

Thèse de Doctorat

Yuning LIU

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université de Nantes
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire*

École doctorale : Sociétés, Cultures, Échanges

Discipline : Langue et littérature françaises

Spécialité : Littérature française

Unité de recherche : L'AMo (L'Antique, Le Moderne – EA4276)

Soutenu le 13 décembre 2016

LA CHINE CHEZ SOLLERS

Une voie pour interroger l'Occident à travers l'Orient

JURY

Président du jury : **Yvan DANIEL**, Professeur, Université de La Rochelle

Rapporteur : **Tiphaine SAMOYALT**, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Examineur : **Philippe POSTEL**, Maître de conférences, Université de Nantes

Directeur de Thèse : **Philippe FOREST**, Professeur, Université de Nantes

Université de Nantes
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges
Laboratoire l'AMo

LA CHINE CHEZ SOLLERS :
UNE VOIE POUR INTERROGER L'OCCIDENT À TRAVERS L'ORIENT

THÈSE DE DOCTORAT

Littérature française

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2016 par

Yuning LIU

Sous la direction de Monsieur Philippe FOREST

Jury

Rapporteurs : Tiphaine SAMOYAUULT, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Yvan DANIEL, Professeur, Université de La Rochelle

Examineur : Philippe POSTEL, Maître de conférences, Université de Nantes

À mes parents

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Philippe Forest, qui a dirigé cette thèse et dont l'ouvrage m'a donné l'idée d'entamer le présent travail. Son soutien et sa confiance ont été une source d'énergie indispensable aux heures difficiles. Ma gratitude va également à Monsieur Philippe Sollers, pour son accueil bienveillant et pour le temps qu'il a consacré à répondre à mes questions.

Que mes professeurs Madame Che Lin et Monsieur Shen Dali reçoivent ici l'expression de ma gratitude pour leurs encouragements et leurs conseils tout au long de la préparation de cette thèse.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la compréhension et l'aide inconditionnelles de ma famille.

Avertissement

Dans le présent travail, nous utilisons la transcription *pinyin* pour l'écriture des termes en chinois, à l'exception des termes devenus familiers pour le public francophone : Confucius, tao, *Yi King*, *Tao Tö King* etc. Après la transcription en *pinyin*, nous notons, en général, les caractères chinois entre parenthèses ().

Lorsqu'il s'agit des citations, nous gardons la transcription du texte original. Dans celles-ci, sauf indication particulière, lorsque les termes sont soulignés, c'est qu'ils le sont dans la version originelle. À l'intérieur d'une citation, ce qui se trouve entre parenthèses () fait partie de celle-ci ; ce qui est entre crochets [] relève de notre ajout.

Table des matières

Remerciement	5
Avertissement	7
Introduction	15
Partie I Le culte de la Chine maoïste dans les écrits de Sollers	27
Chapitre I Le prétexte du maoïsme sollersien 1966 -1973	29
1.1 La pensée de Mao Zedong et la révolution culturelle.....	29
1.2 Le maoïsme français	31
1.3 L'épisode maoïste de Sollers	33
1.3.1 La conversion au maoïsme	34
1.3.2 Le maoïsme langagier	36
1.3.2.1 Les éléments maoïstes dans <i>Nombres</i>	37
1.3.2.2 La traduction de Lu Xun par <i>Tel Quel</i>	38
1.3.3 Le maoïsme philosophique	46
1.3.3.1 À propos de la lutte philosophique en Chine	47
1.3.3.2 <i>Sur la contradiction</i>	50
1.3.4 Le maoïsme poétique	55
1.3.4.1 Un choix artistique ou idéologique ?.....	56
1.3.4.2 <i>Stanze</i> et un poème de Mao Zedong	62
1.3.4.3 Mao poète et le maoïsme.....	66
1.3.4.4 Une référence constante	68
Pour conclure.....	71
Chapitre II L'apogée d'une histoire fiévreuse : le voyage en Chine en 1974	75
2.1 Avant le voyage : les numéros 57/58	75
2.2 En Chine : le numéro 59	77
2.2.1 Des voix différentes au sein de la délégation	78
2.2.2 Deux essais de Sollers	79

2.3 Les publications ultérieures	82
Pour conclure	88
Chapitre III L'épilogue du maoïsme	91
3.1 Une voix qui s'affaiblit.....	91
3.1.1 Deux poèmes de Mao dans le numéro 66.....	92
3.1.2 Adieu au maoïsme	94
3.2 Rérospection et redressage.....	97
Pour conclure	103
Conclusion de la partie.....	105

**Partie II Les romans sollersiens nourris des arts graphique, pictural
et poétique chinois.....109**

**Chapitre I Le passage d'une écriture alphabétique
à une écriture traçante**

1.1 <i>Drame, Nombres et Lois</i> :	
trilogie de la disposition de l'écriture dans l'espace	112
1.1.1 L'écriture linéaire dans <i>Drame</i>	113
1.1.2 Le carré dans <i>Nombres</i>	114
1.1.3 Le cube dans <i>Lois</i>	118
1.2 Décodage des caractères chinois dans <i>Nombres</i>	122
1.2.1 Une traduction approximative du terme français	124
1.2.2 Quelques thématiques dans <i>Nombres</i> et les caractères chinois concernés	126
1.2.2.1 Le « récit rouge » de la révolution : « 革命 » et « 反 ».....	127
1.2.2.2 Le rôle de l'écriture chinoise dans la production du texte : « 写 », « 異 », « 自然相生 » et « 足 ».....	129
1.2.2.3 Les caractères chinois participant du taoïsme : « 冲 », « 用 » et « 天無體 ».....	134
1.2.3 « La raison d'être » des caractères chinois dans <i>Nombres</i>	136

1.3 Les caractères chinois et le texte en pinyin dans <i>Lois</i>	138
1.3.1 Les caractères liés aux légendes chinoises :	
«全簡玉字經 » ou «金簡玉字經 »	139
1.3.2 Les caractères chinois liés au taoïsme	145
1.3.3 Le texte en pinyin dans <i>Lois</i>	150
1.4 Les procédés de la peinture chinoise employés dans les romans de Sollers.....	153
1.4.1 La spatialité de la peinture chinoise et son écho chez Sollers	156
1.4.2 La temporalité de la peinture chinoise et sa rencontre	
avec les romans sollersiens	160
Pour conclure.....	166
Chapitre II La référence à la poésie chinoise classique	169
2.1 La traduction des poèmes de Mao :	
une traduction approximativement littérale.....	170
2.2 <i>Paradis</i> et l'écriture poétique chinoise	175
2.2.1 La convergence du point de vue formelle	175
2.2.2 La séquence du voyage en Chine	177
2.2.3 Les ellipses	181
2.2.4 La juxtaposition	184
2.2.5 La répétition ou le redoublement	187
2.2.6 La musicalité — les jeux allitératifs et assonants	192
2.2.7 Les correspondances	196
2.2.8 Palindrome ou poème à lecture retourné	199
2.3 Les poètes chinois dans <i>Le Lys d'or</i>	201
2.3.1 T'ao Yuan-ming	202
2.3.2 Les Sept Sages de la Forêt de Bambou	203
2.3.3 Les poètes bouddhistes – Wei Ying-wou, Hiuan-Kiue et Han Chan...205	
2.3.4 Mong Hao-jan	209
2.4 La poésie de <i>L'Étoile des amants</i>	213
2.4.1 La confusion des pronoms personnels	213

2.4.2 L'errance de Wang Wei	217
2.4.3 La synesthésie entre la poésie et la peinture	220
2.4.4 Une vie en ermite	225
2.4.5 Une anthologie hétéroclite	227
2.5 <i>Mouvement</i> : conclusion provisoire de la référence à la poésie chinoise	230
2.5.1 La mélancolie sous différents aspects.....	231
2.5.2 La solitude enchantée.....	234
2.5.3 Trois poètes chinois contemporains.....	236
Pour conclure	240
Conclusion de la partie.....	245
Partie III La pérennité du taoïsme dans les romans de Sollers	247
Chapitre I Le Wú du taoïsme et son implication dans <i>Drame</i>	249
1.1 La notion de Wú(无, Non- être)	250
1.2 Le Wú dans <i>Drame</i>	252
Pour conclure	254
Chapitre II L'harmonie du Yin et du Yang dans l'univers sollersien	257
2.1 Le Yin - Yang dans le <i>Yi King</i>	257
2.1.1 Le <i>Yi King</i> – le classique des classiques.....	257
2.1.2 L'application du concept Yin-Yang dans le <i>Yi King</i>	260
2.2 La similitude entre <i>Drame</i> et le <i>Yi King</i>	261
2.3 L'alternance des pronoms personnels « je » et « il » dans <i>Drame</i>	269
2.4 L'amour à la chinoise dans <i>Passion fixe</i>	271
2.5 Notes sur les citations du <i>Yi King</i> dans <i>Passion fixe</i>	274
2.5.1 Des trigrammes aux hexagrammes	274
2.5.2 Les hexagrammes <i>Po</i> , <i>Fou</i> et <i>Ko</i>	275
2.5.3 Le trigramme <i>Touei</i>	280
2.5.4 Une citation du <i>Yi Zhuan</i>	284
2.5.5 Les hexagrammes <i>Souen</i> , <i>Kouei Mei</i> , <i>Keou</i> et <i>Hong</i>	286

2.5.6 Les hexagrammes <i>Fong</i> , <i>Tchoung Fou</i> et <i>Wei Tsi</i>	293
2.5.7 La valeur du <i>Yi King</i> dans <i>Passion fixe</i>	295
Pour conclure.....	297
Chapitre III La sagesse de Zhuangzi dans l'écriture sollersienne	299
3.1 L'image des poissons	299
3.2 Le r Ève du papillon	300
Pour conclure.....	303
Chapitre IV Les autres arts chinois d'inspiration taoïste dans les romans de Sollers	305
4.1 <i>L'Art de la guerre</i> et <i>Le Secret</i>	305
4.2 <i>Les Trente-six Stratag �mes</i> dans <i>Studio</i>	311
4.3 Le taijiquan et le corps chinois	316
Pour conclure	318
Conclusion de la partie	319
Conclusion g �n �rale	321
Annexe : entretien avec Philippe Sollers	329
Bibliographie	339

Introduction

La représentation de la Chine dans la littérature occidentale, n'occupe qu'une place réduite dans le champ littéraire. Toutefois, depuis l'âge des Grandes Découvertes, l'éclat de cette civilisation extrême-orientale illumine l'œuvre de grands penseurs et d'écrivains. Certes, en France, l'intérêt pour la culture chinoise est né plus tard qu'en Italie, en Espagne ou au Portugal ; mais la diffusion de la pensée et de la littérature chinoises y a connu une étendue et une profondeur sans équivalent dans toute l'Europe. Les premiers contacts culturels entre la France et la Chine remontent au XVII^e siècle et depuis les Lumières, la sagesse de la civilisation orientale ne cesse d'attirer les écrivains français des différentes époques. C'est d'abord Voltaire qui, inspiré par la traduction du père Joseph de Prémare, a écrit une pièce de théâtre intitulée *L'Orphelin de la Chine* (1755). Mais ce n'est qu'au début du XX^e siècle qu'un véritable dialogue littéraire commence à s'instaurer entre la France et la Chine, et ce grâce au développement des relations économiques et politiques entre les deux pays. Ainsi, chez Pierre Loti, on trouve l'image d'un empire en déclin dans *Les Derniers Jours de Pékin* (1902). Les paysages chinois et le taoïsme laissent également des traces dans la poésie de Paul Claudel (*Connaissance de l'Est*, 1900), Victor Segalen (*Stèles*, 1912) et Saint-John Perse (*Anabase*, 1924). Dans les textes de ces auteurs, la Chine représente une altérité idéale et mystérieuse et traduit leur désir d'un ailleurs parfait.

Quant à la sinophilie de Sollers, elle s'inscrit naturellement dans cette tradition littéraire tout en se distinguant par sa spécificité. La Chine chez Sollers est une Chine en mouvement, sortie de son histoire millénaire, empreinte aux pensées confucianiste et taoïste, et qui, bien que dévastée par les guerres et les bouleversements politiques, avance à grand pas sur la voie de la modernisation. On peut voir, à la fois, l'ancien Empire du Milieu et la nouvelle puissance économique représentés dans l'œuvre de Sollers, ce qui montre la diversité et la constance des emprunts que Sollers fait à la culture chinoise.

Pour remonter à l'origine de cette sinophilie, évoquons d'abord une anecdote issue de *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman* :

[...] le père du petit Philippe Joyaux fait tourner un globe terrestre dans la bibliothèque.
[...] Les pays défilent. Chacun a sa couleur. La large étendue jaune foncé, c'est la Chine.
Le père accélère la rotation. Tout s'égalise : « C'est décidé : j'irai voir un jour ce qui se passe là-bas, par-delà la sphère de bois peint, dans le jaune profond, en Chine. »¹

Le premier lien de Sollers avec cette terre lointaine et mystérieuse a donc lieu pendant l'enfance, durant la guerre. Aux yeux du jeune Philippe Joyaux, la Chine est non seulement une terre jaune et inconnue, mais aussi le vert du bois des bambous de la propriété de sa tante :

Chez Maxie, la pièce a une porte-fenêtre donnant sur un petit bois de bambous. Je suis en Chine. Pluie, solitude, station sur le tapis à fleurs, corps oublié d'écume.²

Et le bleu sur des vases en porcelaine :

Je revois les beaux vases chinois de mon enfance à Bordeaux. J'entrais en eux sans problème. C'était le Ciel. Ça l'est toujours.³

La présence de la culture chinoise dès l'âge de l'enfance est évoquée à plusieurs reprises dans les romans sollersiens, par exemple dans *Mouvement* :

J'ai habité, dans mon enfance, une maison entourée d'un grand jardin. Du fait d'un ancêtre navigateur, elle était pleine de rouleaux et de vases chinois, dont j'observais avec avidité les énigmes. Les vases, surtout, porcelaine blanche et idéogrammes bleus, avec des personnages fantasques dans la nature, me fascinaient.⁴

Ces couleurs, formes et matières, qui ne sont que les connaissances sensibles de quelques emblèmes de la Chine, constituent les premiers contacts de l'écrivain

¹ Gérard de Cortanze, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Paris, Éditions du Chêne, coll. « Vérité et légendes », 2001, p. 121.

² Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 172-173.

⁴ Philippe Sollers, *Mouvement*, Paris, Gallimard, 2016, p. 110.

avec la culture chinoise. Sollers est, cependant, véritablement initié à celle-ci grâce aux conférences qu'il suit au collège Sainte-Geneviève à Versailles, où il se prépare pour entrer à HEC.

Mais à propos de la Chine, c'est à l'école que j'en ai entendu parler pour la première fois comme existant vraiment. Une série de conférences données par un vieux de la Compagnie, venant de là-bas... Descriptions, détails, Pékin, Nankin, Shanghai, tout à coup, dans les nuits d'hiver de Versailles... Rizières au bout du parc du château... Matteo Ricci, Lao-tseu traduit par Wieger, la tradition, quoi... Jamais un mot sur la Chine au lycée, je le jure. C'est à ce moment que j'ai décidé d'aller en Chine, plus tard. Je l'ai fait. Sous couvert de « maoïsme » et toute la gomme, mais peu importe. En bateau sur le Yang-tsé je pensais aux conférences du soir... Au prêtre aux cheveux blancs évoquant l'Université Aurore.¹

À l'époque où Sollers commence à s'intéresser à la Chine, la lecture des ouvrages des sinologues tels que Marcel Granet (*La pensée chinoise*, 1934) et Maspero (*Le Taoïsme et les religions chinoises*, 1950) complète sa découverte de la culture chinoise. Ultérieurement, le livre monumental de Joseph Needham sera décisif dans sa formation de la vision de la Chine. Sollers le confirme dans son entretien avec Shuhsi Kao :

D'autre part il y a eu la grande découverte vers les années 66-67 – pour revenir aux influences culturelles ; c'est à la fois l'influence culturelle et l'expérience personnelle, les deux indissociablement – des travaux de Joseph Needham, qui a fait ce merveilleux travail encyclopédique qui s'appelle *Science and Civilization in China*. Et à ce moment-là s'est révélé à nos yeux quelque chose d'absolument inédit, car il nous a semblé que c'était l'aube d'une sorte de référence nouvelle dans le savoir. Needham pensait – il nous l'a dit – que désormais l'entrée de la Chine dans l'histoire du savoir allait jouer un rôle absolument comparable à la référence grecque pour les gens de la Renaissance occidentale. C'est-à-dire que finalement on allait pouvoir reclasser les références à la culture antique en repartant de l'Asie.²

La conversion à la culture chinoise dans les années 1960 s'accompagne à la fois d'un virage important dans l'écriture de Sollers et également de la politisation

¹ Philippe Sollers, *Portrait du Joueur*, Paris, Gallimard, 1984 ; rééd. Paris, Futuropolis, illustrations de Martin Veyron, 1991, p. 46.

² Philippe Sollers, *Improvisations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 76-77.

de la revue *Tel Quel*. Ses premiers livres – notamment *Le D'ŕi* (1957) et *Le Parc* (1961) – sont bien accueillis et reconnus dans le milieu litt'eraire, mais Sollers ne se satisfait pas de s'inscrire dans la tradition de la litt'eraire française. Avec *Drame* (1965) et *Nombres* (1968), il inaugure une nouvelle phase d'écriture, celle de « l'expérience des limites ». La Chine joue un r'ole non n'egligeable dans cette entreprise litt'eraire marqu'ee, sur le plan th'eorique, par le structuralisme et la psychanalyse, et sur le plan social, par Mai 68 et la r'evolution culturelle en Chine. *Lois* (1972) et le texte sans ponctuation de *H* (1973) et de *Paradis* (1981) annoncent une relance litt'eraire o'ù s'entend la voix d'un empire lointain et myst'erieux. À partir des ann'ees 1980, les romans sollersiens retrouvent la narration et se dotent de traits autofictionnels. Puis, au XXI^e si'ecle, on voit s'estomper la fronti'ere entre le romanesque et l'essai dans les livres de Sollers ayant pour sujet la libert'ee, l'amour et la po'esie. « L'Oscillation »¹ de Sollers ne change pourtant rien à sa passion constante pour la Chine. Y faire r'ef'erence devient indispensable en raison de l'alt'erit'ee culturelle qu'elle repr'esente et sert à interroger l'eurocentrisme qui persiste dans la litt'eraire occidentale.

On ne le dira jamais assez : la Chine est aussi une exp'erieuce int'erieuce, universelle, qui devrait 'etre accessible à tous ; une recomposition de l'espace du temps, de l'audition et du geste, que notre civilisation plan'etaire, monomaniaque, affairiste, puritaine et morbide, ne peut que vouloir d'ef'ormer et nier.²

À la diff'erence de Claudel, Saint-John Perse et Segalen, qui ont v'eu pendant des ann'ees en Chine et qui ont pu conjuguer connaissance de la culture et r'ea'lit'ee chinoise, Sollers aborde cette ancienne civilisation à travers des ouvrages en français. Néanmoins, il a toujours la volont'ee permanente de vivre son exp'erieuce chinoise de l'int'erieur. De ce fait, il prend des cours de chinois qui lui permettent de comprendre le fonctionnement du syst'eme linguistique des id'eoigrammes, au point d' 'etre capable d'entamer la traduction des po'emes de Mao Zedong.

¹ Terme de Barthes. Voir Roland Barthes, « Sollers 'ecrivain », *Œuvres compl'etes III 1974-1980*, 'edition 'etablie et pr'esent'ee par 'Eric Marty, Paris, Seuil, 1995, p.963-964.

² Philippe Sollers, « La Chine, toujours », *La Guerre du go'ut*, Paris, Gallimard, 1994, p. 405.

J'ai fait deux ans de chinois (trop tard, et pas suffisant, il faut commencer à 8 ou 9 ans), j'ai traduit des poèmes de l'incroyable tortue Mao et commenté son étonnant *Sur la contradiction*, tout en ayant en tête une traduction nouvelle du Laozi et du Zhuangzi, bref une ivresse claire qui me tient encore. ¹

La permanence de la présence de la Chine dans les romans de Sollers est pourtant négligée ou évitée dans la plupart des recensions critiques. Un proverbe chinois dit : « Rares sont les gens capables de chanter les chansons aux airs distingués. » (Qǔ gāo hè guǎ, 曲高和寡) Dans une certaine mesure, cette expression peut décrire l'état de la réception de la référence chinoise chez Sollers, qui l'avoue non sans regret :

Dans tous mes livres il y a cette ouverture chinoise, et ce qui m'amuse le plus, c'est qu'en général ce n'est jamais repéré dans aucun article. Alors que sur « Sollers », que de rumeurs. N'importe quoi la plupart du temps et bien sûr de façon très intéressée. Quelques érudits ont pourtant déjà repéré dans mes livres cette insistance depuis fort longtemps sur la Chine, probablement très étrange chez un écrivain occidental. ²

Parmi les travaux existants mentionnés par Sollers, il faut tout d'abord citer *Philippe Sollers* (1992) de Philippe Forest. C'est le premier ouvrage critique consacré aux romans sollersiens du *Défi* à *La Fête à Venise* (1991), dans lequel sont repérés et analysés les éléments chinois dans *Drame*, *Nombres*, *Lois* et *Paradis*. En expliquant les spécificités de l'écriture de ces quatre romans novateurs, non seulement pour Sollers, mais aussi pour la littérature contemporaine française, Forest souligne, à la fois, la similitude entre la structure de *Drame* et celle du *Yi King*, la fonction des caractères chinois dans *Nombres* et *Lois*, et aussi le rôle décisif de la poésie classique chinoise dans l'écriture de *Paradis*. La piste est ainsi tracée pour les recherches ultérieures plus spécifiques et plus détaillées sur la référence à la Chine chez Sollers. C'est en 2012 que le premier livre ayant pour sujet les emprunts à la culture chinoise chez Sollers voit le jour : *Corps d'enfance*

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op.cit., p. 144.

² Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », *L'Infini*, n° 90, printemps 2005, p. 164.

corps chinois : Sollers et la Chine de Jean-Michel Lou. L'auteur regroupe et commente de façon exhaustive de multiples dimensions de la référence à la Chine dans les romans de Sollers de *Drame* jusqu'aux *Voyageurs du Temps* (2009). C'est la première fois que les caractères chinois dans *Nombres* et *Lois* sont déchiffrés en détail et que la référence au taoïsme est explicitée, ce grâce à la bonne connaissance de la langue et de la culture chinoises de l'auteur. Par ailleurs, on trouve aussi des articles publiés dans *L'Infini*, qui traitent des éléments chinois dans un roman de Sollers choisi. Ainsi, citons « *Passion fixe*, roman d'amour chinois » (n° 113, 2011) d'Hervé Couchot et « *Drame* et la chute » (n° 135, 2016) de Christophe Bardyn, qui explore l'intertextualité entre certaines sections de *Drame* et les hexagrammes correspondants du *Yi King*.

Hormis ces ouvrages et articles de critique littéraire, il ne faut pas oublier *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers* Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit (1992) d'Ieme Van Der Poel et *Histoire de «Tel Quel» 1960-1982* (1995) de Philippe Forest, dans lesquels il est beaucoup question de la relation qu'entretiennent Sollers et la revue *Tel Quel* avec la Chine maoïste.

De son côté, Sollers s'attend aussi à ce que l'attention qu'il porte à la Chine soit remarquée et reconnue par les Chinois. Dans *L'Année du tigre* (1999) et *Mémoires* (2007), Sollers exprime ce souhait :

[...] mon souci principal était d'être ainsi décrit par un dictionnaire chinois, pas avant, mettons, 2077 : «Écrivain européen d'origine française qui, très tôt, s'est intéressé à la Chine. »¹

En Chine, la lecture des romans de Sollers et les commentaires sur son épisode maoïste ont commencé à la veille du XXI^e siècle. Les contributions demeurent pourtant peu nombreuses. Parmi elles, on peut citer deux articles publiés dans la revue *Études françaises* (《法国研究》): «L'interprétation idéalisée de la Chine par le groupe *Tel Quel* »(“法国‘如是派’对中国的理想化误读”, 1999) de Jinshan

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op. cit., p. 144-145.

Che (车槿山) et « L' écrivain français Sollers et l' écriture textuelle » (“ 法国作家索莱尔斯与文本写作 ” , 2001) de Chengfu Liu (刘成富), auxquels s'ajoute l'article de Lin Che (车琳) « La vision de la Chine des intellectuels telqueliens français dans les années 1960-1970 : Philippe Sollers et Roland Barthes » (“ 20 世纪 60-70 年代法国‘原样派’知识分子的中国观——以菲利普·索莱尔斯和罗兰·巴尔特为例 ” , 2014), publié dans la revue *La littérature comparée en Chine* (《 中国比较文学 》). Dans *La Lumière Venant de l'Est : les écrivains français et la culture chinoise* (《 光自东方来——法国作家与中国文化 》 , 2004), ouvrage de Linsen Qian (钱林森), traitant de la relation littéraire sino-française, un chapitre est consacré à la sinophilie de Sollers et de *Tel Quel*.

La traduction chinoise des romans sollersiens a débuté en 2007 par des extraits de *L'Étoile des amants* dans la revue *World literature* (《 世界文学 》). D'autres romans et essais sont successivement traduits en chinois, notamment après 2010 : *Fleurs* en 2010, *Les Voyageurs du Temps* en 2011, *Femmes* en 2013, *Trésor d'Amour* et *Un vrai roman : Mémoires* en 2014, *L'écriture et l'expérience des limites* et *Théorie des Exceptions* en 2015.

Bien que les études sur la Chine chez Sollers se multiplient ces dernières années, l'omniprésence de cette référence demande toujours de nouvelles recherches et perspectives. Une recension critique exhaustive et approfondie des éléments chinois dans l'œuvre de Sollers est d'autant plus nécessaire que cette référence est devenue une routine de l'écriture sollersienne. Dès lors, plusieurs éléments restent à éclaircir. Comment fonctionnent les éléments chinois au sein du texte français ? Quelle est la valeur de la Chine dans l'écriture de Sollers ? Comment évolue la représentation de la Chine dans les différentes phases de la création littéraire de Sollers ? Ce sont les questions auxquelles nous essayons de répondre à travers nos recherches. Nous nous proposons d'analyser ici les romans de Sollers publiés entre 1965 et 2016, et notamment les livres dans lesquels les éléments chinois sont les plus notables : *Drame*, *Nombres*, *Lois*, *Paradis*, *Le Lys d'or* (1989), *Le Secret* (1992), *Studio* (1997), *Passion fixe* (2000), *Étoile des*

amants (2002) et *Mouvement* (2016). Nous nous appuyons aussi sur les essais et les entretiens qui s'y rapportent.

Nous entreprenons le présent travail dans le but d'observer la représentation de la Chine sous l'œil d'un chercheur chinois – ce qui introduira une vision autre dans les recherches de ce domaine – et dans celui de compléter des travaux existants par l'analyse des éléments chinois dans les romans récents de Sollers. De plus, Sollers est à notre sens le plus représentatif des écrivains francophones contemporains dont l'œuvre est marquée par la référence à la Chine. Notre travail fera partie des études sur la relation littéraire sino-française après la fondation de la République populaire de Chine et surtout après la reconnaissance de la nouvelle Chine par la France, le premier grand pays occidental à nommer à Beijing un ambassadeur de plein exercice. Il est donc indispensable d'étudier à travers l'écriture de Sollers les nouvelles caractéristiques de la tradition sinophile dans la littérature française, et ce sous des périodes historiques récentes.

Dans l'écriture littéraire de Sollers, la Chine est avant tout l'image d'une culture autre. Notre travail aura recours à la théorie de l'imagologie dans la littérature comparée, qui consiste à examiner la formation de telle ou telle image de l'étranger au lieu de prouver l'authenticité ou la fausseté de cette image. Daniel-Henri Pageaux cerne ainsi les champs d'étude de l'imagologie :

Aussi l'imagologie, loin de s'attacher à l'étude du degré de fausseté de l'image, comme cela peut encore être avancé (toute image est forcément fausse, en ce qu'elle est représentation et mise en mots de certaines « réalités »), loin de se borner à l'étude des transpositions littéraires de ce que l'on nomme par commodité « réel », doit déboucher sur l'étude des diverses images qui composent, à un moment donné, « la » représentation de l'étranger, sur l'étude des lignes de force qui régissent une société, son système littéraire et son imaginaire social. [...] L'image comparatiste n'est pas un double du réel (un *analogon*) ; elle se forme et s'écrit à partir de schémas, de procédures qui lui sont préexistant dans la culture regardante. Jusqu'à un certain point l'image est un langage, une langue seconde, parallèle à la langue que le « je » parle, coexistant avec elle, la doublant en quelque sorte, pour dire l'Autre, pour dire autre chose.¹

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 60-61.

En raison de son intérêt fort pour la Chine d'hier et d'aujourd'hui, la référence chinoise dans l'œuvre de Sollers englobe la culture traditionnelle et les pensées philosophiques antique – notamment le taoïsme – et moderne, c'est-à-dire la pensée de Mao Zedong, qui n'est autre que le marxisme-léninisme adapté à la réalité chinoise. L'attrait constant pour la Chine antique et l'enthousiasme passager pour la Chine maoïste constituent la complexité et la spécificité de l'image de la Chine chez Sollers. Les facteurs historique, idéologique, culturel et littéraire stimulant la formation de cette image méritent des réflexions et des études approfondies.

Depuis la parution de *Drame*, dont Sollers dit qu'il s'agit «d'é à [d'] un roman chinois», l'écrivain fait constamment référence à la Chine dans ses livres et ce jusqu'à *Mouvement*, son dernier roman, cela couvre donc une période d'un demi-siècle. La Chine a connu des mutations considérables durant ces cinquante ans. Elle a souffert de la dévastation économique, sociale et morale causée par la révolution culturelle, ayant duré une décennie, et ensuite des douleurs des réformes économiques et politiques visant à se classer parmi les puissances mondiales. Sollers se rend compte de l'évolution qui a lieu en Chine et la représente dans ses livres. C'est également ce qui différencie la Chine chez Sollers de la Chine des voyageurs et diplomates français du début du vingtième siècle. La Chine où vécurent Claudel, Saint-John Perse et Segalen était un pays déchiré entre sa vieille tradition et le choc de la rencontre avec la civilisation occidentale. La représentation de la Chine dans les œuvres des auteurs cités est celle d'une société féodale avec une culture splendide de laquelle dérivent des arts admirables. Si Sollers est d'abord attiré par la Chine antique et surtout par le taoïsme, il est aussi contemporain de la Chine convertie au marxisme et le témoin de sa mutation. En raison de la longévité de sa sinophilie, la référence chinoise dans les écrits de Sollers s'avère aussi complexe que l'histoire contemporaine chinoise.

Ainsi, suivant la piste des études antérieures, nous nous efforçons de classer ces multiples emprunts en différentes thématiques et d'analyser la corrélation entre

le texte de Sollers et divers aspects de la culture chinoise, en vue de déduire la valeur de la Chine dans les œuvres sollersiennes. Nous essayons de trouver un équilibre entre l'ordre chronologique des romans sollersiens – qui est nécessaire et logique pour une telle recension – et la division thématique de ces emprunts, qui permet, à notre avis, une analyse synthétique.

Notre travail se divisera en trois parties principales : la première partie traitera du culte de la Chine maoïste dans les écrits de Sollers ; la deuxième partie sera consacrée aux motifs les plus nombreux dans les romans de Sollers, relevant de l'écriture, de la peinture et de la poésie chinoise ; dans la dernière partie, nous étudierons une référence perpétuelle chez Sollers, le taoïsme.

Dans un premier temps, en abordant la question de la Chine chez Sollers, l'épisode maoïste est plus qu'incontournable car c'est le premier, et même parfois le seul lien à la Chine auquel beaucoup pensent. La Chine a été, dans le contexte historique, synonyme de révolution et d'avant-gardisme. À travers l'influence de la revue *Tel Quel*, la rupture du groupe avec le Parti Communiste Français et son voyage en Chine ont été beaucoup commentés par le milieu littéraire. Le maoïsme sollersien a été poussé par la résultante de la position sinophile de *Tel Quel* et par le contexte historique des années 1970 en France, au point que cette seule facette de référence a dissimulé toutes les autres. Au fil des informations sur la Chine révolutionnaire transmises par *Tel Quel*, Sollers et la revue ont été beaucoup critiqués pour leur soutien à la révolution culturelle qui s'avère aujourd'hui avoir été tragique et traumatisante. La perception de la Chine par nombre d'intellectuels européens dans les années 1960-1970 revêtait une couleur nettement utopique. La formation de l'image de la Chine maoïste découle aussi des facteurs sociaux et culturels de l'Occident de cette époque-là. Pour éviter tout jugement expéditif, nous tâcherons de revenir sur les faits et les écrits des différentes phases du maoïsme sollersien et telquelien afin d'essayer d'en tirer une conclusion pertinente.

Dans un deuxième temps, notre étude portera sur les éléments chinois les plus explicites dans les romans sollersiens. À l'instar des jésuites européens qui

s'adressèrent à la Chine par le biais des mathématiques et qui commencèrent leur mission par l'apprentissage du chinois, Sollers a abordé la Chine avec *Nombres* et les idéogrammes ésotériques. Les caractères chinois insérés dans *Nombres* et *Lois*, bien qu'ils soient, pour la plupart des lecteurs, doublement opaques sur les plans sémantique et culturel, ne peuvent tout de même pas être réduits à une simple décoration exotique. Nous constatons non seulement une intertextualité très nette entre ces idéogrammes et le texte en français, mais aussi des échos thématiques entre les deux textes, pourtant de natures différentes. En décodant la structure, les caractères chinois et les textes en pinyin de la trilogie que forment *Drame*, *Nombres* et *Lois*, nous voudrions révéler la subversion et l'assimilation de la langue française par l'écriture chinoise.

Les emprunts à l'écriture, la peinture et la poésie chinoises sont d'autant plus indissociables dans l'œuvre de Sollers que ces trois arts sont parfaitement combinés dans les rouleaux de la peinture chinoise. La vie et la théorie des peintres chinois, la spatialité et la temporalité de la peinture chinoise constituent des préèvements importants dans certains romans de Sollers et sont sujets à commentaires dans ses essais.

La poésie classique chinoise se distingue de la poésie occidentale par sa condensation, due aux spécificités de la langue chinoise qui la véhicule. Le langage dans *Paradis* est fortement marqué par l'écriture poétique chinoise du fait de l'absence de la ponctuation et des majuscules, et des ellipses fréquentes des structures grammaticales indispensables dans la langue française écrite. Les citations des poèmes chinois qui abondent notamment dans *Le Lys d'or*, *L'Étoile des amants* et *Mouvement*, font également l'objet de nos analyses dans la deuxième partie de ce travail.

Enfin, essence de la culture chinoise, le taoïsme fascine presque tous les écrivains et penseurs occidentaux s'intéressant à la Chine. C'est aussi cette philosophie autochtone qui initie Sollers à la Chine et qui demeure une constante dans son écriture. La sagesse des penseurs taoïstes ne cesse d'inspirer la création

littéraire de Sollers : la notion de « vide » et la complémentarité entre le *Yin* et le *Yang* trouvent écho dans l'écriture de *Drame* et certains hexagrammes du *Yi King* tissent la trame de *Passion fixe*. La représentation du taoïsme dans les romans de Sollers ne se limite pas à de nombreuses citations de Laozi ou de Zhuangzi, le détachement taoïste s'ancre au fur et à mesure dans l'écriture sollersienne. Par ailleurs, dans *Le Secret* et *Studio*, nous repérons des emprunts à *L'Art de la Guerre* et aux *Trente-six Stratagèmes*, deux traités de stratégie militaire marqués par des principes taoïstes.

Si nous divisons le présent travail en trois parties principales, en regroupant autant que possible les thématiques dans l'ordre chronologique des œuvres, c'est que nous avons découvert une tendance d'intériorisation de la référence à la Chine dans les livres de Sollers, qui part de l'explicite (les sinogrammes, les citations) vers l'implicite (l'écriture à la chinoise). Bien que chacune de ces trois phases soit dominée par un motif majoritaire, elle ne peut être séparée des deux autres de manière catégorique. Les éléments chinois dans les écrits de Sollers concernent de multiples facettes de la culture chinoise et sont inextricables depuis le premier livre chinois jusqu'au dernier. C'est la raison pour laquelle certains romans sont étudiés à plusieurs reprises dans différentes parties pour mieux faire ressortir les divers emprunts faits à la Chine dans chacun de ces livres.

Première partie

Le culte de la Chine maoïste dans les écrits de Sollers

Lors de la fondation de *Tel Quel* en 1960, l'apolitisme de la revue a été clairement déclaré et la revue se voulait Parnasse de son temps, tout en s'attachant à l'avant-gardisme. À contre-courant de la littérature engagée que représente à l'époque l'existentialisme sartrien, la revue s'intéresse plutôt aux écrivains marginaux tels que Lautréamont, Nietzsche, Mallarmé, Joyce et Bataille.

Au cours des années suivantes, Sollers et certains membres du groupe *Tel Quel* ont prêté beaucoup d'attention au maoïsme, courant politique et culturel important de l'après-guerre, et ont cherché à lier l'avant-gardisme littéraire à l'action révolutionnaire. On trouve dans *Tel Quel* des essais sur les théories maoïstes signés par Sollers et, en parallèle, des citations extraites des ouvrages de Mao dans les romans sollersiens de cette période.

La conversion au maoïsme des telqueliens, représentés par Sollers, a été accompagnée d'un besoin profond de bouleversements sociaux et du rejet des valeurs bourgeoises incarnées par la droite. Au même moment, les telqueliens maoïstes se sont vivement opposés au système soviétique et au Parti Communiste Français qu'ils accusaient de révisionnisme.

En traitant la question du rapport de Sollers à la Chine, l'épisode maoïste demeure un sujet incontournable, sur lequel il existe des révérences, justifications et incompréhensions. C'est aussi une période où étaient étroitement liées la vie culturelle et la vie politique en France. De quel type de maoïsme s'agit-il dans le cas de Sollers et du groupe *Tel Quel* ? Comment s'exprime la sinophilie dans les écrits de Sollers de l'époque ? Ce sont les questions auxquelles nous essayons de proposer des réponses dans cette partie.

L'épisode maoïste dans l'écriture de Sollers est caractérisé par un contraste entre sa façon ostentatoire d'avoir adopté la doctrine du Grand Timonier et la

discrétion avec laquelle il s'est éloigné du maoïsme. On constate qu'au lieu de défendre telle ou telle cause de la révolution chinoise, Sollers a porté un intérêt particulier aux aspects culturels et littéraires de la Chine maoïste, ce qui le distingue d'autres maoïstes en Occident.

Dans cette première partie de notre travail, nous allons d'abord tracer le parcours du maoïsme chez Sollers entre 1966 et 1973, dans l'objectif de déduire les motivations qui l'ont amené à se rapprocher de ce courant idéologique. En deuxième lieu, nous nous intéresserons au voyage que le groupe *Tel Quel* a effectué en 1974 en Chine ainsi qu'aux essais issus de ce pèlerinage. Dans un troisième lieu, nous traiterons l'épuisement de l'enthousiasme pour la Chine révolutionnaire et le désaveu ambigu de la réalité chinoise dans les essais de Sollers.

Chapitre I Le pr ãude du mao ãme sollersien 1966 -1973

En Occident, à partir des années 1960, le courant mao ãte gagne, d'une part, des partisans et intrigue, d'autre part, des penseurs et des intellectuels renommés tels que Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Foucault et Philippe Sollers. Sous une influence puissante du marxisme-l éinisme et par la répugnance du stalinisme en URSS, l'intelligentsia française des années 1960-1970 penche pour la pens ée de Mao Zedong, qui diff ère de la doctrine du communisme sovi étique et qui est, aux yeux de certains intellectuels occidentaux, une idéologie orthodoxe dans la lignée du marxisme-l éinisme.

Au cours de cette période, la revue *Tel Quel* connâ des virages politiques et des scissions au sein du comité de rédaction. Les telqueliens se rallient d'abord aux communistes français en 1967 avant de rompre avec le parti en 1971, suite à l'affaire Macciocchi. À partir de 1966, des messages de la révolution culturelle en Chine parviennent en Occident : ils exercent un attrait puissant, en particulier sur Sollers qui s'intéresse depuis longtemps à la culture chinoise.

1.1 La pens ée de Mao Zedong et la révolution culturelle

La pens ée de Mao Zedong, selon la définition officielle du Parti communiste chinois, fut élabor ée par les communistes chinois, représentés par Mao Zedong. Elle combine les principes cardinaux marxistes-l éinistes à la pratique de la révolution chinoise. La pens ée de Mao Zedong est l'application et le développement du marxisme-l éinisme en Chine et elle est le résumé des théories et expériences approuvées sur la révolution et la construction économique chinoises. Elle est la cristallisation de la sagesse collective du Parti communiste chinois. Les théories militaires, la ligne de masse et le concept du Tiers Monde constituent les piliers principaux de la pens ée de Mao Zedong. Étant donné les résultats catastrophiques des mouvements politiques après la fondation de la nouvelle Chine, certaines théories de Mao Zedong sur la construction économique et la révolution permanente

sont officiellement définies comme des erreurs par le Parti communiste chinois. Le « maoïsme » – terme dont l’usage est plus courant en Occident pour désigner la pensée de Mao Zedong – commence à avoir des disciples en Europe au moment de la rupture sino-soviétique (1956-1962). Paradoxalement, ce sont les théories développées par Mao après 1957 – conduisant directement à la campagne anti-droitiste, au Grand Bond en avant et à la révolution culturelle – que le PCC considère comme hors de la pensée de Mao Zedong et qui inspirent justement les maoïstes occidentaux.

Le culte de la Chine maoïste en Occident est dû en grande partie à l’influence de la Grande Révolution Culturelle Proletarienne (GRCP). Cette campagne qui dure une décennie (1966-1976) est un désastre politique, économique et culturel dans l’histoire de la République populaire de Chine. Elle est officiellement définie comme un mouvement politique déclenché par erreur, mené par le dirigeant du pays et exploité par Lin Biao et la « Bande des Quatre »¹ qui convoitaient le pouvoir. Les ravages de la révolution culturelle dans l’esprit des Chinois se ressentent encore de nos jours et son retentissement international est également considérable.

La Grande Révolution Culturelle Proletarienne est considérée par certains spécialistes comme une tentative de reprise du pouvoir par Mao Zedong après la défaite de ses mesures de développement économique, notamment celle du Grand Bond en avant (1958-1960). « La Révolution culturelle apparaît aujourd’hui avec le recul historique comme une intense et banale lutte de pouvoir entre Mao Zedong et Liu Shaoqi, »² qui est qualifié de révisionniste et bourgeois suivant la voie capitaliste. Dans les premières années de la GRCP, les « gardes rouges », composés des jeunes enthousiasmés par la pensée de Mao Zedong, sont largement mobilisés pour lancer la lutte des classes à l’échelle nationale. En 1969, Mao a annoncé la fin de la révolution culturelle. En réalité, la ligne d’extrême-gauche n’a guère changé et

¹ C’est le nom désignant un groupe de dirigeants chinois et de manipulateurs pendant la Grande Révolution Culturelle Proletarienne. Les membres de cette bande sont Jiang Qing (femme de Mao), Zhang Chunqiao (membre du comité permanent du Bureau politique), Yao Wenyuan (membre du comité central) et Wang Hongwen (vice-président du parti).

² Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Plon, 1996, Points, 2008, p. 90.

le conflit entre Lin Biao et Mao Zedong s'est intensifié autour de 1970. Après la mort de Lin Biao pendant sa fuite vers l'URSS, la révolution culturelle entre dans sa dernière phase pendant laquelle la «Bande des Quatre» a éliminé des dissidents. Il faudra attendre la Troisième Session Plénière du onzième Comité Central du Parti Communiste Chinois qui a eu lieu en décembre 1978 pour que le pays retourne définitivement à l'ordre.

1.2 Le maoïsme français

Hors de la Chine, le maoïsme est interprété de différentes façons d'un pays à l'autre de sorte que ce terme est difficile à définir. Dans son article traduit en chinois et publié à Hong Kong, Claude Cadart décrit le maoïsme en s'appuyant sur trois aspects principaux : d'abord un système idéologique qui vise à prendre le pouvoir dans un pays étendu et sous-développé et à reprendre le pouvoir si nécessaire ; ensuite un totalitarisme et une utopie illusoire de la révolution ; et enfin le culte aveugle et théocratique de la personnalité et de la pensée de Mao¹.

Christophe Bourseiller énumère dans *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français* les quatre piliers politiques sur lesquels s'appuie le maoïsme en France : «la volonté d'exporter l'exemple chinois [la révolution culturelle en particulier], le tiers-mondisme, l'anti-soviétisme et le populisme.»² Il signale aussi des paradoxes qui caractérisent ce courant d'extrême gauche : le maoïsme touche un nombre réduit de la population – quelque sept mille militants maoïstes à son apogée – qui est pourtant souvent issu de milieux privilégiés et qui deviendra l'élite future. Bien que le mouvement maoïste proclame la prise du pouvoir par la violence ou l'émeute, il n'y a eu que de rares victimes en France.

Entre 1966 et 1979, les maoïstes français forment un collectif complexe et diversifié. On y trouve des intellectuels renommés tels que Jean-Paul Sartre et Alain

¹ Voir Claude Cadart, «Les catégories, la prospérité et la décadence des maoïstes français 1966-1979», *La Grande Révolution Culturelle : faits et analyses*, dirigé par LIU Qingfeng, Hong Kong : Presse de l'Université chinoise de Hong Kong, 1996, p. 324.

[高达乐, “法国式毛主义的类别与兴衰 1966-1979”, 刘青峰主编《文化大革命: 史实与研究》, 香港: 中文大学出版社, 1996年, 第324页。]

² Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, op. cit., p. 24.

Geismar. Cependant, la plus grande majorité des maoïstes français vient du milieu étudiantin alors que les ouvriers n'y représentent qu'un pourcentage bien inférieur, puisque l'alliance entre les jeunes intellectuels et la classe ouvrière s'avère toujours difficile. Le maoïsme français est plutôt ratifié par les jeunes, les intellectuels et les artistes. Parmi les partis maoïstes les plus influents à l'époque, on peut citer le PCMLF (Parti Communiste Marxiste-Léniniste de France), qui a reçu l'autorisation officielle du PCC, ainsi que la Gauche Proletarienne et Vive la Révolution.

Dans le milieu médiatique, excepté des organes maoïstes tel que le journal *La Cause du peuple*, des articles sur la révolution culturelle ont été publiés dans *Le Monde*, *Libération* et *Le Nouvel Observateur*. De nombreuses revues intellectuelles ont prêté beaucoup d'attention au courant maoïste et contribué à la propagation de cette idéologie nouvelle. À l'époque, *Les Temps Modernes*, *Esprit* et aussi *Tel Quel* figurent parmi les revues les plus imprégnées par le maoïsme.

En 1974, avec la parution de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne, dévoilant le système soviétique, la fièvre maoïste commence à égreffer en France. Deux ans plus tard, en Chine, la révolution culturelle prend fin suite à la mort de Mao Zedong. Les maoïstes français se retirent peu à peu de la scène politique et idéologique.

D'après Cadart, le surgissement du maoïsme en France s'explique par le courant prochinois d'après-guerre et le tiers-mondisme à la française des années 1950. La tradition anarchiste en France et l'embellissement de la réalité chinoise par ses admirateurs français ont contribué à la croissance de cette idéologie dont les contours sont difficiles à définir.

La coïncidence chronologique entre l'apogée du maoïsme et le mouvement de Mai 1968 incite à apercevoir un rapprochement évident de ces deux événements politique et culturel. Christophe Bourseiller conclut dans son ouvrage que « les maos s'impliquent profondément dans les grèves et manifestations, allant jusqu'à opérer une fusion complète entre leur corpus idéologique et les aspirations

libératrices de la génération soixante-huitarde. »¹ Selon cet historien des maoïstes français, le maoïsme, dépourvu d'expérience et de structure théorique mûre et solide, véhicule en France le désir de renouvellement de la génération soixante-huitarde. C'est la raison pour laquelle le maoïsme français perd sa vivacité avec le reflux de Mai 1968 et après la normalisation de la vie politique chinoise.

1.3 L'épisode maoïste de Sollers

Claude Cadart distingue quatre catégories de maoïstes français : premièrement, les maoïstes salonniers au style de dandy ; deuxièmement, les maoïstes spécialistes et sinologues ; troisièmement, les maoïstes penseurs ; et enfin, les maoïstes travaillant dans la presse qui a le monopole sur les informations.² Sollers et le groupe *Tel Quel* sont classés dans la première catégorie par Cadart et sont définis comme chantres «de 'l'essence' chinoise, de l'écriture supérieure, 'des gardes rouges' et des révolutions ininterrompues »³. Sur le maoïsme sollersien en particulier, Christophe Bourseiller, spécialiste des maoïstes français, signale dans son ouvrage:

De tous les intellectuels ralliés au maoïsme, Philippe Sollers occupe une place à part pour deux raisons évidentes : il n'a d'abord jamais évolué dans la mouvance de la Gauche prolétarienne ; il est ensuite resté maoïste jusqu'à la mort de Mao, en 1976. Un record de longévité⁴

Forest qualifie le maoïsme telquelien de « maoïsme entièrement atypique »⁵, puisque la revue n'a jamais noué de lien direct avec aucun parti à tendance maoïste. «Ni la référence théorique à Staline, ni le puritanisme militant, ni l'ouvriérisme mystique qui caractérisent l'UJC (m.-l.)⁶ ne sont ni ne seront de règle à *Tel Quel*. »¹

¹ Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, op. cit., p. 436.

² Voir Claude Cadart, «Les catégories, la prospérité et la décadence des maoïstes français 1966-1979 », *La Grande Révolution Culturelle : faits et analyses*, dirigé par LIU Qingfeng, op. cit., p. 323-334.

[高达乐, “法国式毛主义的类别与兴衰 1966-1979”, 刘青峰主编《文化大革命: 史实与研究》, 香港: 中文大学出版社, 1996年, 第323-334页。]

³ *Ibid.*, p. 330.

⁴ Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, op. cit., p. 250.

⁵ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 274.

⁶ N.D.A. : l'Union des jeunesses communistes (marxistes-Léninistes).

Quant aux autres ouvrages traitant du maoïsme de Sollers et de *Tel Quel*, ils sont d'accord sur un point : les maoïstes telqueliens gardent bien leur étiquette littéraire et se préoccupent avant tout de la révolution langagière. Essayons d'analyser en détail ces aspects particuliers du maoïsme sollersien-telquelien.

1.3.1 La conversion au maoïsme

Au jour du contexte économique, politique et idéologique de la France de l'époque, l'engagement de *Tel Quel* semble un choix indubitable. Néanmoins, la revue hésite sur la couleur que doit prendre la « révolution culturelle » : communiste ou maoïste ? Les avis au sein du comité de rédaction sont partagés et les membres échangent longuement sur leurs différents points de vue. La première décision finale sera le ralliement au Parti Communiste Français, qui incarne, pour les telqueliens, le marxisme orthodoxe.

Pendant Mai 1968, au lieu de mettre en œuvre le caractère révolutionnaire du mouvement, le Parti Communiste Français s'occupe de ses intérêts politiques, ce qui déçoit profondément les telqueliens. À ce sujet, lisons le commentaire de Philippe Forest dans son ouvrage monumental consacré à l'histoire de *Tel Quel* :

Au lieu de pousser à la roue de la révolution, le PC se satisfait de perspectives médiocrement électoralistes et se contente, dans le champ intellectuel, de rassembler le plus grand nombre d'écrivains de gauche au nom d'une vague phraséologie humaniste. Le conservatisme de fond du Parti est inexpiable.²

Dans ce mariage de circonstance, les désaccords surgissent inévitablement entre *Tel Quel* et le PCF. La parution de l'ouvrage de Maria-Antonietta Macciocchi *De la Chine* constitue le détonateur de cette rupture. Chaleureusement loué par Sollers en tant que « premier grand livre sur la Chine révolutionnaire »³ pour son « enquête complexe, multilatérale, approfondie (analyse concrète d'une situation concrète) »⁴

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p.274.

² *Ibid.*, p. 377-378.

³ Philippe Sollers, « De la Chine », *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 107.

⁴ *Ibid.*

et ses « conclusions générales (problèmes de la dictature du prolétariat, rapports du parti et des masses) »¹, le livre de la maoïste italienne est perçu autrement par Christophe Bourseiller :

Avec le recul du temps, *De la Chine* apparaît comme le témoignage incroyablement naïf d'une intellectuelle fascinée par la propagande, qui prête au régime chinois les qualités d'un paradis socialiste.²

Le Mouvement de juin 71 radicalise l'engagement politique de la revue et précise la ligne maoïste et le divorce avec le PCF. Malgré la dissidence au sein du groupe, le ralliement à la cause maoïste de *Tel Quel*, dirigé par Sollers, a été bel et bien officiel.

Autour de 1970, l'influence montante de *Tel Quel* provoque des risques de récupération de la revue. L'élaboration du concept de telquelisme représente pour les telqueliens le suicide de leur volonté avant-gardiste et de toutes les pratiques littéraires entreprises au sein de la revue, qui se réduisent dès lors, à de la « doxa », d'après le terme de Barthes. Pour Sollers, il est toujours nécessaire d'abandonner la précédente expérience littéraire pour que la nouvelle s'impose. Les ruptures avec les alliés et les désaccords entre les membres sont aussi normales qu'indispensables en vue de garantir l'évolution perpétuelle et l'avant-gardisme constant du groupe. Écoutons également ce que Sollers dit à Shuhsi Kao :

Le fait de la collectivité n'est que le fait de gens qui se réunissent parce qu'ils se révoltent contre un ordre établi. Mais dès que cette collectivité gère l'ordre, alors que ce n'est plus une collectivité intéressante ; *Tel Quel* a été collectif jusqu'au moment où le mouvement a été menacé de cliché. Si le « telquelisme » était régnant, il faudrait le contester tout de suite ; je serais le premier même à prendre la tête d'une opération de lutte contre ça.³

On constate dans ces propos de Sollers une détermination très nette à se remettre sans cesse en question. L'idée de la révolution ininterrompue qui anime les

¹ *Ibid.*

² Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, op.cit., p. 252.

³ Philippe Sollers, *Improvisations*, Paris, Gallimard, 1991, p. 90.

campagnes en Chine fait écho à la volonté des telqueliens de renouveler constamment leurs théories et pratiques. L'embrassement du maoïsme a été d'autant plus nécessaire que *Tel Quel* a l'intention de montrer son originalité. Forest souligne que cet élan doit aussi être pris en considération pour comprendre le passage au maoïsme :

Pour être compris, le passage au maoïsme doit être encore rapporté à ce contexte. Le choix de la bannière chinoise vise à désamorcer toute velléité mimétique, à interdire toute entreprise persistante de récupération. Se ralliant à une cause indéfectible, les telqueliens comptent bien semer leurs encombrants suiveurs.¹

Dans *Mao contre Confucius*, Sollers évoque le discours de Deng Xiaoping à l'ONU, qui l'a énormément impressionné :

Quand j'étais en Chine, la déclaration qui retenait le plus l'attention était celle de Teng Hsiao-ping à l'ONU. A-t-on jamais vu un pays, un gouvernement faire la déclaration suivantes : si nous nous écartons de notre ligne et de nos principes, alors il faudra nous attaquer, il faudra que les peuples du monde et le peuple chinois s'unissent pour renverser une Chine qui serait redevenue capitaliste, qui ne poursuivrait pas la révolution ? A-t-on jamais fait preuve d'une telle audace (et d'un tel manque de nationalisme) ?²

Sollers exprime son admiration pour la fermeté des Chinois à poursuivre leur voie et pour leur capacité à l'autocritique et à la lutte contre soi-même si nécessaire. L'auto-interrogation est non seulement une composante importante de la pensée de Mao Zedong mais aussi l'essence même de l'esprit de *Tel Quel*.

1.3.2 Le maoïsme langagier

L'épisode maoïste de Sollers est aussi marqué par la parution de ses livres avant-gardistes dans lesquels la référence à la langue chinoise est très explicite : on y trouve des caractères chinois dans *Nombres* (1968) et *Lois* (1972), et le texte sans ponctuation de *Paradis* (1981) rappelle la forme du chinois classique.

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 400.

² Philippe Sollers, « Mao contre Confucius », *Tel Quel* n° 59, 1974, p. 17-18.

L'engagement politique et « l'expérience des limites » vont de pair. L'aspect révolutionnaire de ces romans se traduit non seulement par leur forme textuelle mais aussi par des emprunts aux ouvrages maoïstes et des allusions à la révolution culturelle.

Parallèlement aux romans de Sollers, dans les numéros de *Tel Quel*, il est aussi beaucoup question des caractéristiques et de la réforme de la langue chinoise. Les textes de Lu Xun traduits et publiés dans la revue constituent l'exception par rapport au désintérêt général des telqueliens à l'égard de la littérature moderne chinoise.

1.3.2.1 Les éléments maoïstes dans *Nombres*

Dans *Nombres*, roman écrit et publié avant la conversion officielle au maoïsme de *Tel Quel*, on relève déjà des citations des ouvrages de Mao :

« La nature humaine dont ils parlent, n'est rien d'autre, au fond, que l'individualisme bourgeois ; c'est pourquoi, à leurs yeux, la nature humaine prolétarienne est incompatible avec ce qu'ils appellent la nature humaine » / « Les idéalistes mettent l'accent sur les intentions et ignorent les résultats ; les partisans du matérialisme mécaniste mettent l'accent sur les résultats et ignorent les intentions. En opposition avec les uns comme avec les autres, nous considérons à partir du matérialisme dialectique, les intentions les résultats dans leur unité »¹

Le passage cité ci-dessus est constitué de deux extraits des *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan*, faites par Mao Zedong en 1942 et publiées dans le *Quotidien de la libération* le 19 octobre 1943 à Yanan. Ces interventions visent à inciter les artistes et écrivains à se rallier aux masses révolutionnaires pour que leurs créations soient au service des ouvriers, paysans et soldats. Dans ces deux fragments du discours de Mao, on peut repérer les points de vue essentiels du Grand Timonier, qui correspondent également aux préoccupations de Sollers à cette époque-là : la mise en question des valeurs bourgeoises et la remise en valeur du matérialisme dialectique.

¹ Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 116.

Nombres a été écrit au moment de l'engagement politique de *Tel Quel*, et sa parution est une sorte de bouclier contre la récupération littéraire. Philippe Forest signale que « l'intérêt du groupe pour la révolution culturelle, s'il fut à l'époque tenu secret, a été immédiat »¹. Tous nourris de l'enthousiasme révolutionnaire, certains intellectuels proches de *Tel Quel* sont réunis autour de Sollers et Baudry pour former un groupe sinophiles, qui fonctionnait comme un « comité politique ». *Nombres* était en quelque sorte une manière de justifier « la possibilité pour une avant-garde littéraire de servir la cause d'une révolution d'inspiration maoïste. »²

Que ce soit sur le plan de la narration, de la disposition ou de la langue, *Nombres* est un roman révolutionnaire à contre-courant de la littérature conventionnelle et un exemple d'écriture textuelle émergée pendant la vague structuraliste. Le fait d'être maoïste et structuraliste à la fois révèle ce besoin profond de faire sécession avec la langue et avec les idées. Forest explique ainsi la raison fondamentale pour laquelle Sollers et les telqueliens sont attirés par la campagne effervescente en Chine :

Si la révolution culturelle séduit, c'est que, à l'été 1966, elle apparaît comme un formidable mouvement anti-autoritaire. Une avant-garde littéraire peut se reconnaître en elle car c'est dans le champ de la culture et de la pensée que l'offensive semble avoir été lancée. La relance de l'action révolutionnaire appartient aux artistes et aux intellectuels qui, dénonçant dans leur domaine les archaïsmes et les conservatismes, annoncent la possibilité d'une subversion sociale d'ensemble.³

1.3.2.2 La traduction de Lu Xun par *Tel Quel*

Le numéro double 48/49 de *Tel Quel* (printemps 1972) est entièrement consacré aux études sur la Chine. Les articles peuvent se diviser en deux domaines, ce qui est largement révélé par les titres en couverture : d'une part, des études sur la pensée chinoise où figurent les contributions de Joseph Needham, Cheng Chi-hsien et Viviane Alleton concernant la philosophie, la poésie classique et l'écriture chinoises ; et d'autre part, les autres essais rapportant aux révolutions chinoises,

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 273.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 274.

celle de 1919 et celle en cours.

Un extrait du poème de Lu Xun (1881-1936)¹, grande figure de la littérature engagée en Chine moderne, se trouve en épigraphe de ce numéro spécial Chine. Ce poème intitulé *Les Herbes sauvages : délicace* est écrit en « bāihuà » (白话, chinois vernaculaire), dont l'usage dans la poésie constitue un aspect essentiel de la réforme littéraire au cours du Mouvement du 4 Mai (wǔ sì yùndòng, 五四运动) en 1919. Ces cinq vers de Lu Xun sont présentés en caractères chinois – c'est la première fois qu'un texte en caractères chinois apparaît sur les pages de *Tel Quel* – et sont accompagnés de la traduction en langue française :

Le feu terrestre couve sous terre,
Il monte, il tourbillonne, il perce l'écorce.
Un volcan impétueux éclatera un matin
Et embrasera tout – de l'herbe des champs
Jusqu'aux arbres géants.
Il ne restera rien de ce qui est pourri et corrompu.
Moi, je suis calme et plein de joie.
Je rirai
Je chanterai.

地火在地下运行，奔突。
熔岩一旦喷出，将烧尽一切野草
以及乔木于是并无可腐朽。
但我坦然，欣然。
我将大笑，我将歌唱。²

« Le feu » dans le poème de Lu Xun est le symbole de la nouvelle pensée et de la nouvelle culture, dont la force détruira impitoyablement toute moisissure du vieux monde. Épigraphe qui ouvre ces numéros spéciaux, ces vers servent de déclaration de prise de position politique aux membres de *Tel Quel*. C'est l'annonce de l'adoption du maoïsme et de l'ambition littéraire, qui cherche à combiner écriture et révolution.

¹ Lu Xun, de son vrai nom Zhou Shuren (周树人), est issu d'une famille de lettrés à Shaoxing (province du Zhejiang). Il fait ses études de médecine au Japon grâce à une bourse gouvernementale. À son retour en Chine, Lu Xun travaille d'abord dans l'éducation et se consacre par la suite à la littérature et à la traduction.

² *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 2.

Dans ce même numéro, sont publiés deux textes de Lu Xun traduits en français : *Pour oublier* et *Opinion sur la ligue des écrivains de gauche*. Intercalé entre ceux-ci, Sollers propose un texte qui fait le point sur le statut historique de Lu Xun en Chine : « Lou Sin est considéré dans la Chine révolutionnaire comme le “précurseur de la révolution culturelle”. »¹ Il cite ensuite un extrait du discours intitulé *Mener la révolution jusqu’au bout en commémoration de Lu Xun*², prononcé le 31 octobre 1966 par Yao Wenyuan, membre de la « Bande des Quatre », lors d’un rassemblement de plus de 70 000 représentants pour honorer le trentième anniversaire de la mort de Lu Xun.

Les textes de Lu Xun continuent à être publiés. Ainsi, dans le numéro 53 de *Tel Quel* (1973), on lit *La littérature révolutionnaire (et autres inédits)*, traduits par Michelle Loi, qui rédige également une préface aux textes, *Lire Luxun*, présentant la vie et l’œuvre de l’auteur. Loi y décrit le prestige dont Lu Xun jouit en Chine à l’époque de la révolution culturelle :

Qui est Luxun ? Et d’abord quel Luxun ? Celui des Chinois d’aujourd’hui, me dit-on, ce n’est pas l’écrivain que nous connaissons. Ce n’est d’ailleurs pas un écrivain, ce n’est même pas un homme : c’est un drapeau ! c’est un symbole ! c’est une idée !³

Elle remarque chez Lu Xun une parfaite combinaison entre l’écriture et la révolution : « S’il y a un homme dont on puisse dire que son style fait partie de sa lutte politique et de sa conception morale, c’est bien lui. »⁴ Loi signale que Lu Xun serait également un précurseur révolutionnaire pour les Français :

Si l’œuvre de Luxun est de première importance pour les Chinois, quoiqu’ils n’aient sur le dos leurs « trois montagnes » d’oppression, elle l’est à nous, je pense, beaucoup plus encore, parce que la société dans laquelle nous vivons présente beaucoup d’analogie avec la sienne (dirons-nous qu’elle est prérévolutionnaire ?) Ses analyses du combat de classe et de différentes catégories d’ennemis ne nous sont pas tellement étrangères. [...] Nous devons apprendre à débûsquer comme lui sans pitié et sans illusion

¹ Philippe Sollers, *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 151.

² Titre en chinois : 《纪念鲁迅，革命到底》(Jìniàn Lu Xun, gémìng dàodǐ).

³ Michelle Loi, « Lire Luxun », *Tel Quel*, n° 53, 1973, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

vaine toutes les espèces de parasites qu'il a dénombrées jusques et y compris les «mites »du camp socialiste.¹

À travers le zèle avec lequel Michelle Loi fait l'éloge de Lu Xun, on peut imaginer à quel point Lu Xun est tenu en estime par les Chinois. L'influence de cette sanctification persiste jusqu'à nos jours. Néanmoins, nous sommes en mesure de dire qu'autant Lu Xun est défini autant il est idéologiquement instrumentalisé par le Parti Communiste Chinois. Selon Simon Leys, Lu Xun est en fait une personne habitée de contradictions « refusant la double tentation de se réfugier dans l'aveugle engagement partisan ou de s'exiler dans un individualisme misanthrope »². Malgré sa volonté optimiste et en raison de sa lucidité, Lu Xun « ne se fait aucune illusion ni sur les chances de réussite de la révolution ni sur ses conséquences. »³ De ce point de vue, l'auteur des *Essais sur la Chine* considère Lu Xun comme « l'incommode compagnon de route »⁴ pour les communistes chinois.

La détermination révolutionnaire qui est, dans une certaine mesure, « imposée » à Lu Xun, a toujours été montrée comme l'exemple à suivre lors des mouvements politiques comme la Campagne anti-droitiste, la Campagne des Cent fleurs et la Grande Révolution Culturelle Proletarienne. En quelque sorte, Lu Xun est un écrivain qui se fait engager par le PCC en tant que « grand porte-drapeau du mouvement de la nouvelle culture ».

Les commentaires de Michelle Loi sur les écrits et les idées de Lu Xun sont principalement basés sur sa récupération par les communistes chinois. Pendant la révolution culturelle, sont publiés en Chine des florilèges rassemblant des extraits des écrits de Lu Xun critiquant la doctrine confucéenne et ce, dans le but de justifier la nécessité de rompre avec la culture traditionnelle.

Lu Xun est présenté comme un militant infatigable et déterminé contre la valeur féodale que représente la culture traditionnelle et contre la théorie de la

¹ *Ibid.*

² Simon Leys, «Le feu sous la galce : Lu Xun », *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, coll. «Savoir », 1983, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*

littérature bourgeoise qui serait à ses yeux, antirévolutionnaire. Si, chez Lu Xun, le rejet du passé est très présent, c'est parce qu'il se trouve constamment déchiré entre ce qu'il hérite de la Chine antique et, pour certains, moisie, et ce à quoi il aspire dans la pensée et la littérature occidentales. Les efforts que fait Lu Xun pour se débarrasser du joug de la langue littéraire (wényán, 文言) et de l'idéologie que celle-ci détermine, ont suscité sans doute des résonances chez Sollers qui se soucie à son tour une révolution textuelle au sein de la langue française. C'est à partir de ce point que Jean-Michel Lou met en parallèle le combat de Lu Xun et celui de Sollers contre leur propre langue :

[... Lu Xun] a fait dans l'autre sens, un demi-siècle plus tôt, la démarche que Sollers accomplit dans *Lois*. Le point de départ est comparable : son pays, pense-t-il, est plongé dans un marasme mental et politique dont, il en est persuadé, ne pourrait le tirer qu'un bouleversement radical des structures mentales et sociales, c'est-à-dire, pour l'écrivain qu'il est : de la langue. Les deux se situent dans un moment qu'on peut nommer préévolutionnaire (au moins subjectivement en ce qui concerne Sollers [...])¹

La comparaison de Lou révèle à juste titre l'analogie entre les contextes littéraires dans lesquels évoluent Lu Xun et Sollers, bien que le climat politique et idéologique chinois à l'époque de Lu Xun (1881-1936) s'avère beaucoup plus complexe et bouleversé que la France dans les années 1960-1970. Les deux écrivains aspirent tous à déclencher une révolution culturelle dans leur pays afin de percer l'asphyxie mentale et provoquer des changements sociaux. Cette sympathie intellectuelle constitue sans doute la raison pour laquelle Lu Xun est le seul écrivain moderne chinois traduit et présenté par *Tel Quel*. Michelle Loi témoigne dans le prologue de *Lire Luxun* sur « la commande » que lui passe Sollers :

Pour son style dense, pour ses références historiques à une époque mouvementée, pour sa langue qui n'est déjà plus celle qui se parle aujourd'hui, Luxun passe pour difficile. C'est pourquoi je n'avais jamais osé l'aborder vraiment, malgré l'envie que j'en avais. Cet été – cela aussi doit être dit – parce que Philippe Sollers m'avait demandé en juin de donner à *Tel Quel* la traduction de quelques-uns des textes de Luxun

¹ Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, Paris : Gallimard, coll. L'Infini, 2012, p. 84.

«que j'aimais le mieux», j'ai osé ouvrir les premiers des vingt et un volumes de l'œuvre et, comme disent les Chinois, «mordre l'os».¹

Il est aussi intéressant de constater que Lu Xun et Sollers ont entrepris leur rénovation littéraire à partir du même motif mais dans deux directions opposées. La moitié des *Œuvres complètes de Lu Xun* est composée de ses traductions littéraires qui sont difficilement accessibles étant donné qu'il emploie une langue «européanisée» en combinant la syntaxe des langues occidentales et la morphologie de la langue chinoise. Il s'agit souvent de traductions littérales dans la même structure que celle de la langue d'origine. Ceci découle de sa méfiance envers le chinois qu'il juge incapable d'exprimer les notions occidentales modernes. Quant à la pratique littéraire de Sollers, on y voit une «sinisation» évidente. Il y a aussi, en quelque sorte, une illisibilité dans les romans sollersiens où sont insérés les sinogrammes. Il lui arrive également de traduire littéralement dans ses romans des poèmes chinois ou des extraits du *Tao Tö King*. De ce fait, les deux écrivains partagent le même scepticisme pour leur propre langue et une ouverture aux cultures étrangères.

À l'exception de Lu Xun, les auteurs chinois commentés par Sollers dans ses romans ou ses essais sont quasiment tous des penseurs taoïstes ou des poètes chinois antiques, à savoir ceux qui écrivent en «wényán». Jean-Michel Lou fait remarquer que le sentiment d'être prisonnier de leur propre langue amène Lu Xun et Sollers à être attirés par la langue de l'autre :

Si Lu Xun, étouffant dans la langue Chinoise littéraire, subit l'attraction des langues occidentales, Sollers accomplit donc une démarche inverse, qui se dessine clairement dans *Lois* et *H*, et se poursuivra, comme nous le verrons, dans toute son œuvre. La dislocation expérimentale du français le tire vers la langue chinoise (classique) : élision d'articles (qui n'existent pas en chinois), tendance à suppléer la subordination par la juxtaposition, à prendre les mots comme entités à part entière, peu de virgules dans *Lois* et suppression complète de la ponctuation dans *H* et *Paradis* (il n'y a pas de signes de ponctuation dans le chinois classique) ; au total : une réduction de

¹ Michelle Loi, «Lire Luxun», *Tel Quel*, n° 53, 1973, p. 49.

la syntaxe.¹

Au retour du voyage en Chine des telqueliens, un autre essai de Lu Xun *Bavardages d'un profane sur l'écriture*, traduit et préfacé par Michelle Loi paraît successivement dans les numéros 60 et 61 de *Tel Quel*. Dans cet essai, Lu Xun traite la question de la complexité morphologique des caractères chinois et propose une réforme de l'écriture. Dans la préface, Michelle Loi explicite le point de vue de Lu Xun et présente la popularisation de la transcription alphabétique des caractères chinois – le Projet d'alphabet phonétique chinois (Hànyǔ pīnyīn fāng'àn, 汉语拼音方案) – tout en soulignant la nécessité de cette réforme dans le contexte de la révolution culturelle.

La traduction et la présentation de Lu Xun par *Tel Quel* accompagnent toute la période maoïste de la revue, de 1972 lors de l'annonce officielle de cette conversion jusqu'à 1975 après le pèlerinage en Chine. En tant que pionnier très influent dans le Mouvement du 4 Mai et représentant de la nouvelle culture, Lu Xun est considéré comme écrivain engagé au service de la cause communiste pendant la révolution culturelle. Vu le rôle que Lu Xun a joué sur la scène littéraire moderne chinoise dans les années 1920-1930, l'image confuse de Lu Xun à l'époque de Mao, amène dans une certaine mesure les telqueliens à prendre la GRCP pour la suite et le développement du Mouvement du 4 Mai.

D'une façon simplifiée et superficielle, il y a des analogies entre le Mouvement du 4 Mai et la GRCP : des masses mobilisées, la réforme de la langue et la critique du confucianisme, etc. Cependant, du point de vue de leurs contextes historiques et de la manière dont les mouvements furent déclenchés, tout différencie le Mouvement du 4 Mai de la GRCP. En 1919, la manifestation a été initiée par les étudiants et des réactions se sont enchaînées ensuite dans tout le pays en vue de sauvegarder la souveraineté nationale alors que la GRCP a été déclenchée par certains dirigeants du pays dans le but d'asseoir l'idéologie révolutionnaire au sein du parti.

¹ Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 87.

La vision utopique de la GRCP par les telqueliens est due en une grande partie à leur découverte de la corrélation entre la révolution et la culture. Dans *Littérature et révolution*, essai sur l'œuvre de Michelle Loi Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois 1919-1949, Julia Kristeva souligne la proximité chronologique et le lien indissociable entre le Mouvement de la Nouvelle Culture (Xīn wénhuà yùndòng, 新文化运动) et le Mouvement du 4 Mai :

[...] il s'agit d'un mouvement d'avant-garde littéraire lié à ses débuts au mouvement de renouveau social et politique qui secoue la Chine (le Mouvement du 4 Mai 1919), et indissociable de lui : tout bouleversement socio-politique en Chine n'est-il pas sans détour par les lettres ?¹

En traçant le remplacement de la langue littéraire (wényán) par la langue vernaculaire (báihuà) lors de ce mouvement littéraire autour des années 1920, Kristeva constate que «la réforme littéraire deviendra une révolution politico-littéraire»². C'est un reflet de la conviction que nourrissent les telqueliens à l'époque en croyant à la fonction catalytique de la révolution littéraire sur le bouleversement social.

De plus, elle évoque l'importance que Mao accorde à la littérature et à son pouvoir de forger une idéologie au sein du peuple :

[...] Mais c'est Mao Zedong, un des pionniers de la réforme littéraire qui, dans chaque intervention sur le rôle du parti pour l'organisation des masses, insiste sur l'importance de la littérature à l'intérieur du combat idéologique [...]³

Bien qu'il existe des interprétations déformées sur les écrits de Lu Xun à l'époque de Mao, les telqueliens considèrent Lu Xun comme l'incarnation de la nouvelle culture chinoise. L'introduction et la traduction de Lu Xun à l'initiative de Sollers montrent son vif intérêt pour la littérature révolutionnaire en Chine.

¹ Julia Kristeva, «Littérature et révolution», *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 66.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 68.

1.3.3 Le maoïsme philosophique

Au cours de ses études sur les ouvrages marxistes et léninistes, Sollers découvre et apprécie les contributions de Mao Zedong au développement de la philosophie marxiste-léniniste et en fait des commentaires et des comptes rendus. Dans *À propos de la dialectique*, son intervention au congrès *Psychanalyse et Politique*, qui a lieu à Milan en décembre 1973, Sollers qualifie la théorie de Mao de remède contre la liquidation de la dialectique matérialiste par le dogmatisme et le révisionnisme. De la même manière que Lénine et la révolution russe ont fait progresser le marxisme, Mao Zedong et la révolution chinoise ont fait avancer le marxisme-léninisme.

Il a fallu attendre Mao, c'est-à-dire une autre pratique de la lutte révolutionnaire sur un autre terrain, avec d'autres stratifications sociales et culturelles, pour voir s'amorcer la continuation et le développement en profondeur du léninisme. L'intervention décisive est ici, contre les erreurs dogmatiques, celle de Mao dans *De la pratique et De la contradiction*.¹

Comme la plupart des maoïstes français, Sollers valorise hautement les écrits de Mao, en le prenant pour le vrai successeur de Lénine, et il s'intéresse plutôt à la dimension philosophique du maoïsme.

[...] L'une des grandes difficultés pour apprécier toute l'*originalité* de Mao sur le plan philosophique est précisément celle-ci : non seulement il ne cesse pas, lui, d'être strictement léniniste, non seulement son apport à la dialectique matérialiste est directement opposé à la réduction dogmatique qui annonce la liquidation révisionniste (et ceci à chaque étape de l'histoire du mouvement, communiste international, ce qui fait de lui le seul grand théoricien marxiste après Lénine), mais encore il refond, reformule, les conceptions fondamentales du marxisme.²

En englobant ses réflexions sur la relation entre la connaissance et la pratique et sur le matérialisme dialectique, les deux ouvrages les plus importants de Mao Zedong *De la pratique et De la contradiction* sont rédigés successivement en 1937,

¹ Philippe Sollers, « À propos de la dialectique », *Tel Quel*, n° 57, 1974, p. 139-140.

² Philippe Sollers, « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire », *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 126.

ayant tous deux pour objectif de corriger le dogmatisme et le subjectivisme chez certains communistes. *De la pratique* traite de la relation entre le savoir et l'action en mettant l'accent sur le rôle primordial que joue la pratique dans le processus de la connaissance des hommes. Mao Zedong y signale aussi qu'au cours des années 1931-1934 la tendance dogmatique du parti communiste est la cause du préjudice énorme subi par la révolution chinoise et qui oblige l'Armée rouge chinoise à commencer la Longue Marche. *De la contradiction* est le chef-d'œuvre philosophique de Mao Zedong et le noyau dur de sa pensée. Le texte compte environ vingt-cinq mille caractères et est réparti en une introduction, six parties et une conclusion. Les principales questions abordées sont les suivantes : le développement de la théorie léniniste sur les deux conceptions du monde (métaphysique et dialectique) ; la présentation de l'universalité et du caractère spécifique de la contradiction, dont la relation est celle entre le général et le particulier ; la définition de la contradiction principale et de l'aspect principal de la contradiction ; l'élucidation de l'identité conditionnelle et de la lutte absolue des aspects de la contradiction ; et enfin, l'analyse des contradictions antagonistes et non antagonistes, qui peuvent se transformer les unes en les autres sous certaines conditions.

1.3.3.1 À propos de la lutte philosophique en Chine

Dans le numéro 48/49 de *Tel Quel*, l'article *La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire*, rédigé par Sollers, décrit la rivalité, aggrandissant en Chine, entre les deux lignes idéologiques : d'une part « Un se divise en deux » préconisé par Mao Zedong et basé sur la dialectique et la vision maïsté de la contradiction ; « Deux fusionnent en un », d'autre part, représenté par Liu Shaoqi et Yang Xianzhen (杨献珍), consistant à résoudre les contradictions des classes en les unissant. Sollers s'inscrit naturellement dans la lignée de Mao Zedong qui, ayant recours à la dialectique matérialiste, développe sa théorie de la contradiction universelle et de la divisibilité inconditionnelle et absolue, en vue de souligner la

primaute de la lutte des classes en Chine.

L'approbation de Sollers pour la théorie d' « Un se divise en deux » peut aussi s'expliquer par son assimilation de la pensée taoïste concernant l'interaction entre le *Yin* et le *Yang*. Dans *Drame*, livre publié en 1965, on constate déjà que l'alternance des pronoms « je » et « il », renvoyant tous les deux au narrateur, fait un emprunt au concept taoïste, similaire à la théorie d' « Un se divise en deux », qui met aussi l'accent sur la transformation. Toutefois, l'optique sympathisante que porte Sollers sur la théorie de Mao l'empêche de se rendre compte du dessein politique de Mao derrière le débat idéologique. Forest rappelle le contexte historique spécifique qui joue dans cette querelle théorique que Sollers et les telqueliens eurent tendance à négliger à l'époque :

Ils trouvent dans les textes mêmes de Mao Zedong les éléments théoriques qui permettent de construire et justifier leur position. Ces textes, en effet, quand bien même ils se présentent comme d'authentiques et rigoureuses démonstrations philosophiques, sont toujours des textes de circonstance.¹

Depuis la fondation de la République Populaire de Chine, la lutte philosophique entre Mao Zedong et Liu Shaoqi, dont la pensée philosophique est interprétée par « son agent dans les milieux philosophiques »² Yang Xianzhen, est composée de trois questions principales : la base économique composite ou unique ; l'identité de la pensée et de la réalité ; « Un se divise en deux » ou « Deux fusionnent en un ». La divergence sur l'analyse économique s'est produite en 1955, lorsque Yang Xianzhen a lancé sa théorie de la base économique composée de cinq secteurs : économie d'État, économie coopérative, économie capitaliste privée, économie indépendante des paysans et artisans et économie capitaliste d'État. Cette analyse a été réhabilitée après la révolution culturelle et jugée adéquate aux circonstances économiques des années 1950, alors qu'elle avait été vivement critiquée à l'époque et considérée comme un concept économiste-mécaniste du marxisme.

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982, op. cit.*, p. 411.

² « “Deux fusionnent en un” , philosophie réactionnaire de la restauration capitaliste », *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 133.

Deuxièmement, l'identité entre la pensée et la réalité a servi de théorie philosophique soutenant le Grand Bond en avant (1958-1960), campagne pendant laquelle on a fait croire que la productivité dépendait de la volonté, thèse idéaliste qui a nuit au développement économique. Yang Xianzhen, réfutant cette théorie maoïste, a été accusé de vouloir « transformer le monde par la conception réactionnaire du monde de la bourgeoisie »¹. Finalement, avec la théorie de « Deux fusionnent en un », Liu Shaoqi et Yang Xianzhen sont définitivement condamnés et qualifiés de révisionnistes voulant « réconcilier les contradictions, liquider la lutte, nier la transformation, s'opposer à la révolution »². La critique contre Liu et Yang a commencé en 1964, à la veille de la révolution culturelle. Qu'il s'agisse de la réforme économique ou de la mise en place de la lutte des classes, il est clair que ces trois débats philosophiques ont accompagné les campagnes économiques et politiques à l'époque de Mao.

C'est pourquoi l'article de Sollers fait sans doute référence aux informations des dossiers officiels en provenance de la Chine révolutionnaire. Les aspects philosophique et culturel de la révolution chinoise ont été irrésistibles pour Sollers et les telqueliens qui aspiraient aux bouleversements susceptibles de secouer les institutions bourgeoises qui prédominaient dans les milieux littéraires. Leur approbation sans réserve pour la ligne révolutionnaire de Mao résulte de la conviction de la nécessaire conjugaison des réformes littéraire et politique. Forest analyse ainsi l'attraction du maoïsme :

Tel Quel et le maoïsme se retrouvent donc dans la même volonté d'exacerber luttés et contradictions pour que le processus révolutionnaire ne s'enlise pas en une synthèse factice. Mais la proximité voulue par la revue est plus étroite encore. Ce qui bien entendu séduit les telqueliens dans le modèle chinois, c'est la possibilité d'une révolution qui soit d'abord culturelle.³

Dans *Pourquoi j'ai été chinois*, Sollers se justifie de son tour pour son épisode

¹ Philippe Sollers, « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire », *op. cit.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 127.

³ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 412.

maoïste et explique la motivation de la révolte des maoïstes :

[...] ce qu'on appelle à un moment donné le « structuralisme » ou le « maoïsme », ce sont toujours des formations de révolte critique contre un état de fait. [...] Pourquoi est-ce qu'il avait des maoïstes ? Les maoïstes, c'était des gens qui n'étaient pas contents de la façon dont le marxisme officiel fonctionnait, le marxisme soviétique des partis communistes occidentaux, et puis la pratique d'intégration des syndicats et de la classe ouvrière à un processus dialectique bien connu de maître et d'esclave parfaitement d'accord pour que les choses durent, pour que les choses restent conservatrices.¹

Si le maoïsme était séduisant pour Sollers, c'est aussi en raison de l'implication de la culture chinoise dans cette idéologie marxiste-léniniste. Selon Kefei Xu, le maoïsme est une sinisation du marxisme :

[...] Mao est en effet fortement influencé par la philosophie chinoise, et le maoïsme se diffère des autres courants marxistes sur deux points primordiaux : le non-déterminisme et le volontarisme. Ces points sont tous deux hérités de la tradition chinoise. Par son influence, le taoïsme a donné au maoïsme un corps plus flexible que le déterminisme du marxisme orthodoxe. Quant au volontarisme de Mao, il provient des enseignements du néoconfucianisme qui en partie insiste sur l'idée que l'« être » est compris dans le cœur.²

Le volontarisme chez Mao Zedong explique sa croyance en une activité subjective des hommes et son développement sur la question de « l'identité entre la pensée et la réalité ». Lors du débat philosophique entre Mao et Liu, Mao déclare que « nier le facteur homme signifie nier la plus grande force productive. Nier le rôle de l'idéologie signifie nier l'action de la superstructure sur la base économique. »³ Les propagandes irréalistes sur les forces productrices durant le Grand Bond en Avant sont justement basées sur cette théorie idéaliste.

1.3.3.2 Sur la contradiction

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, *op.cit.*, p. 88-89.

² Kefei Xu, « Le maoïsme de *Tel Quel* autour de Mai 68 », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], n° 6, 2011, mis en ligne le 08 mars 2012, consulté le 07 avril 2016. URL : <http://transtexts.revues.org/436> ; DOI : 10.4000/transtexts.436, p.7.

³ Philippe Sollers, « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire », *op. cit.*, p. 125.

Sur le matérialisme (1974) est un livre à part dans l'œuvre de Sollers. L'écrivain y trace l'évolution du matérialisme depuis l'atomisme antique jusqu'à la dialectique révolutionnaire, comme le montre le sous-titre. Il n'est pourtant pas commun qu'un écrivain publie un livre sur la philosophie. Dans l'*Avertissement*, Sollers affirme sa conviction que « la philosophie doit et devra être faite, à tout moment, par tous »¹. Ce livre traite le matérialisme historique et dialectique à travers Marx, Engels, Lénine et Mao en les situant dans toute l'histoire de la philosophie. D'après Sollers, le stalinisme et le trotskisme sont en réalité des formes différentes de la liquidation de la dialectique matérialiste dont le fond réside dans le fait que toute chose devrait être divisée en des éléments contraires. À travers la Chine, Sollers voit l'espoir de reprendre le matérialisme dialectique puisque c'est une terre non-chrétienne et imprégnée de la culture traditionnelle dialectique et du vide taoïste. La révolution chinoise, dirigée par Mao Zedong, qui rectifie la tendance révisionniste et dogmatiste du matérialisme, représente aux yeux de Sollers un contrepoids indispensable au matérialisme bourgeois.

Dans *Sur le matérialisme*, Sollers signale donc que Mao Zedong a contribué au développement du marxisme-léninisme. Son apport consiste à mettre l'accent sur la contradiction, ce qui constitue un développement inédit de la dialectique matérialiste. François Marmor le confirme ainsi dans son ouvrage sur le maoïsme : « La théorie des contradictions, telle que l'expose Mao, est une contribution importante à la formulation des lois de la dialectique. »² Voici également une citation de Mao que propose Sollers :

Mao : « L'identité conditionnée et relative unie à la lutte inconditionnée et absolue forme le mouvement contradictoire dans toute chose et dans tout phénomène. » « Cela signifie : 1) que les deux aspects contradictoires s'excluent l'un l'autre ou qu'ils luttent l'un contre l'autre ; 2) que dans des conditions déterminées les deux aspects contradictoires s'unissent et réalisent l'identité. Et il y a lutte dans l'identité ; sans lutte pas d'identité. »³

¹ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Paris, Seuil, 1974, p. 5.

² François Marmor, *Le maoïsme : philosophie et politique*, Paris, PUF, 1976, p. 55.

³ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, op.cit., p. 36-37.

Le déclenchement de la Grande Révolution Culturelle Proletarienne s'appuie justement sur cette théorie de la contradiction qui met au premier plan la lutte des classes. Cela explique pourquoi d'après Sollers, c'est «de la GRCP que date une autre conception, multilatérale, non centrée, du procès historique, un autre rapport de forces global à contradictions étagées, multiples, que la plupart, moulés dans leur symbolisme primaire blanc-noir, ont tant de mal à comprendre »¹.

Les études de la pensée de Mao Zedong constituent une partie importante de ce livre. L'essai *Sur la contradiction* est une analyse approfondie d'un ouvrage important de Mao Zedong, *De la contradiction*. Y sont aussi intégrés les dix poèmes de Mao Zedong traduits par Sollers et *La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire*, antérieurement publiés dans *Tel Quel* (numéros 40 et 48/49). Sollers explique la raison qui le pousse à étudier en profondeur l'ouvrage de Mao Zedong dans *Un vrai roman. Mémoires* (2007) :

Je veux bien réécrire aussi, à toute allure, des tracts, plus ou moins anonymes, célébrant la géniale pensée du Grand Timonier Mao, et surtout de son essai *Sur la contradiction* (excellent), qu'on retrouve, avec une très bonne traduction de ses poèmes, dans un de mes livres, pas si exécutable qu'on s'est employé à le dire, *Sur le matérialisme* (1974). Là, je pense d'abord à l'effet de stupeur que cela va produire dans les nombreuses sacristies de l'époque, apparemment opposées (très réussi) [...] ²

Bien qu'il s'agisse d'un essai philosophique sur la théorie maoïste, dans *Sur la contradiction* sont insérées quelques lignes de caractères chinois qui ouvrent le texte de Mao Zedong. La fonction de cette première page du texte original ne peut simplement se réduire à une décoration, puisque Sollers explique ensuite longuement la structure et le sens de chaque caractère qui compose les mots-clés tels que « contradiction », « matérialisme », « dialectique », « bourgeoisie » etc. Voilà son explication du titre de l'essai :

Le chinois, nous le savons, utilise, plutôt que des « concepts » à proprement parler, ce qu'il vaudrait mieux appeler – en tenant compte des particularités de son écriture – des

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, *op. cit.*, p. 336.

«catégoriogrammes » dont le fonctionnement communique plus directement avec ce que nous cernons désormais comme économie inconsciente. C'est ainsi que le titre même du texte de Mao Tsé-toung, *De la contradiction*, se prononce mǎo dūn lùn, et s'écrit 矛盾論, c'est-à-dire : javelot-bouclier-traité (le caractère «traité» étant lui-même composé de «parole» – à l'intérieur duquel on reconnaît le dessin de la bouche – et de «claire» (de bambou), «assemblage», «série»). Les «catégoriogrammes», en effet, renvoient non à des «concepts» mais, souvent, aux condensations graphiques de brèves séquences dramatiques ou mythiques, en l'occurrence (pour «contradiction») au rapide scénario suivant : un homme tend d'une main le javelot qui perce tous les boucliers, et de l'autre main le bouclier qu'aucun javelot ne peut percer.¹

Sollers rappelle ici une allégorie issue de l'ouvrage légiste chinois *Hanfeizi* qui introduit la notion de contradiction : un commerçant d'armes vante son javelot tranchant qui peut tout percer et son bouclier solide qu'aucun objet tranchant ne peut percer. Les gens lui demandent alors : «Si vous essayez de percer votre bouclier avec votre javelot, que se passera-t-il ? » Le commerçant ne peut y répondre. En raison de cette histoire, les caractères signifiant le javelot et le bouclier sont employés pour représenter le concept abstrait de «contradiction».

Sollers déchiffre la formation de chaque terme en expliquant littéralement les caractères composants, d'une part pour faire remarquer le contexte langagier et culturel dans lequel Mao développe la théorie marxiste-léniniste de la contradiction et de l'autre pour montrer l'interprétation de ces concepts métaphysiques et politiques par l'écriture et la symbolique chinoises. Sollers justifie ainsi la nécessité de ces notes étymologiques :

Il y a les traductions : mais ces traductions vont, si l'on peut dire, au plus pressé, elles accumulent et linéarisent, elle «endorment» le texte dans une généralité qu'il assume, certes, mais qu'il met en relief *autrement*, dans un *autre* volume de signification que celui de la sèche énumération de concepts.²

Par rapport à l'expression de la contradiction en langues occidentales, Sollers trouve que son expression en chinois est plus directement liée à la dialectique,

¹ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, op. cit., p. 131.

² *Ibid.*, p. 130.

concept qui existe déjà dans la pensée chinoise la plus ancienne, décelable dans les ouvrages des penseurs avant la dynastie des Qin (XXI^e siècle -221 av. J.-C.), tels que le *Tao Tö King* ou *L'Art de la guerre* etc.

Dans *Sur la contradiction*, Sollers souligne la critique de Mao sur le matérialisme mécaniste qui consiste à ignorer la rétroaction entre les deux éléments au sein d'une contradiction. Sollers cite l'analyse de Mao Zedong sur la contradiction entre les forces productives et les rapports de production, entre la théorie et la pratique et aussi entre la base économique et la superstructure.

Certes, les forces productives, la pratique et la base économique jouent en général le rôle principal, décisif, et quiconque le nie n'est pas un matérialiste ; mais il faut reconnaître que, dans des conditions déterminées, les rapports de production, la théorie et la superstructure peuvent, à leur tour, jouer le rôle principal, décisif. [...] Lorsqu'on est dans le cas dont parle Lénine : « Sans théorie révolutionnaire, pas de mouvement révolutionnaire », la création et la propagation de la théorie révolutionnaire jouent le rôle principal, décisif. [...] Lorsque la superstructure (politique, culture, etc.) entrave le développement de la base économique, les transformations politiques et culturelles deviennent la chose principale, décisive.¹

À la lumière de la pensée de Mao Zedong, les telquelien maoïstes étaient enclin à croire à la réaction de la superstructure sur la base économique. De ce fait, ils étaient convaincus que la conscience sociale peut agir sur l'être social et que, par conséquent, la révolution de la littérature est capable de promouvoir les bouleversements sociaux et de secouer l'ordre de la bourgeoisie.

Selon certains spécialistes, ces textes doivent être considérés en tenant compte des circonstances politiques de l'époque de leur écriture, en l'occurrence le moment du déclenchement de la guerre anti-japonaise en 1937. Ainsi Ieme van der Poel synthétise le point de vue de Werner Meissner :

Mao Zedong avait recours au matérialisme dialectique pour justifier devant Staline son refus de collaborer avec le Guomindang, plaçant plus haut la contradiction (entre le Parti Communiste chinois et le Guomindang) que l'unité voulue par Staline pour

¹ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, op. cit., p. 151-152.

combattre l'invasion japonaise.¹

Alain Badiou rappelle, lors de son intervention dans une émission de la série « Une vie, une œuvre » consacré à Mao Zedong, réalisé par France Culture au début des années 1980 et dans laquelle interviennent aussi Philippe Sollers, Marcelin Pleynet et Christian Jambet, qu'il faut comprendre la pensée de Mao dans sa vocation intervenante :

Ma conviction est que la pensée de Mao Zedong, sa philosophie, ne sont pas des monuments qu'on peut visiter à tout instant. C'est une pensée dont l'activité, dont le sens n'est véritablement perceptible que dans certaines occurrences de l'action, de la mobilisation des masses, de l'intervention historique. Et je dirais – ce qui pourrait paraître paradoxal – que c'est une philosophie qui peut-être n'existe pas constamment.²

En ce qui concerne l'intervention de Sollers dans la même émission, son évaluation de l'œuvre de Mao ne change guère bien que son épisode maoïste soit clos depuis des années. Il continue à penser que « le texte de Mao est un chef-d'œuvre de raisonnement » et le personnage de Mao lui paraît encore « extraordinairement singulier » et « même émouvant ».

1.3.4 Le maoïsme poétique

La traduction des dix poèmes de Mao Zedong paraît d'abord dans le numéro 40 de *Tel Quel*, en hiver 1970 et elle est ensuite intégrée dans *Sur le matérialisme*, paru en 1974. Ces poèmes³ ont été écrits par Mao entre 1957 et 1963, après la fondation de la République populaire de Chine et ont pour sujet les visites, les réponses, les louanges ou les épigraphes. Quant à leur style, il s'agit de quatrains

¹ Ieme van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 76.

² Transcription du document sonore consulté sur le site <http://pileface.com/sollers/spip.php?article810#section6> le 23 mai 2016.

³ *En escaladant la montagne de Lu, Shaoshan, Réponse à un ami, À Li Shuyi, Réponse au camarade Guo Moruo (1961), Réponse au camarade Guo Moruo (1963), Le « mei », Nuages d'hiver, Dédicace pour une photo des milices populaires féminines, Dédicace pour la photo prise par le camarade Li Jin de la grotte des immortelles de la montagne de Lu.* Titres en chinois : 《登庐山》、《到韶山》、《答友人》、《答李淑一》、《七律 和郭沫若同志》、《满江红 和郭沫若同志》、《卜算子 咏梅》、《冬云》、《为女民兵题照》、《为李进同志题所摄庐山仙人洞照》。

heptasyllabes, d'heptasyllabes de style régulier, et de *cí*.

L'écriture de *Paradis* est fortement influencée par la poésie chinoise classique. Sur cette question, nous suivons la piste de Philippe Forest, qui fut le premier à découvrir le rôle d'initiation qu'a joué la traduction des poèmes de Mao Zedong dans l'adoption de l'écriture poétique chinoise par Sollers :

Le parti pris de traduction adopté par Sollers est clair. Au lieu de reconstituer le message du poème dans un français académique, comme le voulait jusqu'alors la convention, il s'agit de laisser au poème son caractère abrupt et condensé pour trouver un équivalent dans l'écriture alphabétique à l'écriture idéogrammatique.

Ellipse, juxtaposition, quasi-absence de ponctuation, rythme : n'était sa disposition en vers, la traduction de Sollers pourrait passer inaperçue dans le flux non ponctué de *Paradis*. Il n'est donc pas du tout exclu que, par le détour des textes de Mao Tsé-toung, la poésie chinoise classique soit le creuset d'où serait sortie l'écriture de *Paradis*.²

En ce qui concerne la stratégie de traduction, nous allons en parler dans la deuxième partie. Nous nous contentons ici d'analyser les circonstances dans lesquelles Mao composa ces poèmes et les allusions de ces vers afin d'éclairer les motivations de Sollers de traduire ces poèmes.

1.3.4.1 Un choix artistique ou idéologique ?

Au niveau de la stylistique, ces poèmes participent de la poésie chinoise classique puisqu'ils se conforment à la métrique et à la prosodie de celle-ci. Au niveau de la langue poétique, l'ensemble des poèmes de Mao est marqué par un mélange de chinois littéraire et de chinois vernaculaire. Cette ambivalence stylistique découle de ses études de chinois littéraire de jeunesse et de son ralliement au Mouvement de la Nouvelle Culture dans un second temps.

Sollers considère Mao comme « un poète nourri de poésie chinoise »³ tandis que Kristeva résume le style des poèmes de Mao dans son commentaire sur l'ouvrage de Michelle Loi *Roseaux sur le mur* :

¹ Concernant les caractéristiques du style de *cí* voir aussi le deuxième chapitre de la partie II.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, p. 213.

³ Philippe Sollers, « Mao était-il fou ? », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 167.

Est-ce dans ce sens qu'on doit interpréter le fait que Mao Zedong écrit des poèmes en style ancien, des *shi*, tout en utilisant la langue nouvelle : c'est-à-dire en évitant l'« explicite » du *bai hua* et en appliquant à la langue moderne les contraintes d'omission, de concision, d'allusion de parallélisme, etc. propres à une position spécifique du sujet dans le signifiant telle que la pratique l'ancienne poésie ?¹

Compte tenu de cette particularité que montre Kristeva qui qualifie les poèmes de Mao Zedong de « vin vieilli dans une nouvelle bouteille » – comme le dit une expression chinoise –, cela peut constituer des raisons de la traduction des poèmes de Mao par Sollers, qui se méfiait des sinologues, parce que ces derniers considèrent la culture chinoise comme une culture démodée et morte et négligent son dynamisme.

De plus, les poèmes de Mao sont caractérisés par l'usage fréquent d'allusions littéraire, historique ou légendaire. Tels sont les cas de « Chang E »² dans *À Li Shuyi*, et « fourmis au pied d'un acacia se vantant d'être une grande nation »³ dans *Réponse au camarade Guo Mo-ruo* (1963).

En ce qui concerne la littérarité des poèmes de Mao, si on cite les commentaires des critiques chinois, ils seront unanimement positifs. Dans son œuvre consacré à la Chine chez Sollers, Jean-Michel Lou évoque le point de vue différent de Simon Leys :

Sa poésie, si bien défini par Arthur Waley comme « moins mauvaise que la peinture de Hitler, mais aussi bonne que celle de Churchill », apparaît pédante et pédestre, réussissant à marier l'obscurité à la vulgarité ; et pourtant, dans le cadre de la forme désuète, sa maladresse même reste remarquablement affranchie des conventions. Mais ce qui est surtout révélateur, c'est le fait même qu'il consacra une part de son énergie à l'incertaine pratique de ces passe-temps élégants du gentilhomme-lettré traditionnel.⁴

¹ Julia Kristeva, « Littérature et révolution », *Tel Quel*, n° 48/49, 1972, p. 70.

² La déesse de la lune dans la mythologie chinoise.

³ C'est une allusion à un conte daté de la dynastie des Tang. Dans son rêve, le héros devient roi et il s'aperçoit en se réveillant que le pays sur lequel il règne est en réalité une tanière de fourmis.

⁴ Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 95-96. Note du texte original : « Aspects de Mao Zedong », dans *Images brisées*, in Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Robert Laffont, Paris, 1998, p. 539. Simon Leys n'émet pas moins de doutes sur les talents de Mao pour la calligraphie. Arthur Waley est une célèbre sinologue, ayant notamment donné une traduction anglaise du *Zhuangzi* reconnue comme la meilleure par les spécialistes.

Nous aimerions tout de même croire à la bonne maîtrise du chinois littéraire de Mao et à son excellente connaissance de la littérature et de la culture traditionnelles. L'abondance de ses ouvrages de théorie révolutionnaire et des poèmes en est significative. D'ordinaire la carrière d'un révolutionnaire ou d'un homme d'état est peu compatible avec celle d'un poète de talent. Si on énumère les empereurs artistes dans l'histoire chinoise, ils furent curieusement les pires dirigeants du pays. Par exemple Li Yu (李煜, 937-978), roi de la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes, un grand poète de *cí* dont les œuvres font l'objet de l'admiration générale ; et Zhao Ji (赵佶, 1082-1135), empereur prisonnier des Song, qui fut très doué en calligraphie et peinture.

Mao imite dans sa création poétique le style de Li Bai (李白), un des plus grands poètes chinois de toute l'Antiquité et dont les vers sont débordants d'enthousiasme et d'imagination. De plus, les poèmes de Mao sont caractérisés par de nombreuses allusions mythologiques et historiques. À travers eux, la vie de Mao Zedong pourrait passer pour une « révolution ininterrompue », la plupart de ses poèmes sont inspirés de combats militaires, politiques ou idéologiques. Aussi certains des poèmes de Mao ont été écrits pour répondre au besoin révolutionnaire et pour encourager son propre camp et décrier ses ennemis lors du lancement de telle ou telle campagne. Même s'il est très versé dans l'emploi des images, les poèmes de Mao sont inondés de son ambition explicite de victoire. Par conséquent, d'une véhémence prégnante, ces poèmes jouent en quelque sorte le rôle électrisant de slogans. Nous citerons à cet égard, quelques vers de Mao pour l'éclairer :

à cause des sacrifices : beaucoup de pens ée
audace : dire au soleil et à la lune de faire un ciel neuf¹

le singe d'or brandit son bâton de mille livres
dix mille li sans poussière et l'univers de vient jade²

¹ *Shaoshan* (1959). Texte original : 为有牺牲多壮志，敢叫日月换新天。

² *Réponse au camarade Guo Mo-ruo* (1961). Texte original : 金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。

À la lecture de ces vers, la conviction du Grand Timonier saute aux yeux. Les touches ironique et provocatrice qu'on pourrait percevoir dans ses vers sont façonnées par les circonstances politiques à l'intérieur et à l'extérieur de la nouvelle Chine. Sur le plan politique, en 1957 est lancée la Campagne anti-droitiste, visant à réduire les intellectuels non-communistes qui critiquent le parti. Autour des années 1960, les relations sino-soviétiques ont vécu une période de scission sur le plan idéologique, ce qui est suivi par la rupture et l'antagonisme entre les deux pays, menant aux incidents frontaliers de 1969. Sur le plan économique, autour de 1960, la Chine s'enfonce dans une période de récession et de famine à cause des atteintes à la productivité provoquées par le Grand Bond en Avant mais aussi du fléau naturel qui ravagea le pays.

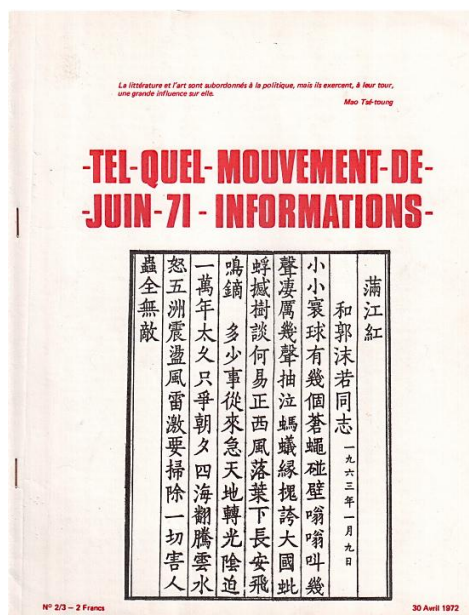
Composés dans de telles circonstances, les deux poèmes intitulés *Réponse au camarade Guo Mo-ruo*¹, avaient pour objectif de ridiculiser les ennemis et d'encourager le peuple chinois à surmonter les difficultés causées par cette rupture tout en lançant une lutte sans compromis contre les Soviétiques. Les fonctions politique et tactique des poèmes de Mao mettent de côté la valeur esthétique et le talent lyrique du poète – bien qu'il soit remis en question par certains sinologues – est ainsi enfoui.

En nous situant strictement dans le contexte historique, nous parvenons à croire que Sollers préfère traduire des poèmes de Mao plutôt que d'autres poèmes chinois classiques dans un souci d'idéologie plutôt que de littérature. La traduction de ces poèmes s'est faite après la défaite de Mai 1968, Sollers et les telqueliens souhaitaient voir se réaliser dans la révolution chinoise ce que Mai 1968 avait échoué à faire. Traduire les poèmes du Grand Timonier a été pour Sollers une manière de vivre la révolution.

La pensée et les poèmes de Mao Zedong ont servi de référence importante au cours du Mouvement de juin 1971 et d'arme tranchante dans la guerre des pro-chinois telqueliens contre le PCF. À l'initiative de Sollers, Pleynet et quelques

¹ Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), poète, dramaturge, archéologue et homme politique chinois.

membres de *Tel Quel*, ont paru en 1972 quatre numéros de *Bulletin du Mouvement de juin 1971* pour élargir le champ de bataille au delà de la revue. Celle-ci, en effet, contrainte par son lectorat et par certains rédacteurs moins sinophiles, ne pouvait pas réserver un espace suffisant pour répondre au besoin révolutionnaire effervescent des maoïstes du comité de rédaction. Trois livraisons du *Bulletin* (le numéro 1 a été publié le 15 mars 1972, le numéro double 2/3 le 30 avril et le numéro 4 le premier octobre) ont toutes pour épigraphe une citation de Mao Zedong : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. » Sur la couverture du numéro 2/3 figure l'un des deux poèmes intitulés *Réponse au camarade Guo Mo-ruo*, celui-ci est du style de *cǐ* sur l'air de « mǎnjiānghóng » (满江红).



Couverture du n° 2/3 du *Bulletin du Mouvement de juin 1971*¹

Ce poème a été composé au début de l'année 1963, à la suite de la rupture sino-soviétique, lors de la querelle entre les deux partis communistes sur les médias. Guo Moruo, poète renommé et président de l'Association nationale de la littérature et de l'art de Chine, a publié un poème sur l'air de « mǎnjiānghóng » à la fin de l'année 1962 dans le but de louer la conviction du

¹ Source : www.pileface.com/sollers/spip.php?article346.

peuple chinois à aller jusqu'au bout des luttes contre l'URSS. Le poème de Mao reprend le même air et vise à se moquer des soviétiques en les comparant à des insectes burlesques et prétentieux balayés par l'audace d'un peuple chinois héroïque. Voici la traduction de ce poème par Sollers :

planète minuscule
mouches grises contre un mur
wong wong
grands cris gelés pour les unes
les autres étouffent leurs pleurs

fourmis au pied d'un acacia
se vantant d'être une grande nation
insectes volant ébranler un arbre
facile à dire

maintenant vers Chang-an chute des feuilles par le vent d'ouest

flèches volant vibrantes

que de choses à faire depuis toujours
ciel et terre en révolution – temps bref
trop long dix mille ans
agir sur le champ

les quatre mers se retournent
les nuages et l'eau se déchaînent
les cinq continents tremblent
le tonnerre le vent sont violents

insectes nuisibles à balayer sans reste
ennemi à rendre impossible¹

Il y a visiblement une analogie entre la rupture sino-soviétique et le Mouvement de juin 71, d'autant plus que l'URSS et le PCF étaient qualifiés de révisionnistes par leur adversaire. Le poème de Mao traduit à juste titre l'attitude des telqueliens maoïstes envers les communistes français. Avec le *Bulletin*, armé de

¹ « Dix poèmes de Mao Tsé-toung », traduit par Philippe Sollers, in *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, 1974, p. 158-177.

la pensée et du poème de Mao Zedong, *Tel Quel* a lancé une attaque violente contre leur ancien allié Philippe Forest commente le ton que prennent les articles du *Bulletin* :

Plus que dans les textes souvent austères de *Tel Quel*, on retrouvera – découvrira – dans cette publication le ton perdu d’une autre époque. L’impression d’ensemble, à lire ces textes aujourd’hui, est celle d’un gigantesque canular, d’une superbe plaisanterie dont le seul mauvais goût naîtrait de ce qu’elle se serait choisi comme lointain prétexte un des épisodes les plus sanglants de l’histoire chinoise contemporaine.¹

Les remarques de Forest montrent la nature propagandiste du *Bulletin du Mouvement de juin 71*. De plus, son commentaire résume bien l’impression des gens d’aujourd’hui à la lecture des «dazibaos» (大字报) écrits pendant la révolution culturelle.

1.3.4.2 *Stanze* et un poème de Mao Zedong

Compte tenu de la similitude entre le projet littéraire de Philippe Sollers et de Marcelin Pleynet à cette époque et même si notre sujet d’étude consiste en les écrits de Sollers, nous pensons qu’il est nécessaire de nous arrêter un peu sur *Stanze* (1973), recueil de Marcelin Pleynet où a été reproduit l’autre *Réponse au camarade Guo Mo-ruo* avec le poème de Guo Moruo *Inspiré par l’opéra «Souen Wou-kong vient à bout du génie des ossements»* :

(Quand) les hommes et les démons inversent leurs rôles, le Vrai et le Faux sont confondus,
La charité va aux ennemis, la méchanceté aux amis.
L’incantation dite au bandeau d’or a été mille fois entendue ;
(Pourtant) à trois reprises le démon (avait dû) s’enfuir vers ses os blanchis.
Mille lames auraient dû découper la chair du moine des Tang.
Mais qu’a coûté au Grand Sage de s’arracher un poil ?
Une telle leçon donnée en son temps mérite admiration et gratitude
Car même chez Zhu le Cochon, la sagesse l’emporte alors sur la bêtise.
(trad. Guy Brossolet.)²

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982, op. cit.*, p. 388.

² Marcelin Pleynet, *Stanze. Incantation dite au bandeau d’or I-IV*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973, p. 162.

Texte original en chinois : 《看孙悟空三打白骨精》：人妖颠倒是非淆，对敌慈悲对友刁。咒念金箍闻万

Le sous-titre du recueil de Pleynet, « Incantation dite au bandeau d'or », figurant également au troisième vers de ce poème, trouve son origine dans l'un des quatre grands romans classiques chinois *La pérégrination vers l'ouest* (西游记) de Wu Cheng'en (environ 1500-1582). Le texte relate les histoires fantastiques vécues par le moine Xuanzang (玄奘) des Tang, au cours du voyage en Asie centrale et en Inde à la recherche des canons bouddhiques.

Dans son voyage, quasi initiatique, le moine (San-tsang) est accompagné de Souen le Singe (le Grand Miraculeux-Égal du Ciel) qui doit faciliter au pèlerin la traversée des nombreuses embûches qui jalonnent sa route. Mais il se trouve que le Singe magique se voit souvent forcé de désobéir aux ordres du moine borné. C'est pour remédier à cet état de chose que les dieux offrent au moine « un bandeau d'or » qui, passé au front du Singe, en se resserrant sous l'effet d'une « Incantation » récitée par le moine, obligera Souen à obéir.¹

L'usage de cette légende par Pleynet consiste à « [mettre] en scène systématiquement le rôle incantatoire de la langue à travers les diverses formes de civilisation et d'économie qui constituent l'évolution de notre culture. »²

Après avoir assisté à un opéra adapté de l'épisode du génie des ossements³ du roman de Wu Cheng'en, Guo Moruo écrivit le poème que nous avons cité plus haut pour reprocher au moine de confondre le vrai et le faux, et ce dans le but de faire allusion aux centristes qui ne paraissaient pas suffisamment déterminés à la lutte contre les Soviétiques. À la lecture de ce poème, Mao Zedong a trouvé outrancière la haine qui déferle sur le moine des Tang, au point de le découper en mille morceaux. Pour éclairer son point de vue, Mao compose *Réponse au camarade Guo Mo-ruo* où il explique qu'il fallait unir toutes les forces révolutionnaires pour vaincre les vrais ennemis. Il y a eu un troisième poème de Guo Moruo reprenant les

遍，精逃白骨累三遭。千刀万刷唐僧肉，一拔何亏大圣毛。教育及时堪赞赏，猪尤智慧胜愚曹。

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*

³ Le génie des ossements se métamorphose en personne à plusieurs reprises pour approcher du moine dont la chair constitue une recette de l'immortalité. Souen Wou-kong le reconnaît à chaque fois mais le génie réussit à s'enfuir en abandonnant son avatar. Convaincu que le singe massacre les simples gens, le moine le sanctionne en le faisant souffrir avec l'incantation. Quand le génie revient pour la troisième fois, Souen Wou-kong appelle les dieux en tant que témoins et tue définitivement le génie des ossements.

mêmes rimes que celui de Mao, et modifiant les propos de son premier poème.

L'échange de poèmes entre Mao Zedong et Guo Moruo constitue une réactualisation d'une légende très connue à la lumière du contexte politique chinois. Un article de Marcelin Pleynet intitulé « Incantation dite au bandeau d'or » a été publié en 1970 dans le numéro 40 de *Tel Quel*, avec la traduction de « Dix poèmes de Mao Tsé-toung » par Sollers, ce qui n'est certainement pas une coïncidence. La traduction de Sollers et les emprunts de Pleynet montrent le vif intérêt de *Tel Quel* pour ces poèmes et l'attention qu'il porte à la situation révolutionnaire en Chine.

Le recueil de Pleynet et les romans sollersiens de la même période – *Lois* (1972) et *H* (1973) – s'inscrivent dans un projet commun. Le poète et le romancier prennent tous deux l'Histoire de l'humanité pour thème. Les quatre premiers chants de *Stanze* publiés en 1973 correspondent chacun à une phase décisive de l'histoire du monde : le temps des primitifs, l'Égypte, la Grèce et Rome. *Lois* et *H* se veulent de leur côté « l'épopée de l'humanité »¹ et la « nouvelle “Comédie Humaine” »² de la société occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle.

Du point de vue de la forme, l'analogie entre *Stanze* et *Lois* est encore plus évidente. Les deux textes en langue française sont enchâssés d'éléments intrus tels que des signes d'autres systèmes linguistiques, des extraits de journaux, de partition ou d'une lettre de Sollers pour Pleynet. Dans le cadre de notre travail, nous aimerions signaler notamment les caractères chinois dans ces deux livres. Les caractères chinois, sur la couverture et insérés dans le texte de *Lois*, seront étudiés plus en détail dans une autre partie de notre travail. Dans *Stanze*, se trouve également un extrait du *Tao Tö King* en exergue :

执大象，天下往。往而不害，安平太。
乐与饵，过客止。道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足
既。³

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 456.

² *Ibid.*

³ Marcelin Pleynet, *Stanze. Incantation dite au bandeau d'or I-IV*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973, p. 7.

Il s'agit du chapitre XXXV du *Tao Tö King*, dont la traduction se lit dans les notes du recueil :

Celui qui tient la grande image, tous les mondes accourent à lui. Ceux qui accourent ne subissent pas de tort, mais demeurent en paix et union. La musique, les appâts font s'arrêter un étranger qui passe. Mais les paroles qu'on dit sur la voie, comme elles sont fades et sans saveur ! Regardée, elle ne vaut pas qu'on la voie ; écoutée, elle ne vaut pas qu'on l'entende. Mais employée, elle ne peut être épuisée.¹

Le texte en français cité ci-dessus est presque identique à la traduction de Duyvendak, qui est aussi une référence importante des citations taoïstes chez Sollers. Selon les dires de Pleynet dans les notes de *Stanze*, sa découverte de la Chine s'appuie aussi sur *La Pensée Chinoise* de Granet et *Science et Civilisation en Chine* de Needham. En plus des poèmes de Mao Zedong, il semble que Sollers et Pleynet se sont référés aux mêmes sources concernant la Chine.

Un autre point commun entre ces deux livres réside dans la façon dont débute les chants. Les éléments de la première phrase de *Lois* «ni é face à face, niant la membrane, l'entrée » sont repris au début des six chants qui commencent respectivement par «NÉ- », «FACE », «À FACE », «NIANT », «LA MEMBRANE » et «L'ENTRÉE », à l'exception du premier mot qui est remplacé par un autre mot très proche sur le plan phonétique. Dans le cas de *Stanze*, Pleynet emprunte à un philosophe chinois du XII^e siècle, Tshai Chhen, la phrase suivante : «Si on connaît les commencements on connaît les fins. » Pleynet explique ainsi la disposition de son recueil :

Le livre se compose de neuf Chants (dont quatre seulement, les quatre premiers, sont ici publiés), autant de Chants que de mots dans la phrase qui dissémine son sens à travers le livre. [...] Ce qui nous donne :

- I **SI** (ouverture, d'édicace *chœur*) *conditionnel*, scène primitive, [...]
- II **ON** mode asiatique – ici principalement l'Égypte
- III **CONNAIT** mode esclavagiste – ici la Grèce
- IV **LES** mode antique – ici Rome
- V **COMMENCEMENTS** mode du féodalisme – le Christianisme

¹ *Ibid.*, p. 152.

VI ON mode pré-capitaliste – l’Italie de la Renaissance

VII CONNAIT capitalisme – l’Angleterre la France

VIII LES mode du stade suprême du capitalisme, l’impérialisme ; les États-Unis

IX FINS¹

On voit que la proximité entre les écrits de Sollers et de Pleynet est très claire.

Philippe Forest le résume, d’ailleurs, ainsi :

À bien des égards, tout en conservant cette singularité qui naît de la spécificité de chaque écriture et de chaque biographie, le nouveau roman de Sollers et le nouveau poème de Pleynet procèdent d’une ambition et d’une esthétique communes.²

Les caractères chinois, le taoïsme et les poèmes révolutionnaires de Mao ne sont pas des références propres à Sollers, par contre, ils constituent l’essentiel du maoïsme telquelien. Attirés d’abord par la pensée et la culture chinoises, les telqueliens voulaient se servir de la Chine comme d’un sang neuf dans leur création littéraire. Il y a eu d’un côté la sinophilie qui s’est inscrite dans le courant maoïste en Europe, et de l’autre une volonté d’instrumentaliser la Chine au service de leur révolution littéraire.

1.3.4.3 Mao poète et le maoïsme

Dans son ouvrage *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit*, Ieme van der Poel évoque le rôle que Mao poète a joué dans la réception du maoïsme en Europe.³ Elle fait remarquer que l’image de dirigeant lettré procure à Mao beaucoup de sympathie chez l’intelligentsia occidentale. Dans le cas de Sollers, les talents poétique et calligraphique de Mao exercent certainement un attrait irrésistible sur cet écrivain soucieux de la révolution du langage.

Le président Mao, poète, philosophe et révolutionnaire, pourrait donc être

¹ Marcelin Pleynet, *Stanze. Incantation dite au bandeau d’or I-IV*, op. cit., p. 156-157.

² Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 457.

³ Son constat est tiré des ouvrages de Paul Hollander (*Political Pilgrims*) et de Claude Roy (*Sur la Chine*).

considéré comme un maître à penser et – pourquoi pas, vu les aspirations de Sollers lui-même – comme un collègue aussi ?¹

Dans *Mao contre Confucius*, Sollers montre sans réserve son admiration pour les poèmes de Mao en évoquant un passage d'*Étoile rouge sur la Chine* d'Edgar Snow :

[...] Snow, cela veut dire neige. Et l'un des poèmes de Mao les plus reproduits partout s'appelle ainsi. Rapprochement gratuit ? Peut-être. Mais je voudrais dire tout de suite que proposer d'aborder la Chine sans sa dimension « poétique » me paraît d'une gratuité plus grande encore. La dimension de la révolution et de la culture chinoise n'est pas celle de la technocratie. Quand Mao trace rapidement au pinceau les vers suivants :

danse des montagnes : serpents d'argent

galop des plateaux : éléphants de cire

et quand, ces vers, on les trouve reproduits à des milliers et des milliers d'exemplaires, de même qu'ici une publicité, il vaut mieux tout simplement accepter de les voir. Ces poèmes ne sont pas une décoration, comme trop d'Occidentaux ont tendance à le penser. Ils ont une triple portée : émotive-historique, graphique, politique.²

La reproduction calligraphique des poèmes de Mao a sans doute impressionné Sollers, de sorte que sur la couverture du numéro 59 de *Tel Quel*, paraît la calligraphie de Mao Zedong. Il s'agit du dernier mot « 颜 » (yán : visage) du poème *La Longue Marche*³ de Mao, accompagné de sa signature et de la date. Le titre de ce poème est la parfaite métaphore du voyage en Chine des telqueliens, un long pèlerinage vers l'est.

En faisant la synthèse de ces poèmes de Mao, on constate que les sujets concernent soit une expression de l'ardeur révolutionnaire, soit un défi lancé aux ennemis du peuple. L'état d'esprit manifesté dans ces poèmes correspond à celui des telqueliens au moment de leur engagement politique. Nous sommes donc en mesure de dire que la valeur artistique de ces poèmes ne devait pas être le critère

¹ Ieme van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 108-109.

² Philippe Sollers, «Mao contre Confucius », *Tel Quel* n° 59, 1974, p. 15.

³ Le dernier distique du poème *La Longue Marche* (《七律·长征》) :
Et Minshan dont mille lis de neige nous attire / Quand l'Armée a passé, se répand le sourire.
(更喜岷山千里雪, 三军过后尽开颜。)

primordial du choix de Sollers.

De plus, la traduction de ces poèmes est présentée avec le texte original en caractères chinois. La disposition traditionnelle des caractères (verticalement et de droite à gauche) contraste avec le texte français qui se lit dans l'autre sens, ce qui donne l'impression d'une subversion réciproque entre les deux langues. La spécificité de l'écriture chinoise, comme ce que nous avons antérieurement souligné, est une source d'inspiration importante de la rénovation littéraire de Sollers et lui sert d'arme pour subvertir l'écriture alphabétique de la langue française. L'absence de ponctuation dans les poèmes de Mao, suivant la tradition de la poésie chinoise classique, pourrait également être considéré comme un élément décisif pour concevoir la matrice de l'écriture de *Paradis*.

1.3.4.4 Une référence constante

L'admiration que porte Sollers pour le talent poétique de Mao Zedong ne s'arrête pas avec la clôture de l'épisode maoïste. Les vers de Mao continuent à figurer dans les écrits de Sollers au vingt et unième siècle. On en lit quelques-uns dans *Mao était-il fou ?* commentaire biographique, politique et poétique sur Mao Zedong :

De temps en temps, entre deux marches forcées dans des conditions effroyables, Mao descend de cheval, regarde le paysage et écrit un poème. Ça donne des choses de ce genre : «Une centaine de bateaux fendent l'eau, / Les aigles frappent le vide infini, / Les poissons tournent en rond dans les eaux profondes. » Ou bien : «Le vent d'ouest est frais, / Au loin, dans l'air glacial, les oies sauvages traversent le clair de lune matinal. »¹

Les vers de Mao que cite Sollers dans ce passage sont parmi les plus célèbres. Il s'agit de poèmes de style *cí* Le premier s'intitule *Changsha, sur l'air de «Qinyuanchun »*² (《沁园春·长沙》), écrit à l'automne 1925, lors de son départ pour Guangzhou, en passant par Changsha, ville où il a fait ses études, s'est converti au marxisme et a dirigé des mouvements ouvriers. Face aux paysages

¹ Philippe Sollers, «Mao était-il fou ? », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 167.

² Texte chinois de ces vers : 百舸争流。鹰击长空，鱼翔浅底。

familiers qui lui rappellent sa jeunesse et ses premières années de carrière révolutionnaire, Mao Zedong exprime, à travers ce poème, son ambition et sa détermination à se dévouer à la révolution chinoise.

Le deuxième poème a été écrit en 1935, pendant la Longue Marche, après que l'Armée rouge chinoise ait remporté la victoire de la bataille au col de la montagne Loushan d'où le titre du poème *Col de Loushan, sur l'air de la Belle de Qin* (《忆秦娥·娄山关》). Sollers cite les deux premiers vers¹ de ce poème décrivant les paysages et les conditions climatiques au moment de la bataille : le vent d'ouest, la glace et les oies sauvages font ressortir une ambiance héroïque et vénéneuse.

Dans l'histoire de la Chine impériale, les empereurs qui témoignent de talents littéraire et artistique tout en assurant la bonne gouvernance du pays, jouissent d'un prestige éminent auprès du peuple et sont hautement estimés par les historiens. Mao Zedong s'inscrit dans cette tradition-là. En tant que lettré et révolutionnaire, Mao ne se contente pas de mettre en valeur sa maîtrise de la versification classique chinoise : les rimes, les images, les métaphores etc., il cherche à faire de ses poèmes le véhicule de son ambition et de ses aspirations, comme le dit sa dédicace au poète Xu Chi (徐迟, 1914-1996) : « les poèmes expriment la conviction » (Shī yán zhì 诗言志). La poésie de Mao est fort marquée par son parcours révolutionnaire puisque ses vers revêtent très souvent des fonctions propagandiste et provocatrice. Nous l'avons démontré antérieurement en étudiant le contexte de l'écriture de certains de ses poèmes. Les quelque cinquante poèmes de Mao Zedong constituent le reflet de sa personnalité, de sa pensée et de sa carrière politique, ayant, du coup, une valeur comparable à ses textes théoriques ; tous deux sont des composants importants de la pensée de Mao Zedong.

Dans *Mouvement* (2016), roman où abonde la référence à la poésie chinoise de façon la plus nombreuse et la plus diversifiée de tous les romans sollersiens, les poèmes de Mao Zedong tiennent une place importante parmi les poèmes chinois de toutes les époques. Sollers y collecte les poèmes de Mao qu'il a traduit et les tisse

¹ Texte chinois de ces vers : 西风烈，长空雁叫霜晨月。

selon l'ordre chronologique dans le but de dessiner la vie et la personnalité du Grand Timonier. Nous remarquons que Sollers évoque pour la première fois un poème dans son œuvre : *Double Neuf, sur l'air de Caisangzi* (《采桑子·重阳》).

Longue marche sinueuse vers le sommet, sortie fracassante. Pour les amateurs d'intersignes et de hasards objectifs, on notera que la date de sa mort est celle du 9^e jour du 9^e mois du calendrier lunaire, célébré comme la fête du «Double Neuf» ou du «Double Yang», symbole de virilité

En 1929, Mao lui consacre un poème :
«Si l'homme décline, jamais le ciel ne vieillit,
Chaque année revient le Double Neuf,
Aujourd'hui encore, on fête le Double Neuf,
Au champ de bataille, le parfum des fleurs d'or s'exaspère. »

Drôle de poème qui, comme souvent chez lui, mêle une vision de paysages et la guerre. Mais aussi :

«Une fois l'an, le vent d'automne s'affermir,
Différent de la lumière du printemps,
Supérieur à la lumière du printemps,
Sur l'immensité du ciel et du fleuve, givre à perte de vue. »¹

Lors de la composition de ce poème², Mao Zedong souffre du paludisme et il n'a été réélu secrétaire du comité du front de l'Armée rouge chinoise qu'un mois après. Se trouvant dans une situation défavorable, le poète exprime une vision optimiste de la situation révolutionnaire au lieu d'emprunter le ton de mélancolie automnale de la tradition poétique chinoise.

Dans ce petit florilège qu'il a inséré au sein du roman, Sollers signale que Mao préfère le climat dur à la douceur printanière : on repère aisément les paysages automnaux et hivernaux dans ses poèmes. Mao fait l'éloge du vent d'ouest, de la neige et du *mei* (fleur de prunier), qui sont traditionnellement les symboles de la tristesse dans la poésie classique chinoise. Le renversement du sens de ces images par Mao Zedong révèle l'esprit combattant de ce grand révolutionnaire qui lance

¹ Philippe Sollers, *Mouvement*, Paris, Gallimard, 2016, p. 146.

² Texte original en chinois :

人生易老天难老，岁岁重阳。今又重阳，战地黄花分外香。
一年一度秋风劲，不似春光。胜似春光，寥廓江天万里霜。

constamment des défis à ses ennemis : les nationalistes, les Japonais, les Soviétiques et même la nature. « Ses qualités de résistance peu communes »¹ font l'objet de l'admiration de Sollers malgré « le grand bordel sanglant »² que Mao lança en 1966.

D'une certaine manière, le maoïsme de Sollers s'explique en partie par sa considération pour la personnalité de Mao Zedong. Lisons le commentaire que Sollers fait sur la nage dans le Fleuve Bleu de Mao le 16 juillet 1966, à l'âge de 73 ans :

Ce jour-là dans la grande tradition mythique, il parcourt à la nage, entouré de centaines de drapeaux rouges, 15 kilomètres dans le Yangzi. Washington et Moscou sont dans un état second, la jeunesse s'enflamme. On en parle encore comme d'un événement capital, comparable à la chute du Mur de Berlin, ou à l'attentat aérien du 11 septembre, contre les tours du World Trade Center, à New York.³

Sollers fait grand cas de l'audace de cette « vieille tortue »⁴ énergique et compare sa deuxième nage dans le fleuve⁵ aux événements les plus bouleversants de l'histoire contemporaine. Cela montre l'importance exceptionnelle que l'auteur accorde à l'exploit de Mao et son vif intérêt pour d'autres aspects légendaires du personnage.

Pour conclure

La sympathie que Sollers et les telqueliens éprouvent pour la révolution culturelle n'est pas un cas à part parmi les intellectuels français des années 1960-1970. Il y en a eu bien d'autres qui ont succombé à cette fiévreuse vague révolutionnaire. La plupart de la gauche et de l'extrême-gauche s'est convertie à la religion maoïste, de sorte que cela est devenu une mode qu'on ne pouvait que suivre.

¹ Philippe Sollers, *Mouvement*, Paris, Gallimard, 2016, p. 147.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 147-148.

⁴ Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio, p. 167.

⁵ Mao traversa en nageant le Fleuve Bleu pour la première fois le 31 mai 1956, à l'âge de 63 ans. Il le refit trois fois au cours des quatre jours suivants. Son poème *Nage, sur l'air de Shuidiaogetou* (《水调歌头·游泳》) est consacré à cet événement.

Pourtant qu'est-ce qui les amène à vanter l'exploit de cette campagne visiblement radicale qui élargit démesurément l'ampleur de la lutte des classes ? Et pourquoi ferment-ils les yeux devant les effets négatifs de ce mouvement sur la culture chinoise ?

D'une façon générale et d'un point de vue superficiel, l'exotisme joue toujours un rôle plus ou moins important dans l'élaboration de l'image d'un pays lointain et relativement inconnu. Quand on est déçu par les imperfections de la société française, on est plus susceptible d'être fasciné par l'idéal que représente la Chine où tout est opposé. Dans le contexte historique des années 1960-1970, les valeurs bourgeoises sont contestées et l'opposition à la société de consommation s'avère plus vive de jour en jour. La Chine correspond alors à l'image du pays de l'âge d'or de l'humanité, où le peuple se contente de mener une vie matériellement modeste mais spirituellement riche.

La révolution culturelle en Chine passe pour une révolution au sein de la révolution, contre la bureaucratie qui voit le jour dans l'expérience soviétique, après la victoire de la révolution socialiste. Aux yeux de l'intelligentsia française, le modèle chinois propose un socialisme démocratique contredisant le stalinisme, ce qui constitue un facteur essentiel de la vogue maoïste en Occident. L'objectif de la GRCP consiste à remettre en question à la fois le régime bourgeois et la bureaucratie dans son propre régime socialiste, ce qui montre une radicalité révolutionnaire sans équivalent. On trouve aussi chez Sollers la même détermination contestataire quand il parle de *Lois* avec Shuhsi Kao : « je me révolte contre l'image qu'on se fait de moi et contre la récupération dont je suis l'objet. »¹ L'engagement politique de la revue vise aussi, en quelque sorte, à résister à la banalisation et au « telquelisme » qui est en train de se construire.

Pour les intellectuels occidentaux, la plus grande attraction de la révolution culturelle réside dans la priorité accordée à la culture. Durant cette campagne, la culture assumait la responsabilité de promouvoir l'évolution dans les domaines

¹ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 104.

économique et social. Les intellectuels devenus partisans de ce mouvement sont fascinés par le fait, qu'en apparence, la culture obtient une autonomie et une importance sans précédent. Selon Philippe Forest, les intellectuels maoïstes français portent un regard idéalisé de la GRCP et voient en elle «la réalisation de ce que Mai 68 [a] échou[é] à être »¹. La vision sollersienne sur la Chine révolutionnaire est basée sur l'utopie que l'évolution de la langue et de la littérature peut conduire à une révolution dans l'action, comme ce fut le cas lors du Mouvement du 4 Mai, en 1919. Mais en réalité, les circonstances et les forces motrices de la GRCP étant tout autres, ses conséquences ne sont malheureusement pas comparables à l'héritage du Mouvement du 4 Mai.

Les poèmes, la calligraphie et les ouvrages philosophiques de Mao Zedong constituent les principaux motifs qui amènent Sollers au maoïsme, puisque le mérite du Grand Timonier dans ces domaines s'inscrit bien dans le champ de la culture chinoise auquel Sollers s'intéresse le plus. La traduction des poèmes de Mao et les études consacrées à ses essais philosophiques en sont les preuves.

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 413.

Chapitre II L'apogée d'une histoire fiévreuse :

le voyage en Chine en 1974

L'année 1974 est l'apogée du maoïsme de *Tel Quel* et bien sûr de Sollers. Les informations sur la Chine abondent dans les numéros de *Tel Quel*. Le voyage en Chine effectué au printemps 1974 constitue non seulement un moment décisif pour le groupe mais aussi un événement très suivi dans les milieux littéraires parisiens. De plus, une des rares visites des intellectuels occidentaux pendant la révolution culturelle, ce voyage constitue un cas incontournable à étudier dans la relation littéraire et culturelle sino-française de l'époque. Les récits, les controverses et les débats qui procèdent de ce voyage exceptionnel méritent bien une étude détaillée et approfondie.

2.1 Avant le voyage : les numéros 57/58

Dans les numéros 57 et 58, on constate des traces prochinoises ostensibles. L'épigraphe du numéro 57 « Nous avons besoin de têtes brûlées, pas de moutons » est une citation du *Quotidien du peuple* de décembre 1973. Ce slogan est la déclaration de la détermination révolutionnaire de la revue. À la fin de ce numéro, dans *À propos de la dialectique* Sollers affirme son approbation pour la révolution culturelle et veut faire croire à la résurrection de Mai 68.

La révolution culturelle en Chine a critiqué au niveau mondial la conception économiste-mécaniste du marxisme, dogmatisme et révisionnisme. Mai 68 en France a fait apparaître à la fois l'impasse du réformisme éclectique et celle du discours universitaire. Latente, réprimée par l'ordre bourgeois et révisionniste, la déconstitution générale des superstructures capitalistes n'en reste pas moins opérante, ouverte. Rien ne dit qu'une crise économique de l'impérialisme ne viendrait pas la faire jouer de façon imprévisible.¹

Du point de vue chronologique et de l'impact culturel et idéologique, il existe

¹ Philippe Sollers, « À propos de la dialectique », *Tel Quel*, n° 57, printemps 1974, p. 142.

un certain rapprochement entre la révolution culturelle et Mai 1968, même si les deux mouvements sont déclenchés sous des circonstances historiquement, géographiquement et politiquement différentes. Ce qui se passe en Chine fait au moins écho au besoin de bouleversements politiques et sociaux de beaucoup de Français. Ieme van der Poel fait une analyse concise et pertinente sur cette question :

[...] la nostalgie de 1968 s'est greffée sur la Chine, pays mystérieux et lointain, qui se proclame en pleine effervescence révolutionnaire. [...] le désir de changer le souvenir de Mai 68 en utopie, c'est-à-dire de doter d'un avenir un passé qu'on regrette, est à la base de la vogue maoïste du début des années 70 en général. L'unicité du cas de *Tel Quel* réside dans le fait que la Chine sert deux buts en même temps. Elle représente à la fois la société égalitaire, telle que la génération de 68 l'avait imaginée et elle semble incarner l'idéal d'un pays où la culture et la littérature d'avant-garde, au lieu d'être l'apanage d'une élite restreinte, sont le bien des masses populaires. Enfin, le soutien inconditionnel donné par la revue à la cause maoïste, peut être perçu aussi comme une tentative de rattrapage. Après avoir «manqué» les événements de Mai 68, les telqueliens se sont accrochés à la Révolution Culturelle en Chine pour ne pas répéter la même erreur idéologique.¹

Sollers souligne ensuite dans ce même article la fonction impulsive de la révolution sur la littérature et l'apparition des grands écrivains, tels que Khlebnikov et Maïakovski en Russie, Lou Sin (Lu Xun) en Chine.

Dans l'éditorial du numéro 58, *Tel Quel* déclare son soutien sans réserve pour la Chine maoïste et qualifie de racisme le courant sinophobe occidental :

La Chine : nous répétons qu'il s'agit du problème historique-clé de notre temps. Et l'odeur de racisme anti-chinois qui commence à se répandre en Occident n'est pas pour nous faire changer d'opinion, *au contraire*.²

La revue critique vivement la position eurocentriste de *L'Humanité* au sujet de la campagne *Pi Lin, Pi Kong* (critiquer Lin Biao et Confucius), alors en cours en Chine :

¹ Ieme van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, *op. cit.*, p. 112-113.

² « Éditorial », *Tel Quel*, n° 58, été 1974, p. 4.

Tout indique au contraire que, dans sa ligne principale, la critique de Confucius entame une nouvelle étape, très importante, de la consolidation du socialisme en Chine. Et que les questions qu'elle met à jour : philosophie, famille, émancipation des femmes, etc., doivent être traitées pour prévenir le retour métaphysique à un ritualisme du juste milieu, à une conciliation des contradictions que Mao, rejette en matérialiste, en dialecticien. Contradiction : voile le noyau de ce qui échappe et échappera toujours aux révisionnistes comme aux réformistes, de même qu'à tout idéalisme quel qu'il soit.¹

La position prochinoise de Sollers et de *Tel Quel* se présente dans ces numéros comme une conclusion de leurs études sur le marxisme, la dialectique et la situation révolutionnaire chinoise. Le mouvement en cours en Chine était pour eux le seul modèle à suivre pour faire bouger la France.

2.2 En Chine : le numéro 59

Au printemps 1974, précisément du 11 avril au 3 mai, la délégation *Tel Quel*, dirigée par Sollers et composée de Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes et François Wahl, effectua un voyage officiel en Chine. Comme pour d'autres rares visiteurs étrangers pendant la révolution culturelle, le circuit de leur visite a été strictement arrangé et contrôlé. Accompagnée de deux interprètes, la délégation visita les villes telles que Beijing, Shanghai, Nanjing, Luoyang et Xi'an, où les membres furent chaleureusement accueillis dans des usines, écoles ou hôpitaux. Partout les responsables de tous les niveaux s'efforçaient de leur montrer le progrès agricole et industriel acquis à la lumière de la pensée de Mao Zedong, en vue de justifier les réussites de la révolution culturelle et la supériorité du régime socialiste. Les Chinois ne manquaient pas de critiquer Lin Biao et Confucius, les deux ennemis dont le crime a été résumé de façon concise et explicative par Barthes : « Lin Piao : voulait revenir aux rites pour maintenir les paysans dans la pauvreté [...] Confucius a voulu restaurer l'esclavagisme, Lin Piao aussi, il a recopié Confucius ». ²

¹ *Ibid.*

² Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Éditeur / IMEC, 2009, p. 27.

À part la Chine socialiste et révolutionnaire, la délégation eut aussi l'occasion de vivre la Chine antique : la visite des grottes de Longmen, des Tombeaux des Ming et du site archéologique de Banpo ont permis à ce groupe d'intellectuels français de découvrir la richesse d'une des premières civilisations humaines.

2.2.1 Des voix différentes au sein de la délégation

Après leur retour à Paris, le débat a été tout de suite déclenché « La Chine » est devenu le mot clé dans *Le Monde* et *Tel Quel*. Barthes dessine d'abord une Chine neutre avec *Alors, la Chine?* Ensuite, dans *La Chine sans utopie*, François Wahl émet un doute sur la campagne de *Pi Lin, Pi Kong* et exprime son inquiétude sur la stérilité de la vie culturelle en Chine, ce qui provoque des répliques de la part de Sollers et de Pleynet, dont les articles sont parus dans le numéro 59 de *Tel Quel*, spécialement consacré au voyage en Chine.

La photographie qui ouvre ce numéro a été prise en Chine, lors de la visite de l'Imprimerie Xinhua à Pékin. On y voit deux tableaux noirs, sur celui de gauche est inscrit « Bienvenue aux amis français de la revue *Tel Quel* », slogan d'accueil chaleureux où figure la première traduction chinoise officielle du titre de la revue ; sur celui à droite se lit un texte critiquant une opinion confucéenne « 克己复礼 » (kè jǐ fù lǐ : se maîtriser pour retourner aux rites).

Dans l'éditorial de ce numéro, *Tel Quel* regrette la défaite électorale de la gauche faute de « vrai travail théorique » et souligne l'importance de l'étude de Mao en vue de comprendre la nécessité de combiner la théorie et la pratique, le subjectif et l'objectif. Des cris sont émis à la fin du texte dans l'espoir d'inciter les gens à se révolter :

VOUS RENDEZ-VOUS COMPTE À QUEL POINT VOTRE VIE EST TRUQUÉE,
VOTRE LANGAGE EMPRUNTÉ, QUE VOUS NE SAVEZ MÊME PAS DIRE *je*, QUE
VOUS AVEZ PEUR, À CHAQUE SECONDE ?

VOUS DOUTEZ-VOUS QUE VOUS ÊTES MORTS SUR PLACE ?

POUVEZ-VOUS ANALYSER UN SEUL DE VOS RÊVES ? EN DÉTAILS ?

ALLEZ-VOUS VOUS RÉVOLTER ? OUI, NON ?¹

Contrairement aux réserves de Barthes et au scepticisme de Wahl, les reportages des autres membres de la délégation – Sollers, Kristeva et Pleyne – s'avèrent favorables à la situation révolutionnaire en Chine. Ils réagissent d'abord contre les remarques négatives de Wahl et sa méfiance envers le modèle chinois. Dans *À propos de «La Chine sans utopie »*, on interroge la connaissance de Wahl sur l'histoire et la culture chinoises pour réfuter le doute que Wahl exprime au sujet de la campagne contre Confucius. À propos du pessimisme révolutionnaire de François Wahl basé sur son constat que le socialisme chinois n'est rien d'autre qu'une continuation du stalinisme, la réplique de *Tel Quel* semble catégorique : « Faire de Staline la question principale en Chine, c'est mésestimer profondément *et* le peuple chinois *et* Mao Tsé-toung. Tout oppose Mao à Staline, tout et depuis toujours. »² Wahl souligne dans son article que la Chine révolutionnaire risque de perdre son atout face à l'Occident si elle rompt avec son passé culturel. Pour les telqueliens, c'est le plus inacceptable dans l'analyse de Wahl puisque c'est justement la culture chinoise qui attire ceux-ci en premier lieu, notamment Sollers qui fait souvent référence au taoïsme et à l'écriture chinoise dans ses écrits. *Tel Quel* se justifie sur ce point : « La Chine révolutionnaire, et c'est la tentative même de Mao, doit être à la fois en état d'exhumer, de protéger, de critiquer son passé et de poursuivre une révolution ininterrompue. »³

2.2.2 Deux essais de Sollers

Deux essais sont signés par Sollers dans ce numéro spécial : *La Chine sans Confucius et Mao contre Confucius*. Dans le premier, Sollers présente les aspects de la campagne contre Lin Biao et Confucius, alors en pleine effervescence en Chine, qui lui paraissent les plus essentiels. Quant au deuxième texte, il englobe les commentaires et les réflexions de Sollers sur la poétique, l'écriture et la révolution

¹ « Éditorial », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 4.

² « À propos de "La Chine sans utopie" », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 9.

chinoises.

Dans *La Chine sans Confucius*, Sollers souligne l'ampleur inattendue de la révolution culturelle et la détermination de Mao à consolider la dictature du prolétariat, ce qui « touche *au plus près* les révisionnistes »¹. Sollers constate aussi, à partir de l'expérience chinoise, la réalisation de l'égalité entre la répartition du travail manuel et du travail intellectuel, l'émancipation des femmes – dont la situation est confirmée et développée par Kristeva dans *Les Chinoises à « contre-courant »*² – et l'enseignement au service de la société en proposant un fonctionnement « à portes ouvertes ». À la fin de ce texte, Sollers reproche à certains intellectuels occidentaux les préjugés sur la culture chinoise et leur naïveté à se croire capables de faire la leçon à la Chine.

Au niveau du titre, ces deux textes semblent similaires. En dépit de la proximité du sujet, *Mao contre Confucius* est un texte où l'on trouve plus de remarques personnelles. D'abord, nous voudrions signaler que Sollers voit en la critique contre Confucius le courage de se remettre en question :

Mais critiquer Confucius, ce n'est pas mettre à la place un rationalisme mieux adapté aux conditions d'un pays en voie de développement : c'est proposer, encore et toujours, l'esprit de critique, de révolte. Le conflit et le mouvement contre le « juste milieu », la « bienveillance », la « modération » ritualiste, bref contre une certaine hypocrisie du discours.³

Pour Sollers, les Chinois doivent se libérer, d'une part, de la contrainte d'une tradition culturelle hégémonique, à savoir le confucianisme et d'autre part, de la « paternité » soviétique qui pèse très lourd sur les pays socialistes. Sollers approuve cette réévaluation de la culture chinoise qui résulte, dans une certaine mesure, de son désintéressement pour le confucianisme, représentant, à ses yeux, un système strict de règles sur les rites et les comportements. Pour un esprit révolté et un écrivain avant-gardiste tel que Sollers, les valeurs confucéennes ne sont pas attirantes. En

¹ Philippe Sollers, « La Chine sans Confucius », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 12.

² Julia Kristeva, « Les Chinoises à "contre-courant" » *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 26-29.

³ Philippe Sollers, « Mao contre Confucius », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 16.

revanche, il se sent plus proche de la spontanéité du taoïsme.

Nous nous permettons de nous arrêter un peu sur cette question pour approfondir notre analyse. Le confucianisme et le taoïsme constituent les deux principales écoles philosophiques conçues et développées en Chine pendant de nombreuses générations. Du point de vue politique, le confucianisme l'emporte sur le taoïsme puisque le premier incite les intellectuels à participer et à contribuer à la gouvernance du pays tandis que le second préconise l'inaction et le respect de la loi naturelle. Durant la longue période féodale, le confucianisme fut hautement valorisé par la classe gouvernante. À titre d'illustration, nous citons un passage de Simon Leys sur la relation entre ces deux types de sagesse chinoises :

Le concept clé de la civilisation chinoise est celui d'*harmonie* : qu'il s'agisse d'ordonner les rapports des hommes entre eux, ou d'accorder l'individu aux rythmes de l'univers, cette même préoccupation d'harmonie anime et la sagesse confucéenne, et la mystique taoïste ; en ceci les deux écoles sont complémentaires plutôt qu'opposées, et ne diffèrent essentiellement que par leur aire d'application – sociale, extérieure et officielle pour l'une, spirituelle, intérieure et populaire pour la seconde.¹

La lutte des classes, au premier plan dans la révolution culturelle, a justement détruit l'harmonie que mentionne Simon Leys. Les impacts négatifs et les conséquences traumatisantes qu'a entraînés cette négation brusque et catégorique des valeurs traditionnelles, se ressentent aujourd'hui encore en Chine.

Vue d'aujourd'hui, l'interprétation de Sollers et des telquelien sur la campagne contre Confucius paraît idéaliste et sympathisante. La visite strictement encadrée et leur connaissance limitée de la langue chinoise (Kristeva a une licence en langue chinoise et Sollers fit deux ans de chinois) ne leur permettaient pas d'avoir des contacts directs avec des Chinois ni d'observer le vrai visage de la vie politique chinoise. Les informations auxquelles ils ont eu accès avaient été bien « préparées » par les autorités tout au long du voyage. Par le biais de leurs études d'œuvres de grands sinologues tels que Joseph Needham et Marcel Granet, « ils essaient de

¹ Simon Leys, *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, coll. «Savoir », 1983, p. 13.

comprendre la campagne contre Lin Biao et Confucius à partir de la tradition culturelle chinoise et de l'influence de Confucius dans l'histoire chinoise. Leurs efforts montrent une attitude sincère mais l'angle sous lequel ils voient cet événement dénonce leur compréhension partielle des circonstances complexes de la réalité sociale et de la lutte politique en Chine. »¹

Trente-cinq ans après la visite de la Chine révolutionnaire, Sollers est revenu sur la question de la guerre que Mao Zedong a déclaré contre Confucius qu'il avait vécu. Il reconnaît dans *Étonnant Confucius* la défaite de Mao dans cette confrontation, puisque le maoïsme s'impose dans l'idéologie des Chinois depuis des décennies alors que le confucianisme imprègne la civilisation chinoise, voire asiatique depuis plus de deux mille ans. Sollers fait une comparaison pertinente dans cet article : la révolution socialiste serait comme une « lutte titanesque et cocasse, digne de la Terreur de la Révolution française voulant à tout prix éradiquer le culte de Jésus-Christ. »² Les valeurs traditionnelles sont toujours la cible des nouvelles idées de la révolution. La sagesse de la tradition réside là où elle persiste malgré l'alternance de toutes sortes de mouvements. Cela explique aussi le maoïsme passager et le taoïsme permanent dans les écrits sollersiens.

Toujours passionné par l'écriture chinoise, Sollers montre dans ce même texte la fonction décisive des signes dans la révolution. Les « dazibaos » affichés partout dans les rues font de la Chine « un immense atelier d'expression »³ véhiculant les slogans révolutionnaires. Sollers trouve que « c'est la conjonction d'une culture millénaire vivante et d'une théorie et d'une pratique révolutionnaire qui est justement passionnante. »⁴ L'auteur met aussi en parallèle le rôle de l'écriture dans la GRCP et celui dans Mai 68 en France.

2.3 Les publications ultérieures

De nombreux ouvrages de ces voyageurs ont vu le jour au retour de Chine,

¹ Lin Che, « La vision sur la Chine des intellectuels français dans les années 1960-1970 : Philippe Sollers et Roland Barthes », *La littérature comparée en Chine*, n° 2, 2014, p. 71. Notre traduction.

² Philippe Sollers, « Étonnant Confucius », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 155.

³ Philippe Sollers, « Mao contre Confucius », *op.cit.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

rapportant l'expérience de ce pèlerinage. Parmi eux on peut citer *Des Chinoises* (1974) et *Les Samouraïs* (1990) de Julia Kristeva, *Le Voyage en Chine* (1980) de Marcelin Pleynet et *Carnets du voyage en Chine* de Roland Barthes, œuvre posthume sortie en 2009, bien après les livres de ses compagnons de voyage. Quant à Sollers, bien qu'il n'ait pas écrit de livre spécialement consacré à ce voyage en Chine, il évoque de temps à autre ses souvenirs de Chine dans plusieurs romans ultérieurs.

Vu l'intervalle entre la publication des articles dans *Tel Quel* et celle des ouvrages telqueliens sur ce voyage, les impressions immédiates des voyageurs et leurs visions rétrospectives présentent de nombreuses différences. Ieme van der Poel signale ce changement de position chez Pleynet et Kristeva :

[...] effectivement, dans son carnet de voyage, Pleynet se montre nettement plus critique à l'égard de la Chine que dans ses contributions à *Tel Quel*. Cette différence peut être observée également dans l'œuvre de Julia Kristeva. On verra que le rapprochement qu'elle effectue entre le système totalitaire qu'elle a rencontré en Chine et celui qu'elle a vécu dans sa Bulgarie natale, est absent des textes publiés dans *Tel Quel*.¹

Au début du livre *Des Chinoises*, publié en 1974 juste après le voyage, Julia Kristeva évoque l'« étrangeté » qu'a ressentie le groupe lors de leur visite du village de Huxian, à quarante kilomètres de l'ancienne capitale chinoise Xi'an :

Tout le village est sur la place où nous devons voir, dans un des bâtiments en bordure, l'exposition des peintres paysans. Une foule immense est assise au soleil : elle nous attend sans mot, sans mouvement. Des yeux calmes, même pas curieux, mais légèrement amusés ou anxieux, en tout cas perçants, et sûrs d'appartenir à une communauté avec laquelle nous n'aurons jamais rien à voir. Ils ne fixent pas en nous l'homme ou la femme, le jeune ou le vieux, le blond ou le brun, tel trait du visage ou du corps. Comme s'ils découvraient des animaux bizarres et drôles, inoffensifs mais insensés. Sans agressivité et au-delà d'un abîme de temps, d'espace. « L'espèce, ils découvrent en nous une autre espèce », dit quelqu'un du groupe.²

¹ Ieme van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, op. cit., p. 80.

² Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 2001, p. 25-26.

Une phrase dans les *Carnets de voyage en Chine* de Barthes fait écho à cette impression de devenir « extraterrestre » aux yeux des autres : « Double Zoo : nous regardons le Panda, cinquante personnes nous regardent. [...] Souvent de très bons regards, envie de saluer, de sourire. »¹

En 1996, dans un entretien avec Shan Benson à Sydney, Kristeva affirme la déception de la délégation à l'égard de la situation en Chine : « [...] les Chinois n'étaient pas aussi révoltés que nous l'imaginions. Et ils tenaient des discours qui étaient tout à fait les discours soviétiques alors qu'ils n'arrêtaient pas de dire du mal des Soviétiques. »²

Le voyage en Chine de Marcelin Pleynet n'a été publié qu'en 1980, période où la Chine s'éloigne déjà du climat politique sous le règne de Mao. L'auteur avoue dans la préface que les deux articles publiés dans *Tel Quel* à son retour portent la marque de sa crédulité face aux discours répétitifs que prononçaient les responsables politiques et syndicalistes chinois. Il affirme tout de même : « ce que je vivais de la réalité qu'ils étaient censés représenter restait pour moi, ailleurs, tout autre »³. Le scrupule causé par le conflit entre ce qu'il a entendu et ce qu'il a appréhendé en Chine explique l'intervalle de cinq ans entre la rédaction et la publication de son carnet de voyage.

Carnets du voyage en Chine de Roland Barthes est une publication posthume sortie en 2009, soit trente-cinq ans après le voyage effectué dans l'Empire du Milieu. Barthes a pris des notes du voyage dans le dessein de rapporter un texte sur la Chine. Ces carnets sont présentés dans leur état originel sans la moindre retouche faite par l'auteur, ce qui fait de cette publication un témoignage fidèle et précieux de ce pèlerinage vers l'est. Barthes transcrit dans ces carnets ce qu'il a vu, entendu et senti durant les visites, en y ajoutant ses réflexions, ses critiques et ses sentiments. Il a même inséré dans ses notes des dessins de coiffures ou vêtements des Chinois et il a essayé, par ailleurs, de tracer approximativement quelques sinogrammes. Ces

¹ Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Éditeur / IMEC, 2009, p. 77.

² Entretien de Julia Kristeva avec Shan Benson filmé par la réalisatrice de vidéos irlandaise Cathy Vogan au Festival de Sydney consacré à « 100 ans de cruauté » (28'30), en 1996. http://pileface.com/sollers/spip.php?article231&var_mode=calcul#nh26, consulté le 23 avril 2016.

³ Marcelin Pleynet, *Le voyage en Chine*, Paris, Marciana, 2012, p. 16.

dessins quasiment caricaturaux traduisent bien le ton humoristique avec lequel Barthes a pris ses notes. Peu intéressé par les discours et les sites archéologiques, il prêtait attention avec lucidité aux objets et aux gens. À ses yeux, la Chine a été sans doute, décevante puisque dans une lettre adressée à Philippe Sollers, il témoigne de ses attentes sur le voyage :

J'aurais été bien content de vous dire la joie et l'excitation que me donne ce projet chinois, que je vous dois, je le sais. Quel ami vous êtes ! Ce serait pour moi quelque chose de vraiment *historique* [...] ¹

En réalité ce voyage en Chine a beaucoup fait souffrir Roland Barthes. Dans son témoignage, Sollers parle du «supplice chinois » qu'en quelque sorte il a imposé à son ami. Comment l'auteur de *Mythologies* a-t-il vécu cette expérience chinoise ?

Le vétéran Barthes l'avait mauvaise, mais ses Carnets le prouvent, il a été héroïque de bout en bout, s'ennuyant aussitôt à mort, prenant des notes studieuses et interminables sur les visites fastidieuses d'usines qu'on lui faisait subir, assommé par le «cimentage en blocs de stéréotypes », ce qu'il appelle justement des « briques » de discours répétées jusqu'à la nausée. Il a des migraines, il dort mal, il en a marre, il est éreinté, il refuse parfois de descendre de voiture pour voir de splendides sculptures. ²

En Chine, Barthes a très vite été ennuyé par des discours politiques interminables sur la campagne contre Lin Biao et Confucius, qui lui semblaient insignifiants. Le programme strictement encadré interdisant tout contact arbitraire avec le peuple chinois élimine du coup toute possibilité de surprise ou d'incident : «Tout le voyage : derrière la double vitre de la langue et de l'Agence. » ³ C'est dans le train de Shanghai à Nankin le 18 avril 1974 que Barthes s'aperçoit de l'échec de son voyage : « Toutes ces notes attesteront sans doute, la faillite, en ce pays, de mon écriture (par comparaison avec le Japon). Je ne trouve, en fait, rien à noter, à

¹ Philippe Sollers, *L'amitié de Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 113.

² *Ibid.*, p. 161-162.

³ Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Éditeur / IMEC, 2009, p. 168.

énumérer, à classer. »¹ Sémologue qui cherche toujours à déchiffrer les signes, Barthes regrette à plusieurs reprises dans ces carnets le manque de signifiant en Chine. Or, comme Sollers, Kristeva et Pleynet, il a été inévitablement frappé par l'écriture chinoise par laquelle toute surface, que ce soit en ville ou à la campagne, était envahie. Il s'agissait dans la plupart des cas, des calligraphies de Mao Zedong ou des «dazibaos ».

Il semble que le voyage en Chine soit pour Barthes «un compromis face à la pression des médias et de la mode des milieux intellectuels [...], et un rattrapage de son impropreté pendant mai 1968 »². L'aventure au sein du régime communiste devient alors l'occasion de répliquer aux reproches qu'on lui a adressés par un «dazibao ». En effet, sur les murs de la Sorbonne, on pouvait lire le slogan suivant : «Barthes dit : les structures ne descendent pas dans la rue. Nous disons : Barthes non plus. »

Quant à Sollers, bien qu'il n'ait pas publié de récit intégral, spécifique ou fictionnel sur ces trois semaines, comme ce que firent ses compagnons de voyage, les souvenirs de Chine sont parsemés dans ses écrits ultérieurs. On y repêrera les paysages parcourus, les vélos dans les rues de la capitale, la visite en bateau à Shanghai et la gymnastique silencieuse des habitants le matin, etc.

Soutenir la Chine est la position qu'il a continué à tenir après son voyage. Dans ses essais de *Tel Quel*, bien qu'il soit entièrement favorable à la révolution culturelle il fait toutefois un reproche à Mao, tout en se justifiant, lors de son entretien avec Shuhsi Kao :

Mao Zedong était trop purement chinois. Il ne connaissait pas suffisamment la science. [...] Mon point de vue est hégélien, si vous voulez, à ce moment-là ou marxiste, mais d'un marxisme très particulier puisque je pense que la science n'épuise pas du tout l'ensemble du réel. Ce qui s'est passé pour la Chine, c'est que ce qui a essayé de se faire était en deçà de la science [...] Le point de vue archaïque consisterait à dire que c'est très mauvais la technique, la technocratie, la scientificité, le peuple est plus important

¹ *Ibid.*, p. 73.

² Wang Dongliang, «Enquête sur l'incident 'les structures ne descendent pas dans la rue' », *Lire*, n° 7, 1998, p. 62. Notre traduction du texte en chinois.

que la science. Non, erreur ! La science a toujours raison.¹

Il existe nettement une différence de vision sur la Chine chez les membres de la délégation et cela découle aussi du lien qu'ils avaient noué avec la Chine avant le voyage. Sollers, Pleyne et Kristeva, faisant partie de la rédaction de *Tel Quel*, avaient attentivement étudié les ouvrages des sinologues tels que Granet, Maspero et Needham, et étaient fortement intéressés par la langue et la littérature chinoises. Sollers et Pleyne faisaient abondamment référence à la Chine dans leurs écrits à l'époque (*Nombres, Lois, Stanze*) tandis que Kristeva, possédant une licence de chinois, rédigeait des comptes-rendus sur les études chinoises de François Cheng ou de Michelle Loi. Tous les trois entretenaient une certaine parenté avec les éléments chinois avant de se rendre sur place. Ils avaient plus tendance à observer la Chine d'un regard sympathisant, au moins dans leur impression immédiate au premier contact avec la réalité chinoise. Dans le cas un peu particulier de Kristeva, qui avait fui son pays natal communiste, l'expérience chinoise attirait moins par son visage politique que par son aspect culturel. Elle ne nourrissait pas comme Sollers et Pleyne un certain idéalisme révolutionnaire à l'égard de la Chine. Financée par les éditions *Des femmes*, elle devait rapporter un livre y présentant les conditions de vie de cette « moitié du ciel ». Sa contribution dans le numéro 59 de *Tel Quel*, *Les Chinoises à contre-courant* et son entretien *La femme, ce n'est jamais ça* montre cette préoccupation durant ce voyage.

Barthes n'avait jamais fait spécialement attention à la Chine avant d'atterrir sur cette terre. Une Chine où il n'y avait pas de différence sexuelle ne présentait aucun attrait pour Barthes, de sorte qu'il a perdu la patience de la déchiffrer, contrairement à ce qu'il avait fait au Japon. Quant à Wahl, dont le motif et la position semblent les plus neutres parmi les cinq voyageurs, il ne pouvait pas s'empêcher d'émettre des doutes sur le régime et la révolution en Chine en raison de « son naturel méfiant aussi bien que son entraînement aux raisonnements rigoureux »².

¹ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 91.

² Julia Kristeva, *Les Samouraïs*, Paris, Gallimard, 1990, p. 199.

En regagnant la France, Sollers et les telqueliens étaient conscients de l'importance de leur témoignage sur la réalité chinoise, même s'ils ont montré des réserves sur la question et ont continué à défendre leur engagement. En fait, le virage a déjà commencé pendant leur voyage au fur et à mesure de la découverte du paysage politique chinois, qui en est au moment de la dernière vague de la révolution culturelle. Kristeva relate cette subtile évolution au sein de la délégation dans *Les Samouraïs* :

Un groupe tient par la manie, on appelle ça de l'enthousiasme. Bizarrement, c'est l'enthousiasme fébrile et en définitive, factice des Chinois qui est en train de disloquer leur manie de pèlerins. *Maintenant [Tel Quel]* survivra peut-être au retour de Chine, mais certainement pas l'esprit de *Maintenant*. La manie était en train de virer au scepticisme, le groupe éclatait.¹

De retour de Chine, à part les fragments de *Paradis* qui continuent à paraître dans les numéros de *Tel Quel* et dont la version intégrale sort en 1981, la créativité littéraire de Sollers semble connaître une période de pause. Quant à la revue, elle s'occupera par la suite du féminisme et de la psychanalyse et deviendra bientôt *L'Infini* tout en gardant son sous-titre : Littérature / Philosophie / Art / Science / Politique.

Pour conclure

Sur la photo ci-dessous² prise sur la Place Tiananmen, le geste et l'expression des membres de la délégation (sauf Kristeva qui était probablement la photographe) révèlent déjà leur attitude envers le pays qu'ils étaient en train de découvrir. Philippe Sollers et Marcelin Pleynet un peu plus en avant, partagent une vision plus sympathisante sur la Chine ; Roland Barthes qui est en retrait, se sent gêné et s'ennuie de cette terre « sans hystérie » ; François Wahl qui regarde ailleurs avec un air inquiet, se méfie de la réalité chinoise.

¹ *Ibid.*, p. 251.

² Source: www.pileface.com/sollers/spip.php?article1414.



Place Tian an Men, avril 1974. De gauche à droite, aux côtés de deux guides chinois : François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet et Roland Barthes.

Si on emprunte de nouveau l'angle visuel de Kristeva, ses souvenirs, qu'elle évoque dans *Les Samouraïs*, sur le comportement de chacun du groupe confirment cette impression :

Photo d'Armand [Barthes] qui ne regarde que son carnet, assis sur un bouddha nain. Photo de Stanislas [Wahl] qui ne montre jamais son visage à Olga [Kristeva] : Stanislas sera toujours de dos pour l'appareil. Photo de Sylvain [Pleynt] et d'Hervé [Sollers], on ne peut jamais les prendre séparément, ils se tiennent toujours côte à côte, joueurs complices qui s'entendent sans paroles, se donnant des coups de coude et riant. Bien sûr, elle aurait pu les prendre séparés, mais il aurait fallu reculer, quitter le groupe, trouver un angle de coupe. Non, cela suffit, elle se sent déjà assez coupée de l'ensemble (l'ensemble existe-t-il, d'ailleurs ?).¹

Le récit de Kristeva témoigne des attitudes disparates des membres du groupe envers la Chine. Il n'est plus question de distinguer qui a raison de qui a tort. Si Sollers, Kristeva et Pleynt étaient fascinés par la révolution culturelle, c'est qu'ils croyaient pouvoir retrouver un esprit de révolte comme le leur chez les Chinois. Barthes maintenait son impassibilité et sa discrétion d'un penseur sur la question de la Chine. Malgré son amitié pour Sollers, il montra une certaine réticence au sujet de ce voyage. Quant à Wahl, puisqu'il n'avait pas d'attentes à l'égard de la Chine, il pouvait s'exprimer sans réserve.

¹ *Ibid.*, p. 250-251.

Chapitre III L'épilogue du maoïsme

Lors du voyage en Chine, la délégation de *Tel Quel* a appris l'élection de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la république. Le climat politique en France commence alors à basculer. Avec le refroidissement de Mai 1968, une partie des intellectuels s'éloignent peu à peu du maoïsme. L'extrême gauche est sur le point de se disloquer et les anciens maoïstes lancent des attaques féroces contre le totalitarisme communiste. Le maoïsme telquelien connaît aussi inévitablement un processus de clôture. Sollers signale dans ses *Mémoires* : « on est en Chine en 1974, et on en revient. »¹

3.1 Une voix qui s'affaiblit

À partir de 1975, la vogue chinoise est en régression dans *Tel Quel*. Si on lit encore quelques articles à ce sujet dans les numéros 60 et 61, cette continuité se maintient à peine dans les numéros 62, 63, 64, 66 et 68 avec un seul article dans chacune des livraisons, dont le titre comprend le mot « Chine » ou « Mao ». Parmi ces articles, les plus notables sont la traduction de Lu Xun et de Mao Zedong et deux essais d'Alain Peyraube intitulés *La réforme de l'écriture en Chine* (n° 64) et *La révolution de l'enseignement en Chine* (n° 66).

La première contribution d'Alain Peyraube relève du même registre que *Bavardages d'un profane sur l'écriture* de Lu Xun, dont nous avons parlé en amont. Son deuxième article est un rapport sur le processus de la réforme de l'enseignement supérieur, le mode de recrutement et la formation des étudiants dans les universités chinoises pendant la révolution culturelle. Certaines particularités de l'enseignement supérieur chinois – le fonctionnement « à portes ouvertes » par exemple – sont aussi évoquées dans *La Chine sans Confucius* (n° 59) de Sollers et les récits de voyage des membres du groupe.

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires, op. cit.*, p. 144.

Il est aussi beaucoup question de la Chine dans le numéro 62 qui s'achève avec *Entretien sur la philosophie* de Mao Zedong, un texte traduit de l'anglais et tiré du recueil *Mao Tse-tung Unrehearsed* édité par Stuart Schram. Néanmoins, c'est la dernière discussion sur la théorie philosophique de Mao Zedong parue dans *Tel Quel*, après les deux articles présentant les débats philosophiques en Chine dans le numéro 48 / 49 et *Sur le matérialisme* de Sollers. Sur la quatrième de couverture de ce numéro, figure, en caractères chinois, le titre de l'essai de Kristeva, *Des Chinoises* (《中国妇女》). Il s'agit d'un autographe de Mao Zedong pour un magazine féminin chinois qui porte le même titre.

3.1.1 Deux poèmes de Mao dans le numéro 66

Au début du numéro 66, on peut lire deux autres poèmes de Mao Zedong traduits par Sollers : *En remontant sur le Ching-kang* (《水调歌头·重上井冈山》) et *Dialogue d'oiseau* (《念奴娇·鸟儿问答》). Ces poèmes ne sont plus accompagnés des vers en caractères chinois, comme ceux du numéro 40. Par contre, chaque traduction est précédée d'une photographie explicative, la première est prise depuis le sommet d'une montagne et la seconde présente la scène de masses révolutionnaires étudiant ces deux poèmes de Mao, puisqu'on y voit, sur le mur du fond, ces mêmes vers en chinois.

En remontant sur le Ching-kang a été écrit en 1965 lors d'une visite de la région où se trouve la montagne Jinggang (« Ching-kang » dans la traduction de Sollers), zone de départ de la révolution communiste dirigée par Mao Zedong à partir de 1927. C'est dans cette région que l'Armée rouge chinoise a lancé la guérilla pour instaurer la république soviétique en Chine en 1931. Dans le poème, de retour au sommet de la montagne Jinggang, Mao Zedong compare ses souvenirs avec le paysage sous ses yeux, il loue l'héroïsme des révolutionnaires et exprime sa résolution à continuer la révolution.

Montons au neuvième ciel attraper la lune (可上九天揽月)

Plongez dans les cinq océans saisir la tortue¹ (可下五洋捉鳖)

Ces deux vers d'*En remontant sur le Ching-kang* montrent que les révolutionnaires n'hésitent jamais à effectuer des actions audacieuses en vue d'aller au bout de leur entreprise. C'est aussi, en quelque sorte, la représentation de l'expérience littéraire de Sollers, qui cherche toujours à rénover la langue et la littérature françaises en faisant référence à des écritures autres que celles de la littérature française orthodoxe.

Dialogue d'oiseau est un poème allégorique de Mao Zedong contre Khrouchtchev :

Dialogue d'oiseaux
automne 1965
Sur l'air de Nien-nu-chiao

L'oiseau *peng* déploie ses ailes
90 000 *lis*
Tourbillon vrille spirale
Son dos portant le ciel bleu
Il regarde en bas
Partout villes murailles
Flammes déchirant l'air
Balles d'fonçant la terre
Un moineau effrayé dans l'herbe
– Que faire je voudrais voler
– Mais où ça ?
Le moineau : – il y a une montagne magique, un palais de jade,
ne vois-tu pas qu'il y deux ans,
sous la claire lune d'automne,
on a signé un traité à trois ?
Et, en plus, y a de quoi manger,
patates bien cuites au goulasch !
– Assez ! Arrête de péter comme ça !
Tu vas voir le chambardement ciel-terre !

Peng est un oiseau légendaire dont la grandeur est décrite dans le premier

¹ Mao Tsé-toung, *En remontant sur le Ching-kang*, traduit par Philippe Sollers, *Tel Quel*, n° 66, été 1976, p. 3.

chapitre de *Tchouang-tseu*¹. Dans ces vers, Mao compare le peuple chinois à l'oiseau *peng* ambitieux et Khrouchtchev au moineau myope. Quant au « traité à trois », il désigne l'interdiction partielle des essais nucléaires entre les États-Unis, la Grande-Bretagne et l'URSS en 1963. L'expression « patates bien cuites au goulasch » fait allusion à un discours de Khrouchtchev lors de sa visite en Hongrie (1964), disant que le communisme pour le bien-être était « un goulasch de la bonne nourriture ». Mao se moque à travers cette métaphore de l'illusion jouisseuse des révisionnistes russes.

Pour certains, la forme dialogique et des termes tels que « péter » sont choquants dans le contexte d'un poème. Ici, il s'agit plutôt d'une déclaration de guerre à l'ennemi qu'une création artistique de Mao. Il n'est pas exclu que Sollers choisit de traduire ce poème de Mao dans le but de se moquer du PCF qu'il accuse d'être révisionniste. Le parti se contente de son conservatisme, comme les moineaux sans ambition alors que Sollers se compare à l'oiseau géant *peng* dont les nobles aspirations ne sont pas compris par les médiocres.

3.1.2 Adieu au maoïsme

Le numéro 68 met un point final au maoïsme telquelien. Pourtant ce numéro d'adieu reste tout de même très marqué par les éléments chinois. On y trouve deux séquences des *Cantos* d'Ezra Pound traduites par Denis Roche. Vu le contexte historique pendant lequel sont publiés les fragments de ce long poème épique, la plus grande particularité du style de Pound réside dans l'insertion de caractères chinois dans les vers en lettres romaines. Ceci est une source d'inspiration importante de l'écriture de *Nombres* et de *Lois*, sur laquelle nous allons revenir plus loin.

Jusqu'ici on pourrait conclure qu'à l'exception de quelques textes polémiques sur l'évaluation de la révolution culturelle, les contributions dans *Tel Quel*

¹ « Dans l'Océan septentrional se trouve un poisson nommé Kouen dont la grandeur est de je ne sais combien de milliers de stades. Ce poisson se métamorphose en un oiseau nommé P'eng ; le dos du P'eng s'étend sur je ne sais combien de milliers de stades. Lorsque l'oiseau s'élève et vole, ses ailes sont comme les nuages du ciel. » Tchouang-tseu, *Œuvre complète*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1985, p. 29.

concernant la Chine ont plutôt pour sujet l'écriture, la littérature et la pensée chinoises. Le lien qui noue *Tel Quel* et la Chine révolutionnaire est d'abord langagier et culturel. Face aux accusations que subit *Tel Quel* pendant cet épisode maoïste, Philippe Forest prend la défense des membres de la revue :

Certes, avec d'autres au nombre desquels de prestigieux savants comme Joseph Needham, les telqueliens crurent que la Chine serait à notre temps ce que la Grèce fut à la Renaissance : un continent ignoré surgirait qui bouleverserait de fond en comble le savoir et la pensée de l'Occident. Comment pourrait-on reprocher à quiconque d'avoir rêvé ce rêve ?¹

Le numéro 68 s'achève sur un petit texte de la rédaction *À propos du « maoïsme »*, clarifiant la position de la revue à propos du maoïsme et visant à se démarquer de la Chine post-maoïste.

Des informations continuent à paraître, ici et là sur le « maoïsme » de *Tel Quel*. Précisons donc que si *Tel Quel* a en effet, pendant un certain temps, tenté d'informer l'opinion sur la Chine, surtout pour s'opposer aux déformations systématiques du PCF, il ne saurait en être de même aujourd'hui. Cela fait longtemps, d'ailleurs, que notre revue est l'objet d'attaques de la part des « vrais maoïstes ». Nous leur laissons volontiers ce qualificatif. Les événements qui se déroulent actuellement à Pékin ne peuvent qu'ouvrir définitivement les yeux des plus hésitants sur ce qu'il ne faut plus s'abstenir de nommer la « structure marxiste », dont les conséquences sordides sur le plan de la manipulation du pouvoir et de l'information sont désormais vérifiables. Il faudra y revenir, et en profondeur. Il faut en finir avec les mythes, tous les mythes¹.

Tel Quel, octobre 1976.

I. On peut s'en tenir à un seul symptôme : la momification et l'embaumement du père mort pour que sa lettre soit exhibée-conjurée en langue morte (Lénine, Mao). C'est la signature de toute contre-révolution.²

Dans cette déclaration, les telqueliens justifient leur rapprochement du maoïsme par leur responsabilité médiatique à diffuser les informations telles qu'elles sont. Ils insistent pour se distinguer des « vrais maoïstes » puisque, contrairement à ceux-ci, les telqueliens ne sont jamais impliqués dans le politique

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982, op. cit.*, p. 484-485.

² « À propos du « maoïsme » », *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976, p. 104.

ou le mouvement ouvrier. Ils affirment aussi que la situation en Chine leur fait ouvrir les yeux sur la réalité de la révolution culturelle, qui est décevante et accablante. Ce qu'ils attendaient de la Chine s'avère totalement illusoire.

La vision utopique des telqueliens sur la Chine maoïste et leurs fausses interprétations de la réalité révolutionnaire chinoise sont prouvées par l'histoire. Ce petit texte qui annonce la clôture de l'épisode maoïste semble bien plus discret par rapport à la façon dont la revue s'est déclarée partisane de la pensée de Mao Zedong. La mort de Mao et les réformes politiques et économiques en Chine ont fini d'éteindre la ferveur des maoïstes occidentaux, toutefois les telqueliens ont poursuivi leur avant-gardisme.

La revue n'est jamais revenue sur la question du maoïsme, à l'exception des propos de ses membres lors des entretiens ou de quelques mots dans leurs ouvrages. Ils insistent unanimement sur l'aspect « culturel » de leur maoïsme qui fait l'objet d'un procès interminable. Dans *Un vrai roman. Mémoires* (2007), Sollers parle assez longuement de son maoïsme :

Bon, un peu de propagande et de langue de bambou, mais, au fond, un intérêt constant pour la Chine, sa pensée, son écriture, son art, ses corps. [...] la question, pour moi, était surtout de devenir le plus « chinois » possible, et je pense y être parvenu pour une grande part. Il faut me croire si je dis qu'à Pékin, à Shanghai, à Nankin, au printemps 1974, toutes mes perceptions ont été tournées vers l'architecture, les corps et les paysages, et non vers le catéchisme local. [...] Je n'oublie pas les grottes de Longmen, ce petit temple taoïste en ruine près de Nankin, ni la mince et noire rivière Luo d'où est montée la tortue révélant l'écriture idéographique. L'écriture au plus près des transformations et des mutations, c'est mon sujet, je n'en ai pas d'autre.¹

Tout en tâchant de se démarquer du maoïsme, ni la revue ni Sollers n'éloignent définitivement de la Chine. L'intérêt pour la philosophie et la culture chinoises est une constante tout au long des romans sollersiens mais aussi dans *Tel Quel*, et ce jusqu'à *L'Infini*. En est pour preuve le numéro spécial de *L'Infini* « Encore la Chine », où on lit des contributions sur la pensée et la culture chinoises, parmi

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op. cit., p. 168-169.

lesquelles nous citons notamment : les essais de Rémi Mathieu et de Charles le Blanc sur les deux grands ouvrages taoïstes (*Première version connue du Daode Jing de Lao zi. Une origine de « taoïsme »* et *La critique du légisme et du confucianisme dans le Huainanzi*), le commentaire sur la poésie chinoise classique de Stéphane Feuillas (*La quête des hommes étranges. Trois poèmes du Shu Shi (1037-1101) pour devenir immortel*) et l'article de Rainier Lanselle sur la réception française de la littérature chinoise classique (*La part d'insaisissable. À propos de la place de la littérature chinoise classique en France*). La préface de Julia Kristeva à *Des Chinoises* lors de sa réédition a été reproduite dans ce numéro. Sollers y a aussi publié trois essais sur la Chine : *La Chine en direct* (à propos des *Études sur Tchouang-tseu* de Jean-François Billeter, de *Quatre mille marches* de Ying Chen et de *La peinture chinoise* d'Emmanuelle Lesbre et Liu Jianlong), *Le corps chinois* (commentaire de *Les Jardins du plaisir, érotisme et art dans la Chine ancienne* de Ferdinand Bertholet) et *Déroulement du Dao* (extraits choisis par rapport à la Chine dans les romans sollersiens accompagnés des commentaires de l'auteur). Dans les romans ultérieurs de Sollers, on continuera à retrouver les emprunts abondants à la Chine taoïste, poétique et artistique.

3.2 Rétrospection et redressage

En dépit des justifications des telqueliers et du plaidoyer de certains spécialistes, le maoïsme de Sollers et de *Tel Quel* a fait l'objet de controverses et de stigmatisations pendant une longue période après la clôture de cet épisode. Quant à Sollers lui-même, il accepte de revenir à cette question et il en parle à plusieurs reprises dans des entretiens et des essais.

Il nous semble que l'attitude de Sollers envers la Chine maoïste s'avère fort ambiguë. D'une part, il avoue son idéalisation de la révolution culturelle et partage l'avis de certains chercheurs qui disent que la manipulation du pouvoir était un motif important de cette gigantesque calamité. Mais d'autre part, il évoque souvent avec admiration les talents littéraire et militaire du Grand Timonier. En effet, dans

les romans sollersiens, Mao est généralement qualifié de stratège de génie, poète et philosophe, qui est aussi métaphorisé en « vieille tortue mythique flottante »¹, ce qui fait allusion à la légende de l'origine de l'écriture chinoise et au mérite de Mao en calligraphie. Ainsi, dans *Une vie divine* (2006), Sollers dessine un portrait de jeune Mao Zedong :

Le nom du Chinois ? Mao. Activité : révolutionnaire professionnel et super stratège militaire. Il sera aussi dictateur et inspirateur d'une terreur sociale sanglante et abrutissante, débouchant, pour finir, sur un hypercapitalisme frénétique. [...] Le paradis est l'enfer, l'enfer est le paradis, la terreur est la liberté, le socialisme est le capitalisme. Toute chose, portée à son extrême, se renverse en son contraire, et ainsi de suite.²

À la fin de ce passage, Sollers introduit quelques termes opposés afin d'imiter certains propos de jeunesse de Mao qui révèlent déjà de son goût pour le concept de la contradiction, qui constitue le fond de la pensée de Mao Zedong. Dans ce même livre, Sollers retrace aussi le démarrage et la réalité de la révolution culturelle et compare le rôle qu'a joué Mao Zedong dans cette campagne à celui de Staline ou Hitler:

C'est à 72 ans, en 1965, alors que tout le monde le pense usé et fini (il a lui-même la ruse élémentaire de le laisser croire), que Mao, avec une subtilité de chat jouant au go par la bande, déclenche sa Grande Révolution culturelle, précipitant la Chine entière dans le chaos, la guerre civile et des exactions inouïes. C'est l'abîme. Il s'ensuit un culte de la personnalité comme on n'en a pas vu depuis les empereurs de jadis (là encore, Staline et Hitler font figure de vulgaires bouchers de province). Le monde est ahuri, pendant que lui se montre un peu et flotte, impassible, au-dessus de la tempête (le Bureau au Parfum de Chrysanthèmes n'y est pas pour rien). Crimes, persécutions et vandalisme déferlent sur le pays, des millions de jeunes fanatisés brandissent le Petit Livre rouge, accablant recueil de poncifs qui finissent par être cocasses par leur simplisme même.³

Le commentaire de Sollers sur les *Essais sur la Chine* de Simon Leys explique très clairement son point de vue : « Leys avait raison, il continue d'avoir raison,

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio, p. 167.

² Philippe Sollers, *Une vie divine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 369.

³ *Ibid.*, p. 373.

c'est un analyste et un écrivain de premier ordre, ses livres et articles sont une montagne de vérités précises »¹. Ici, on peut se rappeler l'éloge que Sollers fit du livre de Macciocchi, dont les propos furent farouchement critiqués par Simon Leys. Cela révèle très bien que Sollers prend conscience de sa compréhension partielle de la Chine à l'époque, ce qu'il l'admet ouvertement.

Le poème de Lu Xun² reproduit en chinois et en français par Simon Leys sur la couverture de ses *Essais sur la Chine*, pourrait servir en quelque sorte de reflet de la situation de Sollers :

M'étant mêlé d'écrire, j'ai été puni de mon impudence ;
Rebelle aux modes, j'ai offensé la mentalité de mon époque.
Les calomnies accumulées peuvent bien avoir raison de ma carcasse ;
Tout inutile qu'elle soit, ma voix n'en survivra pas moins dans ces pages.³

En parlant de la récupération de Lu Xun par les communistes chinois, Simon Leys signale que « la vérité d'un grand écrivain ou, plus simplement, la dignité d'un homme libre s'accroissent mal des éloges académiques »⁴. Lu Xun se considère comme un écrivain à contre-courant. L'esprit révolutionnaire chez Lu Xun comme chez Sollers, consiste à questionner l'état figé de l'autorité politique et littéraire. L'écriture subversive de Sollers était déjà intolérable pour l'ordre établi de la littérature française, mais son engagement s'est même radicalisé en épousant le maoïsme. Chaque fois qu'il revient sur cette polémique du maoïsme, Sollers témoigne d'une impuissance face aux attaques qui lui sont adressées. Il semble que son passé soit devenu injustifiable. Son biographe, Gérard de Cortanze, avoue que « l'épisode maoïste a coûté très cher à Philippe Sollers, jetant une ombre sur ses écrits présents et futurs »⁵. Il prend sans réserve la défense de Sollers :

¹ Philippe Sollers, « Deux et deux font quatre », *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 608.

² Il s'agit d'un autographe de Lu Xun sur un exemplaire de *Cris* (1923) que celui-ci offrit à un ami japonais en 1933. Texte original en chinois : 弄文罹文网，抗世违世情。积毁可销骨，空留纸上声。

³ Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998.

⁴ Simon Leys, « Le feu sous la galce : Lu Xun », *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1983, p. 85.

⁵ Gérard de Cortanze, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman, op. cit.*, p. 122-123.

Soyons clair, chaque génération peut faire le choix de ses expériences non conventionnelles, de ce qui bouge et perturbe. Être maoïste à l'époque était tout à fait naturel, comme pouvait l'être cinquante ans auparavant l'expérience surréaliste d'Aragon ou de Breton.¹

L'Occident parcourt une période de réajustement dans les années 1960-70. La société de consommation est contestée alors que le nouvel ordre économique et la nouvelle culture commerciale sont en train de s'établir. Toutefois, les intellectuels occidentaux n'ont pas manqué de critiquer leur temps et leur régime. La contestation de la société peut se faire au nom de la tradition ou par comparaison avec un ailleurs. Ainsi, la Chine mystérieuse et ouverte est le lieu de toutes les interprétations pour les Occidentaux mal informés, et devient naturellement cet « ailleurs » idéalisé par Sollers et ses compagnons de route. Kristeva a fait un bilan provisoire de leur expérience chinoise lorsque *Des Chinoises* a été édité en 2001 :

Étrange époque, heureuse et tout compte fait lucide, où l'on pouvait penser la politique en utopiste, ce qui veut dire en prenant des risques personnels et en assumant les périls des impasses françaises projetés en fantôme chinois.²

Pour les voyageurs telqueliens, la Chine devait être une source d'inspiration pour leur littérature et leur révolution. Il leur semble que dans ce pays qui sort du féodalisme pour entrer directement dans le socialisme, les jeunes et les femmes sont les piliers de la première révolution culturelle prolétarienne. Or, ils se sont aperçus qu'en Chine « on critiquait le stalinisme dans un langage stalinien, on favorisait les jeunes et les femmes tout en poursuivant la même vieille violence destructrice dans les camps. Le modèle soviétique entrainait en résonance avec le despotisme ancestral, et le nationalisme dogmatique étouffait les autres aspects d'une superbe tradition. »³ En effet, la Chine s'enlise alors dans une situation désastreuse et elle ne peut que décevoir les intellectuels telqueliens, ce dont ils se rendent compte eux-mêmes après le voyage dans l'Empire du Milieu.

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Julia Kristeva, « La Chine telle quelle », préface à *Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 2001, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 14.

Bien qu'il ne parle pas de façon précise de son voyage dans un essai ou un ouvrage quelconque, Sollers n'hésite pas à le commenter par l'intermédiaire des personnages de ses romans. Chaque fois qu'il y revient, il tente de relier la vision microscopique à la vision macroscopique, d'une part en présentant quelques détails de son voyage en Chine pour mieux délimiter le temps et l'espace et d'autre part, en situant le règne de Mao dans toute l'histoire contemporaine chinoise. Nous avons l'impression qu'il préfère regarder en avant plutôt que de se repentir. À titre d'exemple, lisons cet extrait dans *Passion fixe* qui pourrait justifier notre supposition :

(«François est en Chine ? J'espère qu'il s'amuse bien. – Comptez sur lui ») [...] Au retour, il n'a presque rien dit, quelques grognements sur le système policier, deux ou trois anecdotes brutales, des sarcasmes, mais pas de haine : «on verra vers 2050). [...] Il avait fait beaucoup de vélo à Pékin, à Shanghai, visité pas mal de grottes, de tombeaux, de temples fermés au public, [...] Il y avait dans son histoire (qui déplaçait à beaucoup) quelque chose de compliqué, d'incompréhensible. «Enfin, l'affaire communiste est criminelle et absurde ? – Oui. – Partout la même impasse catastrophique ? – Oui. – Mais alors, pourquoi faire une exception pour la Chine ? » Silence, et, de nouveau, geste vers le siècle prochain.¹

De plus, le fait qu'on a du mal à pardonner le maoïsme à Sollers et à réviser son procès résulte aussi de la «révolution ininterrompue » que Sollers met en pratique dans sa propre expérience littéraire. Après le succès de ses premiers livres couronnés de prix littéraires et du parrainage d'écrivains renommés, Sollers passe pour un jeune écrivain de talent qui peut répondre aux attentes académiques sur la littérature française. Néanmoins, Sollers renouvelle son écriture avec *Drame*, s'éloignant de plus en plus de la littérature antérieure et de ses écrits débutants. La publication de *Nombres* et de *Lois* sur fond de maoïsme radicalise cette subversion. Les caractères chinois et les citations taoïstes dans ces livres font ressortir la position prochinoise des textes de *Tel Quel*. Ceux-ci sont écrits et publiés dans l'intention d'informer le lectorat sur la culture et la pensée chinoises afin de mieux

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio, p. 132-133.

faire comprendre les circonstances de la révolution en cours dans l'Empire du Milieu.

De surcroît, le voyage en Chine pendant la révolution culturelle, aventure réservée seulement à de rares intellectuels occidentaux, donne l'impression que le groupe *Tel Quel* a été impliqué dans le politique de la Chine, puisqu'il s'agit d'une « visite officielle » sur l'invitation des autorités de Beijing, cependant, ce n'est pas le cas. À leur retour à l'aéroport de Paris, le costume mao porté par les cinq voyageurs a fait sensation et ce geste provocateur a tout de suite déclenché des débats acharnés. On a alors naturellement cru que le soutien de la Chine révolutionnaire par *Tel Quel* était bel et bien confirmé. Il semblait que la prise de position de Sollers et de la revue était claire et indéfendable.

Si Sollers a déçu, c'est qu'il « [a] donné de grands espoirs au désir que les choses fonctionnent de façon idéale entre la philosophie et la littérature, de telle façon que la littérature soit en quelque sorte l'illustration de la philosophie. »¹ Depuis le succès des premiers livres de Sollers, on a beaucoup attendu de lui. Il devait poursuivre son écriture sur la bonne voie de la littérature française et devenir un écrivain représentatif de son temps, proposant des chefs-d'œuvre couronnés de prix académiques et sélectionnés par les manuels de lycéens. Néanmoins, Sollers ne veut pas s'arrêter à une écriture qui risque d'être récupérée. Il refuse toute chose statique et est toujours à la recherche de nouveauté. C'est au moment où son culte pour le maoïsme atteint des sommets que sa révolte par le biais de la langue et de la littérature est à son comble. Sa pratique littéraire se radicalise non seulement sur le plan poétique mais aussi sur le plan idéologique. De ce fait, sa déviation ou sa « trahison » semble plus inacceptable.

Écoutons ce qu'il dit sur son maoïsme dans ses *Mémoires* :

Ah, Mao ! Là encore, soyons clair : c'était le seul moyen efficace de faire sauter la vieilleries russe, de traiter le mal par le mal, de la pousser à bout pour qu'il se retourne, de casser le dessous-de-table stalino-fasciste du temps français. La Chine, entrée dans son chaos criminel, avait l'avantage, ici, de mettre en fureur tous les acteurs de la phase

¹ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 104.

historique antérieure en laissant prévoir un intérêt jamais vu pour son écriture, sa culture, sa pensée. [...] On ne s'est donc pas privés du masque « maoïste », avant de s'en débarrasser le moment venu. [...] nous étions (j'étais) dans ce que Sun Zi, dans son *Art de la guerre*, appelle « un lieu de mort », et il fallait en sortir. [...]

Comme la suite l'a amplement prouvé, ce n'est pas le « communisme » qui m'animait en profondeur, mais la connaissance approfondie du continent chinois [...] ¹

Pour conclure

Au retour de Chine, la revue se tourne vers de nouveaux horizons et s'éloigne peu à peu de la Chine maoïste. L'ambition de combiner la révolution poétique et la révolution politique est désormais abandonnée.

S'inscrivant dans la vogue maoïste en France, qui est au fond un phénomène culturel, le maoïsme de *Tel Quel* et de Sollers ne peut être que culturel. Certes, « la révolution culturelle » constituait le mot-clé des essais signés par Sollers, mais contrairement à la réalité en Chine, où cette campagne a porté atteinte à la culture traditionnelle, il serait légitime d'entendre la « révolution culturelle » chez Sollers de façon littérale. La révolution est tentante, puisqu'elle permet de changer le monde de façon explosive au lieu de le faire progressivement. Les révolutionnaires sont ceux qui veulent coûte que coûte un changement brutal. Si l'on fait le recensement des articles concernant la Chine durant cette époque, il est facile de constater que les études sur la pensée et la culture chinoises représentent environ quatre-vingts pour cent, ce qui justifie cet aspect principalement culturel du maoïsme sollersien.

La Chine chez Sollers se présente sous de multiples dimensions qu'on ne pourrait certainement pas limiter à une folie idéologique passagère. Son intérêt pour la Chine philosophique et poétique se fonde dans son écriture et ce dans tous les genres de ses textes. La sagesse orientale est devenue une source inépuisable qui alimente ses romans ultérieurs. Sollers confirme ainsi nos propos à travers cet extrait des *Voyageurs de Temps* (2009) où il exprime sa sympathie pour la Chine de la manière suivante :

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op. cit., p. 143.

J'ai pris, dans ma jeunesse, une gorgée chinoise de ce poison, je l'ai vomie assez vite, mais je persiste à penser qu'il y a une « d'écence » populaire chinoise qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Dans les propos antichinois (comme dans ceux anti-israéliens), j'entends immédiatement la petite musique de l'ignorance ou du racisme. Soit dit sans rire, ce sont les millénaires qui m'intéressent, pas la dévastation économique-politique et mafieuse, désormais en pleine lumière.¹

¹ Philippe Sollers, *Les Voyageurs du Temps*, Paris, Gallimard, 2009, p. 188.

Conclusion de la partie

Dans les années 1960-1970, la vogue du culte de la Chine maoïste a balayé toute l'Europe. Cela s'explique d'abord par la crise des valeurs en Occident et le courant anti-impérialiste qui a suivi la guerre du Viêt Nam menée par les États-Unis. «Le contexte politique chinois, l'engagement de certains intellectuels à différents moments de l'histoire de la Chine moderne [...] semblaient [...] contraindre à un choix idéologique clair.»¹ Étant donné que le régime américain est anti-communiste, les intellectuels européens considèrent naturellement la Chine maoïste comme une force importante contre l'impérialisme américain et soutiennent les communistes chinois. En plus, devant le pluralisme social, les intellectuels occidentaux n'ont plus d'influence décisive sur la société, comme pour le mouvement des Lumières. Leur frustration est une des raisons pour lesquelles ils aspirent à une vie dans un pays gouverné par des lettrés et poètes et où se déroule une révolution ininterrompue pour renouveler sans cesse la culture. Ainsi le maoïsme de Sollers et de *Tel Quel* devrait être étudié dans de telles circonstances.

Au début des années 1960, à la fondation de *Tel Quel*, la revue se déclare apolitique, revendique la pure littérature avant-gardiste et s'oppose à la littérature engagée que prônent les existentialistes. À partir de 1966, avec l'achèvement de la période dite «formaliste» de la revue et l'arrivée des échos de l'effervescence révolutionnaire en Extrême-Orient, le comité de rédaction décide d'amorcer un virage et de poursuivre sur le chemin de la révolution de la société dans son ensemble par la littérature.

Dans un deuxième temps, au retour de leur voyage en Chine, tous conscients de la réalité de la révolution culturelle, les telqueliens n'émettent plus le même message à propos de la Chine maoïste : on constate un scepticisme chez Wahl, une neutralité chez Barthes, et une sympathie envers la culture et la révolution chinoises chez Sollers, Pleyne et Kristeva. Sont aussi très visibles les efforts que font ces

¹ Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise (1846-2005)*, Paris, Les Indes savantes, 2010, p. 21.

derniers en vue de maintenir l'image révolutionnaire de la Chine qui constitue à l'époque un symbole de l'avant-gardisme telquelien et un atout pour le groupe afin de se distinguer sur la scène littéraire française.

Notre étude n'a pas pour objectif de prouver la fausseté de l'image que Sollers et le groupe *Tel Quel* se sont fait de la Chine maoïste et de la révolution culturelle. Nous tenons à illustrer comment et pourquoi la Chine, sombrée dans un drame total, pouvait représenter aux yeux de Sollers et de certains intellectuels de gauche l'idéal d'une société forgée selon une doctrine philosophique et littéraire unique.

La fascination de Sollers pour la Chine maoïste s'explique d'abord par l'idée de réinventer la langue et la littérature françaises à travers une expérience radicale. L'aspect culturel et philosophique de la GRCP fait de cette campagne politique l'idéal des bouleversements sociaux stimulés par une révolution de la pensée. C'est également l'image utopique que la Chine présente aux yeux de nombreux intellectuels occidentaux pendant cette période.

Par ailleurs, attiré par la pensée taoïste et l'art poétique chinois, Sollers ne peut se tenir indifférent devant les écrits philosophiques et poétiques du Grand Timonier, imprégnés de dialectique ou composés sur les airs classiques. Il est aussi sensible à ses œuvres calligraphiques qui transcrivent ses poèmes, reproduites d'innombrables fois en Chine. Elles décorent d'ailleurs la couverture de *Tel Quel*.

L'instauration de l'utopie chinoise maoïste est aussi due au besoin d'une subjectivité autre, à savoir non-chrétienne, non-européenne et non-bourgeoise pour interroger les valeurs occidentales. Après sa rupture avec l'URSS, la Chine maoïste gagne immédiatement le soutien inconditionnel de Sollers qui, comme bien des intellectuels européens, est contre le stalinisme mais sans pouvoir discerner clairement la situation en Chine. Il compte sur les particularités de la tradition culturelle chinoise pour opposer le socialisme chinois au modèle soviétique. Ironiquement, la GRCP a justement révolutionné la culture traditionnelle chinoise.

Il faut aussi clarifier le fait que les telqueliens maoïstes n'ont jamais adhéré à aucun parti politique maoïste, ni n'ont entretenu de contact direct avec Beijing. À

part des discussions philosophiques et des informations par voie officielle sur la révolution culturelle, ils n'ont pas soutenu le régime politique chinois pendant cette période.

Ainsi, Christophe Bourseiller caractérise bien l'épisode maoïste de Sollers et nous permet de synthétiser les propos de notre première partie : « Révolution du langage, maoïsme littéraire : telles sont les clefs de l'engagement de Philippe Sollers au sein du courant prochinois. »¹

¹ Christophe Bourseiller, *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, op. cit., p. 259.

Deuxième partie

Les romans sollersiens nourris des arts graphique, pictural et poétique chinois

«C'est du chinois », cette expression française met en valeur l'énorme différence entre la langue française et l'écriture chinoise, considérée comme une suite de signes indéchiffrables aux yeux des Occidentaux. Marcel Granet décrit ainsi la langue chinoise dans *La pensée chinoise* :

Le chinois a pu devenir une puissante langue de civilisation et une grande langue littéraire sans se soucier plus de richesse phonétique que de commodité graphique, sans davantage chercher à créer un matériel abstrait d'expression ou à se munir d'un outillage syntactique. Il a réussi à conserver aux mots et aux sentences une valeur emblématique entièrement concrète. Il a su réserver au rythme seul le soin d'organiser l'expression de la pensée.¹

L'écriture traçante, les idéogrammes, le monosyllabisme, les instruments grammaticaux dont le chinois peut se dispenser, ces caractéristiques font de la langue chinoise l'antithèse de la langue française. Chez Sollers, le rôle subversif du chinois est traduit par les caractères chinois dans *Nombres* et *Lois*, et par l'écriture analogue au langage poétique chinois dans *Paradis*.

Sur la plupart des rouleaux de peinture chinoise sont harmonieusement associés les trois éléments : calligraphique, pictural et poétique. D'après Viviane Alleton, la peinture au lavis peut être considéré comme « la transposition figurative d'un art abstrait, et d'un jeu complexe où intervient non seulement le sens du texte – poème, missive ou méditation – mais aussi l'enchaînement des traits perçus dans leur mouvement, un *commentaire* sur l'écriture »². Les emprunts à ces trois arts

¹ Marcel Granet, *La pensée chinoise*, préface de Léon Vandermeersch, Paris, Albin Michel, 1999, p. 73.

² Viviane Alleton, « Écriture chinoise », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p. 57.

traditionnels chinois sont parsemés dans les romans sollersiens de différentes périodes.

Puisque l'écriture et la peinture chinoises sont traditionnellement exécutées avec les mêmes instruments et par des techniques semblables, nous allons grouper nos analyses des emprunts à ces deux arts dans le chapitre premier de cette deuxième partie.

La poésie chinoise imprègne les écrits de Sollers de deux façons différentes : l'explicite à travers de nombreuses citations de poèmes classiques et contemporains ; l'implicite à travers l'écriture de *Paradis* qui use de techniques de versification de la poésie classique chinoise. Les deux aspects de la référence à l'écriture poétique chinoise feront l'objet de nos études dans le deuxième chapitre.

Chapitre I Le passage d'une écriture alphabétique à une écriture traçante

Les caractères chinois insérés dans *Nombres* et *Lois* ont ostensiblement annoncé l'arrivée de la Chine dans les écrits de Sollers, rendant ainsi plus explicite la référence à la culture orientale qui semblait plus indistincte dans *Drame*, pourtant reconnu premier roman chinois par l'auteur et des critiques.

L'hybridation des idéogrammes orientaux dans le texte alphabétique n'est pas une invention propre à Sollers. On pourrait citer en dépit de la différence entre ces œuvres sur le plan de la disposition textuelle, bien des précurseurs qui firent cette tentative : *Les Cantos* d'Ezra Pound, *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel et *Stèles* de Victor Segalen.

Le texte de *Cent phrases pour éventails*, semble une combinaison entre les idéogrammes, la versification du haïku et l'alphabet français. En quelque sorte, il s'agit d'une traduction ou d'une interprétation de ces idéogrammes par la langue française. Quant à *Stèles*, les sinogrammes sont placés en haut et à droite du texte français, pour constituer, d'une certaine manière, un titre qui domine et résume les vers.

Sollers, quant à lui, greffe les caractères chinois à son texte plutôt à la manière d'Ezra Pound, qui a eu une grosse influence sur le groupe *Tel Quel* et pour qui Sollers exprima sa grande admiration dans son entretien avec Shuhsi Kao :

[...] c'est le premier écrivain occidental à avoir fait apparaître du chinois sur la page – ce n'est pas rien –, le premier à avoir essayé de faire fonctionner le chinois en regard d'une langue occidentale, de le faire fonctionner comme une sorte de butée, de miroir, d'électrode qui vient se brancher sur quelque chose d'autre.¹

Dans les cas de *Nombres* et de *Lois*, des signes chinois insérés dans le texte français passent pour des intrus qui viennent renforcer l'aspect révolutionnaire de

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 77-78.

leur écriture. Puisque la plupart des lecteurs occidentaux ne peuvent pas déchiffrer la signification de ces idéogrammes, les caractères chinois parsemés le long du texte fonctionnent comme une pause et permettent de sortir temporairement du système alphabétique de la langue française. Philippe Forest résume la confrontation des deux systèmes linguistiques dans *Nombres* :

Irréductibles à notre système alphabétique, hétérogènes par rapport à lui, les idéogrammes chinois sont comme projetés sur la surface étrangère d'un texte occidental dont ils bouleversent, certes, la structure, mais qui les intègre d'une certaine manière à sa propre mécanique.¹

En plus de l'ouvrage monumental de Forest, dans lequel l'usage des caractères chinois a été relevé et commenté de façon synthétique, on peut aussi étudier les analyses minutieuses qu'a faites Jean-Michel Lou, dans ses deux articles intitulés *Les caractères chinois dans Nombres* et *Le signe chinois dans Lois*, parus en 2010 dans les numéros 109 et 111 de *L'Infini*, sur la signification et le fonctionnement de ces sinogrammes dans ces deux romans.

Nous suivons la piste des travaux existants, en essayant de reprendre la même thématique d'une manière différente et de compléter le décodage des idéogrammes hermétiques à travers des recherches approfondies dans les sources de l'écriture et la civilisation chinoises.

1.1 *Drame, Nombres et Lois* : trilogie de la disposition de l'écriture dans l'espace

Bien qu'il n'existe pas de caractère chinois dans *Drame*, il est tout de même, à nos yeux, le livre qui débute cette trilogie de la disposition de l'écriture dans l'espace : à partir du niveau linéaire, passant par le niveau carré avec *Nombres* jusqu'au niveau cube avec *Lois*. La référence à l'écriture chinoise ainsi qu'à sa symbolique accompagne cette recherche géométrique pour engendrer l'écriture dans l'espace et illustre ainsi la révolution textuelle qu'a entamé Sollers dans les années

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1992, p. 115-116.

1960-70.

1.1.1 L'écriture linéaire dans *Drame*

«*Drame* était déjà un roman 'chinois' »¹, affirme Sollers à Shuhsi Kao, et c'est «un livre comportant 64 positions et qui était donc lié à l'échiquier ainsi qu'à la pensée chinoise»². «La pensée chinoise » ici en question désigne précisément les 64 hexagrammes que comprend le *Livre des Mutations* (le *Yi King*), auquel Sollers fait souvent référence dans ses romans, ce qui fera l'objet de notre étude dans le chapitre suivant. Nous nous contentons pour l'instant de montrer la composition des hexagrammes par des traits pleins (—) et des traits brisés (■ ■), correspondant respectivement aux éléments *Yang* et aux éléments *Yin*.

Les traits qui composent les hexagrammes, que ce soient pleins ou brisés, sont linéaires, c'est-à-dire en une seule dimension. En faisant des lettres romaines les points qui composent une ligne, et compte tenu de l'ordre d'écriture de gauche à droite, l'écriture en langue alphabétique pourrait être considérée comme linéaire, possible d'être prolongée à l'infini par les deux côtés. En termes de géométrie, la ligne ne possède que la longueur, sans largeur ni hauteur, elle se situe dans un espace monodimensionnel et par conséquent les êtres humains, qui vivent dans un espace en trois dimensions, ne sont pas censés l'apercevoir.

«*Drame*, qui est un essai de recherche de la narration la plus 'vide' possible »³, est dans ce sens un texte «imperceptible » de façon habituelle. Le texte se prive de toute histoire théâtrale et de tout récit conventionnel, comme une ligne dans l'espace : son existence est aussi réelle qu'intouchable, impossible d'être perçue si les lecteurs ne se trouvent pas dans sa dimension, c'est là d'où vient l'expérience du «vide ». Néanmoins, l'écriture linéaire de *Drame* a pour objectif de refuser toute fonction représentative de la littérature traditionnelle. La narration vide de *Drame* ne peut pas être entendue en tant que «rien » ou «échec », «car Sollers se situe aux antipodes de tout nihilisme et le projet qui anime ses livres ne saurait exactement se

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 76.

² Philippe Sollers, «Déroulement du Dao », op. cit., p. 159.

³ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 75.

superposer aux esthétiques impossibles dont, en un autre siècle, avaient pu rêver un Flaubert ou même un Mallarmé.»¹

Nous considérons aussi le texte de *Drame* comme une écriture linéaire du fait de la nature géométrique que possède une ligne, consistant à se prolonger et à s'engendrer infiniment dans son espace. Selon la description de Forest, *Drame* est un récit «qui n'(a) d'autre sens que celui de la naissance du sens»², l'enjeu de l'œuvre réside dans une «invention d'un texte s'écrivant lui-même à l'infini, sans commencement ni fin, sans bornes ni horizon que celui de sa perpétuelle prolongation»³.

1.1.2 Le carré dans *Nombres*

«Quatre» est un chiffre magique dans les écrits de Sollers, et cela pourrait remonter à la légende de l'écrivain :

C'est au cœur d'une énigmatique quadrature qu'apparaît Philippe Sollers. Deux frères ont épousé deux sœurs : son père et son oncle, sa mère et sa tante, et cette parenté symétrique organise de surcroît sa maisonnée en miroir.⁴

Ce «complexe» du quatre que Zagdanski avait remarqué a été confirmé par Hervé Couchot, dans son article consacré à *Passion fixe*, en énumérant plusieurs éléments du roman qui sont liés au quatre : le «carré magique» que forment le narrateur et trois personnages féminins, les quatrains de Cyrano, les Quatre Grands Moines Peintres chinois, etc.⁵

La conception du «carré magique» s'ancre dans les écrits de Sollers avec la sortie en 1968, en plein milieu de l'insurrection intellectuelle européenne de *Nombres*, «qui annonce l'arrivée de la Chine»⁶. C'est sans doute le livre de Sollers où la référence à la Chine est la plus explicite, avec l'insertion de caractères chinois

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ Stéphane Zagdanski, «Sollers en spirale», *Fini de rire*, Paris, Pauvert, 2003, p. 141.

⁵ Voir Hervé Couchot, «*Passion fixe*, roman d'amour chinois», *L'Infini*, n° 113, hiver 2011, p. 67-68.

⁶ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 78.

dans le corps du texte, la disposition de cent séquences selon une matrice de carré – symbole de la terre dans la culture chinoise –, et les citations tirées du *Tao Tö King* ou des ouvrages de Mao Zedong. C'est aussi le livre soumis à des analyses académiques savantes à l'époque, telles que le texte de Julia Kristeva *L'engendrement de la formule*¹ et celui de Jacques Derrida *La dissémination*². Ces textes interprètent tous deux de leur manière l'écriture de *Nombres*, en l'utilisant comme illustration de leur propre théorie textuelle.

Le titre du livre est probablement inspiré par l'ouvrage de Granet *La pensée chinoise* dans lequel un long chapitre s'intitule « Les nombres » et traite des diverses fonctions des nombres pour les Chinois. Les équations dans *Nombres* pourraient aussi être considérées comme une imitation de la méthode employée par Granet pour expliquer le fonctionnement des nombres dans la culture chinoise.

Nombres est composé de cent séquences numérotées et réparties en vingt-cinq groupes, au sein desquels les quatre séquences forment un cycle, et une telle unité se répète vingt-cinq fois tout au long du roman. Les chiffres qui débutent chaque séquence sont aménagés comme suit : 1, 2, 3, 4, 1.5, 2.6, 3.7, 4.8, 1.9... 4.100. Dans ces chiffres, on peut repérer la place de chaque séquence dans son propre cycle (1, 2, 3, 4) ainsi que sa place dans le roman (1, 2, 3... 100).

De *Drame* à *Nombres*, les deux textes montrent tous un refus de la littérature représentative et sont marqués par une matrice exceptionnelle et métaphorique. Forest signale la relation de ces deux textes en matière d'espace :

[...] *Nombres* est en quelque sorte la « spatialisation », la « mise en espace » de *Drame* ; à la succession linéaire des soixante-quatre séquences se substituent, pour en redistribuer les éléments, le carré textuel et ses permanentes permutations.³

Dans le texte de *Nombres*, on peut aussi lire l'explication de la fonction géométrique du nombre :

¹ Julia Kristeva, *Sèmeiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 278-371.

² Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 321-407.

³ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 130.

«Le nombre est une traduction de l'espace »/ «La conception d'un ordre exprimé par des classificateurs numériques entraîne la représentation d'un dispositif spatial »..¹

Si dans chaque séquence de *Nombres*, l'écriture peut être tenue pour linéaire comme dans *Drame*, chaque cycle se constituera de quatre lignes qui pourraient être considérées comme les quatre côtés d'un carré, formant ainsi un espace en deux dimensions. Ce « carré » est une notion essentielle dans *Nombres*, de sorte qu'il est non seulement mis en relief par les équations telles que « $1+2+3+4=10$ —四) — »², ou bien « — $(1+2+3+4)^2 = 100$ —立方— »³, mais aussi, très concrètement, par les caractères chinois qui les suivent : « 四 » (*sì*) qui veut dire « quatre » et qui a lui-même une forme carrée ; et « 方 » (*fāng*)⁴ qui veut dire justement « carré » en chinois.

Forest a été le premier à révéler, dans son ouvrage consacré aux romans de Sollers, l'origine chinoise de cette notion quadrangulaire :

La démonstration, cependant, ne serait sans doute pas claire et cohérente si on ne commençait par signaler où s'origine la construction quadrangulaire de *Nombres*. Et la réponse à cette question, une fois encore, nous ramène à la symbolique chinoise. Celle-ci, en effet, privilégie la figure du carré, découvrant en elle la figure même de tout espace. Ce à quoi, on ne peut plus explicitement, le texte de *Nombres* répond : «Le carré que nous parcourons ici est la terre... »⁵

Selon la cosmologie chinoise, le ciel est une coupole tandis que la terre est carrée et bornée (*tiān yuán dì fāng*, 天圆地方). Le chiffre « quatre » est donc impliqué dans les quatre points cardinaux (nord, sud, est et ouest). En Chine, le chiffre « quatre » a une symbolique forte : donner quatre composants d'un ensemble revient à désigner la totalité de cet ensemble. De plus, c'est toujours par « quatre » qu'on cite les items les plus importants d'un genre. À titre d'exemple, on pourrait

¹ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968, p. 87.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ Voir aussi 4.52, où il y a déjà la mise en relation de « carré » avec « 方 », *Ibid.*, p. 69.

⁵ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 129.

citer l'expression « quatre mers » (sìhǎi, 四海) qui veut dire « le monde entier » ou les quatre grands romans classiques chinois (*Histoire romancée des Trois Royaumes*, *La pérégrination vers l'ouest*, *Au bord de l'eau* et *Le rêve dans le pavillon rouge*). Jean-Michel Lou explique en détail l'usage fréquent et conventionnel du chiffre « quatre » dans la culture chinoise.¹

Au sens plus large, les caractères chinois passent pour une sorte d'écriture carrée, car en chinois, on les appelle « fāng kuài zì » (方块字), qui veut dire littéralement « signe en bloc carré ». En plus, tous les Chinois commencent leur exercice d'écriture sur des feuilles rayées en forme du caractère « 田 », qui lui-même est un carré. La plupart des sinogrammes sont composés de traits horizontaux et verticaux, dont la figure se trouve dans un espace en deux dimensions. Par ailleurs, on trace chaque sinogramme en respectant un ordre précis : commencer par des traits horizontaux de gauche à droite, tandis qu'au niveau de la feuille, pendant des siècles on écrit de haut en bas et de droite à gauche. Différents sens d'écriture au sein d'un seul caractère et au niveau de la feuille montrent la vision carrée des Chinois sur le dispositif spatial des traits. En quelque sorte, la présence des idéogrammes chinois dans le texte de *Nombres* fait rentrer l'écriture linéaire des lettres françaises dans un espace en deux dimensions et elles se dotent ainsi d'un nouveau mode de disposition dans l'espace textuel. Sollers justifie, lors de son entretien avec Shuhsi Kao, son choix d'introduire des caractères chinois dans *Nombres* :

[...] C'est le type d'écriture mythique que je cherche, c'est-à-dire une voix qui raconte la façon dont ça s'écrit pour bien marquer que ça n'est pas quelque chose qui s'écrit sur une surface mais que l'on est dans un milieu tout à fait étrange où le fait même de s'écrire produit un espace. Le déploiement d'un espace ou d'une surface est absolument concomitant au fait que quelque chose y soit tracé²

Le projet que *Nombres* met en place, comme celui de *Drame*, consiste aussi à estomper le sujet écrivain, comme ce que Sollers confie à David Hayman : « Je

¹ Voir Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 55.

² Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 109.

voulais vraiment me séparer de mon corps, devenir uniquement l'entrelacement des syllabes, des lettres... »¹. Le texte s'écrit et se dispose selon un certain mécanisme et le récit est ainsi engendré et se déroule de façon cyclique dans l'espace. La fonction géométrique des nombres est liée à la symbolique chinoise, ce que conclut Forest, à la lumière de l'ouvrage de Marcel Granet :

Les nombres, pour les Chinois, semblent donc plus servir à situer qu'à compter. Ils sont comme la traduction, mathématiquement manipulable, de l'espace et du monde. Leurs combinaisons figurent celles du réel auquel ils renvoient.²

Ainsi, les nombres servent à distribuer et à aménager le récit dans l'espace, le texte et le monde s'écrivent en même temps, comme dans la légende chinoise sur l'origine de l'écriture. Dans celle-ci, le saint Fu Xi (伏羲) enseigna l'élevage, la pêche et l'agriculture aux hommes. En siégeant sur une terrasse, à l'écoute des vents venant des huit orientations, il traça les huit *gua* (trigrammes) avec trois traits pleins ou brisés, et en combinant ces huit *gua* simples deux à deux, il en forma ensuite soixante-quatre hexagrammes³. Fu Xi fut également considéré comme le créateur des sinogrammes. Le *Yi King*, texte classique chinois, englobe les changements du monde ainsi que la naissance, le développement et la disparition des dix mille êtres. Puisque la création des traits du *Yi King* et la création des idéogrammes chinois sont attribuées au même saint et donc remontent à la même origine, la pensée chinoise constitue pratiquement la plus pertinente illustration de l'homogénéité entre l'écriture du texte et l'écriture du monde.

1.1.3 Le cube dans *Lois*

En juin 1972 paraît *Lois*, qui aurait pu continuer ce qui a été entrepris par

¹ Philippe Sollers, *Vision à New York, entretiens avec David Hayman*, préface de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, p. 104.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 129.

³ La légende fut enregistré dans *Le Grand Commentaire du Yi King* : «Alors que dans les temps anciens Pao Hi [Fu Xi] gouvernait le monde, il leva les yeux et contempla les images dans le ciel, il abaissa les yeux et contempla les phénomènes sur la terre. Il contempla les signes des oiseaux et des animaux et leur adaptation aux régions. Il procéda directement à partir de lui-même et indirectement à partir des choses. Il inventa, ainsi les huit trigrammes pour entrer en connexion avec les vertus des dieux lumineux et classer les conditions de tous les êtres. » *Yi King, le livre des transformations*, version allemande de Richard Wilhelm, préfacé et traduit en français par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. 366.

Drame et Nombres, « c'est-à-dire la recherche d'une coïncidence aussi serrée que possible entre l'acte d'écriture et le récit ; l'acte dictant le récit, le récit racontant l'acte... »¹. Autour des années 1970, la revue *Tel Quel* prêche beaucoup d'attention au marxisme et se préoccupe de l'alliage littéraire et révolutionnaire. Dans de telles circonstances, l'écriture de *Lois* est marquée par la conversion à la poésie épique et au maoïsme, comme ce que montre Forest :

Ce nouveau roman semble surgir de nulle part. [...] Dans le sillage ouvert par le *Wake* de Joyce, Sollers compose un opéra verbal, sonore et opaque, à la faveur duquel toute l'histoire de l'humanité se trouve traversée : de la révolution du néolithique à celle du maoïsme.²

Si on prend la fin de *Nombres*, où l'équation « $(1+2+3+4)^2 = 100$ —立方— »³ implique le « carré des carrés »⁴, pour une annonce du cube dans *Lois*, il faudra sans doute distinguer d'abord la signification algébrique de la signification géométrique du mot « carré ». Du point de vue algébrique, le carré du carré consiste à élever un nombre à la puissance à exposant quatre tandis que le cube est la puissance d'exposant trois. Il est par conséquent plus approprié d'entendre la symbolique de cette équation du point de vue géométrique, c'est-à-dire de considérer ce « carré du carré » en deux surfaces qui se croisent verticalement dans l'espace pour former ainsi un espace textuel en trois dimensions, à savoir un cube.

Quant aux caractères chinois dans *Lois*, on voit que leur disposition n'est plus la même que dans *Nombres*. Les idéogrammes ne jouent plus le rôle de butée, venant interrompre le processus d'écriture des lettres romaines ou concluant la séquence à la fin de laquelle ils se trouvent. Les sinogrammes apparaissent de façon plus concentrée et sont placés en tant que motifs au milieu du tissu de lettres dont ils sont séparés par des blancs relativement importants. Si dans *Nombres*, les signes alphabétiques et les signes chinois se situent sur la même surface, c'est parce que

¹ Philippe Sollers, *Vision à New York*, op. cit., p. 103.

² Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 452-453.

³ Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 123.

⁴ Philippe Forest, *Philippe Sollers*, op. cit., p. 129.

les caractères chinois sont presque tous liés au texte français par des tirets, sauf les caractères tels que le « 反 » (fǎn) et le « 方 » (fāng), qui sont d'ailleurs immergés dans le texte français, et par conséquent moins faciles à repérer. Par contre, dans *Lois*, puisque l'espace textuel est en trois dimensions, la position des caractères chinois change naturellement par rapport au texte alphabétique. On lit ainsi au début de *Lois* :

nié face à face, niant la membrane, l'entrée : ce qui s'y trouve existe ailleurs, ce qui n'y est pas n'est nulle part : NÉ-
cubé maintenant trouant et lançant les six côtés du pavé scellé oublié...¹

Suivant l'hypothèse que nous venons d'émettre avec *Nombres*, qui consiste à prendre les caractères chinois pour une surface existante, on pourrait considérer cette dernière comme « la membrane » évoquée dans le passage ci-dessus. La rencontre du texte français avec des sinogrammes pourrait être métaphorisée par cette image d'une ligne traversant verticalement une surface, dont les dessins figurent dans l'essai signé par Marcelin Pleynet, consacré à *Lois* et intitulé *Dés tambours*². Ce mouvement de traversée esquisse donc la matrice d'un cube à trois dimensions.

Nous proposons de nous arrêter un peu sur une autre version de *Lois*, paru en 1971 dans le numéro 46 de *Tel Quel*. On y trouve quatre séquences numérotées par « I(0) », « I(1) », « II(1) » et « II(0) », dont le contenu est très proche de la version définitive. En ce qui concerne la manière d'insérer les caractères chinois, on constate une forte similitude avec le texte de *Nombres* : les signes chinois se trouvent entre parenthèses ou après un tiret, à l'exception du groupe de sinogrammes « 全簡玉字經 » qui est présenté à la même place et de la même manière que dans la version définitive.

Dans son entretien avec David Hayman, Sollers affirme qu'il a abandonné la première version de *Lois* et en a réécrit une autre version sortie en 1972 :

¹ Philippe Sollers, *Lois*, Paris, Seuil, 1972, p. 5.

² Marcelin Pleynet, « Dés tambours », *Art et Littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 62-98.

J'avais écrit une assez grande partie de *Lois* et j'étais arrivé à une impasse dramatique. Je sentais que cela devait être entièrement refait – ce que, finalement, j'ai fait.¹

Forest émet un doute sur l'hypothèse que le texte publié dans *Tel Quel* soit la première version de *Lois*, celle que Sollers avait abandonnée :

Tiendrions-nous l'ale d'ébut de *Lois I*? On a de fortes raisons d'en douter. D'abord à cause de la date tardive de publication. Si on en croit la chronologie que met en place *Vision à New York*, au moment où *Tel Quel* publie le texte en question, Sollers est engagé depuis environ un an dans un processus de reprise et de réécriture complètes de son projet. On l'imagine mal nous livrant un extrait du texte au rebours duquel son travail en cours est en train de s'écrire. De plus, par sa proximité même avec la version définitive de *Lois*, le texte publié dans *Tel Quel* semble relever bien plus de l'ensemble *Lois II* que de l'ensemble *Lois I*.²

Le passage de *Nombres* à *Lois* marque une déviation du cheminement littéraire de Sollers : toujours sur la piste de la révolution textuelle, mais vers une recherche de « la refonte du français dans un phrasé plus populaire, plus audacieux au niveau de la rapidité d'élocution, du côté direct de l'expression »³. Sollers explique le motif de ce virage dans *Vision à New York* :

Donc, j'étais dans cette écriture de *Lois* qui, par certains côtés, continuait celle de *Nombres*, laquelle, déjà me paraissait saturée [...] Je continue, mais je sens que la phrase est trop sourde, que la mise en scène de l'écriture par elle-même est arrivée à un point limite, que je ne peux pas vraiment m'en tirer comme ça. Je commence à vaguement entendre qu'il faudrait refondre complètement la rythmique. [...] Je voulais qu'il y ait la certitude géométrique la plus poussée, c'est-à-dire que vraiment la répétition des séquences, face externe, face interne du cube, soit la plus construite possible et, que, en même temps, tout ça soit [...] traversé par le geste. La géométrie déruite par le geste, voilà ce qui est alors en train de m'arriver.⁴

¹ Philippe Sollers, *Vision à New York, entretiens avec David Hayman*, Préface de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, p. 103.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 162.

³ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 78.

⁴ Philippe Sollers, *Vision à New York, op. cit.*, p. 108-109.

On voit ici très clairement l'image du texte qui se consume avec une traversée du geste, provoquant l'effondrement du cube. Du point de vue géométrique, le texte écrit sur la face externe ou interne du cube ne se trouve du coup ni en ni hors l'espace textuel, puisque celui-ci est brûlé et se réduit à un point sans volume. On trouve également l'image du papier brûlé qui lie la fin de *Drame* au début de *Nombres*, et la fin de *Nombres* à *Lois*, comme un cycle de la naissance et de la disparition du texte. Ainsi se termine la trilogie qui fait référence à la géométrie et qui cherche à aménager le texte dans un espace à une, deux ou trois dimensions.

« Condensation »¹, c'est le mot que Philippe Forest utilise pour résumer le projet de *Lois*, que ce soit au niveau du volume, de la ponctuation ou de la référence à la Chine. *Lois*, le livre qui ne se situe ni en ni hors l'entité que forment *Drame* et *Nombres*, lesquels cherchent à unir le récit et l'acte d'écriture, ouvre en même temps une voie, avec son texte rythmique et musical, à l'écriture de *H* et de *Paradis*.

1.2 Décodage des caractères chinois dans *Nombres*

Nombres pourrait sans doute être considéré comme le livre le plus chinois de Sollers, non seulement en raison de nombreux caractères chinois insérés dans le texte, mais aussi du fait des citations de l'œuvre chinoise classique le *Tao Tö King* et des ouvrages de Mao Zedong. Ces références à la Chine sont aussi explicites que diversifiées, nous pensons qu'elles méritent une relecture et une analyse plus détaillée, bien que le texte fasse l'objet de nombreuses critiques savantes.

« Ces idéogrammes, ont été tracés fin 67, début 68, par François Cheng », affirme Sollers dans *Déroulement du Dao*², article retraçant l'ensemble des références chinoises dans ses romans. Au moment de la sortie de *Nombres*, Sollers explique, lors de l'entretien avec Jacques Henric, la fonction des caractères chinois dans le roman :

[...] les idéogrammes font partie de la narration ; ils jouent comme force graphique de base sur laquelle vient se briser l'écriture phonétique, ils la traduisent dans ses effets

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 164.

² Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », *op. cit.*, p. 156-172.

terminaux (de telle façon qu'un membre de phrase *saute* ainsi du français au chinois). Les signes gardent quelque chose de la main qui les a tracés, ils forment d'autre part une matrice organique : sang, cosmos, nombres, écriture, histoire, masses, révolution...¹

Sollers met en avant l'aspect graphique des signes chinois. L'origine de l'écriture chinoise remonte à plus de trois mille ans, et au cours de son évolution, plusieurs styles de calligraphie ont vu le jour, dont certains sont toujours en vigueur aujourd'hui, comme le Kǎishū (楷书, style régulier), Xíngshū (行书, style courant) et le Cǎoshū (草书, style cursif). Les deux derniers sont caractérisés par une écriture liée, traçant ainsi le mouvement du pinceau et le changement de la force entre les gestes. Étant donné que le style courant et le style cursif sont relativement libres et adaptables en fonction des personnes qui les tracent, les calligraphes ont une grande marge de création artistique. Il est donc naturel qu'une œuvre calligraphique puisse traduire non seulement la technique de manipulation des traits, mais aussi l'humeur et l'état d'esprit des artistes. De ce point de vue, le chinois est une écriture qui se dote du pouvoir de combiner l'acte écrivant et le récit écrit. Et c'est l'ambition littéraire que Sollers a eu en réalisant *Nombres*.

Selon le passage que nous venons de citer, les caractères chinois sont pour Sollers le prolongement et l'opposé du texte en langue française. D'ailleurs, les caractères chinois dans *Nombres* sont écrits à la main alors que les caractères romains sont tapés à la machine. Un contraste est donc déjà mis en place entre ces deux écritures, l'une est plus vivante et personnalisée, l'autre semble figée et stéréotypée.

En ce qui concerne le décodage des caractères chinois dans *Nombres*, il nous semble peu possible de trouver un critère pertinent pour sillonner les champs lexicaux. Nous essayons donc d'abord de révéler le lien entre le texte français et le caractère chinois qui se côtoient ; et ensuite de repérer quelques thématiques de l'écriture de *Nombres*, dont participent certains sinogrammes. Nous analyserons enfin la raison d'être de l'écriture chinoise incorporée dans le texte français.

¹ « Écriture et révolution, entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 77.

1.2.1 Une traduction approximative du terme français

Parmi une trentaine de caractères chinois incorporés dans le texte de *Nombres*, la moitié d'entre eux peut être considérée comme des traductions quasiment littérales des mots français qui les précèdent. Ce sont les cas de «群众» (*qúnzhòng* : masses, 2.22), «量» (*liàng* : mesure, 1.29 / *liáng* : mesurer), «革命» (*gémìng* : révolution, 2.30), «動» (*dòng* : inapaisé 1.37), «反» (*fǎn* : retour / révolte, 4.52), «方» (*fāng* : carré 4.52), «火» (*huǒ* : enflammé 1.61), «正» (*zhèng* : être en train de et précisément, 3.62), «冲» (*chōng* : jaillissement, 4.68 / *chòng* : envers, fort), «理» (*lǐ* : ordre, 2.70), «见» (*jiàn* : voir/entendre, 2.74), «化» (*huà* : transformer, 1.81), «用» (*yòng* : fonction, 3.87), «课文» (*kèwén* : texte, 4.88), «天無體» (*tiānwúttǐ* : cieux sans corps et vides, 2.90), «血» (*xuè/xiě* : sang, 3.95), «數» (*shù* : nombres, 1.97 / *shǔ* : compter), «宇宙» (*yǔzhòu* : cosmos, 3.99) et «立方» (*lìfāng* : cube, 4.100).

Nous parlons ici d'une traduction approximative car premièrement, certains de ces caractères, comme nous le montrons ci-dessus, se prononcent de façons différentes selon les contextes, de sorte que changent également la signification et la nature grammaticale de ces caractères. En second lieu, en chinois vernaculaire (*báihuà* 白话), les mots composés de deux caractères l'emportent sur ceux composés d'un seul caractère. Ce qui fait qu'un caractère peut servir d'élément pour plusieurs mots, par conséquent, ce caractère n'est plus univoque et il est difficile d'en préciser la signification. Dans son article consacré aux caractères chinois dans *Nombres*, Jean-Michel Lou estime que certains termes français sont « à peu près traduits mot à mot », ce qu'il justifie ensuite de la manière suivante :

Je dis « à peu près », car une traduction littérale est naturellement impossible ; ce qui est vrai pour toute langue l'est encore plus pour le chinois, dont le mot est inséparable de son « aura », c'est-à-dire de toutes les connotations qui ont pu s'ajouter au cours des âges ; ainsi le caractère déborde-t-il toujours sa traduction. À ceci s'ajoute le fait qu'un mot chinois a souvent plusieurs natures grammaticales, en particulier celles de verbe et de substantif : ainsi le mot *liáng* peut-il signifier aussi bien « mesure » que

« mesurer », *xǐe* « écriture » ou « écrire », *j àn* « vue » ou « voir ».¹

Aux yeux des lecteurs connaissant à la fois le français et le chinois, la signification de chacun de ces termes chinois est étroitement liée à celle des termes français qui précèdent directement le mot chinois ou qui s'en trouvent un peu plus loin. Cependant, puisque la plupart des lecteurs francophones ne sont pas en mesure de reconnaître ces sinogrammes, il existe donc une rupture entre le signifiant et le signifié. Même pour les lecteurs bilingues, il est nécessaire de lire le passage précédent ou de mobiliser leurs connaissances sur la langue et la culture chinoises pour interpréter la valeur de certains sinogrammes. Ce sont les cas de « 自然相生 » (*zìrán xiāngshēng*, 1.89), « 玄 » (*xuán*, 3.91) et « 贯通 » (*guàntōng*, 4.96).

Dans le texte, « 自然相生 » a l'apparence d'une expression figée mais n'en est pas une. « 自然 » (*zìrán*) signifie « la nature », et ce terme désigne aussi « la spontanéité » s'il est employé pour qualifier un état d'esprit. L'expression liée à ces caractères « se produisant mutuellement l'un l'autre »² est l'équivalent de « 相生 » (*xiāngshēng*), dont le caractère « 相 » (*xiāng*) signifie « la mutualité » et « 生 » (*shēng*) est un composant de « produire » (*shēngchǎn*, 生产) et de « naître » (*chūshēng*, 出生). Selon la pensée taoïste, les hommes et la nature sont censés vivre en harmonie et se produire mutuellement. Il semble donc s'agir ici d'une expression partielle de cette doctrine issue du taoïsme.

Observons le passage suivant :

Et ainsi exposé et brûlé sans arrêt, jeté au-devant de mon propre jeu calculé, « le fond s'appelle obscurité, obscurcir cette obscurité c'est l'entrée » / —玄—³

Ici, le caractère « 玄 » (*xuán*) veut dire « noir » au sens propre et « mystérieux » au sens figuré. Son origine remonte au *Yi King*, dans lequel on lit « *tiān xuán dì huáng* » (天玄地黄), ce qui signifie « le ciel est noir tandis que la terre est jaune ». « Noir » peut connoter « obscur » et « mystérieux ». On lit dans le

¹ Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 43-44.

² Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 112.

³ *Ibid.*, p. 114.

chapitre I du *Tao Tö King* :

Ces deux [Être et Non-être], bien qu'ils aient une origine commune, sont désignés par des termes différents.

Ce qu'ils ont en commun, je l'appelle le Mystère, le Mystère Suprême, la porte de tous les prodiges.¹

Du point de vue de la structure, on peut repérer un parallèle entre le texte chinois « 玄之又玄 » (xuán zhī yòu xuán) et le texte français « obscurcir cette obscurité » et aussi entre « 门 » (mén, la porte) et « l'entrée ». De plus, « 玄 » est un composant du terme « 玄关 » (xuánguān), qui veut dire « l'entrée d'une maison ou d'un appartement ». Le caractère « 玄 » pourrait ainsi correspondre à tous les éléments de la phrase en français. Il est aussi à noter que ce caractère désigne Xuánxué (玄学, étude / école du mystère), appelé aussi le néotaoïsme, une école de métaphysique issue de la fusion du confucianisme et du taoïsme très influente entre le III^e et le V^e siècle avant notre ère. « L'École du Mystère » est d'ailleurs également le titre d'un roman de Sollers qui sortit en 2015.²

«Après une longue accumulation, les choses se révèlent soudainement dans leur inter-relation » / —贯通—³

« 贯通 » (guàntōng) est un composant d'une expression chinoise « 融会贯通 » (rónghuì guàntōng) qui désigne la compréhension profonde et complète de la loi des choses par le biais de l'accumulation des informations de l'ensemble des domaines. Ainsi, le lien entre le texte français et les caractères chinois s'avère évident après une analyse du terme dans le contexte de la culture chinoise.

1.2.2 Quelques thématiques dans *Nombres* et les caractères chinois concernés

¹ Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J.-J.-L. Duyvendak, Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, J. Maisonneuve, 1987, p. 3.

Texte original en chinois : «此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。 »

² Philippe Sollers, *L'École du Mystère*, Paris, Gallimard, 2015, 149 p.

³ Philippe Sollers, *Nombres, op. cit.*, p. 119.

À partir de notre analyse ci-dessus, on constate que la plupart des caractères chinois dans *Nombres* sont quasiment les équivalents des termes ou des phrases en français qui les précèdent. Néanmoins, la fonction de ces caractères chinois ne se limite pas à traduire ou à conclure le texte français. En nous détachant de la corrélation des termes français et chinois, nous pouvons repérer dans ces mots certaines thématiques qui marquent l'écriture de *Nombres* et qui préoccupent Sollers et ses compagnons de route au sein du groupe *Tel Quel*.

1.2.2.1 Le « récit rouge » de la révolution : « 革命 » et « 反 »

Au moment de l'écriture de *Nombres*, la revue *Tel Quel* s'éloigne de la conviction apolitique de sa fondation et montre un intérêt croissant pour la politique. « Toute écriture, qu'elle le veuille ou non, est politique. L'écriture est la continuation de la politique par d'autres moyens »¹. C'est ainsi que Sollers déclare, à travers un emprunt au propos de Carl von Clausewitz, la guerre contre la pure littérature, à laquelle avait été consacré la revue durant les premières années.

Les échos idéologiques en provenance de la révolution culturelle en cours dans l'Empire du Milieu, incitent certains membres du groupe, tels que Sollers et Baudry, à se convertir au maoïsme. Cette volte-face politique accompagne l'avant-gardisme littéraire de la revue et « l'expérience des limites » à laquelle prétend Sollers, qui souhaite unir son engagement à sa pratique littéraire dans le récit rouge de *Nombres* :

L'écriture et la révolution font cause commune l'une donnant à l'autre sa recharge signifiante et élaborant, comme arme, un mythe nouveau : c'est ce qui, dans *Nombres*, est appelé le récit rouge, un récit qui porte à la fois la couleur du sang et du seul parti possible dans l'histoire en cours. 革命²

On pourrait repérer, parmi les caractères chinois cités ci-dessus, des mots appartenant au champ lexical de la révolution : « masses », « révolution »,

¹ « Écriture et révolution, entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 78.

² *Ibid.*, p. 79.

« inapaisé », « révolte », « enflammé » et « sang ». La révolution implique d'abord des bouleversements sociaux et culturels, ce dans l'histoire de France et aussi particulièrement dans le contexte chinois des années 1960-70, celui de la grande révolution culturelle, pendant laquelle des masses se mobilisent contre les autorités antirévolutionnaires. L'autre dimension de la révolution est langagière et littéraire : Sollers ainsi que certains membres de *Tel Quel* ont la conviction que « la révolution du langage et la révolution dans l'action sont des choses qui doivent absolument marcher du même pas. »¹ Bien qu'il ne soit plus aujourd'hui dans cette utopie, la ferveur révolutionnaire demeure un thème récurrent dans les écrits de Sollers. On trouvera dans *Passion fixe*, les hexagrammes *Fou* (retour) et *Ko* (révolution)², qui font écho à la séquence 4.52 dans *Nombres* :

— révolution et retour [反] permanent, mobile, en carré [方] où vous êtes en même temps celui qui a périé au début dans le trajet³

Toujours dans ce roman d'amour, Sollers adresse le bilan de l'évolution de sa perception de la révolution « maoste » au fil du vingtième siècle, passant d'une illusion perdue à un simple souci de se révolter, de se remettre en question :

Quand j'entendais les meilleurs, à l'époque, parler de Révolution, je pensais : « C'est cela qu'ils veulent sans le savoir, ils se croient obligés de le formuler avec des phrases toutes faites, mais c'est l'intention qui compte, ils voudraient passer à la surface libre, voil à tout. » Je me trompais : la plupart haïssaient la liberté libre, et rêvaient en fait d'une dictature fondée sur leur propre ressentiment.

[...]

« La Révolution est un drame passionnel », avait dit le Chinois à tête de pleine lune ou de citrouille vénitienne, la vieille tortue mythique flottante, le calme dément de Pékin, et je traduisais pour moi : « La Révolution est un drame toujours changeant, une passion fixe, une histoire d'amour qui n'est jamais ce qu'on croit. »⁴

La passion révolutionnaire que nourrissaient Sollers et ses camarades de *Tel*

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 79.

² Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 52.

³ Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 69.

⁴ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 166-167.

Quel, les a conduits à se rallier au maoïsme. À partir de 1974, la flamme de la révolution s'éteint peu à peu une fois le voyage en Chine passé. Le maoïsme telquien a plutôt été adopté, dans le contexte de l'époque, « par souci de révolte »¹.

1.2.2.2 Le rôle de l'écriture chinoise dans la production du texte : « 写 », « 異 », « 自然相生 » et « 足 »

Avec ses pictogrammes et idéogrammes, l'écriture chinoise se situe aux antipodes de la langue française et assume ainsi une fonction de subversion dans la langue de Molière. Forest commenta ainsi l'antagonisme entre les deux systèmes linguistiques :

D'un côté, l'écriture phonétique – et la littérature que celle-ci autorise –, se présentant comme la simple retranscription d'une parole première – le logos –, le lieu d'une vérité – d'un « signifié transcendantal » – que l'écriture ne peut que redoubler de manière imparfaite. De l'autre, la Chine et son irréductible écriture, se proposant comme l'exact et symétrique « envers » du système logocentrique.²

Les caractères chinois renforcent l'aspect révolutionnaire de *Nombres*, avec leurs traits tracés et leur disposition ordonnée dans l'espace. Plus qu'une image, le caractère chinois est une suite de traits, dont l'ordre doit être respecté dans l'écriture. Cette particularité fait de chaque sinogramme avant tout un ensemble « structuré », ce qui oppose le chinois aux langues alphabétiques occidentales qui sont d'abord l'enregistrement des sons. Une comparaison s'établit dans *Nombres* entre les systèmes linguistiques occidental et oriental :

À l'ouest, les signes sans racines et accumulant les signes sans prise sur l'axe profond du dehors – signes renvoyant à l'intérieur minuscule des crânes, à la torsion nerveuse divisée sur fond de propriété, à l'hallucination défoncée et neutralisée... À l'est, la force invisible des mutations complètes et sans reste, l'écriture carrée qui ébranle le sol le plus assuré, l'inscription commune à la boue et au sang, la pensée cachée qui a su penser : « chacune des apparences qu'on peut voir se réaliser est le produit de

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 92.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers*, op. cit., p. 118.

l'apparence qu'elle doit elle-même produire. » À l'est, portant avec lui d'un seul coup tout le passé effacé, la simple force indestructible du trait 写¹

Le caractère qui conclut cette séquence veut dire « écrire » et se prononce *xiě*, faisant écho au caractère 血 (*sang*), qui peut aussi se prononcer exactement de la même manière, et rappelant l'alliage de la révolution et de l'écriture. On remarque aussi que le tiret entre le texte et le caractère « 写 » est nettement plus long que ceux qui précèdent ou enchâssent les autres caractères chinois dans le roman, comme s'il s'agissait là de la représentation graphique du dernier mot du passage « trait », qui sert du passage de la langue française à la langue chinoise, ouvrant ainsi une voie à la production textuelle par le biais des caractères chinois, et prolongeant le texte avec un autre matériau.

Les caractères chinois font irruption dans le texte de *Nombres* non seulement pour bouleverser la continuité de l'écriture en lettres romaines, mais aussi pour mettre en question le système linguistique alphabétique, sur lequel est basé le mode de penser et de raisonner des Occidentaux.

Nombres est un livre exempté de toute histoire et qui enregistre pourtant la production du texte et la naissance du sens. Parallèlement à la théorisation de son écriture par Julia Kristeva, l'auteur du concept d'intertextualité, Sollers radicalise avec *Nombres*, cette pratique littéraire, en mettant les « prélévements » – termes qu'il emploie à la place de « citations » – entre guillemets, en vue d'explicitier la manière par laquelle est fait chaque texte. Les prélévements en provenance des ouvrages de Marx, Artaud, Mao et Lao-Tseu se mêlangent sans donner une impression d'hétérogénéité, ce qui justifie la généralité de la loi de l'intertextualité. À notre sens, les caractères chinois constituent également une sorte de prélévements, en interaction avec le texte français. Non seulement les caractères chinois concluent les termes ou les phrases en français qui les précèdent, mais le texte français offre à son tour un contexte précis et parfois une interprétation nouvelle aux caractères chinois, notamment quand il s'agit de caractères qui peuvent se prononcer sur des

¹ Philippe Sollers, *Nombres*, *op. cit.*, p. 37.

tons différents et qui se dotent par conséquent de plusieurs significations.

Se refusant à la littérature représentative, le texte de *Nombres* se contente de raconter la mécanique de sa propre naissance. Étant donné que la langue française est avant tout un enregistrement des sons, son existence est donc d'abord perçue par l'ouïe. Julia Kristeva commenta, dans *L'engendrement de la formule*, article consacré à *Nombres*, le fonctionnement de ces voyelles dans le tissage du texte.

La séquence fait jouer les cinq voyelles fondamentales de la langue française : I-E-O-U-A qu'on retrouve comme des tons de base se croisant, s'interrompant, se reprenant, jusqu'à la fin de la séquence.

Ainsi A, voyelle plate, son de base du sanscrit, tient la note dans les syllabes accentuées du début : la voix [vwa], *cela, voix, s'élevant* [selvã], *brûlant* [brjulã].

[...]

Après le «A» de la troisième séquence un passage en I / E / JU / amène le O : *vision, coloré, plutôt, fond*. Entremêlé à quelques I et JU, c'est le E qui domine la phrase avant de la laisser clore par un U : *j'entendais, voyelles, suivaient, s'échangeaient, paraissaient, texte, travers, souffle*.¹

On voit que l'analyse de Kristeva montre un processus bien programmé de la production du texte à travers le jeu de sonorités. Nous remarquons dans le texte de Sollers un hommage rendu à Rimbaud, qui avait «coloré» la phonétique française dans le sonnet *Voyelles* : «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles», permettant ainsi à la voix de «(s'élever) de la vision colorée»². Toujours soucieux de la perception auditive, dans *L'Étoile des amants* (2002), Sollers revient sur ce jeu de sonorités.

J'ouvre les volets, le soleil entre d'un coup dans la pièce blanche. Tu fermes les yeux, tu te retournes en gémissant, tu t'abandonnes à l'odeur violette du sel.³

(...)

— *Violette*, de l'ancien français *viole*, même origine de *violon*. Tu mélanges le rouge et le bleu (I et O), et tu obtiens le violet : IO! (le cri des cérémonies bachiques).⁴

¹ Julia Kristeva, *S'èmeri ôtik è*, op. cit., p. 306-307.

² Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 14.

³ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

Le soleil connote le feu et la couleur rouge tandis que la mer connote la couleur bleue. La lumière rayonne sur le bleu de la mer, suggérant la couleur violette issue de leur mélange. On pourrait repérer d'ailleurs une synesthésie de l'odorat, de la vision et du goût dans l'expression « l'odeur violette du sel ».

Pour revenir sur le commentaire de Kristeva, dans la langue française ainsi que dans bien d'autres langues occidentales, la prononciation est directement liée à l'orthographe, de sorte que le signifiant que la vision perçoit doit d'abord être décrypté par le biais de la phonétique pour pouvoir aborder le signifié. Contrairement à cette caractéristique des langues alphabétiques, un caractère chinois est avant tout une image, composée de traits disposés dans l'espace selon un certain ordre. Dans la troisième séquence de *Nombres*, le premier caractère chinois est introduit par un glissement du son à la figure :

– et je revois les sons pénétrer le ciel violet jusqu'au fond des yeux. La formule pourrait s'énoncer ainsi : I-O-U-I-A-I- à condition de lui imprimer aussitôt une ondulation constante, quelque chose d'ivre... Vers la fin, vers l'expiration de la dernière note longuement tenue (I) (異) (i, différent, «représentation linéaire et frontale d'un homme levant les bras pour se protéger ou faire un geste de respect »)¹

Omis de son quatrième ton, le caractère « 異 » (y ì) est prononcé de la même manière que la voyelle [i] en français. Immédiatement après le caractère, on trouve entre parenthèses les trois éléments de base qui composent un caractère chinois : la phonétique, la signification et la représentation graphique. Le signifiant d'un caractère chinois est ainsi présenté sous deux formes : la phonétique et l'image, toutes les deux pourraient suggérer le signifié. Il n'est pas toujours possible de prononcer correctement un caractère chinois si on le rencontre pour la première fois. En revanche, on peut tout de même en deviner le sens en observant l'image d'un caractère, ce qui constitue une particularité de nombreux pictogrammes chinois, tels que « 日 » (r ì : soleil), « 月 » (yu è : lune) « 木 » (m ù : arbre), etc.

Le passage du français au chinois a lieu par le biais de la phonétique, signifiant

¹ Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 15.

commun de différentes langues. Par contre, l'introduction soudaine du signifiant imagé du caractère « 異 » crée un choc pour les lecteurs occidentaux. Son apparition engendre naturellement une interprétation en langue française. Le signifié du caractère ne peut être perçu qu'à l'aide de l'explication qui le suit. La langue chinoise entre ainsi dans la langue française et elles se produisent mutuellement l'une l'autre. La fonction des caractères chinois est résumée par Sollers comme suit :

Les traces chinoises, même si on en reçoit seulement le choc inconscient, sont là pour marquer en somme le *retour du refoulé*, un fonctionnement qui frappe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur (*avant* la représentation ou *après* elle) notre système linguistique et commence à le repenser, à le dépasser. 自然相生¹

Nous avons commenté plus haut le groupe de caractères chinois « 自然相生 » (zìrán xiānshēng) en montrant que la traduction littérale complète de ces quatre caractères signifie « se produire mutuellement l'un l'autre spontanément ». C'est exactement le mode par lequel le texte de *Nombres* se multiplie et s'échelonne, comme ce que décrit Forest :

Ce qui est à l'œuvre n'est rien d'autre qu'un travail sur la matière même du texte, sur sa texture phonique, sons et lettres se dispersant en lui-même, s'appelant et se rappelant de phrase en phrase, de page en page, tissant ainsi comme un parcours propre que nulle signification ne viendrait contraindre. Travail sur le signifiant se travaillant lui-même et produisant, d'écho en écho, le texte.²

Nous voyons que dans *Nombres*, le texte se tisse en suivant un fil conducteur qui donne libre cours à sa production. On en décode le principe dans la séquence 3.75, où on trouve à la fin une citation du *Tao Tö King*, suivi du caractère « zú » :

« Produire sans s'approprier, agir sans tirer d'assurance, faire croître mais sans diriger »/ — 足 —³

¹ « Écriture et révolution, entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 78.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 108.

³ Philippe Sollers, *Nombres, op. cit.*, p. 95.

Il s'agit ici d'un fragment du chapitre LI¹ du *Tao Tö King*, dans lequel Lao Tseu interprète la spontanéité de la créativité du tao, qui produit et nourrit les dix mille êtres sans chercher à les posséder ou à les dominer. Le tao crée les objets matériels du monde et il se dissémine ensuite dans ses créatures pour qu'elles participent du tao. La supériorité du tao réside dans ce qu'il n'intervient pas dans la croissance des dix mille êtres et qu'il les laisse se développer naturellement. Cette spontanéité est la vertu spécifique du tao et elle constitue également l'essentiel de la philosophie taoïste. Il en est de même pour la production du texte de *Nombres*. L'auteur n'est plus le propriétaire ou le créateur du texte, il est anonyme et dissimulé dans les fils du tissu textuel. Les mots s'enchaînent et le sens se déploie selon une mécanique discrète et spontanée. A la fois invisible et omniprésent, l'écrivain est pour le texte ce que le tao est pour l'univers. La création littéraire est donc inintentionnelle et désintéressée. C'est à partir de ce point que l'esprit du *Tao Tö King* illumine l'écriture de *Nombres*. Et nous parvenons ainsi à interpréter le caractère « 足 » (zú), qui veut dire « le pied » ou « suffisant » : l'auteur se contente d'agir comme le tao, sans se soucier du contrôle ni de la domination vis-à-vis de son objet.

1.2.2.3 Les caractères chinois participant du taoïsme : « 冲 », « 用 » et « 天無體 »

Dans *Nombres*, les citations du *Tao Tö King* se lisent partout au sein du texte français. Les caractères chinois dans le registre du taoïsme, tels que « 德 » (*dé*: vertu, 1.57), « 易 » (*yì*: mutation, 4.64), « 冲 » (*chōng*: jaillissement, 4.68), « 混 » (*hùn*: chaos, 1.77), « 化 » (*huà*: transformer, 1.81), « 道 » (*dào*: voie, 4.84), « 用 » (*yòng*: fonction, 3.87), « 天無體 » (*tiānwúǐ*: cieux sans corps et vides, 2.90) et « 玄 » (*xuán*: noir, 3.91), font écho à ces citations. Puisque certains de ces termes ont minutieusement été commentés dans l'ouvrage de Jean-Michel Lou² et que d'autres font déjà l'objet de notre analyse ci-dessus, nous tenterons ici de déchiffrer

¹ Texte original en chinois : 生而不有，为而不恃，长而不宰，（是谓玄德）。

² Voir Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 35-66.

les trois termes «冲», «用» et «天無體», qui participent d'une notion capitale du taoïsme : le vide, et de repérer dans d'autres romans de Sollers, les rappels de cette notion.

Le caractère «冲» (*chōng*) peut signifier «le jaillissement» ou «le vide». La première signification peut facilement se comprendre grâce à l'idéogramme composé d'un radical de «l'eau». La deuxième signification «le vide» est issu du *Tao Tö King*, dans le chapitre IV : «La Voie est vide ; malgré son emploi elle ne se remplit jamais»¹, dont le début se prononce en chinois : «Dào chōng (道冲)». Par ailleurs, la suite de ce chapitre est aussi citée dans la séquence 4.52 par l'auteur de *Nombres* :

«elle (il) énuose ce qui est aigu, elle (il) débrouille ce qui est emmêlé, elle (il) tamise ce qui est lumineux, elle (il) égalise ses traces»²

Le même texte³ figure à la fois dans le chapitre IV et le chapitre LVI du *Tao Tö King*. Dans la version traduite par Duyvendak, est supprimé celui du chapitre IV pour le conserver dans le chapitre LVI, où il est complété par d'autres structures similaires. Le caractère «冲» (*chōng*) se trouve également dans le chapitre XLV du *Livre de la Voie et de la Vertu* : «大盈若冲，其用不穷» («Si l'on traite le vase le plus plein comme vide, il ne s'épuise pas à l'usage»⁴).

Vingt ans plus tard, on retrouve ce même caractère dans un autre roman de Sollers *Le Lys d'or*, où les deux significations de «冲» (*chōng*) sont mentionnées dans un même temps :

Je ne dirai jamais assez de bien du chinois, Reine, chacun de ses caractères, même le plus banal, m'aide à vivre. *Tch'ong* : l'eau jaillissante et le vide, vase qui ne se remplit jamais, ou si vous voulez davantage, profondeur insondable où tous les phénomènes se réalisent. Pourtant, *tch'ong* suffit. Quant au Saint ou au Sage, il s'assoit

¹ Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J.-J.-L. Duyvendak, *op. cit.*, p. 11.

² Philippe Sollers, *Nombres*, *op. cit.*, p. 69.

³ Texte original en chinois : 挫其锐，解其纷，和其光。

⁴ Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, *op. cit.*, p. 131.

face au Sud, et voil à tout.¹

La notion de vide est mise en valeur à plusieurs reprises dans les romans de Sollers, puisqu'elle constitue l'une des plus importantes prémisses de la pensée taoïste. La Voie est sans forme et impalpable, elle est cependant insondable et profonde, et sa fonction (用, *yòng*) est intarissable. À partir de nos citations et de nos analyses ci-dessus, on constate que dans le *Tao Tö King*, le caractère « 冲 » (*chōng*, le vide) est souvent lié au caractère « 用 » (*yòng*, la fonction / l'emploi). Le vide, selon la pensée taoïste, implique l'abstraction d'une substance qui règne dans l'univers et qui en est la force motrice.

Cette notion de vide est aussi très présente dans la cosmologie chinoise, ce qui nous servira à déchiffrer le groupe de caractères chinois « 天無體 » (*tiānwútǐ*), qui est précédé dans le texte par l'expression « cieux sans corps et vides »². L'expression chinoise vient du livre *Sur le principe des êtres* (*Wùlǐlùn*, 《物理论》) de Yang Quan, philosophe taoïste de la dynastie des Jin de l'Ouest (266-316), traitant de l'origine du cosmos. Il lance dans ce livre son hypothèse cosmologique ; pour lui, « la terre a une forme alors que le ciel est sans corps, comme les poussières, la fumée se trouve en haut tandis que la cendre se trouve en bas. »³ D'après la théorie de Yang Quan, le ciel est formé d'un amas de souffles (*qì* 气) invisibles, inaudibles et impalpables, comme si le ciel était vide. En fait, selon le concept taoïste du vide, il s'agit de l'énergie primordiale qui n'est ni matérielle ni spirituelle. Le vide n'a pas de forme, mais il contient le dynamisme qui promeut l'évolution du monde et le développement des dix milles êtres. Cette notion de vide fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le deuxième chapitre.

1.2.3 «La raison d'être» des caractères chinois dans *Nombres*

La connaissance des nombres constitue un signe important qui marque la supériorité intellectuelle des hommes par rapport aux autres êtres terrestres. Le culte

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, Paris, Gallimard, 1989, p. 134.

² Philippe Sollers, *Nombres*, *op. cit.*, p. 113.

³ Texte original en chinois : 夫地有形而天无体，譬如灰焉，烟在上，灰在下也。

des nombres s'avère très commun chez les primitifs de toutes les civilisations. Les ancêtres chinois, en particulier, associent les nombres non seulement aux mathématiques, mais aussi à l'esthétique et à la cosmologie, en attribuant à chaque chiffre de 1 à 10 une signification annonciatrice de chance et de réussite. Dans la symbolique chinoise, les nombres sont chargés de multiples connotations scientifique, culturelle et artistique.

Si « quatre » constitue le chiffre clé de *Nombres*, ce n'est pas seulement en raison du « carré » qu'il sert à construire. « Quatre » implique dans la culture chinoise « la totalité » et en quelque sorte « l'accomplissement ». À la lumière de la pensée taoïste, l'achèvement d'un cycle en débute un autre, d'où vient sans doute la rotation des vingt-cinq cycles composés chacun de quatre séquences consécutives. Par ailleurs, le chiffre « cent » signifie aussi « très nombreux » ou « innombrable » en chinois. On pourrait ainsi dire que le texte de *Nombres* ne s'arrête pas sur la centième séquence et qu'il pourra continuer selon sa mécanique jusqu'à l'infini.

Hétéroclites, les caractères chinois surgissent comme des affiches sur le fond textuel en lettres romaines. L'apparition des sinogrammes de manière abrupte a été une partie du paysage de la Chine révolutionnaire des années 1960-70. L'effervescence de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne en Chine constitue une des sources d'inspiration de *Nombres* et conditionne certains emprunts de caractères chinois dans le texte. La campagne spectaculaire des affiches politiques « dazibaos » dans tout le pays, impressionne les telqueliens par son abondance de signes et la façon étonnante de ranger l'écriture dans l'espace.

Et puis il y avait cette histoire de Daze Bao, qui n'était pas n'importe quoi pour quelqu'un qui s'intéresse à l'écriture et au fonctionnement de l'écriture dans l'espace. Cette espèce de folie d'affichettes, des proclamations, l'entrechoquement, l'annulation des unes par les autres, c'est quand même une expérience extraordinaire de surgissement du langage.¹

Cette façon d'exprimer l'opinion a énormément fasciné les membres de *Tel*

¹ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 82.

Quel, les «dazibaos » sur le mur du bureau du comité de rédaction en sont la preuve. Dans le contexte des années 1960-70, les «dazibaos » recouvrent les murs des lieux publics chinois et représentent un choc culturel et esthétique qui intéressent les intellectuels occidentaux. Pour Sollers, qui s'intéresse constamment à l'écriture chinoise et à la disposition des traits dans l'espace, c'est impossible de rester impassible devant cette densité de caractères chinois. Notons, toutefois, que le terme de «journal à grands caractères » (traduction littérale du «dazibao ») représente, aux yeux des Chinois d'aujourd'hui, la folie de dénonciation et de calomnie sous prétexte de réclamer justice.

Sans se soucier de la fonction politique ni des effets négatifs qu'ont produit les «dazibaos », Sollers et les telqueliens s'intéressent plutôt à la valeur sémiologique de ces idéogrammes entassés et au message révolutionnaire que peuvent transmettre ces signes hermétiques. Cet afflux de caractères chinois aurait inspiré l'écriture de *Nombres* en la teintant d'une couleur révolutionnaire, comme ce que conclut Forest :

Nombres, on l'a vu, peut être tenu pour le premier roman révolutionnaire de Sollers. En lui le «rêve rouge » – marque résiduelle de l'opération par laquelle le texte s'engendre lui-même – fait comme écho aux luttes par lesquelles l'Histoire, émergeant de l'ordre ancien des discours, surgit et se fait. Ainsi se conjuguent révolution poétique et révolution politique sur la scène double de l'Histoire et du texte.¹

1.3 Les caractères chinois et le texte en pinyin dans *Lois*

Dans son entretien avec Shuhsi Kao, Sollers qualifie *Lois* de révolté contre l'image que le monde académique se fait de lui, et de dérisoire, envers le dogme universitaire, dictant la subordination de la littérature à la philosophie, sorte de «loi » admise et écrasante. Avec le titre du roman, Sollers fait bien évidemment référence à la philosophie grecque, ayant pour objectif «une réappropriation ironique et critique de l'œuvre de Platon »².

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 168.

[...] je pense que vous avez remarqué que sur la couverture du livre il y a une clef chinoise. Je voulais jouer sur «fa », la clef du caractère chinois qui sert à former «la France » et «la loi ». Et si j'ai mis le caractère chinois sur la couverture, ça ne doit pas être par hasard. C'est une déclaration de guerre à beaucoup de choses à la fois et notamment à l'esprit de sérieux, ce qui n'est pas rien. C'est-à-dire que c'est aussi un livre très gai, que j'ai écrit avec une sorte de rire permanent.¹

Lois débute de cette façon polyphonique, avec un contraste radical sur sa couverture, entre le mot français «lois » et le caractère chinois correspondant «法 » (fǎ), qui est d'ailleurs un caractère composant les termes en chinois pour «France » (法国, fǎguó) et «langue française » (法语, fǎyǔ). La manière dont s'ouvre le texte de *Lois* donne l'impression de continuer ce qui fut entrepris dans *Nombres* : le français et le chinois sont en corrélation sur le plan phonétique ou sémantique. Nous rappelons que les caractères chinois dans *Lois* se voient diminuer et se présentent de façon plus concentrée. Par contre, on repère des transcriptions de termes chinois dispersés dans le texte français, ce qui consiste en une particularité de la référence chinoise dans *Lois*.

Nous avons analysé plus haut la valeur spatiale des sinogrammes dans *Lois*. Nous continuons ensuite le décodage de ces caractères et du texte en pinyin, en vue de mieux situer ces références à la Chine dans la stratégie textuelle de Sollers.

1.3.1 Les caractères liés aux légendes chinoises : «全簡玉字經 » ou «金簡玉字經 »

Sollers est fasciné par la légende des origines de l'écriture chinoise, racontant l'émergence des premiers signes sur la carapace d'une tortue sortie du fleuve, ce qu'il révéle dans *Pourquoi j'ai été chinois* :

J'ai toujours ce rêve que la première écriture est chinoise, la chose la plus fondamentale, la tortue qui sort de l'eau avec ses signes qui apparaissent sur la surface, qui au départ ne sont même pas tracés mais qui ressortent de la surface elle-même.²

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 104.

² *Ibid.*, p. 109.

Cette légende constitue une source d'inspiration constante de ses écrits, de sorte qu'elle est mentionnée de temps à autre dans les romans sollersiens de différentes périodes. Pour illustration, voici un extrait de *Nombres* :

Ils peuvent faire surgir d'une carapace de tortue un cycle complet de signes : trois cent soixante types de figures les renseignent sur l'ensemble des circonstances de temps et de lieu. Ils les font apparaître en se servant du feu (haut, ciel) sur la partie basse carrée (terre) de la carapace »¹

Et aussi dans *Paradis* :

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 dao sans hâte sans date et en bas plus bas océan nuage et voile à ça remonte en haut pour pleuvoir dragon entre ciel et mer (...) ²

Et encore dans *Femmes* :

Comme l'histoire de la tortue sortant de la rivière Luo avec les caractères chinois gravés sur la carapace... L'eau... Les Souffles... Le jade qui résume tout... Je la revois, la Luo, mince filet sombre au-dessous de moi, pendant mon voyage... Rives encaissées, nappe de lumière jaune en plein visage, filet d'encre, en bas... Pont de bambou suspendu... ³

Il existe plusieurs versions de légende chinoise sur les origines de l'écriture. Les Chinois associent traditionnellement la création de l'écriture au premier empereur mythique de l'âge pastoral, Fu Xi qui, en s'inspirant des phénomènes de la nature, traça les huit trigrammes avec des traits pleins ou brisés, constituant ainsi la base des signes du *Yi King* et la forme embryonnaire des sinogrammes. L'autre référence à la création de Fu Xi, selon la légende, vient du Dessin du fleuve (héú, 河图), sorti du Fleuve Jaune sur le dos d'un cheval-dragon et de l'Écrit de la rivière Luo (luòshū, 洛书), gravé sur la carapace d'une tortue.

Le premier groupe de caractères chinois insérés dans *Lois* est aussi lié à une

¹ Philippe Sollers, *Nombres, op. cit.*, p. 97.

² Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p. 106-107.

³ Philippe Sollers, *Femmes*, Paris, Gallimard, 1983, coll. «Folio », p. 401-402.

légende de l'épiphanie d'un livre divin. Dans celle-ci, Yu le Grand (Dàyǔ, 大禹), premier empereur de la dynastie des Xia (XXI^e-XVI^e si ècle av. J.-C.), héros qui dompta les flots du Fleuve Jaune, rencontre dans une montagne une divinité au corps de serpent. Cette dernière lui offre un livre en lamelles d'or et aux caractères de jade, sur lequel est inscrit une méthode pour asservir les eaux. Ce livre est donc nommé dans de nombreux récits historiques comme le *Livre aux lamelles d'or et aux caractères de jade* (Jīn jiǎn yù zì jīng, 金簡玉字經)¹. Nous pensons qu'il y a une erreur d'écriture du premier caractère chinois tracé dans *Lois*, qui doit être «金» au lieu de «全». Deux points ont été omis et signifie alors «complet», ce qui n'a aucun rapport avec la légende. On retrouve ce livre légendaire dans *Femmes*, à propos du *Lingbao*, le «joyau sacré» :

«[...] Le Joyau sacré, ce sont les livres saints eux-mêmes, qui se sont créés spontanément par la coagulation des Souffles Purs à l'origine du monde, sous forme de tablettes de jade gravées d'or. [...] »²

Bien qu'ici l'image des « tablettes de jade gravées d'or » inverse la matière et le décor du livre de la légende, nous sommes en mesure de croire que ces « tablettes » désignent le «金簡玉字經» dans *Lois*, car les deux passages que nous venons de citer se succèdent et sont tous deux liés à l'origine légendaire des caractères chinois. Ces deux emprunts viennent probablement d'une source commune que possède Sollers.

Du point de vue de la corrélation entre le texte de *Lois* et les caractères chinois, il est difficile de définir leur rapport sémantique. Contrairement au rôle des caractères chinois dans *Nombres*, où les échos entre les deux langues peuvent être discernés directement ou indirectement. Il semble que dans *Lois*, la fonction des sinogrammes se réduise à une simple décoration ou une insertion illogique en vue de créer des effets de surprise. Sollers affirme d'ailleurs à plusieurs reprises qu'avec *Lois* il veut créer autre chose que ce qui avait été traité dans *Drame* et *Nombres*. Il

¹ Notre traduction. Et pour une traduction littérale de chaque caractère chinois, nous proposons : or / lamelle / jade / caractère / classique.

² Philippe Sollers, *Femmes*, *op. cit.*, p. 400-401.

paraît dès lors logique que le rôle des caractères chinois soit changé. Pourtant, si nous étudions le texte de *Lois* publié dans le numéro 46 de *Tel Quel*, où les caractères chinois sont plus nombreux que ceux de la version définitive, nous découvrons tout de même un lien thématique entre ces caractères chinois.

Hormis le groupe de cinq caractères que nous venons d'analyser, on relève aussi dans le texte de *Tel Quel*, le caractère «通» (tōng) et le terme «瀑布» (pùbù : cascade). Voici les passages où ils se trouvent :

– voilà ce qui accepte de nous pénétrer et de circuler (通) sous la gorge en langue happée par nous effiler –

(...)

Voilà pourquoi on peut dire qu'il a les poumons vidés, comme si la pénétration dans le vent filtrant la percée d'un gaz enflammé était aussi le moment d'un éclat d'avant, le souffle, le flot des torrents — 瀑布¹

Nous voyons que dans ces passages, les caractères chinois constituent toujours une traduction approximative du terme français qui les précède, comme la plupart des sinogrammes dans *Nombres*. «通» (tōng) est un composant du terme «流通» (liútōng : circuler) et l'image du «flot des torrents» est très proche de celle de la cascade. En plus, ajouté à «金簡玉字經», ces trois termes sont tous liés au mythe de déluge chinois à l'âge de la haute antiquité et à la légende des origines de l'écriture chinoise.

En dépit des avis partagés entre les spécialistes au sujet de l'existence d'un mythe diluvien chinois, la légende du cataclysme qui ravagea la terre de l'Empire du Milieu est très proche des mythes du Déluge dans d'autres civilisations. Sous le règne de Yao (尧), l'inondation engloutit tout le pays. Ensuite, Gun (鯀), fut chargé de dompter les eaux et fit construire des digues, finissant par rompre, ce qui fut un échec provoquant une inondation encore plus effrayante. Yu (禹), le fils de Gun, succéda à son père et fit le contraire de celui-ci. Il adopta la méthode de dragage et fit creuser des canaux pour diriger les eaux des crues vers la mer. Selon la légende

¹ Philippe Sollers, «Lois», *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p.3-4.

mentionné plus haut, cette méthode pour faire circuler (通) les eaux fut enseignée par la divinité et inscrite sur le *Livre aux lamelles d'or et aux caractères de jade* (金簡玉字經). De plus, l'expression « le flot des torrents » (瀑布) pourrait également rentrer dans le champ lexical des crues.

Excepté ces caractères chinois dans la première séquence I (0) du texte, on trouve dans les séquences I (1) et II (1), d'autres caractères chinois, dont la signification est aussi proche de celle de l'inondation :

[...] Une femelle, dit le vieux y prend forme, va vers les flots, touche terre, fait pousser l'herbe sous ses pieds légers : depuis, elle a pour fonction d'envibrer à chaque instant les organes, elle va parmi eux, jamais dite, invisible, sans cesse frôlée comme une fente mouillée, et on l'appelle désormais couramment : « ilôt de sperme », ou : « sortie des bourses », venue de l'écume au front éclairé — 水花¹

[...] Hantées par le sac qui comblerait et méduserait leur attente, par leur fièvre noire, liquide et battante, quand elles se mettent à saigner l'accablement inconsciemment les saisit, leur calcul croule, s'anéantit, leur venin ancien revient dans leurs veines, elles finissent par se demander la chance qu'elles ont trahie, elles retournent à leur linge-bouche, au coton sali de jour et de nuit — 月經²

Ces deux passages nous ramènent aux origines de l'humanité et nous invitent à assister à la multiplication originelle des êtres. Le terme « 水花 » (shuǐhuā), littéralement « eau / fleur », traduisant l'image de « l'écume au front éclairé », signifie « eau giclée ou rejailie » et fait écho au terme « 瀑布 » tout en rappelant l'image de la montée des eaux. De même, le terme « 月經 » (yuèjīng), littéralement « mois / passer », signifie « règles des femmes », il correspond à l'expression qui le précède, et pourrait également être interprété comme « marée ». Il nous semble que ces trois termes peuvent tous connoter l'image de cours d'eau incontrôlables.

Dans le texte intitulé *Lois dans Tel Quel*, les caractères chinois assument le même rôle que ceux de *Nombres*, c'est-à-dire celui de traduction approximative du mot ou de l'expression en français. Bien que le rapport sémantique entre les sinogrammes et le texte français reste toujours microscopique, c'est-à-dire restreint

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 8.

au niveau du vocabulaire mais pas encore au niveau du discours, nous pouvons tout de même constater, à partir de la connotation légendaire de ces caractères chinois, l'aspect épique de l'écriture de *Lois*, remontant à l'histoire de l'humanité, comme ce que affirme Forest :

[...] d'une certaine manière, c'est bien à une épopée qu'avec *Lois* nous avons affaire, et cela dans le sens le plus classique du terme : long récit poétique où l'histoire de l'humanité se mêle à ses légendes. Épopée éclatée, cependant, où des voix distinctes se font entendre dans l'hétérogénéité d'une langue qui déborde sans cesse le cadre trop simple d'un genre, brise sans fin la linéarité convenue de l'Histoire.¹

D'après Forest, *Lois* est une épopée retraçant toute l'histoire du développement de l'humanité, des mythes des origines jusqu'aux temps modernes. L'origine mythique de l'écriture chinoise relève de l'Histoire et les caractères connotant la légende chinoise du domptage des crues se mêlent au texte en français sur les origines de la vie, comme si différents temps et espaces se mélangent et se font écho.

1.3.2 Les caractères chinois liés au taoïsme

L'autre groupe de caractères chinois est composé de huit sinogrammes, soit quatre termes, disposés en forme de carré :

胎息	还精
坐忘	守一 ²

Nous repérons trois de ces termes dans un texte classique chinois, intitulé *Bao Pu Zi* (抱朴子)³, rédigé par Ge Hong (葛洪, 284-364), à l'époque de la dynastie des Jin de l'Est. Le livre comprend deux parties : l'ouvrage ésotérique (nèi piān, 内篇), en vingt chapitres, traitant de la théorie taoïste sur l'immortalité et des techniques

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 167.

² Philippe Sollers, *Lois, op. cit.*, p. 112.

³ « Bào pǔ » veut dire « maintenir l'ingénuité », étant un terme taoïste. « Zi » signifie « le maître ».

employées à cet effet (alchimie et gymnastique) ; et l'ouvrage exotérique (wài piān, 外篇), en cinquante chapitres, rassemblant des textes sur divers sujets sociaux, militaires, politiques et littéraires. Cet ouvrage est généralement considéré comme une synthèse relativement complète des connaissances alchimiques de l'époque, du fait des descriptions détaillées des expériences et des recettes.

Dans l'ouvrage ésotérique, on peut lire cette phrase : «服丹守一， 与天相毕， 还精胎息， 延寿无极 » (fú dān shǒu yī, yǔ tiān xiāng bì, huán jīng tāi xī, yán shòu wú jí), qui signifie : «En prenant des pilules alchimiques et en se concentrant, on sera en harmonie avec le ciel ; en retenant le sperme et en pratiquant la respiration du fœtus, la vie sera prolongée à l'infini. » On y trouve les termes «胎息 », «还精 » et «守一 », figurant dans le texte de *Lois*, qui participent des pratiques d'entretien du corps (yǎng shēng, 养生), par le biais des techniques respiratoires, des pratiques sexuelles et de la concentration.

«胎息 » (tāi xī, littéralement « la respiration du fœtus ») est un exercice respiratoire ésotérique, consistant à imiter la respiration du fœtus, qui est, selon les connaissances médicales de l'époque, une manière de respirer par le nombril, à savoir une respiration abdominale extrêmement longue et profonde, dont la technique demeure hermétique et difficile à maîtriser. L'exercice de la respiration du fœtus demande un état mental tranquille et figé, exclu de toute émotion et complètement en inaction. On pourrait approximativement expérimenter cette technique par la pratique du yoga, dont l'exercice respiratoire abdominale part du même principe.

Suivant la pensée taoïste à propos de l'exercice respiratoire, on divise plusieurs niveaux de respiration. La plupart des gens inspirent jusqu'à ce que l'air entre au niveau claviculaire et expirent tout de suite. C'est une respiration peu profonde qui ne permet d'absorber l'essence de l'air. La respiration avec la poitrine permettrait une meilleure absorption de l'air mais cette manière de respirer reste toujours moins profonde que la respiration abdominale. La respiration la plus profonde consiste en une technique pour faire circuler l'air jusqu'au talon en vue d'une absorption

complète de l'essence de l'air et d'un meilleur état de santé

«还精» (huán jīng, littéralement «retenir le sperme») consiste à retenir le sperme au cours du rapport sexuel. Selon le principe taoïste de l'entretien du corps, l'éjaculation consomme l'énergie primordiale (yuán qì 元气) des hommes, et par conséquent, la pratique de la rétention du sperme est conseillé aux hommes en vue de préserver leur vigueur. Il s'agit aussi d'une pratique ésotérique taoïste pour consolider la vitalité et atteindre la longévité

«守一» (shǒu yī, littéralement «garder l'un») veut dire «se concentrer», à savoir pratiquer la focalisation de l'esprit sur une partie corporelle. Le «un», selon le dogme taoïste, est engendré par le tao et constitue l'origine des dix milles êtres. Cet exercice, proche de la méditation du Chan, mettant l'accent sur l'aspect moral de la pratique, a pour objectif de maintenir la tranquillité mentale et de laisser reposer le système nerveux.

Ces trois termes liés aux pratiques taoïstes, à la poursuite de l'immortalité, relèvent du registre du taoïsme religieux et partent du même concept que le taoïsme philosophique, tout en revêtant un aspect plus ésotérique. Si Sollers insère ces caractères chinois dans le texte de *Lois*, ce n'est pas par hasard. Nous repérons bien d'autres rappels de son intérêt pour ces pratiques taoïstes dans ses écrits ultérieurs.

D'abord concernant la technique de respiration, on lit le passage suivant dans *Le Lys d'or* (1989) :

[...] Quand je sens le vertige, un vertige d'attention pure, je vais dans ma cabane, je reste les yeux fermés, je ressors au bout d'une demi-heure, je reprends ma position vide, respiration des talons, j'ai un corps pour faire le vide, n'est-ce pas, je devine une approbation du théâtre, je lui prête mes yeux, mon écoute, ma mémoire, mon nez.¹

Et ensuite une phrase dans *L'Étoile des amants* (2002) :

[...] Un frisson violet vibre du haut du crâne jusqu'aux orteils, je respire avec les talons, je sors dans le jardin, je cours nu un moment dans l'herbe.²

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 72.

² Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 32.

Une réécriture d'un passage de *Tchouang-tseu* dans *Un vrai roman* (2007) y fait écho :

«Autrefois, les hommes véritables avaient un sommeil sans rêves, et une veille sans soucis. Ils se nourrissaient sans chercher plus loin, et profonde, profonde, était leur respiration. L'homme véritable respire par les talons, l'homme courant par la gorge. »¹

Quant aux pratiques sexuelles, la rétention du sperme (还精) est évoquée dans *Le Lys d'or* (1989) :

Bref, Leslie était là, entraînée par un ami snob. Elle en a conclu que j'étais pour elle. À condition que je fasse le contraire de ce qui est préconisé par la technique taoïste élémentaire, rétention du sperme en vue de l'immortalité.²

Toujours dans ce roman, il y a également un rappel au « garder l'un » (守一), technique taoïste pour rechercher l'immortalité :

« D'ailleurs — toujours Delgrave —, les techniques taoïstes n'avaient rien d'immoral ! » (tu parles !). « Vous oubliez l'essentiel : la recherche de l'immortalité ! » (mais oui, mais oui). « La science du *garder l'Un* ! » (mais non, j'y fais très attention, au contraire).³

Dans *L'École du Mystère* (2015) – le titre du roman fait déjà allusion à la traduction littérale d'un courant philosophique de l'époque dite Wei et Jin (魏晋时期, 220-420), Xuánxué (玄学) –, il y a un passage qui fait écho à cet exercice taoïste :

Mais il s'agit aussi de « L'École du Mystère », secte taoïste très peu connue, mais dont certains prétendent qu'elle existe encore, après deux millénaires. Est-ce elle qui prétend que « les qualités d'un imbécile valent mieux que les défauts d'un homme intelligent » ? Elle donne en tout cas ce conseil : « Tenez l'Un pour contrôler les choses,

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op. cit., p. 426.

² Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 41.

³ *Ibid.*, p. 177.

et votre nombre grandira, même si vous n'êtes que quelques-uns. »¹

« 坐忘 » (zuò wàng, littéralement « s'asseoir et oublier ») est un terme appartenant à la sagesse de Zhuangzi, philosophe taoïste qui fait l'objet de l'admiration de Sollers. Ce terme apparut pour la première fois dans le texte de *Tchouang-tseu* (chapitre VI), *L'école du premier principe* (Dà zōng shī, 大宗师), dans un dialogue entre Confucius et son disciple Yen Houei (颜回, Yán Huí), sur le progrès moral que fit celui-ci :

Yen Houei dit (à Confucius) : « Je progresse.

— Que veux-tu dire par là ? demanda Confucius

— J'oublie, répondit Yen Houei, la bonté et la justice.

— C'est bien, dit Confucius, mais ce n'est pas suffisant. »

Un autre jour, Yen Houei revit Confucius et lui dit : « Je progresse.

— Que veux-tu dire par là ? demanda Confucius.

— J'oublie le rite et la musique, répondit Yen Houei.

— C'est bien, dit Confucius, mais ce n'est pas suffisant. »

Un autre jour encore, Yen Houei rencontra Confucius et lui dit : « Je m'assieds et j'oublie tout. »

Confucius en éprouva un sentiment de respect et demanda : « Qu'entends-tu par t'asseoir et oublier tout ? »

Yen Houei répondit : « Me dépouiller de mon corps, oblitérer mes sens, quitter toute forme, supprimer toute intelligence, m'unir à celui qui embrasse tout, voilà ce que j'entends par m'asseoir et oublier tout. »

Confucius conclut : « L'union au grand tout exclut toute particularité, évoluer sans cesse exclut toute fixité. Vraiment tu es un sage. Désormais je te suivrai. »²

Faisant de Yen Houei son avatar, Zhuangzi inventa dans ce passage un dialogue avec Confucius, pour qui les préoccupations importantes étaient tout autres. La morale confucéenne préconise que les hommes nobles doivent veiller au développement de leur propre personnalité pour gérer le cercle familial et ensuite gouverner l'état, alors que la pensée de Zhuangzi incline à transcender la réalité restreinte pour appréhender la voie du ciel.

L'oubli dont parle Zhuangzi est un état mental suprême, dérivé de toute

¹ Philippe Sollers, *L'École du Mystère*, Paris, Gallimard, 2015, p. 13.

² Tchouang-tseu, *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1969, p. 74-75.

entrave corporelle ou spirituelle et qui permet de s'unir à la nature. Il ne s'agit ici ni de la distraction ni de la paralysie. C'est un état de spontanéité inscrit dans la même lignée que « l'inaction » prônée par Laozi. Moins on désire, plus proche on est du ciel et plus facilement on retourne à l'innocence et à son état originel. Le sens du mot « 坐 » (s'asseoir) dans ce terme ne se limite pas à désigner la posture pour atteindre « l'oubli », il sert d'intermédiaire entre le monde phénoménal et l'état d'âme dépourvu de tout souci, qui conduit à atteindre le tao.

Sollers développe sa vision du concept d'« être assis dans l'oubli » de Zhuangzi dans *L'évidence chinoise*, son commentaire consacré à l'ouvrage de Jean-François Billeter *Le çons sur Tchouang-tseu* :

Mon corps n'est pas un objet, mais une profondeur de rassemblement et de circulation fluide, je peux voyager en lui et « quand on sait voyager on ne sait plus où l'on va, quand on sait contempler on ne sait plus ce qu'on voit ». Mon esprit, en revanche, me trompe constamment, il réfléchit mal, il est parasité par des préjugés, des on-dits, des opinions bâclées, des ressentiments, des illusions magico-religieuses, des comparaisons hâtives. Mieux vaudrait qu'il soit un miroir sans spéculation.¹

L'interprétation de Sollers touche l'essentiel de « l'oubli », qui est une expérience transcendante. Cet état n'est ni corporel ni spirituel, puisque notre corps et notre pensée sont truqués et nous empêchent de réaliser le tao. La bonne voie pour y parvenir est d'abord d'entrer dans le vide et dans la spontanéité.

Nous remarquons par ailleurs dans le texte de *Lois*, un autre emprunt à Zhuangzi toujours à propos de « l'oubli » :

[...] Acteur évanoui dans son infidit
dans les lacs les poissons s'oublient²

Les poissons qui s'oublient dans les lacs constituent une image récurrente dans les romans de Sollers, ce qui fera l'objet d'une étude détaillée dans un autre chapitre. Pour le moment, nous nous contentons de remonter à la source de cet apologue, qui

¹ Philippe Sollers, « L'évidence chinoise », *L'Infini*, n° 79, été 2002, p. 8.

² Philippe Sollers, *Lois, op. cit.*, p. 35.

se trouve toujours dans le chapitre VI de *Tchouang-tseu*, dans le but d'expliciter davantage la connotation de « l'oubli » :

Lorsque la source d'un étang est épuisée, les poissons se réfugient dans la vase. Ils s'envoient mutuellement leurs haleines et se mouillent de leurs baves. Ces poissons misérables ne sauraient être comparés aux poissons qui s'oublient les uns les autres dans les fleuves et les lacs. Pour la même raison, l'homme qui loue Yao et blâme Kie ne saurait être comparé à celui qui oublie à la fois Yao et Kie, met sur un même plan le bien et le mal.¹

Ce passage nous enseigne la connaissance de la loi des objets et des êtres en les détachant des phénomènes perceptibles pour en sortir le principe universel. Dans les exemples que donne Zhuangzi, les poissons qui s'entraident dans la misère et les poissons qui s'oublient dans les lacs font ce qu'il faut en fonction des circonstances et en suivant chacun leur tao. Il en va de même pour le jugement sur l'empereur Yao, qui est considéré comme souverain éclairé et bienveillant et celui sur l'empereur Kie (桀), considéré comme tyran impitoyable. Au lieu de louer l'un et de blâmer l'autre de façon simplifiée et superficielle, il serait plus approprié de comprendre la voie qu'ils adoptent sans tenir compte de leurs actes. Le terme « l'oubli » implique ici une attitude détachée et objective que l'on doit adopter pour observer le monde, en vue d'accéder à une connaissance plus essentielle et de l'appréhension plus exhaustive du tao suprême.

1.3.3 Le texte en pinyin dans *Lois*

Une particularité de la référence à la Chine dans *Lois* réside dans la présence des phrases et expressions en pinyin, dispersées et fondues dans le texte français. Ces traces chinoises, bien qu'elles soient moins évidentes que les sinogrammes, sont tout de même repérables grâce aux tons des lettres romaines et au monosyllabisme de la langue chinoise. Quant à la signification de ces structures en pinyin, elles se rapportent à Mao Zedong, à la révolution ou à la peinture chinoise

¹ Tchouang-tseu, *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu, op. cit.*, p. 68.

classique.

Voici le premier terme en pinyin qui se répète quatre fois :

Partout grésillant fusils levés drapeaux et tambours redressés drapés, wan su ì wan su ì
wan su ì wan su ì¹

Wànsu ì (万岁), littéralement « dix mille ans » et qui connote l'immortalité, a été le terme employé par leurs sujets pour désigner les empereurs chinois, et est devenu un terme dogmatique pendant la révolution. On le trouvait au début des slogans politiques, où « w ànsu ì » signifiait « vive », comme dans « Vive la grande union des peuples du monde entier ! » Dans l'extrait, les mots « fusils », « drapeaux » et « tambours » évoquent une scène de guerre ou celle de la revue qui célèbre la victoire, et plus particulièrement, celle des rassemblements de la révolution culturelle au cours desquels les gardes rouges enthousiasmés scandaient des slogans révolutionnaires.

Plus loin dans le texte, on lit deux phrases en chinois transcrites en pinyin :

Et l'orient s'empourpre ! Et soleil se lève ! Indispensable correction pour montrer tout net d'où ça vient. Xīng xīng zhī huǒ kě yǐ liáo yuán! Tā wèi rén míng móu xìng fú !
Avouez qu'au fond vous ne lisez que ce qui vous arrange.²

Sollers extrait, dans ce passage, les paroles d'une chanson, connue de la majorité des Chinois d'aujourd'hui, glorifiant les mérites de Mao Zedong. Elle est intitulée *L'orient s'empourpre*, terme emprunté à la traduction de Sollers. Nous proposons ici de traduire les paroles de la première strophe :

L'orient s'empourpre,
Le soleil se lève,
En Chine surgit Mao Zedong,
Il procure le bonheur au peuple,
Il est le grand sauveur du peuple.³

¹ Philippe Sollers, *Lois, op. cit.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 111.

³ Paroles en chinois : 东方红，太阳升，中国出了个毛泽东，他为人民谋幸福，他是人民的大救星。

La chanson adopte un style de paroles simples, sans ornement, sur l'air des chansons folkloriques du nord-ouest de la Chine. « Tā wèi rén míng móu xìng fú »¹, signifiant « il procure le bonheur au peuple », figure à la quatrième ligne des paroles. Dans ce passage de *Lois*, les paroles de cette hymne à Mao sont reprises sous forme de traduction ou de transcription.

« Xīng xīng zhī huǒ kě yǐ liáo yuán » (星星之火可以燎原), l'expression chinoise qui signifie « une étincelle peut mettre le feu à toute la plaine », est citée par Mao Zedong dans sa lettre adressée à Lin Biao (林彪) en 1930, en réponse à l'inquiétude de ce dernier quant au futur de l'Armée rouge chinoise. Avec cette expression, Mao a voulu critiquer le pessimisme révolutionnaire que partagent certains membres du parti. Cette lettre a été modifiée et publiée sous le titre de « Xīng xīng zhī huǒ kě yǐ liáo yuán »², en supprimant le nom du destinataire.

Quant aux autres termes chinois du passage, ils sont omis de tons et donc moins distincts dans le texte français. Étudions un nouvel extrait :

La chine est loin. Nous sommes loin pour la chine. Mais non pas si loin qu'ils le disent
sombres crapules pelletées de boue sur grand courant ramunifiant l'expérience affluant
sans fin. En effet quelque chose a tressailli sous ma main. Siècles et pour d'autres
siècles. Shan shuei ! Chiang shan ! Hua niao ! Tambours et drapeaux.³

On peut d'abord constater dans ce passage l'omission de la majuscule pour le mot « chine », et un manque de ponctuation dans la troisième phrase, ce qui marque qu'un pas est déjà fait vers le style de *Paradis*. Par ailleurs, les trois mots chinois romanisés « Shan shuei » (山水), « Chiang shan » (江山) et « Hua niao » (花鸟) sont transcrits par le système Wade-Giles, créé au milieu du XIX^e siècle. En les transcrivant par le système pinyin, adopté par le gouvernement chinois en 1958

¹ Nous doutons qu'il s'agisse ici d'une erreur de transcription pour le thème « rén míng » (le peuple), qui doit être transcrit en « rén mín ». Puisqu'il existe en Chine sept catégories de dialectes, la transcription de cette phrase aurait été réalisée par une personne originaire d'une région où l'on ne distingue pas la voyelle « in » de « ing » ou bien où elles sont prononcées à l'inverse du chinois mandarin.

² Voir Mao Tsé-toung, « Une étincelle peut mettre le feu à toute la plaine », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung*, Tome I, Peking, Éditions en langues étrangères, 1967, p. 129-142.

³ Philippe Sollers, *Lois, op. cit.*, p. 80.

pour la romanisation du chinois mandarin, cela donne « Shānshuǐ » (littéralement montagne / eau), dans le sens de « paysage » ; « Jiāngshān » (littéralement fleuve / montagne), signifiant « le pays » au sens figuré ; et « Huāniǎo » (littéralement fleur / oiseau), qui ne change rien ni en transcription ni en signification. « Montagne », « eau », « fleur » et « oiseau » forment les quatre thèmes essentiels de la peinture chinoise traditionnelle. Par ailleurs, « Jiāngshān », impliquant le territoire ou le pouvoir politique d'un pays, est un terme aimé de Mao et récurrent dans ses poèmes. Nous ne citons que deux de ses vers à titre d'exemple :

Quels charmes captivants dans tout ce pays,	Jiāngshān rúcǐ duōjiāo,
Si bien que des héros innombrables se courbaient à l'envi. ¹	Yǐn wúshù yīngxióng jìng zhéyāo.

À partir de notre recension sur les origines et la signification des textes en chinois dans *Lois*, nous sommes en mesure de signaler deux mots clés de la référence à la Chine chez Sollers : le taoïsme et le maoïsme.

Les emprunts au taoïsme dans les écrits de Sollers se manifestent non seulement par l'aspect philosophique, sous forme de citations en langue française, mais aussi par l'aspect religieux et pratique, sous forme de signes chinois, ésotériques tant sur le plan signifiant que signifié.

L'écriture sollersienne des années 1960-70 est marquée par la référence aux ouvrages de Mao, très visible dans *Nombres* et dans *Lois*, et par son intention d'associer la révolution langagière à celle des actions. Les thématiques des emprunts à la Chine dans ces deux romans renvoient au même registre de pensée chinoise, bien que le projet littéraire de Sollers connaisse un virage d'un roman à l'autre.

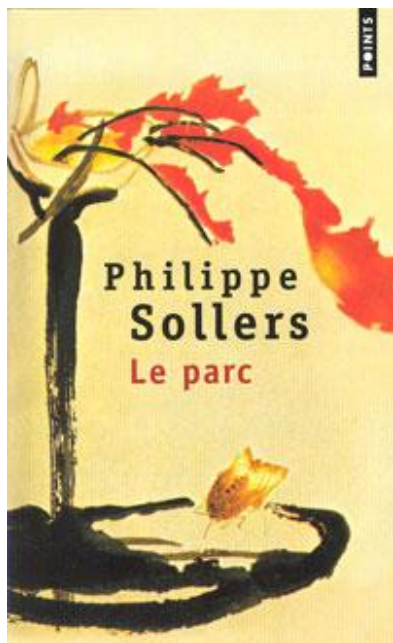
1.4 Les procédés de la peinture chinoise employés dans les romans de Sollers

L'écriture et la peinture chinoises remontent à la même origine, étant donné

¹ Notre traduction de deux vers du poème *La Neige, sur l'air de « Printemps au Jardin de Qin »*. Texte original : 江山如此多娇，引无数英雄竞折腰。

que les éléments calligraphiques et picturaux sont tous tracés avec le pinceau. Le paysage monochrome et au lavis d'encre, la calligraphie et le poème constituent les trois éléments indispensables d'un rouleau de peinture chinoise classique. Aux yeux des Chinois, ces trois arts sont indissociables et créent ainsi un univers organique, de sorte que de nombreux peintres chinois étaient à la fois de grands calligraphes et des poètes brillants.

Grand amateur de peinture occidentale et admirateur de l'écriture orientale, Sollers a naturellement été intéressé par l'art pictural chinois. Les preuves les plus manifestes sont les deux tableaux chinois reproduits sur les couvertures du *Parc* (collection «Points») et de *Studio* (collection «Folio») :



Le premier tableau ci-dessus est une gravure en couleur de Tsi Pai-Che (齐白石, 1864-1957), dont le style est caractérisé par la combinaison de plantes à grands traits et d'insectes aux traits fins. Ce rouleau a pour thème «lampe à huile et papillon de nuit» (yóudēng fēi'é, 油灯飞蛾), sur lequel le peintre revient souvent pour proposer diverses représentations. La seconde couverture présente une œuvre de Shitao (1642-1708), inspiré et accompagné d'un poème de Li Bai¹. «C'est un

¹ Le poème intitulé Pensées d'une nuit calme (静夜思) :

Au pied du lit la lune étend son vif éclat ; (床头看月光) / On croirait presque voir du givre sur la terre. (疑是地上霜) / Si je lève les yeux, c'est la lune brillante. (举头望明月) / Si je baisse les yeux, le pays de mes pères. (低头思故乡)

rouleau qui nous permet de comprendre que le tout petit personnage qui se trouve dans cette petite maison à flanc de montagne est l'auteur. Donc nous ne sommes plus dans l'anthropomorphisme occidental. C'est ce petit homme là qui pense tout ça. »¹

La présentation des peintres chinois et la description de leurs tableaux dont non seulement intégrées dans les romans et essais de Sollers, notamment après les années 1980, mais on y trouve aussi des commentaires portés sur l'art pictural chinois en général.

Le français et le chinois, comme langues, peuvent parler très bien la peinture. On dirait qu'il est fait pour ça, le français, et les meilleurs écrits sur les peintres viennent naturellement de lui, à travers X ou Y. Le chinois est plus directement impliqué puisque, depuis des millénaires, il trace des poèmes sur le bord des rouleaux de paysages, en y ajoutant des sceaux. Telle peinture, telle poésie, tel propriétaire. Le type calligraphie, voit, parle et écoute simultanément. Vous, vous regardez ça de loin, dans un autre temps.²

Ce passage extrait de *L'Éclaircie* (2012) introduit parfaitement l'objet d'une nouvelle étude. S'il existe une interdépendance entre la langue alphabétique et la peinture occidentale, la relation entre l'écriture et la peinture chinoises est encore plus inextricable. Cela est dû non seulement à leur combinaison et corrélation sur un même rouleau, mais aussi au fait que la pensée chinoise s'ancre dans la pratique de ces deux arts. Un calligraphe ou un peintre suit la directive du souffle et cherche l'harmonie entre l'œuvre et l'univers dans lequel il se trouve, à savoir l'harmonie entre la création des artistes et celle de la nature.

La spatialité et la temporalité de la peinture chinoise trouvent écho dans l'écriture sollersienne. Par ailleurs, la vie et l'œuvre de certains grands peintres chinois constituent une source importante de prélèvements dans les romans de Sollers.

Traduction de Florence Hu-Sterk, *Anthologie de la poésie chinoise*, dir. Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 363.

¹ Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », *op. cit.*, p. 166.

² Philippe Sollers, *L'Éclaircie*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2012, p. 193.

1.4.1 La spatialité de la peinture chinoise et son écho chez Sollers

Sollers discerne la particularité de l'écriture chinoise par rapport à la langue alphabétique occidentale en percevant la spatialité de l'art calligraphique qui s'applique tout autant dans l'art pictural puisque le principe de la création des deux arts reste le même. Dans *Sur le matérialisme*, Sollers illustre la spatialité des caractères chinois d'un point de vue dialectique :

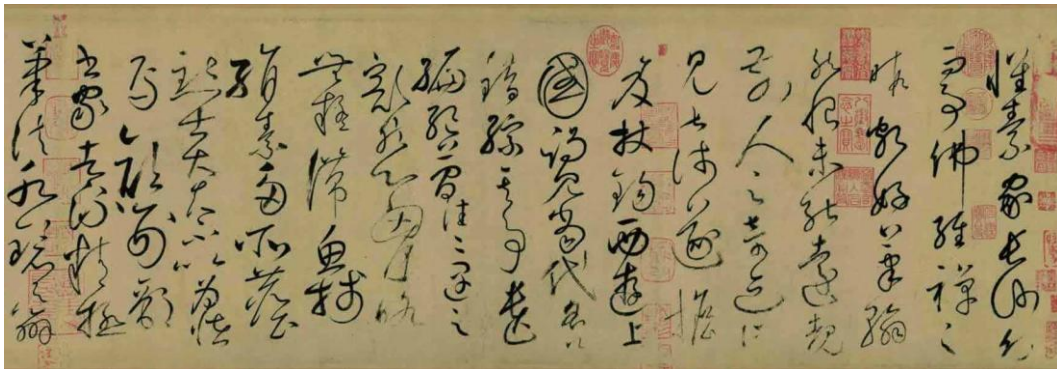
L'écriture *sourd* du plan d'inscription parce qu'elle se fait depuis un recul et un décalage non regardable (non en face à face) incitant d'emblée non à la vue mais au tracement, qui divise le support en couloirs, comme pour rappeler le vide pluriel où elle s'accomplit. Elle est seulement *déachée* en surface, elle vient se tisser en surface, déléguée du fond qui n'est pas un fond vers la surface qui n'est plus une surface mais fibre écrite par son dessous à la verticale de son dessus (le pinceau se tient dressé dans la paume). L'idéogramme rentre ainsi dans la colonne – tube ou échelle – et s'y étage comme une barre complexe déclenchée par le monosyllabe dans le champ de la voix. Cette colonne peut être dite un « poignet vide » où apparaît d'abord un « unique trait » par le souffle qui traverse le bras creux, l'opération parfaite devant être celle de la « pointe cachée » ou de l'« absence de traces ».

Entre la division de l'espace et la ponctuation vocale, surgit donc un « acteur » qui « reste là sans être là », comme un corps marquant abrégé se perpétuant et disparaissant à travers l'espèce.¹

Ce passage montre bien la spatialisation de la création calligraphique ou picturale à la chinoise. L'entrée des traits dans l'espace du papier crée simultanément de nouveaux espaces minuscules au sein du caractère, entre les caractères mais aussi entre les colonnes. Dans le vide pluriel que forment ces traits, circule le souffle primordial qui oriente le circuit du pinceau et détermine la force de l'opération. Le monosyllabisme et l'absence de tout signe de ponctuation dans la langue chinoise impliquent que les idéogrammes sont ponctués par le vide entre eux. Il est à noter que dans une œuvre calligraphique au style cursif, comme ce que montre la photo ci-dessous, le dernier trait du caractère précédent (du dessus) pourrait très bien servir du premier trait du caractère suivant (en dessous) de sorte

¹ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, op. cit., p. 41.

que les caractères pourraient être reliés entre eux par le même trait, c'est-à-dire par le même souffle qui persiste. Quand il s'agit des expressions figées ou de noms propres, les caractères composants sont souvent liés par un trait intermédiaire, même si le trait déterminant le caractère du haut est loin de celui qui débute le caractère du bas. C'est la raison pour laquelle on peut parfois repérer dans les œuvres au style cursif des traits très longs reliant deux caractères qui voisinent.



Une partie de l' *Autobiographie* (《自叙帖》) de Huaisu (怀素, 737-799), moine calligraphe des Tang, Musée du Palais Impérial de Taïpei

La disposition des traits dans l'espace est vraiment mise en valeur dans l'écriture des caractères chinois ainsi que dans les procédés de la peinture chinoise. Il est possible de créer des effets particuliers en aménageant les traits dans l'espace de façons différentes. Dans *Passion fixe*, le narrateur évoque la signature originale du célèbre moine peintre chinois Bada Shanren (de son vrai nom Chu Ta) :

Son nom signifie l'Habitant des Huit Grandes Montagnes. En signant, il s'arrange pour faire apparaître les mots *kuzhi* (pleurer) et *xiao zhi* (rire).¹



«八大山人» à la forme de «哭之» (pleurer)²



«八大山人» à la forme de «笑之» (rire)¹

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2000, p. 54.

² Source : <http://j.news.163.com/docs/22/2015082714/B21HDVOB052186CP.html>

La peinture chinoise, en tant que création en mouvement, montre une relation dialectique entre le plein (les traces d'encre) et le vide (le blanc). Les peintres recherchent toujours une harmonie entre le plein et le vide, en dépendance mutuelle. Dans une certaine mesure, selon l'esthétique picturale chinoise, le blanc est même plus important que les traces d'encre. Lisons d'abord ce passage du *Lys d'or*, où Sollers fait un emprunt à la théorie chinoise de la peinture :

« L'espace peut être rempli au point que l'air semble ne plus y passer, tout en contenant des vides tels que les chevaux peuvent y gambader à l'aise. »

Ou encore : « Il faut que le vrai vide soit plus pleinement habité que le plein. »

Assemblage air-vent-mer-fleurs-oiseaux. Les phrases à l'écoute.²

Que ce soit dans la philosophie taoïste ou dans les arts chinois, la notion de vide correspond à l'invisible, à l'indicible et à l'inexprimable. Le blanc sur un rouleau de peinture chinoise ne peut se réduire à néant. Ce vide sert à exprimer l'état d'esprit, les rêves et l'imagination que le peintre souhaite transmettre aux spectateurs à travers son tableau. L'espace sans traces d'encre sur le papier révèle une intention spirituelle et les idées qui y habitent sont rendues plus manifestes que les objets représentés par les traits visibles. L'équilibre visuel repose sur une subtile proportion plénitude-vacuité. Il ne s'agit pas de juxtaposer ou d'opposer l'obscurité et la clarté. Il faut que ces deux éléments communiquent et forment un tout homogène. Le plein doit être habité par le vide. On voit d'ailleurs souvent dans les tableaux chinois, des montagnes relativement sombres habillées de nuages quasiment invisibles ou ceinturées de cours d'eau beaucoup plus clairs.

Les procédés de la peinture chinoise peuvent également être appliqués dans l'écriture littéraire dans le but d'une représentation à plusieurs couches. Prenons comme exemple un bref passage de *Passion fixe* :

Pincée de temps, grands carrés d'espace. Bonjour, cœur, cellules, veines, tissus, os,

¹ Source : http://blog.sina.com.cn/s/blog_6d90f6780102w2lg.html

² Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 135.

tendons, cartilages. Bonjour les arbres, les écureuils, les fleurs. Bonjour, cataracte : bateaux, voitures, foule, lumières, ondes.¹

On remarque d'abord trois catégories de noms énumérés : celle de l'anatomie, celle de la flore et de la faune et celle de la société industrielle moderne. Les termes du corps humain font allusion aux mouvements corporels lors de la création picturale ou calligraphique. Les plantes et les animaux sont parmi les thèmes principaux de la peinture chinoise et sont généralement représentés par des traces d'encre plus foncées, à savoir le plein. Quant à la troisième catégorie de termes, impliquant la scène quotidienne du monde d'aujourd'hui, la cataracte, sujet récurrent de la peinture « montagne-eau » (shānshuǐ, 山水) et métaphorisant le flux de véhicules et de personnes, constitue, du point de vue picturale, le fond lointain d'un tableau, qui est représenté par des traces d'encre claires ou par le blanc, c'est-à-dire le vide. Les mots « lumières » et « ondes » relèvent également du vide en raison de leur transparence et de leur limpidité.

Les longs rouleaux qui présentent le paysage d'une vaste région ou qui décrivent un événement de la vie de la famille impériale ou des citadins constituent une spécificité de la peinture classique chinoise et n'existent pas dans la peinture occidentale. Cette forme de présentation picturale reflète l'unification du temps et de l'espace dans la peinture chinoise. Le format du long rouleau est plus adapté à la représentation de la linéarité et de la fluidité du temps. L'espace d'un rouleau ne se limite plus à une surface donnée, il se prolonge avec le temps consacré à déplier le rouleau et permet ainsi une interprétation par le mouvement. La lecture de ce passage peut tout à fait s'assimiler à la contemplation d'un long rouleau « shānshuǐ » : on suit une transition entre le plein et le vide, le proche et le lointain, la densité et la légèreté et l'espace s'élargit avec l'écoulement du temps d'observation.

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 158.

1.4.2 La temporalité de la peinture chinoise et sa rencontre avec les romans sollersiens

Dans *Les Voyageurs du Temps* (2009), Sollers développe longuement le concept et les expressions chinoises du « temps » :

Le temps, en chinois, est exprimé par le caractère *shi* (prononcé au 2^e ton). Il signifie le temps, l'heure, le moment, l'occasion. Il peut aussi être employé pour dire souvent, de temps en temps, tantôt-tantôt. L'idéogramme est formé de *ri*, soleil, jour, et de *zhi*, pieds, sans oublier l'écho discret de *cun*, pouce. Le soleil brille, le temps est là je suis planté sur mes pieds, mon pouce est un soleil sonore, je respire avec les talons.¹

En lisant le passage cité ci-dessus, on comprend que la composition de l'idéogramme « 時 » (shǐ), désignant le temps, expose déjà l'unité de l'espace-temps dans la cosmologie chinoise. L'écoulement du temps est représenté par le mouvement du « Soleil » (日, rì) dans le ciel et quantifié par l'unité de mesure « pouce » (寸, cùn). Les deux clés qui forment l'idéogramme se rapportent à l'espace.

Dans ce même passage, Sollers cite une métaphore créée par Zhuangzi en vue d'illustrer la brièveté de la vie humaine :

Zhuangzi : « La vie de l'homme entre le ciel et la terre est comme le passage d'un cheval blanc au galop qui franchit une faille, ce n'est qu'un éclair. »²

La métaphore de Zhuangzi consiste à figurer la courte durée de la vie à travers le franchissement d'une distance minuscule par un cheval. C'est une façon de mesurer le temps par le mouvement des éléments dans l'espace, ce qui montre que ces deux concepts sont indissociables.

Pour aller un peu plus loin, le terme pour désigner le cosmos en chinois moderne « yǔzhòu » (宇宙) est, à l'origine, deux termes qui signifient respectivement « l'espace » et « le temps ». L'espace-temps est donc aux yeux des

¹ Philippe Sollers, *Les Voyageurs du Temps*, Paris, Gallimard, 2009, p. 140.

² *Ibid.*, p. 141.

Chinois une notion inséparable, qui imprègne naturellement la philosophie chinoise ainsi que toutes les formes artistiques. La peinture classique chinoise représente parfaitement cette vision unifiée de l'espace et du temps chez les artistes chinois.

Une œuvre d'art est avant tout intemporelle, sa vitalité peut subsister à travers des siècles. Elle parle aux spectateurs de toutes les époques de la même manière tandis que ceux-ci l'entendent de manières différentes. Telle est l'expérience du narrateur de *Mouvement* lorsqu'il regarde un rouleau ancien :

Il s'appelle Zhu Xi, il vit de 1130 à 1200, c'est un très bon connaisseur en peinture. Il a une grande admiration pour un type qui a pénétré, comme personne, l'intimité des rochers et des arbres. Il le célèbre ainsi :

«Le vieillard de la porte de l'Est était un talent éminent, d'une vertu aussi constante que le pin et le cyprès, ferme et inébranlable, comme le bambou, ami des rochers. Dans cent générations, qui verra cette peinture sera en face de lui. »

J'ai sous les yeux une reproduction misérable et noirâtre de cette peinture. On n'y voit rien. Et pourtant, pourtant, elle frémit, elle appelle de loin, elle traverse la photographie, elle retrouve ses couleurs et son déi é, elle parle. Mais oui, il est là le vieillard de la porte de l'Est, l'obscurité le révèle. Il est parfaitement reconnaissable, bien qu'il n'y ait ici ni pin, ni cyprès, ni bambou, juste un fouillis où je distingue à peine une forme. C'est bien lui.¹

Zhu Xi, le narrateur du roman et d'autres spectateurs ultérieurs peuvent tous reconnaître le peintre à travers son rouleau, puisque les traits d'encre traduisent l'esprit de l'artiste. Cette forme d'expression ne se limite ni à son temps, ni à sa forme, elle est en mouvement perpétuel.

Sur les rouleaux chinois, l'inscription d'un poème dans l'espace blanc constitue une routine et un composant indispensable d'une œuvre d'art, comme ce que nous venons de signaler. François Cheng introduit à cela une dimension temporelle en vue d'interpréter la fonction de la poésie au sein de la peinture :

Ces idéogrammes inscrits font partie intégrante du tableau ; ils ne sont pas perçus comme un simple ornement ou un commentaire projeté du dehors. Participant à l'ordonnement de l'ensemble, les lignes du poème « trouent » véritablement l'espace

¹ Philippe Sollers, *Mouvement*, op. cit., p. 159.

blanc, en y introduisant cependant une dimension nouvelle que nous qualifierons de temporelle dans la mesure où les vers, selon une lecture linéaire, révèlent, par-delà l'image spatiale, le souvenir qu'a le peintre de sa saisie (ses perceptions successives) d'un paysage dynamique.¹

Le poème qui accompagne l'œuvre picturale n'est pas simplement une note explicative, une légende, au contraire, il traduit l'état d'esprit du peintre lors de sa création artistique et ajoute au paysage ou aux objets peints la subtile coloration de l'humeur de l'artiste. Du fait de l'instantanéité de la perception esthétique, l'univers poétique au sein de la peinture invite les spectateurs à revivre le paysage à un moment précis, ce qui donne une dimension temporelle aux montagnes, aux ruisseaux ou aux plantes dans l'espace pictural.

Néanmoins, l'espace et le temps dans lesquels se situe le rouleau chinois ne sont pas figés, l'œuvre est ouverte aux différentes interprétations des spectateurs d'autres espaces-temps. Nous pensons qu'il est intéressant d'aborder une tradition propre à la peinture chinoise, celle des sceaux ou épigraphes des admirateurs ou des propriétaires sur le blanc des tableaux. Au cours des dynasties, les chefs-d'œuvre calligraphiques et picturaux passent de propriétaire en propriétaire, qui sont eux aussi artistes ou lettrés, ou bien grands collectionneurs aristocrates voire même empereurs. Il était coutume que ces admirateurs célèbres apposent leur sceau ou écrivent quelques mots sur le blanc des œuvres des maîtres antérieurs. L'empereur Qianlong (1711-1799) des Qing, grand amateur de calligraphie et peinture, a écrit des dizaines d'épigraphes sur les œuvres qu'il admire. D'une part, ces sceaux de qualité et ces commentaires rédigés avec soin retracent le trajet des œuvres, en garantissent l'authenticité et y ajoutent une valeur artistique et historique. D'autre part, les remarques des propriétaires d'époques différentes parviennent à créer sur un seul tableau des espaces-temps superposés, multipliant ainsi la dimension culturelle de l'œuvre en en faisant une pièce artistique et archéologique parcourant toute la civilisation chinoise. Ainsi, un tableau de peinture chinoise peut devenir un

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

v éritable «texte ouvert » à interpr étations diverses.

De plus, puisque la peinture chinoise met l'accent sur « l'expression des idées » (xiěyì, 写意) plutôt que la représentation de la nature telle quelle, admirer une œuvre, c'est mettre en résonnance sa propre intériorité et le souffle créatif de l'artiste lors de sa création. Dans ce sens, la peinture chinoise s'avère similaire au «texte scriptible » que Roland Barthes évoque dans *S/Z* (1970) :

Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. [...] Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure.¹

Un tableau chinois, dont la signification ne peut jamais être totalement déterminée, se révèle plutôt productif que représentatif, tout comme le texte scriptible chez Barthes. Du fait du blanc dans l'espace pictural, il s'enrichit en s'ouvrant à de multiples interpr étations. Sollers, à son tour, partage le même point de vue que Barthes au sujet de la peinture chinoise :

Comprenez qui veut, mais l'évidence est là : on ne peut pas mettre la peinture chinoise à l'imparfait puisqu'elle ne se donne jamais comme présente. Présente, elle le devient sans cesse à nouveau, depuis un passé transmis au futur. [...] on entre dans l'espace et on en ressort après l'avoir éprouvé, respiré, palpé.²

Cette citation tirée de *Passion fixe*, roman dans lequel la référence chinoise est aussi nombreuse que diverse, fait partie d'un long passage consacré à la vie et à l'œuvre de Chu Ta (朱耷, 1626-1705), un des « Quatre Grands Moines Peintres » des Qing. À travers ces quelques lignes, l'auteur montre que la contemplation d'un tableau chinois ne peut se réaliser que par l'échange entre l'esprit du peintre et l'expérience vécue par le spectateur. La perception esthétique du spectateur ainsi

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points », 1970, p. 10-11.

² Philippe Sollers, *Passion fixe*, *op. cit.*, p. 55.

que l'émotion que celui-ci éprouve lors de la contemplation, viennent renouveler le paysage sur le rouleau. L'énergie du spectateur projetée sur le tableau permet un dialogue entre l'imparfait et le présent. Ceci renvoie au texte de *Nombres*, dans lequel alternent trois séquences à l'imparfait et une séquence au présent :

4.8 (et comme on ne peut pas communiquer à ceux d'autrefois ou d'ailleurs que l'opération se déroule en même temps sur le sol où ils se déplacent et sous la profondeur qu'ils ne manqueraient pas de voir si seulement ils levaient les yeux, la construction se présente ainsi : trois côtés visibles, trois murs, si l'on veut, sur lesquels s'inscrivent en réalité les séquences – enchaînements, articulations, intervalles, mots –, et une absence de côté ou de mur défini par les trois autres mais permettant de les observer de leur point de vue¹

Le texte de *Nombres* relève aussi du scriptible en raison de son ouverture à la réécriture par les lecteurs. Les trois côtés visibles forment une scène sur laquelle le récit à l'imparfait se déroule tandis que le côté absent permet aux spectateurs d'observer la scène et de l'interpréter selon leur intention. Puisque dans la peinture chinoise, différentes techniques d'utilisation du pinceau permettent de faire ressortir les nuances de l'encre noire, les traits du pinceau sont chargés de représenter les mouvements de l'artiste lors de sa création et les variations de force dans son tracé. Ainsi la contemplation d'un tableau est-elle également l'occasion d'assister à la création artistique du peintre. Dans *Nombres*, le mode de communication entre l'acte d'écrire appartenant au passé et la réception par les lecteurs du présent trouve écho dans le dialogue entre l'espace-temps de la peinture du rouleau et le moment de la contemplation, moment où le rouleau se dote constamment d'une nouvelle perspective.

Un autre aspect de la temporalité de la peinture chinoise réside dans la durée d'exécution de chaque mouvement. La distinction entre l'encre diluée et l'encre épaisse en peinture chinoise, comme celle des nuances de traits en calligraphie, est réalisée par la variation de la force et de la vitesse du mouvement. Ce contraste entre la lenteur et la rapidité du geste inspire l'écriture de *Paradis*. Voici les propos

¹ Philippe Sollers, *Nombres*, op. cit., p. 21.

de Sollers dans son entretien *Shanghai : corps et silence* :

Vous avez les traités, Shitao, par exemple, comment ça va de l'épaule au poignet en passant par l'omoplate, il y a toute une circulation qui doit être très rapide et très lente et foudroyante, et là vous avez la coïncidence entre le très lent et le très rapide – ce qui m'intéresse beaucoup, notamment dans *Paradis*, car c'est à ça que je tendais constamment comme convergence de deux systèmes en somme, de deux durées différentes. Le pré-temps est très lent, puisque *Paradis* est écrit très lentement, à l'oreille, et ça doit donner un effet de foudroiement.¹

Les lecteurs de *Paradis* peuvent aisément comprendre la manière dont la densité des répétitions, des assonances et des allitérations produisent un effet de foudroiement à l'oreille. La perception artistique chez les lecteurs de *Paradis* et les spectateurs des rouleaux chinois est éveillée de la même façon par les sonorités et les touches tracées avec rapidité. À titre d'exemple, nous nous contentons de citer un autre passage de *Paradis* pour illustrer ce « foudroiement » :

premier mai porte de la cloche porte du tambour place de la paix c'este couvre-feu ou encore temple bleu or pavoisé drapeaux rouges bambous pliés aérés chine au ralenti nerfs au frais chine détail baguettes glucose v'ô-hall volley-ball²

Ce passage évoque la fête du premier mai que la délégation *Tel Quel* a vécu à Beijing. Tout au début, on repère déjà le « foudroiement » impliqué par les mots « cloche » et « tambour ». Ensuite, on remarque de nombreuses assonances entre les mots tels que « tambour » et « bambous », « couvre-feu » et « bleu », « pliés » et « aérés », « v'ô-hall » et « volley-ball », etc. En plus de l'effet sonore, le vocabulaire rappelle les spectacles des parcs et les matchs auxquels les voyageurs ont assisté, et évoque certainement le vacarme de la foule et ses applaudissements tonitruants.

¹ Philippe Sollers, *Shanghai : corps et silence. Entretien avec Philippe Sollers*, *L'Infini*, n° 109, hiver 2010, p. 17.

² Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p. 109.

Pour conclure

«C'est du chinois», l'expression française pour désigner quelque chose d'incompréhensible et de mystérieux, sert d'étiquette adéquate, sur le plan de la forme et du contenu, pour certains romans de Sollers, notamment ceux contenant les sinogrammes.

Si la référence à la Chine semble indécise dans *Drame*, c'est avec *Nombres* et *Lois* que le message venant de l'Orient pourpre se fait entendre. La structure textuelle de cette trilogie, en dépit des projets littéraires spécifiques de chacun des trois livres, correspond à la symbolique chinoise et a inspiré la disposition textuelle dans ces romans.

Les soixante-quatre fragments de *Drame* empruntent leur matrice au *Yi King*, vieux classique chinois révélant les transformations de la nature et de la société humaine avec ses soixante-quatre hexagrammes en traits pleins et brisés. En associant l'écriture de *Drame* aux signes linéaires des hexagrammes, on peut situer le texte qui raconte sa propre naissance perpétuelle, dans un espace monodimensionnel, et le comparer à une ligne sans commencement ni fin et pouvant être prolongée à l'infini.

Les équations et les cycles quadrangulaires de *Nombres* introduisent et explicitent la symbolique chinoise du «carré». Les particularités les plus remarquables de la forme de *Nombres* résident certainement dans l'insertion de caractères chinois dans le corps du texte et dans les séquences numérotées. Pour les lecteurs ignorant la langue et la culture chinoises, ces sinogrammes interrompent le processus de lecture en langue alphabétique et jouent le rôle de butée marquant la fin d'une séquence en la concluant. Nous avons d'ailleurs repéré une intertextualité aux niveaux sémantique, connotatif et culturel entre les idéogrammes chinois et le texte en français, ce qui montre que ces caractères chinois ne sont pas choisis et enchâssés au hasard. Hormis la fonction d'équivalents de termes français qu'assument la moitié des caractères chinois, nous avons synthétisé trois champs lexicaux principaux dont participent certains sinogrammes : la révolution, l'écriture

et le taoïsme, thématiques récurrentes dans les écrits de Sollers.

La fin de *Nombres* annonce déjà le cube dans *Lois*, dont la matrice a été conçue par les deux surfaces carrées se croisant verticalement l'une et l'autre pour engendrer un espace en trois dimensions. Les caractères chinois dans ce roman, bien qu'il y en ait un figurant ostensiblement sur la couverture du livre, se voient diminuer et grouper à deux endroits du texte. Les sources de ces caractères remontent à la légende du déluge préhistorique et aux pratiques taoïstes ésotériques d'immortalité, constituant une branche de l'histoire de l'humanité que *Lois* tâche de parcourir. La langue chinoise se manifeste dans *Lois* non seulement sous forme de caractères, mais aussi sous forme de transcription phonétique (pinyin). Des phrases et des termes en pinyin se rapportant à Mao Zedong et à la peinture traditionnelle chinoise viennent enrichir le texte de cette « épopée éclatée »¹.

La référence chinoise dans ces trois romans de la période dite « structuraliste » passe pour une sorte de provocation. La présence des sinogrammes semble abrupte et hermétique tant pour les lecteurs qui les ignorent que pour ceux qui les connaissent. Bien que la corrélation soit repérable entre le texte français et les caractères chinois, ces emprunts à l'écriture et à la culture chinoise restent tout de même formalistes dans le bon sens du terme. Écrits dans les années 1960-70, époque où, dans le domaine de la création littéraire, la fonction des signes l'emporte sur celle de l'auteur, l'emploi de caractères chinois dans les romans de Sollers témoigne de l'importance de cette mise en valeur des signes. En effet, les mots clés de l'écriture sollersienne de cette période étant « le roman et l'expérience des limites » ou « écriture et révolution », tous ces projets littéraires se réclament de l'exact inverse de la langue qui a véhiculé toute la littérature antérieure. Découlant de sa fascination pour l'écriture chinoise et de sa lecture des ouvrages sur la pensée chinoise, Sollers a pris la Chine pour l'arme idéale afin de subvertir la langue française et le mode de pensée que celle-ci détermine. La référence à la Chine a alors constitué un point d'appui indispensable dans les expériences littéraires des

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 167.

avant-gardistes telqueliens et est passé pour un atout dans le but de se distinguer sur la scène intellectuelle et littéraire de l'époque.

Les thématiques de la référence chinoise dans ces trois romans oscillent entre taoïsme et maoïsme, mais aussi, plus explicitement, autour de l'écriture chinoise. Ces thématiques ont marqué non seulement les premiers romans « chinois » de Sollers, mais elles sont aussi réapparues de temps à autre dans ses romans ultérieurs pour prendre une forme plus implicite et se fondre imperceptiblement dans le texte français. Ceci ouvre une nouvelle phase de la référence à la Chine dans les œuvres sollersiennes.

Parmi les arts chinois, la peinture et la calligraphie sont inséparables et complémentaires l'une de l'autre. L'intérêt pour l'écriture chinoise manifesté dans les romans sollersiens est accompagné d'une rencontre inévitable avec la peinture chinoise.

La disposition des traits dans l'espace constitue le noyau des arts graphiques chinois, notamment dans la peinture. L'âme d'un tableau se traduit par l'équilibre entre le motif peint et l'espace vide de la feuille. Certains passages des romans de Sollers semblent emprunter les procédés de la peinture chinoise, consistant à « peindre » avec des mots pour obtenir l'équilibre entre la plénitude et la vacuité.

En plus de la spatialité, hautement mise en valeur dans la peinture chinoise, Sollers en extrait la dimension temporelle non seulement en partageant le point de vue de François Cheng, mais aussi en réévaluant la modernité de la peinture chinoise qui permet à celle-ci de s'ouvrir aux interprétations d'époques différentes. Dans ce sens, la peinture chinoise revêt la même spécificité que le texte scriptible qu'évoque Roland Barthes dans les années 1970. *Nombres*, texte scriptible par excellence, met en œuvre la spatialisation du récit à l'imparfait et du commentaire au présent, faisant écho au jeu spatialité-temporalité de la peinture chinoise.

Chapitre II La référence à la poésie chinoise classique

Avant d'aborder la référence à la poésie chinoise classique dans les romans de Sollers, nous nous permettons de rappeler brièvement l'histoire de la poésie chinoise. Le premier recueil majeur de la poésie chinoise est *Shi Jing* (诗经, littéralement : *Classique de la Poésie*, aussi appelé *Livre des Chansons* ou *Livre des Odes*), composé d'environ trois cents poèmes créés entre le XIe et le VIe siècle avant notre ère. Il comprend des poèmes rustiques et folkloriques, (appelés *feng*, littéralement : le vent), des poèmes aristocratiques (appelés *ya*, soutenu) et des chants religieux et culturels (appelés *song*, odes). Une seconde anthologie *Chu Ci* (楚辞, chansons de Chu), est marquée par les mœurs et langues de l'époque des Royaumes Combattants (476-221 av. J.-C.) du sud de la Chine (les provinces actuelles du Hunan et du Hubei). *Chu Ci* est imprégnée de chamanisme et de taoïsme et est considéré comme l'œuvre fondatrice de la littérature romantique en Chine. Ses principaux auteurs furent Qu Yuan et Song Yu.

Sous la dynastie des Han (206 av. J.-C – 220), surgit le *fu* (赋), prose rythmée et une autre nouvelle forme lyrique : *yuefushi* (乐府诗), poèmes mis en musique et chantés, dont le style est aussi réaliste que *Shi Jing*, et qui est majoritairement composé de vers à cinq syllabes. Les personnages principaux sont féminins, les descriptions sont plus vivantes et les intrigues plus complètes, ce qui rompt avec les poèmes antérieurs et inaugure la nouvelle ère des ballades chinoises.

L'âge d'or de la poésie chinoise classique arrive sous la dynastie des Tang (618 - 907) qui voit se développer une forme plus stricte suivant des règles de répartition tonale et métrique. La versification des poèmes des Tang domine la poésie chinoise jusqu'à la période moderne. Ce sont des poèmes de cinq ou sept pieds (caractères), avec une césure avant les trois derniers caractères de chaque vers. En fonction de leur structure, les poèmes des Tang peuvent être répartis en sept catégories : pentasyllabe de style ancien (*wǔ yán gǔ shī*, 五言古诗), pentasyllabe de style régulier (*wǔ yán lǜ shī*, 五言律诗), quatrain pentasyllabique (*wǔ yán jùé jù*, 五言

绝句), heptasyllabe de style ancien (qī yán gǔ shī, 七言古诗), heptasyllabe de style régulier (qī yán lǜ shī, 七言律诗), quatrain heptasyllabique (qī yán jué jù, 七言绝句), poème de style *yuefushi* (乐府诗). Les plus grands auteurs de cette période furent Li Bai (李白), Du Fu (杜甫), Wang Wei (王维) et Li Shangyin (李商隐) etc.

À la fin de la dynastie des Tang, la forme lyrique *cí* (词) typique de la dynastie des Song (960-1279), devient plus populaire. Les *cí* sont des poèmes chantés et composés selon des mélodies déjà existantes, ce en quoi il se distingue des poèmes des Tang. Les vers sont de longueur variable, la mélodie impose néanmoins des règles strictes : nombre de couplets, disposition des rimes et des tons etc.

En Chine, la poésie a toujours occupé le premier rang parmi les modes d'expression des lettrés et des écrivains. Écrit en langue tonale, un poème chinois classique est avant tout un rythme, un chant.

Nous allons repérer dans ce chapitre, les analogies entre l'écriture sollersienne et la poésie chinoise classique, et ce à travers *Paradis*, *Le Lys d'or* et *L'Étoile des amants* et *Mouvement*, où abondent les emprunts et les citations des poèmes chinois. Et tout d'abord, nous envisageons une étude sur la traduction des poèmes de Mao par Sollers, qui témoigne de ses premiers contacts directs avec la poésie chinoise au bout de deux ans d'apprentissage de cette langue.

2.1 La traduction des poèmes de Mao : une traduction approximativement littérale

À la recherche des liens entre l'écriture sollersienne et la poésie chinoise classique, nous suivons la piste de Philippe Forest, qui a été le premier à découvrir le rôle d'initiation que joue la traduction des poèmes de Mao Zedong pour l'adoption de l'écriture poétique chinoise par Sollers :

Le parti pris de traduction adopté par Sollers est clair. Au lieu de reconstituer le message du poème dans un français académique, comme le voulait jusqu'alors la convention, il s'agit de laisser au poème son caractère abrupt et condensé pour trouver un équivalent dans l'écriture alphabétique à l'écriture idéogrammatique.

Ellipse, juxtaposition, quasi-absence de ponctuation, rythme : n'était sa

disposition en vers, la traduction de Sollers pourrait passer inaperçue dans le flux non ponctué de *Paradis*. Il n'est donc pas du tout exclu que, par le détour des textes de Mao Tsé-toung, la poésie chinoise classique soit le creuset d'où serait sortie l'écriture de *Paradis*.¹

Nous avons présenté le contexte de la composition de ces poèmes ainsi que leur contenu et style dans la première partie de notre travail. Au niveau textuel, la traduction de ces dix poèmes se débarrasse quasiment de la ponctuation, en mettant de temps à autre, au cœur d'un vers, un deux-points ou un tiret. À part les noms propres et les titres des poèmes, aucune majuscule n'est repérable. Les vers commencent toujours par un mot en minuscule. Ainsi, au lieu de se soumettre à la convention stylistique de la versification française, la traduction sollersienne se convertit à une traduction plutôt littérale. En juxtaposant les images dans un vers sans avoir recours aux prépositions ni aux verbes qui expliquent la logique entre elles, Sollers réussit à se libérer du joug grammatical de la langue occidentale.

Sollers justifia lors d'un entretien avec Shuhsi Kao son souhait d'adopter ce mode de traduction :

J'ai fait ces traductions-là de façon très provocatrice pour en partie démontrer que la façon dont le chinois était traduit d'habitude par les lents professeurs occidentaux restait prisonnière de formes académiques et qu'elle ne donnait pas la traduction littérale, directe, de cette espèce de condensation télégraphique, de cette longueur d'ondes différente du fonctionnement. Je crois que c'est une des premières fois où on a traduit du chinois d'une façon qui essayait d'être le trait même de la chose sur la page, en supprimant les pronoms, les indéfinis, les «le », les «de ». L'effet à produire était celui d'une « nappe de ciel sans couture ».²

Arrêtons-nous maintenant sur la traduction de Sollers des deux vers de *Réponse à un ami* :

une branche de bambou tacheté : mille larmes
dix mille nuages rouges : cent couches d'habits³

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, p. 213.

² Philippe Sollers, *Improvisations*, Paris, Gallimard, 1991, p. 101-102.

³ Voir aussi à ce sujet, l'analyse de Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 93-94.

Si nous juxtaposons la traduction de chacun des mots de ces deux vers, cela donne :

taché bambou une branche / mille gouttes larmes,
(bān zhú yì zhī qiān dī lǎ, 斑竹一枝千滴泪)
rouges nuages dix mille meules / cent couches habits
(hóng xiá wàn duǒ bǎi chóng yī 红霞万朵百重衣)

On repère tout de suite que les deux traductions sont très proches l'une de l'autre, avec une nuance toutefois dans l'ordre de mot et l'omission des spécifiques (gouttes, meules) dans la traduction sollersienne. Il n'est pas difficile de remarquer l'analogie entre les deux groupes de mots de chaque côté du slash. Néanmoins, nous tenons à ajouter une explication à propos du premier vers afin que nos lecteurs puissent mieux l'appréhender. Le bambou tacheté doit son nom à une légende remontant à la Chine antique : à la mort de l'empereur Shun (舜, environ 2500 av. J.-C.) lors de sa visite dans le sud du pays, les larmes de ses deux concubines E Huang (娥皇) et Nv Ying (女英) tombèrent sur les bambous et les taches ne disparurent plus.

Fidèle au texte original, Sollers se passe d'expliquer la métaphore établie entre les deux images séparées par le slash en laissant le sous-entendu comme dans la version de Mao. L'omission de tout élément prépositif et verbal fait s'affronter l'objet réel et son analogue. Dans le cas de ces deux vers, le contraste entre les chiffres, une (branche) / mille (gouttes) et dix mille (meules) / cent (couches), ressort bien sous l'effet de la condensation. Ce procédé de parataxe est pleinement mis en jeu dans *En escaladant la montagne de Lu*, en voici le deuxième quatrain :

trainées des nuages sur les affluents : grues jaunes
(yún héng jiǔ pài fúhuáng hè 云横九派浮黄鹤)
vagues descendant les trois Wu : blanches fumées soulevées
(làng xià sān wú qǐ bái yān 浪下三吴起白烟)
préfet Tao : on ne sait où il est allé
(Táo líng bù zhī hé chù qù 陶令不知何处去)
source de fleurs de pêcher : possibilité de la cultiver
(táo huā yuán lǐ kě gēng tián 桃花源里可耕田)

Sollers ôte le verbe «fú(浮)» (flotter) du premier vers, et transforme, dans le deuxième vers, les verbes «xi(下)» (descendre) et «qǐ(起)» (soulever) en participes présent ou passé en leur réservant seulement la fonction descriptive. La valeur du deux-points semble plus ambiguë que celle d'un signe d'énonciation, d'une explication ou d'une cause. En tant qu'unique signe de ponctuation employé dans la traduction de ce poème, le deux-points se charge d'un rôle multifonctionnel. Il remplace des verbes, des mots de comparaison, et des virgules. Finalement, l'ensemble des éléments non essentiels est supprimé ou transformé pour créer une structure condensée et un texte immédiat, sans détour.

Excepté le deux-points, le tiret sert également à Sollers pour suggérer la logique entre les éléments juxtaposés. Voici les deux premiers vers de *Nuages d'hiver* :

nuages d'hiver pressés de neige – duvet blanc volant
 (xuě yā dōng yún bái xù fēi 雪压冬云白絮飞)
 dix mille pétales se fanant pêle-mêle – rares instantanément
 (wàn huā fēn xiè yì shí xī 万花纷谢一时稀)

Ici, dans chacun de ces deux vers, l'expression qui suit le tiret constitue la conséquence de l'image précédente. Le tiret est ainsi chargé d'impliquer cette logique et de remplacer tout connecteur que nécessite le français académique. En quelque sorte, en français comme en chinois, le non-dit est plus précis que ce qui est dit. L'ellipse du composant grammatical ne conduit pas forcément à une lacune de sens, bien au contraire, elle donne lieu à une interprétation immédiate et plus libre, enrichissant les sous-entendus de l'espace textuel.

On retrouve la même technique dans la traduction des poèmes chinois classique par François Cheng :

Pleine immense : le ciel s'abaisse vers les arbres. (Yě kuàng tiān dī shù 野旷天低树)
 Fleuve limpide : la lune s'approche des humains.¹ (Jiāng qīng yuè jìn rén 江清月近人)

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise suivie d'une antologie des poèmes des Tang*, op. cit., p. 109,

Ou encore :

Herbes rares : œil des aigles plus perçant. (Cǎo kū yīng yǎn jí 草枯鹰眼疾)

Neige fondue : pattes de cheval plus lestes.¹ (Xuě jìn mǎ tí qīng 雪尽马蹄轻)

Bien que François Cheng emploie d'autres signes de ponctuation, la parataxe est chez lui un procédé très courant pour rendre parfois la traduction même plus condensée que les vers originaux. Voyons la traduction de Cheng d'un célèbre poème de Li Bai, grand poète des Tang :

Devant mon lit – clarté transparente. (Chuáng qián míng yuè guāng 床前明月光)

Est-ce bien du givre sur la terre ? (Yí shì dì shàng shuāng 疑是地上霜)

Tête levée : je contemple la lune. (Jǔ tóu wàng míng yuè 举头望明月)

Yeux baissés : je songe au sol natal. (Dī tóu sī gù xiāng 低头思故乡)²

Et dans la traduction d'un poème de Li Shangyin, on constate une traduction plus laconique que le texte originel :

Les rencontres – difficiles,

Les adieux – davantage ! (Xiāng jiàn shí nán bié yì nán 相见时难别亦难)³

Sans avoir à l'examiner totalement, le texte de l'académicien et celui de Sollers montrent une similarité évidente et indiscutable : juxtaposition et élimination des éléments secondaires. Cela peut être tout simplement le fruit d'une coïncidence, puisque deux ans d'apprentissage de chinois permettent à Sollers de se familiariser avec le fondement de cette langue concise, le conduisant ainsi à effectuer sa traduction de la même manière que François Cheng. Néanmoins, il n'est pas exclu que Sollers s'inspire des premiers travaux de François Cheng⁴, qui a lui-même tracé les caractères chinois de *Nombres* et avec qui il a certainement eu

Passant la nuit sur le fleuve Chien-te.

¹ *Ibid.*, p. 174, *En assistant à une chasse.*

² *Ibid.*, p. 131, *Pensée nocturne.*

³ *Ibid.*, p. 201, *Sans titre.*

⁴ Par exemple *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang : Zhang Ruoxu*, paru en 1970.

des discussions sur la langue chinoise.

2.2 *Paradis* et l'écriture poétique chinoise

Les liens existants entre *Paradis* et la poésie chinoise classique ont d'abord été relevés par Philippe Forest, dans *Philippe Sollers* :

Avec *Paradis*, la référence chinoise semble s'estomper...Aucun idéogramme ne vient plus interrompre le déroulement alphabétique de l'écriture.

Pourtant, et paradoxalement, il n'est peut-être pas de roman à l'écriture plus chinoise que *Paradis*. Entre la poésie classique chinoise et le livre de Sollers il existe en effet toute une série d'analogies très précises, qui ne peuvent être simplement le fruit d'une coïncidence.¹

Ce constat est confirmé par Jean-Michel Lou, auteur de l'unique ouvrage traitant spécifiquement du sujet de la référence chinoise dans les romans de Sollers.

Paradis est un exemple, unique en son genre dans la littérature mondiale, d'une tentative de greffe impossible : celle de la poésie chinoise sur le roman occidental ... Pour cela, convoquant Dante, dont *La Divine Comédie* était après tout un roman en vers, comme l'étaient les premiers occidentaux, il réanime une ancienne tradition européenne en lui insufflant l'esprit chinois. *Paradis*, ni roman ni poème, mais les deux à la fois, nous offre, si nous savons écouter, des séquences d'une singulière beauté.²

Nous essaierons de repérer dans cette section les ressemblances sur le plan formel et sur le plan musical, entre le texte interrompu de *Paradis* et la technique de la poésie chinoise classique.

2.2.1 La convergence du point de vue formelle

Le texte de *Paradis* se distingue d'abord par sa formule de parution : un feuilleton d'une trentaine d'épisodes figurant au début ou à la fin de chaque numéro de *Tel Quel* de 1974 à 1982 (numéros 57 - 94). Philippe Forest signale que ce mode de publication fragmentaire fait référence aux *Poésies* de Ducasse ou à *Finnegans*

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 210.

² Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine, op. cit.*, p. 108-109.

Wake de Joyce¹. Dans le texte intégral paru en 1981 s'estompe toute trace de paragraphe, faute de ponctuation et de majuscule. Le flux de rimes dans *Paradis* le fait passer pour un long poème sans fin. Les passages répartis dans les trente-trois numéros peuvent être considérés comme des strophes et demeurent le seul fondement de découpage. D'autre part, il arrive souvent aux poètes chinois de composer sous un seul titre plusieurs poèmes ayant le même sujet ou composés au cours d'un séjour particulier. Ceci dit, à la manière chinoise, *Paradis* est une série de poèmes de nature identique rassemblés sous le même titre.

Dans *Vers la notion de «Paradis»*, Sollers résume les deux grandes caractéristiques de *Paradis* :

La seule forme identifiable comporte deux principes simples :

1. l'absence de toute ponctuation *visible*
2. une métrique rigoureusement répétitive avec rimes.²

Si la musicalité est un point commun de la poésie dans toutes les langues, l'absence de ponctuation est une particularité des écritures logographiques, telle que le chinois. L'usage de la ponctuation dans la langue chinoise est une importation des langues occidentales et n'entre en vigueur en Chine qu'à partir de 1919, avec la valorisation de la langue vernaculaire.

Hormis l'absence de ponctuation, d'autres particularités visibles de *Paradis*, soulignées dans de nombreux essais qui y sont consacrés, sont l'absence de la majuscule et de la distinction des paragraphes. Le texte se présente comme un bloc opaque qui refuse toute intention de décodage. Cela est, en quelque sorte, un hommage à la forme la plus ancienne des signes graphiques en Europe : les textes se déroulaient comme d'interminables rubans de lettres sans qu'aucune interruption n'intervienne dans le débit des mots.

Philippe Forest affirme, dans son livre consacré aux romans de Sollers : « Plus que l'hébreu cependant, le chinois semble avoir joué un rôle déterminant dans la

¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982, op. cit.*, p. 578-579.

² Philippe Sollers, « Vers la notion de 'Paradis' », *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976, p. 102.

genèse de l'écriture non ponctuée de *Paradis*. »¹ La particularité formelle dans la traduction des poèmes de Mao par Sollers, que nous avons analysé un peu plus haut, est probablement la maquette de l'écriture de *Paradis*.

Le chinois classique est une langue écrite basée sur la langue parlée antérieure à la dynastie des Qin (221 – 201 av. J.-C.). Il est autrement appelé chinois littéraire (*wényánwén*, 文言文), avec le premier *wén* signifiant « beau », le second *wén* « écriture » et *yán* « raconter », « noter ». Cette langue est caractérisée par l'ellipse et l'absence de ponctuation. Durant la Période des Printemps et des Automnes (770 - 476 av. J.-C.), il n'y a que deux sortes de matériaux pour noter les événements et les pensées : étoffe de soie ou lamelles de bambou. La soie étant coûteuse et les lamelles de bambou étant lourdes, il est exigé que l'écriture soit la plus laconique possible pour enregistrer davantage d'informations. Dans le but d'économiser l'espace, sont éliminés tous les éléments d'importance secondaire, tels que la conjonction, la préposition et même les pronoms personnels. Ces procédés de condensation sont très présents dans la poésie chinoise classique, art suggestif par excellence. Sur ce point, nous vous invitons à lire *L'écriture poétique chinoise*, chapitre I, où François Cheng fait de minutieuses analyses sur les procédés passifs de la versification chinoise.

2.2.2 La séquence sur le voyage en Chine

Paradis passe soit pour un long poème narratif ou alors pour un roman d'un millier de poèmes. Parmi les emprunts abondants à la Bible et à la théologie, on peut lire une séquence rappelant le voyage en Chine de la délégation *Tel Quel* en 1974. Cette longue séquence est sortie pour la première fois dans le numéro 65 de *Tel Quel* en 1976, à la fin de la période maoïste de la revue. D'après le découpage de ce fragment par Sollers lui-même dans *Déroulement du Dao*, article paru dans le numéro 90 de *L'Infini*, spécialement consacré à la Chine, il commence par « la luo l'à-bas à lo-yang »² et finit par « gaspillage des gaz dans la région interbras »¹.

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.* p. 210.

² Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, p. 106

L'auteur ajoute, suite à cette reproduction qu'il s'agit d' « un livre où l'on peut suivre le dialogue, parfois violent, entre la Bible et le taoïsme ou la Chine. »²

La violence de ce dialogue entre l'Occident et l'Orient peut s'expliquer par le fait que la Bible est en quelque sorte « avalée » par la Chine dans ce passage tandis que la Chine est de son tour « mâchée » par la Bible au long du livre. Cette violence consiste aussi à approfondir une influence réciproque entre les deux cultures de sorte que « l'Orient étant désormais en nous [les Européens] et l'Occident là-bas »³. Tout à fait comme ce que dit une expression chinoise : « la pierre de l'autre montagne peut tailler le jade »⁴, qui signifie que la qualité de l'autre pourrait aider à nous perfectionner. La Chine est cette pierre de l'autre montagne aux yeux de Sollers et c'est justement sous cet angle que nous entendons la référence chinoise dans les écrits sollersiens.

Dans cette séquence particulièrement chinoise, Sollers trace l'itinéraire de leur visite : Beijing, Shanghai, Nanjing, Luoyang et Xi'an, évoque les sites historiques visités et les scènes de la vie quotidienne qui l'ont impressionné. L'auteur y décrit la rivière Luo, l'origine de l'écriture chinoise selon la légende, les grottes de Longmen qui se situent dans la même région, les tombeaux des Han et des Ming, le bassin impérial des Tang et la Cité Interdite. Sollers mentionne aussi les grandes particularités de la vie des citoyens chinois : les gens faisant du Taiji en silence à Shanghai et la mer de vélos qui inonde les rues de la capitale.

Au fil de l'écriture de Sollers, on a l'impression de parcourir les hauts lieux qui marquent l'histoire chinoise par un florilège de poésie, puisque les images présentées dans *Paradis* sont évocatrices des chefs-d'œuvre de la poésie chinoise classique.

Le fragment « roseaux fin d'après-midi tombeaux han on était descendu »⁵ rappelle le poème de Li Bai *Flûte sanglotant : sur l'air de la Belle de Qin* (Yì Qín'è • Xiāoshēng yè : 忆秦娥 • 箫声咽), dont les deux derniers vers représentent une

¹ *Ibid.*, p. 109.

² Philippe Sollers, « Droulement du Dao », *op. cit.*, p. 163.

³ *Ibid.*

⁴ Tā shān zhī shí kě yǐ gōng yù (他山之石可以攻玉).

⁵ Philippe Sollers, *Paradis*, *op. cit.*, p. 106.

image quasiment identique à celle dans *Paradis* : « Tombeaux des Han au vent d'ouest et au soleil couchant »¹. Ces huit caractères qui clôturent ce poème de style *cí* sont hautement estimés par les lettrés ultérieurs, puisqu'ils traduisent par la simple juxtaposition des noms la mélancolie du poète face à la région déserte où il se trouvait et la nostalgie profonde de sa prospérité d'autrefois.

Voici également un autre fragment concernant la visite de l'ancien bassin impérial Huaqingchi (华清池) situé près de Xi'an :

le bain près de xian source chlorate sulfate sodium manganèse tiède pavillon des tang
hors circuit petit geste des guides et alors là vraiment la surprise elle et moi parfumés
nus muscles nourris de métal attente détente fou rire chez la favorite de l'empereur
embrasse-moi mon enfant ma sœur lave-moi ma femme ma fleur²

Le passage cité ci-dessus évoque l'histoire d'amour entre l'empereur Xuanzong des Tang (唐玄宗) et sa concubine favorite Yang Yuhuan (杨玉环). Le poème *Le chant de l'éternel regret* (Cháng hèn gē, 长恨歌) de Bai Juyi (白居易), grand poète des Tang, est un récit de leur amour tragique,³ on y trouve quelques vers décrivant le bain de Yang Yuhuan dans le bassin Huaqingchi :

Par un frileux printemps, elle eut l'honneur du bain, au Bassin des Candeurs florales,
Dont la source chaude, au flot caressant, lustra ses blancheurs onctueuses.
Des suivantes la relevèrent, délicate et tout alanguie :
C'est alors qu'elle commença de goûter aux faveurs du prince.⁴

Lors de la visite du palais de la source chaude, les voyageurs furent invités à prendre un bain à l'eau de source. Selon le récit de voyage de Pleynet, ils se trouvaient « chacun enfermé dans une petite cabine moderne qui rappelle les bains

¹ Notre traduction. Texte original en chinois : « 西风残照，汉家陵阙 ».

² Philippe Sollers, *Paradis*, *op. cit.*, p. 108-109.

³ Devant l'avancée des troupes du rebelle An Lushan, l'empereur prit la fuite en 756. Yang Yuhuan fut exécutée à mi-chemin sous la pression des soldats de la garde impériale, mécontents de l'empereur qui négligea la gouvernance du pays en raison de son amour pour Yang Yuhuan.

⁴ Bai Juyi, « Chant de l'éternel regret », Tr. anonyme, *Études françaises* (dirigées par A. D'Hormon), 2^e année, n° 8 (Pékin, juin 1941), in *Anthologie de la poésie chinoise classique*, dir. Paul Demiéville, Paris, Gallimard, 1962, p. 314. Texte original en chinois : « 春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。 »

publics parisiens »¹. On lit pourtant dans *Les Samouraïs*, un passage décrivant un bain qu'Olga (Kristeva) et Hervé (Sollers) ont pris de la même manière que la favorite de l'empereur, faisant écho au fragment de *Paradis* :

La vapeur d'encens embaumait le bain de la concubine, et son lit à baldaquin exposait les somptueuses nuances bleu-gris d'une vieille soierie restaurée qu'Olga et Hervé étaient incapables d'identifier. Le bassin d'eau chaude épousait les contours d'un papillon aux ailes déployées. La simple idée d'y plonger avait un effet régénérant.²

La fameuse rivière Luo, d'où sortirent d'après la légende les premiers signes de la langue chinoise, est mentionnée plusieurs fois dans cette séquence. Sous la plume de Sollers, la rivière Luo est un cours d'eau noir qui tarit. À titre de comparaison, nous présentons un poème célèbre de style *fu*, rédigé par Cao Zhi, relatant la rencontre imaginaire entre l'auteur et la déesse de la Luo. Nous nous contentons de citer quelques vers du passage qui louent la beauté de la nymphe et qui deviennent la référence de la description de la beauté féminine :

Son apparence ?
Corps aérien, comme cygne à l'envol,
La grâce d'un dragon en marche,
La splendeur d'un chrysanthème à l'automne,
La belle plénitude d'un pin au printemps.³

Selon le décodage de Thierry Somon-Sudour, ce passage chinois est mêlé de nombreux emprunts au *Cantique des Cantiques* et de l'allusion aux vers rimbaldiens et baudelairiens⁴. On y repère aussi une citation du *Tao Tö King* :

si l'on traite le pot le plus achevé comme fêlé le plus plein vidé ils ne s'abîmeront pas
ou encore le plus droit considère-le comme tordu le plus habile comme maladroit le plus
éloquent comme bégayant car si le trépigement surmonte le froid la tranquillité enlance

¹ Marcelin Pleynet, *Le voyage en Chine, op. cit.*, p.87.

² Julia Kristeva, *Les Samouraïs, op. cit.*, p.261.

³ Cao Zhi, *Rhapsodie de la nymphe de la Luo*, traduit par François Martin, in *Anthologie de la poésie chinoise*, dir. René Mathieu, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 174.

⁴ Thierry Somon-Sudour, «Paradis de Philippe Sollers : édition critique et commentée », thèse de doctorat en littératures françaises et comparée, Sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 288-293.

et d'épasse la chaleur la pureté la tranquillité sont la règle aussi bouche les entrées ferme
les portes émousse l'aigu débrouille l'emmêlé tamise le lumineux égalise les creux¹

Il s'agit ici non seulement de la citation intégrale du chapitre XLV (jusqu'à « la règle »)², ce que Sudour annote dans sa thèse³, mais aussi de la citation d'une partie du chapitre LVI (de « bouche les entrées » jusqu'à la fin de notre citation)⁴. Les deux textes font l'objet de notre étude du caractère « 冲 » dans *Nombres* au sein du premier chapitre de cette partie. Comme dans *Nombres*, la citation de ces mêmes textes est basée sur la traduction de Duyvendak.

Le chapitre XLV du *Tao Tö King* explique la relation dialectique entre la forme et le contenu, le phénomène et la substance, qui semblent parfois contradictoires. Laozi a l'intention de montrer que la qualité d'un homme noble et parfait réside dans son intériorité et non dans son extériorité. Le texte tiré du chapitre LVI révèle la voie pour parvenir à la perfection de la personnalité : cacher ses talents, débrouiller les situations complexes et atténuer sa fierté.

Ces textes seraient parmi les préférés de Sollers chez Laozi, au vu de leur citation répétitive dans les deux romans sollersiens les plus importants. D'une part, ces textes traduisent un principe essentiel du taoïsme sur les comportements des hommes nobles, à savoir celui de la modération. D'autre part, la saveur dialectique qu'impliquent ces textes a sans doute un attrait pour Sollers, du fait de la simultanéité entre son étude sur la dialectique et l'écriture des deux romans en question.

2.2.3 Les ellipses

Nous allons ensuite étudier les analogies entre l'écriture de *Paradis* et la langue poétique chinoise sous différents aspects. Citons d'abord un fragment de *Paradis* afin d'éclairer l'ellipse des éléments grammaticaux :

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, p. 109.

² Texte original : 大成若缺。其用不弊。大盈若冲。其用不穷。大直若屈。大巧若拙。大辩若讷。躁胜寒。静胜热。清静为天下正。

³ Thierry Somon-Sudour, «Paradis de Philippe Sollers : édition critique et commentée », *op. cit.*, p. 293.

⁴ Texte original : 塞其兑。闭其门。挫其锐。解其纷。和其光。同其尘。[是谓玄同。]

la Luo l'âbas à lo-yang pont suspendu roseaux fin d'après-midi tombeaux han on était descendu pierre humide pour remonter dans ce vert doré eau noire falaises exactement comme il y a cent mille ans pivoines têtes enfants et elle était l'âmince opaque plus vieille rivière de chine¹

À première vue, on pourrait tout de suite relever l'absence de majuscule pour certains termes. D'abord « Luo », nom d'une rivière chinoise d'où sortit, selon la légende, la tortue sur les écailles de laquelle fut inscrite la première écriture chinoise, et « lo-yang » (Luoyang, 洛阳), capitale la plus ancienne de l'Empire du Milieu, où demeurèrent une centaine d'empereurs et de souverains. Située au nord de la rivière Luo, la ville de Luoyang est surnommée « la capitale divine » et « la capitale des pivoines ». Ensuite on relève « han », désignant une dynastie, et « chine » sont tous des noms propres et devraient commencer par une lettre majuscule.

Ce passage est d'ailleurs très marqué par l'ellipse des prépositions : « pont suspendu » au lieu de « sur le pont suspendu » ; « tombeaux han » pour remplacer « autour des tombeaux des Han » ; « pierre humide » à la place de « par / de la pierre humide ». Par comparaison avec les poèmes classiques chinois, le style de *Paradis* ne paraît pas hermétique et il est familier aux lecteurs sinophones.

Analysons deux distiques d'un poème de Wang Wei (701-761), *En passant par le temple du Parfum conservé* (《过香积寺》), qui peut prouver la fréquence de ce procédé dans l'écriture poétique chinoise :

Gǔ mù wú rén jìng, (古木无人径,) *Antique bois / nul homme sente*
Shēn shān hé chù zhōng. (深山何处钟。) *Profonde montagne / quel lieu cloche*

Quán shēng yè wēi shí, (泉声咽危石,) *Source bruit / sangloter dressés rochers*
Rì sè lěng qīng sōng. (日色冷青松。) *Soleil teinte / fraîchir verts pins*²

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, p. 106.

² La traduction littérale est faite par François Cheng lui-même dans la version chinoise de *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, Nanjing : Éditions du peuple chinois du Jiangsu, 2006, p. 192. Pour la traduction des poèmes des Tang, nous nous référons à cette version parce que François Cheng a modifié et ajouté la traduction d'autres poèmes.

Nous proposons également une possibilité de traduction interprétative :

Nulle trace humaine sur le sentier dans la forêt des vieux arbres,
D'où vient les sons de cloche résonnant au sein de la montagne?

La source sanglote parmi les abruptes pierres,
Le soleil fraîchit à travers les pins verts.

En comparant la traduction mot à mot et la traduction interprétative, il est clair que dans chacun de ces quatre vers, toutes les structures prépositives disparaissent : « sur », « au sein de », « parmi » et « à travers ». La juxtaposition des mots se substitue à la grammaire moderne qui impose la mise en relation entre le sujet et le complément circonstanciel de lieu par l'intermédiaire des prépositions. Néanmoins, ce manque de précision n'empêche pas la compréhension et il crée un texte ouvert à plusieurs interprétations. Ainsi, les lecteurs participent à l'écriture, enrichissent les dimensions du texte, ce qui permet une communication plus interactive entre l'auteur et ses lecteurs.

Dans ce même passage de *Paradis*, on note aussi une ellipse de mot de comparaison : « pivoines têtes d'enfants » qui signifie « pivoines aussi grandes que des têtes d'enfants » ou encore « des joues d'enfants aussi fines et fraîches que des pivoines »¹. Ce procédé est très souvent employé dans les poèmes chinois, mais pas uniquement pour participer au processus de condensation. Comme ce que dit François Cheng :

L'omission de mots de comparaison n'est pas due à un simple souci d'économie : en permettant le rapprochement « brutal » de deux termes, elle crée entre eux un rapport de tension et d'interaction. Si, de plus, dans une phrase existentielle ou comparative, le poète utilise l'inversion, il est souvent difficile d'assigner à chacun des deux termes le statut de sujet ou d'objet ; par ce procédé, qui n'est pas seulement une mise en équivalence, le poète relie « organiquement » les faits humains à ceux de la nature.²

¹ Le voyage en Chine au printemps 1974 (du 11 avril au 3 mai) coïncide avec la floraison des pivoines qui ont certainement marqué les souvenirs de ce pèlerinage.

² François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 43.

L'académicien cite par la suite quelques vers des plus grands poètes des Tang pour éclairer cette figure de style. Nous nous contentons de donner un exemple supplémentaire en vue de souligner la possibilité de cette double lecture.

Qiū shēng wàn hù zhú, (秋声万户竹) *Automne bruit / dix mille foyers bambou*
Hán sè wǔ líng sōng. (寒色五陵松) *Fra che teinte / cinq tombeaux pins*¹

Ce distique décrit la saison automnale en mettant en valeur le vent et la fraîcheur : le chant d'automne ressemble au bruit des bambous de milliers de foyers ; la teinte fraîche est comme la couleur des pins autour des cinq tombeaux (des Han). Ces deux vers permettent même une seconde interprétation : le frôlement des bambous de milliers de foyers constitue le son d'automne ; les pins autour des cinq tombeaux revêtent la teinte fraîche.

2.2.4 La juxtaposition

La juxtaposition constitue le fondement de la poésie chinoise classique. Plutôt que de préciser le rapport entre les mots, la simple énumération d'images donne lieu à une interprétation plus libre et à de très fortes évocations. Nous proposons de commencer notre analyse par ces deux vers de poème chinois :

Xīng hé qiū yī yàn (星河秋一雁) *Fleuve sidéral automne seule oie sauvage*
Zhēn chǔ yè qiān jiā (砧杵夜千家) *Linges battus minuit mille foyers éclairés*²

Une scène nocturne automnale est ainsi dessinée par un simple étalage d'images propres au temps et aux circonstances de l'écriture³. D'après François Cheng, ce type de vers n'est pas aisé à maintenir puisque le verbe manquant, l'ordre

¹ Ce sont les cinquième et sixième vers du poème *En contemplant le Fleuve Qin* (Wàng Qín chuān, 望秦川), de Li Qì (李颀, 690-751), poète de la dynastie des Tang.

² François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 44.

³ Battailler les linges pour que le tissu devienne plus souple, constitue une phase nécessaire avant la couture des vêtements dans la Chine antique. C'est aussi une image récurrente dans les poèmes des Tang, période où les soldats durent préparer eux-mêmes leurs vêtements et armes pour la guerre. Au cours de la deuxième moitié de la dynastie, les guerres furent fréquentes. Dans les poèmes de l'époque, le bruit de battre les linges est souvent accompagné de l'image de la lune ou de l'automne pour faire allusion à la mélancolie des femmes au foyer, travaillant et pensant à leur mari dans la guerre.

des signes et le rythme sont toutefois chargés d'imbriquer les différentes images coexistantes.

Le texte de *Paradis* s'ouvre justement sur ce procédé issu de la poésie chinoise classique : « voix fleur lumière écho des lumières »¹. À titre complémentaire, nous citons un autre extrait de *Paradis*, toujours inspiré du voyage en Chine :

pas vivants pas morts pas présents cendrés au-dehors ombres des taïpings avec leurs
platanes allée ming noir crâne carapace éléphant cheval chameau guerriers debout dans la
boue et entre eux défilé funèbre animal tombeau vallée des morts rangés par collines
cercueils nus bois pourpre pas d'au-delà ici-bas forêt des stèles marelles²

Ce passage raconte une étape du voyage en Chine : la visite des Tombeaux des Ming situés au nord-ouest de Beijing. Dans un ensemble de collines disposés en fer à cheval de 7 km de large et 9 km de profondeur reposent 13 des 16 empereurs de la dynastie des Ming (1368-1644). Les visiteurs y arrivent par la Voie des Esprits (shéndào, 神道) aussi appelé la Voie Sacrée, bordée de 36 statues en pierre, qui représentent des animaux, des mandarins et des guerriers. Nous supposons qu'il s'agit probablement ici d'une confusion dans le récit de voyage de l'auteur. Aux Tombeaux des Ming, on trouve seulement un Pavillon de la Stèle tandis que la Forêt des Stèles se situe à Xi'an, ville où siège le musée des guerriers et chevaux en terre cuite de l'Empereur Shihuangdi des Qin. Nous supposons que ce passage constitue le récit hybride de ces deux visites de nature semblable.

L'absence de verbes dans le texte cité ci-dessus conduit à une succession de structures substantives dans lesquels sont insérées des adjectifs et des prépositions. Sur le plan textuel, la suppression des verbes provoque un vide ; mais sur le plan sémantique, ce vide ne nuit pas à la compréhension et bien au contraire, il permet des interprétations variées, proposant ainsi aux lecteurs des relectures toujours riches de sens nouveaux. Le non-dire devient alors capable de dire le maximum. Dans le cas de l'interprétation du texte cité les lecteurs peuvent hésiter entre une

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 107.

visite de monuments historiques et un récit de funérailles impériales. La confusion du réel et de l'imaginaire réanime ce cortège funèbre et fait ressortir la majesté solennelle du mausolée.

Pour mieux montrer le pouvoir évocateur de la juxtaposition des substantifs, nous tenons à avoir recours à quelques vers des poèmes des Tang que François Cheng a cités dans son ouvrage.

Jī shēng máo diàn yuè, (鸡声茅店月) *Coq chant / chaumes auberge lune*
(Gîte de chaume sous la lune : chant d'un coq)
Rén jì bǎn qiáo shuāng. (人迹板桥霜) *Homme traces / planche pont givre*
(Pont de bois couvert de givre : traces de pas)¹

Ce poème a pour sujet le départ à l'aube vers la montagne. Sans avoir à expliquer davantage, ce distique décrit le paysage désert lors du départ du poète dans la fraîcheur du petit matin et dévoile la solitude et la nostalgie du voyageur. Les images du premier vers suggèrent « l'heure matinale » alors que celles du deuxième vers soulignent l'isolement du marcheur. La concentration des symboles caractéristiques du paysage montagnard avant le lever du soleil crée une description hautement condensée et extrêmement raffinée.

Observons un autre passage de *Paradis*, où est racontée la visite de Shanghai et de Beijing:

il faut les voir le matin faisant leur gym dédiée petit jour de shanghai cargos jonques
radeaux chaleur miroitante et eux chacun dans sa voie son canal isolé tournant recyclant
bras torse jambes pointes plantes pieds mains plantés ne se regardant pas ne se parlant
pas quel silence sept heures à pékin cent mille vélos en cadence mal réveillés ciel rose
violet accoudés sur les guidons droits couchés indifférents souples les vieilles fumant
dégagés les enfants d'ordre tourbillons en ordre sans ordre²

Dans un entretien avec Nicolas Idier, Sollers évoque les fortes impressions qu'il a de la pratique du Taijiquan (Taichi) à Shanghai³. La première partie de ce

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 235.

² Philippe Sollers, *Paradis*, *op. cit.*, p. 107.

³ Nicolas Idier, *Shanghai : corps et silence. Entretien avec Philippe Sollers*, in *L'Infini*, n° 109, 2010, p. 15.

passage est consacré à la vision qu'il a depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel le lendemain matin de son arrivée à Shanghai. La juxtaposition des bateaux sur le fleuve Huangpu sous une « chaleur miroitante » et la succession des mouvements des corps font sortir le calme et le silence qu'implique cette scène de gymnastique matinale. Toujours sans verbe, une série d'expressions substantives dans la deuxième partie du passage décrit le flux de vélos dans les rues de Beijing, l'état d'âme lassé de ses habitants et le cadre de vie dans ses quartiers populaires.

Les ellipses et la juxtaposition sont les procédés les plus représentatifs de la poésie chinoise classique, auxquels Sollers a recours pour forger l'écriture de *Paradis* :

Ce que je voulais montrer, c'est que le français avait subi une sorte d'engorgement, de retard rhétorique par rapport à des formes qui pouvaient être beaucoup plus directes. Il y a deux expériences qui me paraissent importantes en français : c'est soit l'expérience très importante de parler – par exemple Céline – , soit une transformation qui irait davantage dans le sens de l'idéogramme, c'est-à-dire la rapidité de l'intervention écrite. Mais les deux choses se rejoignent quelque part : la parole et l'écrit peuvent être plus condensés, plus rapides et vivants que l'éternel discours gréco-latin, très décadent ou très loin de sa source originale. J'ai vécu toute cette époque comme une époque de refonte des différentes rhétoriques.¹

Ici, on comprend bien que la rhétorique de la poésie chinoise classique est pour Sollers une référence importante dans son « expérience » littéraire qui consiste à rénover la langue française et l'écriture que celle-ci détermine.

2.2.5 La répétition ou le redoublement

Parmi les figures de style, il y a celles de suppression, comme l'ellipse, analysé plus haut mais aussi celles d'addition, comme la répétition immédiates ou le redoublement des mots. Pour illustrer cela, lisons d'abord à haute voix des extraits de *Paradis* :

pas de dieux non pas de dieux pas d'yeux [...] tout cela pourquoi vers quoi en vue de

¹ Philippe Sollers, *Improvisations, op. cit.*, p. 102.

quoi et pour servir quoi pour en arriver à quoi tenez-vous bien à rien et pour la première fois on dira ça l'art pour rien parce que la vie est pour rien et la mort pour rien et la reproduction ou la non-reproduction pour rien et la perversion pour rien et normal anormal original ou banal encore pour rien jamais rien et que ce qui reste et qui n'est pas rien est quand même pour rien en plus rien¹

Une dense répétition de « quoi » donne à ressentir une violente agressivité et on a l'impression d'être traqué par des questions auxquelles personne ne saurait répondre. Cette interrogation est suivie par de nombreuses répétitions de « rien » qui semblent y donner une réponse catégoriquement négative. Ce chapelet de négations finit donc par accentuer le non-sens de l'existence.

Nous avons relevé dans le texte de *Paradis*, une autre forme de répétition qui n'est pas typique dans la langue poétique française ni même occidentale :

la mue luo vieille vieille luo sans hâte sans date²

Ici le redoublement de l'adjectif « vieille » relève d'un procédé très présent dans la poésie chinoise classique. Les premiers recueils des poèmes, *Shi Jing* et *Chu Ci* sont marqués par ce procédé de répétition et de redoublement des mots. Voici un poème folklorique issu de *Shi Jing*, nous proposons d'abord la transcription phonétique et ensuite le texte en sinogramme et enfin notre traduction interprétative.

Táo yāo 《桃夭》

Táo zhī yāoyāo, zhuó zhuó qí huá. Zhī zǐ yú guī, yí qí shì jiā.

Táo zhī yāoyāo, yǒu fén qí shí. Zhī zǐ yú guī, yí qí jiā shì.

Táo zhī yāoyāo, qí yè zhēnzhēn. Zhī zǐ yú guī, yí qí jiā rén.

桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。

桃之夭夭，有蕡其实。之子于归，宜其家室。

桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

Le pêcher, comme il est beau et ravissant !

Que ses fleurs sont épanouies !

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, op. cit., p. 106-108.

² *Ibid.*, p. 107.

La fille va se marier :
Elle sera convenable pour la famille!

Le pêcher, comme il est beau et ravissant !
Que ses fruits sont abondants!
La fille va se marier :
Elle sera convenable pour son ménage !

Le pêcher, comme il est beau et ravissant !
Que ses fruits sont abondants!
La fille va se marier :
Elle sera convenable pour les membres de famille !

Il s'agit d'un poème chanté par une jeune fille au moment de son mariage, exprimant le rêve d'une vie heureuse. La nouvelle mariée se compare au pêcher en fleurs qui aura des feuilles et fruits en abondance, impliquant la possibilité d'avoir de nombreux descendants. Sans même lire la traduction, en observant la graphie identique, et ce même pour les lecteurs ignorant le chinois, il est facile de découvrir, dans chaque couplet, la répétition du premier et du troisième vers et une nuance quasiment imperceptible dans le quatrième vers par souci de rime. De plus, le redoublement de signes tels que « yāoyāo », « zhúzhú » et « zhēnzhēn » est une des caractéristiques esthétiques importantes de *Shi Jing*, produisant une musicalité et une intensité sémantique. Ce procédé revêt, à notre avis, exactement la même valeur dans le texte de *Paradis*.

Regardons ensuite un morceau de texte de *Paradis* qui suit le long passage que nous venons de citer ci-dessus :

et de même que le ciel tari a donné le terrien le terrien pourri se fend aujourd'hui du
pourrien¹

Le deux termes «le terrien » appartiennent à des syntagmes différents et ont des fonctions grammaticales différentes. Ce redoublement résulte de l'absence de ponctuation.

¹ Philippe Sollers, *Paradis, op. cit.*, p. 108.

Du côté de la poésie chinoise classique, il existe aussi des vers au sein desquels le redoublement du même signe à des valeurs différentes. Ceci existe notamment dans les poèmes des Tang, qui constituent l'apogée de la poésie chinoise classique et qui sont caractérisés par l'emploi de diverses figures de styles et par le développement de la tradition poétique. Voici un poème de style classique, composé par Li Bai :

Chōu dāo duàn shuǐ shuǐ gèng liú, *Tirer l'épée rompre eau / eau plus encore couler*
抽刀断水水更流
Jǔ bēi xiāo chóu chóu gèng chóu. *Lever coupe arroser chagrin / chagrin plus encore chagrin*
举杯浇愁愁更愁¹

Nous nous permettons également d'emprunter la traduction de François Cheng :

Tirer l'épée, couper l'eau du fleuve : elle coule de plus belle
Remplir la coupe, y noyer les chagrins : ils remontent, plus vifs²

Il est à noter que la répétition de « shuǐ » (eau) et de « chóu » (chagrin) dans ce distique n'a pas la même valeur que celle de *Táo yāo*, qui est appliquée sur des adjectifs en vue d'une euphonie. Dans le poème de Li Bai, les mots répétés doivent être prononcés en marquant une légère pause entre eux, ce que propose d'ailleurs la traduction littérale ci-dessus. Les mots qui se répètent produisent un effet de retour, signifiant les efforts vains du poète pour se débarrasser de ses ennuis. Les trois « chóu » dans le deuxième vers soulignent en particulier la mélancolie inextricable qui persécute le poète. En comparant l'écriture de Sollers et les vers de Li Bai, on peut donc facilement repérer une structure identique.

Pour résumer les fonctions de répétition et les effets rythmiques du redoublement des mots, nous proposons d'analyser, dans sa totalité un poème de Cui Hao (崔颢, 704-754), poète des Tang.

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 238.

Huáng hè lóu 《黄鹤楼》 Le pavillon de la Grue Jaune¹

Xī rén yǐ chéng huáng hè qù, *Les Anciens d'ê à chevaucher / Jaune Grue partir*
昔人已乘黄鹤去，

Cǐ dì kōng yú huáng hè lóu. *Ce lieu en vain rester / Jaune Grue pavillon*
此地空余黄鹤楼。

Huáng hè yí qù bú fù fǎn, *Jaune Grue une fois partie / ne plus revenir*
黄鹤一去不复返，

Bái yún qiān zǎi kōng yōuyōu. *Blancs nuages mille ann ées / planant lointains-lointain*
白云千载空悠悠。

Qíng chuān lì lì Hànyáng shù, *Ensoleill éfleuve distinct-distinct / Han-yang arbres*
晴川历历汉阳树，

Fāng cǎo qīqī yīngwǔ zhōu. *Parfum é herbe dense-dense / Perroquets ê*
芳草萋萋鹦鹉洲。

Rì mù xiāng guān hé chù shì, *Soleil couchant pays natal / quel lieu êre*
日暮乡关何处是？

Yān bō jiāng shàng shǐ rén chóu. *Brumeux flots fleuve dessus / noyer homme triste*
烟波江上使人愁。

Les Anciens sont partis, chevauchant la Grue Jaune

Ici demeure en vain l'antique pavillon

La Grue Jaune disparue jamais ne reviendra

Les nuages mille ans durant à l'infini s'étendent

Rivi ère ensoleillé, arbres verts de Han-yang

Herbes fra êche, foisonnante, ê aux Perroquets

O ùest-il, le pays, par-del àle couchant？

Vagues noy ées de brume, homme de m éancelie²

Dans le premier quatrain d'ê à le mot « huáng hè » appara î trois fois, ce qui est tr ès rare dans les po èmes de l'époque. François Cheng souligne « un glissement de sens »³ dans cette r ép éition. Nous voudrions ajouter que cette r écurrence renforce l'image de la Grue Jaune qui est non seulement le nom du lieu mais aussi le symbole de l'immortalité. L'émotion du poète qui se trouve entre ciel et terre et son regret pour le temps qui coule sont ainsi mis en valeur.

Les qualificatifs redoubl és « yōuyōu » du quatri ème vers créent un effet de persistance et établissent une analogie entre les nuages flottant dans le ciel et l'écho d'une cloche résonnant dans un espace vide. Quant à « lì lì » et « qīqī », qui se

¹ Site connu au bord du Yangts é, situé actuellement dans la province du Hubei.

² François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 186.

³ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 71.

trouvent dans deux vers parallèles, leur rôle consiste plutôt à renforcer l'image et l'euphonie.

La répétition est une figure de style commune à presque toutes les littératures. Il paraît sans doute forcé d'établir un lien de parenté entre la poésie chinoise classique et le texte rythmique de *Paradis*, puisque la source d'inspiration de cette écriture innovante ne saurait être réduite à une seule culture. Nous nous contentons de souligner la similitude entre le texte de *Paradis* et certains poèmes chinois classiques, particulièrement en ce qui concerne le redoublement de signes, qui est pour nous, très représentatif de la rhétorique de la poésie chinoise classique et qui constitue une explication probable à certaines structures similaires de *Paradis*.

2.2.6 La musicalité—les jeux allitératifs et assonants

François Cheng mentionne, dans son œuvre *L'écriture poétique chinoise*, un procédé de la rhétorique poétique employé fréquemment dans les poèmes classiques chinois : *shuangsheng*, un mot formé de deux sinogrammes ayant la même consonne initiale, rappelant l'allitération en langue française et *dieyun*, un mot à deux sinogrammes ayant la même voyelle finale¹, proche de l'assonance.

Reprenons comme exemple le poème de Li Bai, *Complainte du perron de jade* (Yù jiē yuàn, 玉阶怨), que François Cheng cite pour illustrer *shuangsheng* :

Yù jiē shēng bái lù, (玉阶生白露)	<i>Perron de jade / naître rosée blanche</i>
Yè jiǔ shī luó wà. (夜久侵罗袜)	<i>Nuit tardive / pâler bas de soie</i>
Què xià shuǐ jīng lián, (却下水晶帘)	<i>Cependant baisser / store de cristal</i>
Línglóng wàng qiū yuè. (玲珑望秋月)	<i>Par transparence / regarder lune d'automne²</i>

Ce court poème a pour thème l'attente vaine d'une femme dans la nuit. En vingt caractères seulement, le poète réussit à décrire la plus profonde mélancolie d'une femme amoureuse. Les mots commençant par «l» dans chaque vers constituent des allitérations. «Lù» (la rosée), «luó» (la soie), «shuǐ jīng lián»

¹ Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 58.

² François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, op. cit., p. 148.

(store de cristal) et «l'ínglóng» (transparence) font écho sur le plan sonore et sur le plan sémantique. Ces quatre termes participent ensemble de la symbolique de la limpidité (la pureté de l'amour) et de la froideur (le chagrin de penser à son amant). Quant à «l'ínglóng» (玲珑), l'unique terme qui est typiquement *shuangsheng*, signifie initialement le cliquetis produit par des pièces de jade et est associé à l'exquis et au limpide.

Voici également un passage de *Paradis*, dans lequel l'auteur fait le récit de sa visite sur les bords de la rivière Luo :

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 voile ça remonte en haut pour pleuvoir dragon entre ciel et mer crêtes nage bonzes brûlés marécages pluie fine pluie sans fin sur nankin bruits bambous bruine temple fouillis buissons abandon deux types avec aquarelles assis sous le porche¹

Ces lignes sont très marquées par la culture chinoise de sorte qu'on peut relever une quantité importante de mots évocateurs : «la tortue» légendaire portant sur ses écailles l'écriture chinoise ; «dao» résumant la cosmologie chinoise et représentant la quintessence de la culture chinoise ; «dragon», animal mythique incarnant le peuple chinois ; «nankin» ville chinoise sur le Fleuve Yangtsé et capitale de six dynasties ; «bambou», plante très répandue dans les provinces méridionales de Chine.

Les allitérations en «b» et «p» sont parsemés tout au long de l'extrait, offrant des effets musicaux évocateurs. Le bloc allitératif formé par «bruits bambous bruine» est particulièrement remarquable puisqu'il dessine l'image d'un temple désert voisinant avec un bois de bambous dont les feuilles émettent des frôlements sous la pluie fine et la légère brise.

En ce qui concerne *dieyun*, ses règles sont plus contraignantes que celles de l'assonance : les deux éléments d'un binôme doivent être terminés par une même voyelle alors qu'en français les éléments en assonance peuvent avoir des consonnes

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p. 107.

finales différentes, telle est l’assonance formée par « bonne » et « pomme ». D’ailleurs le monosyllabisme du chinois exige que les éléments en *dieyun* soient symétriques dans leur prononciation. Or en français, l’assonance peut être composé de mots en nombres inégaux de syllabes, comme par exemple : « Le pacha se pencha, attrapa le chat, l’emmena dans sa villa et le plaça près du lilas ».

Pour mieux expliquer la pratique de *dieyun*, nous nous permettons de citer des vers de Du Fu, un des plus grands poètes de la Chine antique.

Huàn rén kàn yǎoniǎo, (唤人看驃褭) Appeler les gens / regarder le cheval
 Bú jià xī pingtíng. (不嫁惜娉婷)¹ Ne voulant pas épouser / regretter la beauté

Fěicùi míng yī héng, (翡翠鸣衣桁) Oiseau vert / chantant sur le portant
 Qīngtíng lì diào sī. (蜻蜓立钓丝)² Libellule / sur le fil de pêche

Dans le premier poème, « yǎoniǎo » est le nom d’une race de bon cheval et « p íng íng » décrit le geste gracieux des femmes. Ainsi, le poète s’estime être un homme de talent, ce qu’il exprime par la métaphore formée de ces deux termes. Pour les deux vers du second poème, « fěicu ì », signifie l’émeraude et est emprunté ici pour nommer un oiseau aux plumes vertes. Le chant de l’oiseau et l’immobilité de la libellule créent un contraste agité-paisible ou bruyant-tranquille, ce qui met en valeur la vivacité et la paix de la saison printanière.

Si on observe les sinogrammes auxquels correspondent les mots en *dieyun* : « yǎoniǎo » (驃褭), « p íng íng » (娉婷), « fěicu ì » (翡翠), « qīngtíng » (蜻蜓) et « líng líng » (玲珑), mentionnés ci-dessus, on peut constater que les éléments de chaque binôme comprennent la même clé : 馬 (cheval), 女 (femme), 羽 (plume), 虫 (insecte) et 王/玉³ (jade). Ce type d’enchaînement de mots est appelé *li ánmí ánc í* littéralement « mot ininterrompu », qui est généralement un morphème lexical dont les deux éléments ont le même composant sémantique mais un composant phonétique différent. Une grande majorité des *li ánmí ánc í* sont en

¹ En apprenant à Qin Zhou la liste de nomination ... (《秦州见敕目……》).

² Le troisième du Cinq poèmes en revenant chez He (《重过何氏五首》其三).

³ Pour les sinogrammes avec la clé sémantique du jade (玉), l’usage fait qu’elle est remplacée par 王, en y enlevant un point.

shuangsheng ou *dieyun*, ce qui permet de renforcer la perception visuelle et auditive.

Examinons un deuxième extrait de *Paradis*, où on note une succession de mots en assonance :

tout un autre effet délicat générique inscription du fond perception comme ça cyclotron
pas plus le style emphatique mystique surréalo-anémique que le symbolisme phallique
ou le didactique merdique¹

On peut relever dans ce passage, l'assonance des son [ɔ̃] et avec [ik] ou encore si on élargit la définition de cette figure, de [i], en y ajoutant « style » et « symbolisme ». En lisant ces quelques lignes et en prononçant cette dense répétition de mêmes sons, et en connaissant la parfaite maîtrise de la langue française par Sollers, nous avons l'impression qu'il s'approche de l'idéal très recherché des poètes chinois : celui de créer des sonorités similaires au tintement de pièces de jade ou au bruit des perles dispersées.

Voici un nouveau passage dans lequel se succèdent une dizaine de binômes de d'assonance et quelques groupes de mots à la fois allitératifs et assonants :

gâchis à karachi pubis à tunis babas à rabat partouze à toulouse ras-bord à chambord
polluez-vous sur les plages les puceaux de monceau l'antiquaire du caire moche coup à
moscou partout des bonds magnétiques édition spéciale mérite à wall street rilette à rio
le chili au lit la nonne de bonn comment pondre à londres les tantes de nantes le pal du
népal le cercueil d'arcueil culotte à nouakchott tombouctou bouffe-tout biroute à
beyrouth le pic de zurich un chaste à belfast stock d'hommes à stockholm mexico mixto
les cils de sicile gibraltar dare-dare toquade à tokyo²

Certes, l'allitération et l'assonance ne sont pas des particularités propres à la poésie classique chinoise, ces figures de style sont fréquemment employées dans les poésies des différentes langues ; mais il nous semble qu'il existe une parenté plus proche entre l'écriture sollersienne et la poésie chinoise classique. Du point de vue

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, *op. cit.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 21.

formel, pour avoir un effet allitératif ou assonant, la position du même son, que ce soit une voyelle ou une consonne, est plus souple en langue française. En d'autres termes, on est indifférent à la similitude morphologique entre les deux mots allitératifs ou assonants. Il suffit que le même son vocalique ou consonantique se répète quelque part dans le même vers. En revanche, en langue chinoise, en raison du monosyllabisme, la règle de *shuangsheng* et de *dieyun* est relativement plus stricte, imposant un composant identique dans les deux sinogrammes en question, surtout pour la structure des *liánmiáncí* qui constituent un seul morphème lexical. Dans les extraits de *Paradis* que nous venons d'étudier, les mots en allitération ou en assonance se côtoient très souvent ou bien ils apparaissent les uns à la suite des autres de façon très dense. En plus de l'appariement organisé et soigné, la sonorité du texte de *Paradis* semble se conformer davantage à l'esthétique de la poésie chinoise classique.

Quelles que soient les langues, au sein de la versification, les figures de style sonore de la versification ont pour objectif de produire la musicalité mélodieuse, qui dispose, non moins que les images et les symboles, d'une grande puissance évocatrice.

2.2.7 Les correspondances

Baudelaire révèle un secret de la poésie dans son célèbre poème *Correspondances* : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Jean-Louis Houdebine, à son tour, commente le début de *Paradis*, à la manière de l'auteur des *Fleurs du Mal*, en découvrant, chez Sollers, la même technique de « transports de l'esprit et des sens » :

voix	/	fleur	/	lumi ère	/	écho des lumi ères
1		2		3		4
phonation		odorat		vision		phonation-audition répété des
audition		(parfum)				visions multipliées ¹
		vision				

¹ Jean-Louis Houdebine, *Excès des langages*, collection *L'Infini*, Paris, Denoël, 1984. p. 324.

Les correspondances, appelées aussi synesthésie ou superposition des sensations, consistent à utiliser un sens pour évoquer les perceptions enregistrées par un autre. Ainsi la vision est-elle suggérée par l'odorat ou l'ouïe. Les synesthésies possèdent un pouvoir magique qui approfondit la perception artistique.

Saturé de sens, le texte de *Paradis* constitue un haut lieu de rencontres des cinq sens :

mais seulement air et pierre et désert et pierre libre comme l'air et désert jardin jade air
lotus pierre et son sans oreille et regard sans moi¹

Ce passage fait partie du récit du voyage aux grottes de Longmen, où on peut voir plus de cent mille images bouddhistes. On repère la fusion du toucher (pierre, air, jade), de l'odorat (lotus), de l'ouïe (oreille) et de la vision (regard). Parmi toutes ces images qui évoquent différents sens, le jade sert de transition entre le toucher et l'odorat, puisqu'il est proche d'une pierre du point de vue de la texture et revêt la douceur d'une fleur.

Le procédé des synesthésies est aussi une des figures de style préférées des poètes chinois. En voici quelques exemples très révélateurs :

La confusion de l'ouïe et l'odorat :

Āi xiǎng fù ruò lán (哀响馥若兰) *Triste son / parfumé comme orchidée*
Les sons mélancoliques (de la cithare) sont aussi parfumés que l'orchidée²

Discret et un arrière-goût infini, c'est le point commun entre les sons mélancoliques de la cithare et le parfum de l'orchidée. Il est tout à fait logique de mettre en relation les deux éléments apparemment sans lien direct l'un avec l'autre, car les sons de la cithare et l'orchidée produisent les mêmes effets sur l'esprit lors de la perception.

¹ Philippe Sollers, *Paradis*, op. cit., p. 106.

² Notre traduction d'un vers du poème *Bâtiment au nord-est* (Nǐ xīběi yǒu gāo lóu, 拟西北有高楼), de Lu Ji (陆机, 261-303).

Un autre exemple de correspondances horizontales entre l'ouïe et la vision :

Shēngshēng yàn yǔ míng rú jiǎn, *Gazouillements hirondelles / clair comme ciseau*

声声燕语明如剪,

Lì lì yīng gē liū de yuán. *Chants fauvette / harmonieux comme un rond*

啾啾莺歌溜的圆。

Les gazouillements des hirondelles sont clairs et même aigus comme un ciseau

Les chants des fauvettes sont mélodieux et harmonieux comme un rond¹

Les chants d'oiseaux sont perçus par l'ouïe alors que le ciseau et le rond sont perçus par la vision. L'originalité de ce rapprochement réside dans l'association d'images incompatibles relevant de domaines sans aucune relation : les sons avec les formes (pointue et arrondie). L'idée d'établir une telle analogie est aussi étonnante qu'éclairante. La poésie est le lieu privilégié de l'alchimie évocatrice de la synesthésie.

Toujours dans l'ordre des échanges entre l'ouïe et la vision, un vers de Song Qi (宋祁, 998-1061), littéraire de la dynastie des Song du Nord, figure en tête de la liste des synesthésies employées dans les poèmes chinois classiques :

Hóng xìng zhī tóu chūn yì nào *Rouge abricot branche tête / printemps signification bruyant*

红杏枝头春意闹

Le souffle du printemps se sent dans les branches de l'abricotier aux fleurs rouges²

Pour une traduction interprétative, on proposerait : les fleurs sur les branches de l'abricotier sont tellement roses et abondantes qu'on a l'impression d'être en plein printemps. Ici, l'abricotier en floraison donne l'impression de bruit en provenance des fleurs épanouies et encombrées. L'image est ainsi devenue plus vive et doublement perceptible grâce à ce transfert d'une sensation à l'autre.

¹ Notre traduction d'un vers de *Pavillon aux pivoines* (Mùdān tíng, 牡丹亭), une pièce de théâtre de Tang Xianzu (汤显祖, 1550-1616).

² Notre traduction de ce vers issu de *Printemps du pavillon de jade* (Yù lóu chūn, 玉楼春).

2.2.8 Palindrome ou poème à lecture retournée

Au cours de la longue histoire de l'écriture poétique de l'humanité, de nombreux styles de versification ont contribué à la diversité de la poésie de toutes les cultures. On retrouve des prosodies similaires d'une langue à l'autre. Prenons comme exemple le palindrome en langue française et les poèmes chinois à lecture retournée (huí wén shī, 回文诗). Ces deux figures de style ne sont pas exactement identiques, du fait de la différence entre le français, langue alphabétique et le chinois, écriture traçante. Un palindrome en français désigne un texte ou un mot dont l'ordre des lettres reste le même qu'on le lise de gauche à droite ou de droite à gauche, alors qu'en chinois, un poème à lecture retournée permet de lire dans deux sens : à l'ordre habituel s'ajoute une lecture à rebours, en partant du dernier mot pour remonter jusqu'au premier, avec des changements sémantiques tout en respectant les règles syntaxiques et esthétiques.

Nous citons la traduction mot à mot d'un poème chinois que François Cheng analyse dans son ouvrage :

Parfum lotus émeraude eau agiter vent frais
(香莲碧水动风凉 xiāng lián bì shuǐ dòng fēng liáng)
Eau agiter vent frais étourné longue
(水动风凉夏日长 shuǐ dòng fēng liáng xià rì cháng)
Longue journée éfraie vent agiter eau
(长日夏凉风动水 cháng rì xià liáng fēng dòng shuǐ)
Frais vent agiter eau émeraude lotus parfum.¹
(凉风动水碧莲香 liáng fēng dòng shuǐ bì lián xiāng)

Dans *Paradis*, il y a aussi des passages dont le style est proche de ce procédé de « huí wén shī », en voici un exemple :

le beau est la splendeur du vrai et le vrai la splendeur du beau et la splendeur vraie du
beau est le beau du vrai devenu vrai beau²

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 48.

² Philippe Sollers, *Paradis*, op. cit., p. 142.

Nous proposons de découper ce passager sur le modèle d'un poème à lecture retournée, de la manière suivante :

le beau est la splendeur du vrai
et le vrai la splendeur du beau
et la splendeur vraie du beau est
le beau du vrai devenu vrai beau

Il faut admettre qu'il ne s'agit pas ici d'un poème à la lecture retournée proprement dit. Toutefois, sans tenir compte des articles ni de la conjonction de coordination, la similitude entre la technique de Sollers et celle de « huí wén shī » est très claire. Or, il est à noter que cette figure de style ne peut pas se réduire à un simple jeu de mots. « Hu í wén shī » met en relief l'art répétitif de la poésie en produisant un effet circulaire et emphatique.

Suivant la piste de Philippe Forest, qui définit le rôle incontournable que joue le chinois dans l'écriture de *Paradis*, et à la lumière des analyses de François Cheng sur l'écriture poétique chinoise, nous avons repéré ci-dessus une analogie entre l'écriture de *Paradis* et la poésie chinoise classique. Notre travail comparatiste n'a pas pour objectif d'exclure les sources qui proviennent d'autres genres littéraires ou d'autres langues et qui peuvent tout de même inspirer cette écriture innovante, musicale et hypercodée.

Nous avons essayé de rapprocher l'écriture poétique chinoise et celle de *Paradis*, issues respectivement de deux traditions littéraires, sur les plans formel, grammatical, musical et rhétorique, afin de montrer à quel point une écriture alphabétique pourrait être greffée sur le fondement de la poésie chinoise classique. Cette hybridation insolite s'approche de l'extrémité de « l'expérience des limites » que Sollers vit tout au long de sa période avant-gardiste de *Tel Quel*.

Or, en tant que langue flexionnelle, le français ne peut pas se passer des pronoms personnels pour produire un sens déterminé. De ce fait, la tentative de Sollers dans *Paradis* n'arrive pas à produire une écriture aussi directe que le chinois, puisqu'il y a toujours des contraintes linguistiques insurmontables. Néanmoins, on

peut tout de même dire que *Paradis* est le meilleur exemple des efforts que fait Sollers pour faire entrer l'Orient dans l'Occident et l'Occident dans l'Orient.

2.3 Les poètes chinois dans *Le Lys d'or*

Sorti en 1989, *Le Lys d'or* retourne à une véritable intrigue et à des personnages vraisemblables, ce qui confirme davantage le virage vers la tradition de l'écriture romanesque de Sollers a entamé depuis *Femmes*.

Simon Rouvray, quarante ans, est professeur de chinois au Centre d'études religieuses.

Par hasard, dans un magasin d'antiquités, il rencontre une richissime héritière aristocrate de vingt-huit ans, Reine. Il en tombe amoureux, elle se dérobe. Elle va bientôt lui demander d'écrire, à ses frais, sans rien cacher, le récit de sa vie et de leurs relations ambiguës.

Elle paiera, il racontera.¹

La présence chinoise se poursuit dans cette histoire d'amour courtois. La profession de son personnage principal constitue les prémisses des citations de la poésie chinoise dans le roman.

Autant qu'une histoire d'amour, en effet, *Le Lys d'or* est, d'abord, une rapide mais savante anthologie de la poésie chinoise et de la pensée taoïste [...] Loin d'être simplement décoratives, ces citations s'intègrent parfaitement à un récit dont le titre véritable, nous confie le narrateur, aurait été en un autre temps : « Histoire secrète d'un moine zen et d'une dame de la cour ».²

Le constat de Philippe Forest nous conduit à mettre en parallèle *Le Lys d'or* et les romans chinois classiques dans lesquels l'insertion de poèmes est une tradition, comme ce que constate Philippe Postel : « Un roman chinois classique peut surprendre le lecteur occidental à bien des titres, mais en particulier par l'abondance des poèmes qui viennent s'insérer à l'intérieur de la prose. »³ Nous tâcherons donc

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., quatrième de couverture.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers*, op. cit., p. 307.

³ Philippe Postel, « L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine », *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, dir. Philippe Postel, *Atlantide*, n° 1, 2014, p. 2.
<http://atlantide.univ-nantes.fr/L-insertion-de-poemes>.

de mener des recherches sur l'origine de ces citations et leurs liens avec le texte du roman. Pour en proposer un classement, notons que les auteurs des poèmes cités vivent à des époques différentes d'une grande amplitude temporelle, entre le III^e et XVIII^e siècles. On y trouve des auteurs ermites qui se retirent à la campagne ou dans les montagnes pour mener une vie libertaire tels que Jouan Tsi (p.27) et Lieou Ling (p.41). Il y a également des littéraires quittant leur métier de fonctionnaire suite à une discorde avec les autorités, tels que T'ao Yuan-ming (p.26) et Yeou Mei (p.157). De plus, on peut aussi lire dans le roman des vers de lettrés ayant une carrière réussie, tels que Souen Tch'ouo (p. 26) et Wei Ying-wou (p.55).

Pour examiner en détail l'origine et la raison d'être de ces citations, on proposera une étude s'appuyant sur les auteurs en question et selon leur ordre d'apparition dans le roman.

2.3.1 T'ao Yuan-ming (Táo Yuānmíng, 陶淵明)

Grande figure de la poésie pastorale, T'ao Yuan-ming (365-427) quitte son poste de fonctionnaire pour vivre à la campagne. Son texte en prose *La source des fleurs de pêcher* (Táohuā yuán jì, 桃花源记) invente une utopie anarchiste : dans un village coupé du monde les habitants y vivent sans hiérarchie ni lois. Dans les poèmes de T'ao Yuan-ming se manifeste une simplicité de style qui s'accorde avec la droiture de sa personnalité et sa vie rustique où il « cueille les chrysanthèmes sous la haie de l'Est et perçoit le Mont de Sud en toute tranquillité »¹. Les premiers vers de ce même poème apparaissent dans le roman en tête de toutes les citations de poésie chinoise :

Gentil, ce toubib. On les a invités à dîner, lui et sa femme chinoise dont je me souvenais vaguement ; appliquée, pas jolie... On a parlé de T'ao Yuan-ming, cinquième siècle...

« J'ai bâti mon refuge dans la sphère des humains,
La ville est pour moi sans tumulte.
Cela vous semble impossible ?

¹ Notre traduction des deux derniers vers d'*En buvant* (V) de T'ao Yuan-ming. Texte original : 采菊东篱下, 悠然见南山。

Pour l'esprit détaché, tous les lieux sont lointains... »¹

La source de cette citation est de la traduction de P. Carré et Z. Bianu, *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècle*, paru en 1987, sans doute la plus récente version au moment de l'écriture du *Lys d'or*. Cet ouvrage constitue la principale référence de la majorité des citations poétiques du *Lys d'Or*. Le poème en question est le cinquième d'un petit recueil intitulé *En buvant*, très connu en Chine de sorte qu'il figure dans la plupart des manuels de chinois de l'enseignement secondaire. Les vingt poèmes de ce recueil sont composés après la consommation de l'alcool. T'ao Yuan-ming est aussi le premier auteur fécond en poèmes ayant pour sujet le vin.

Dans ce poème, T'ao Yuan-ming révèle le moyen de retrouver le calme intérieur après sa rupture avec les milieux de fonctionnaires lettrés : garder sa droiture et s'éloigner de tout tracas en provenance du monde extérieur. L'état d'esprit du poète chinois est très proche du narrateur dans le roman, un professeur en congé sabbatique sur une île. Dans la culture et la littérature chinoises, l'île est une image très symbolique, qui évoque les lieux où vivent les immortels taoïstes. Quand le narrateur se trouve sur l'île, il transcende, d'une manière chinoise, l'opposition entre la vie et la mort. Au gré de son « esprit détaché », le héros du roman peut rester loin du monde bruyant, dans lequel vivent sa famille, sa maîtresse et certaines de ses admiratrices, tout en savourant la solitude, le silence et la nature, en méditant et pensant à son égérie, Reine.

2.3.2 Les Sept Sages de la Forêt de Bambou

Jouan Tsi (Ruǎn Jī 阮籍, 210-263) et Lieou Ling (Liú Líng 刘伶, 221-300) font parti des « Sept Sages de la Forêt de Bambous » (zhú lín qī xián : 竹林七贤)², qui vécurent à proximité de Luoyang, en Chine du Nord pendant la période des Trois Royaumes (220-280). Tous se sont éloignés du pouvoir politique et des

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or, op. cit.*, p. 26.

² Les autres sages sont Ji Kang (嵇康), Shan Tao (山涛), Xiang Xiu (向秀), Wang Rong (王戎) et Ruan Xian (阮咸).

responsabilités qu'on voulait leur confier pendant cette période de guerres incessantes. Ils ont laissé des poèmes remarquablement influencés par le taoïsme naturaliste, et des compositions musicales d'une grande sensibilité. Des comportements excentriques leurs sont attribués : excès de boisson, nudité et surtout irrespect des rites du confucianisme. Les Sept Sages incarnent l'image d'intellectuels menant une vie libre et s'abandonnant aux arts. Certains d'entre eux étaient penseurs de Xuánxué (玄学, étude/ école du mystère), dont nous avons parlé dans le premier chapitre de cette partie, au sujet des caractères chinois dans *Nombres*.

Dans le roman, le narrateur cite un poème intitulé *Éloge à la vertu du vin*, de style *fu* de Lieou Ling (221-300), en racontant à Reine les détails de sa liaison avec Leslie.

Pour le maître parfait
Ciel et Terre ne durent qu'un matin
Les dix mille temps, un seul instant.
Soleil et Lune sont ses fenêtres,
Les huit déserts forment sa cour.
Ses pas ne laissent nulle trace,
Nulle part il ne demeure.
Plafond du ciel, tapis de la terre,
Il suit son bon plaisir.
Son repos : saisir la coupe.
Son mouvement : vider la cruche.
Le vin est son seul travail ;
Il ne sait rien d'autre.¹

Lieou Ling, buveur sacré et personnage d'une légende de Du Kang, est le Dionysos chinois, qui croupit dans l'alcool, pour s'évader de la réalité et d'éventuelles persécutions politiques, suite à l'échec de sa carrière de fonctionnaire. Ce poème est une confession de la conception du monde de l'auteur : celle du nihilisme et de la spontanéité « Le maître parfait » demeurant entre le Ciel et la

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., 1989, p. 41. Pour la source de la citation, voir *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècles*, traduite et présentée par P. Carré et Z. Bianu, coll. « Spiritualités vivantes », série taoïsme et bouddhisme, Paris, Albin Michel, 1987, p. 17.

Terre est l'âme libre à laquelle aspire le poète. Aux yeux de Lieou Ling, le monde se réduit en une coupe de vin, dont l'absorption permet de se fondre dans l'univers. C'est un mode de vie représentatif des intellectuels de la période des Trois Royaumes (220-280) et de la dynastie des Jin (265-420) : lever la coupe pour arroser le chagrin causé par les mécontentements du pouvoir et les circonstances politiques bouleversantes.

L'Orient sert de miroir à l'Occident, et vice versa. On se connaît mieux en regardant dans le miroir et en percevant la différence et l'analogie entre nous-mêmes et notre image. Les comportements des «Sept Sages de la Forêt de Bambou» et leur insurrection contre les rites imposés par les autorités de l'époque, rentrent en quelque sorte dans le libertinage occidental, par lequel Sollers est toujours passionné

La couverture de l'édition «Folio» du *Lys d'or* est un tableau de Titien intitulé *L'Amour sacré et l'amour profane*. Ce n'est certainement pas un choix dû au hasard. Le tableau fait allusion à l'amour courtois et au libertinage, deux modèles d'amour en parallèle dans le roman. Longtemps exclu de la littérature française, ce libertinage est associé dans *Le Lys d'or* aux exercices taoïstes concernant la maîtrise corporelle et sexuelle, que nous avons traité dans le premier chapitre. À la suite de ce poème illuminé par le taoïsme, le narrateur évoque «la technique taoïste élémentaire, rétention du sperme en vue de l'immortalité»¹. Il s'agit ici d'une méthode ésotérique du taoïsme prétendant que la pratique permet de prolonger la vie des hommes. On relève ici un écho aux signes chinois dans *Lois* : parmi les quatre termes juxtaposés en deux lignes, faisant tous référence aux moyens taoïstes de s'entretenir, celui de «还精» (huán jīng)² veut dire exactement «la rétention du sperme».

2.3.3 Les poètes bouddhistes – Wei Ying-wou (Wēi Yīngwù, 韦应物), Hiuan-Kiue (Xuánjué, 玄觉) et Han Chan (Hánshān, 寒山)

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Philippe Sollers, *Lois, op. cit.*, p112.

Le narrateur du *Lys d'or*, professeur de chinois, cite non seulement des poèmes chinois tout au long de la narration, mais il partage aussi ses réflexions sur le vide, notion capitale dans la culture chinoise. Cependant il est des nuances entre le vide taoïste, que nous avons traité dans le chapitre précédent, et le vide bouddhiste, que nous allons analyser par le biais des citations des poètes bouddhistes des Tang dans le roman :

On est au début du neuvième siècle, dans le monastère du Torrent bleu. Le type s'appelle Wei Ting-wou :

«De lui-même, le monde est sonore,

Et le Vide à jamais silence.

Ce qui se lève au cœur du calme

Au cœur du calme se dissout. »

Vous sentez le pinceau, le poignet, l'encre? Le moment bref où le bras se relève, laisse tomber le souffle et le sens?

«Une perle irradie dans l'oubli de l'espace. »

(On est à l'au huitième siècle.)

Ce dernier vers est une huître interminable. Je viens de me couper l'index gauche en ouvrant une douzaine de ces vénérables tortues miniature, j'ai regardé mon sang couler dans l'évier, j'en mets une légère traînée sur le papier, voyez, ça ne fait pas mal dans le paysage. C'est *en plus*. Je voudrais bien, comme Souen Tch'ouo (quatrième siècle, je suis obligé de vous le rappeler), me nourrir de gelée de jade noir («Le cœur et les yeux brillent de la lumière du vide, je ralentis, j'erre sans souci... Le sans-naissance m'est transmis, forme et vide se dissolvent et mêlent leurs empreintes », etc. etc.), mais je me contenterai d'une boîte de sardines à l'huile, de beurre et de cerises (penser à arroser le groseillier rouge).[...]

«J'ai admiré

Et j'admire encore

Que l'absence de pensée ressemble tant

Aux fleuves qui coulent vers l'orient »...

Celui-là, c'est Han Chan, fin du sixième... L'absence de pensée, *wou-sin*, état entre tous admirable, est le déploiement des perceptions au sein de la vacuité. Comme le dit Houei-neng, dans le *Soûtra de l'Estrade* : «Le sans-pensée est l'absence de pensée dans la pensée même. » Comprenne qui pourra. Vous savez qu'en Chine, naturellement, tous les fleuves coulent vers l'orient. Le blanc vide se fait vin, la lune est là je vous quitte. Je vais me raconter dehors, la bouteille à la main, que je suis le néant des étoiles, ou quelque chose dans ce genre. J'aime m'allonger sur le gravier frais. Ne pas me souvenir comment je suis rentré me coucher.¹

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 55-57. Voir aussi *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise*

Dans ce long passage se succèdent les vers de trois poètes bouddhistes des Tang : Wei Ying-wou, Hiuan-Kiue et Han Chan. Il y a tout d'abord ici dans le roman une négligence sur l'orthographe du nom du poète qui doit être transcrit en « Wei Ying-wou » au lieu de « Wei Ting-wou » (p.55). Un de ses poèmes, intitulé *Le Son* est cité pour faire écho à un passage précédent où le narrateur mentionne « silence », « son » et « vide » :

Le son ne vient pas du néant, il surgit suite au contact entre les dix mille êtres de l'univers. De lui-même, le son est vide puisqu'il ne relève pas de la substance. Son existence est aussi fictive que réelle. Le silence éternel de l'univers n'est ni sonore ni calme mais les deux à la fois. Le monde, aux yeux des bouddhistes, est éphémère et illusoire. Tous les êtres sont fugitifs comme l'éclair et la rosée. La méditation du chan (chánzōng, 禅宗, « zen » en japonais) et l'expérience du vide de certains de ses poèmes font de Wei Ying-wou un poète de style pastoral et bouddhiste.

Le nom de Wei Ying-wou est juxtaposé à celui de T'ao Yuan-ming étant donné que Wei Ying-wou imite la poésie des auteurs de la dynastie des Jin représentés par T'ao Yuan-ming. Le langage raffiné et la douce élégance de ses vers distinguent Wei Ying-wou d'autres poètes de son époque, qui se convertissent au style ornemental et à l'écriture avec vigueur.

La saveur bouddhiste chez Wei Ying-wou ainsi que chez beaucoup d'autres poètes de la fin de la dynastie des Tang est due à tout d'abord aux conséquences dramatiques sur le plan politique et militaire de la rébellion d'An Loushan (755-763) et de la difficile répression de ce soulèvement. Les mandarins littéraires se trouvent dans une situation angoissante. Face à l'alternance des différentes puissances politiques, ils se demandent comment garder leur intégrité. Dans le cas de Wei Ying-wou, le décès de sa femme alourdit sa douleur mentale et le conduit à chercher

III^e-XI^e siècle, op. cit., pp. 115, 54 et 46. Textes originaux pour ces trois poèmes :
万物自生听，太空恒寂寥。还从静中起，却向静中消。(韦应物)
一颗圆光非内外。(玄觉)
可叹往年与今日，无心还似水东流。(寒山)

une échappatoire à travers le bouddhisme. Les images telles que le son de cloche, les nuages et la lune, qui sont récurrentes dans ses poèmes témoignent de son attachement à la méditation chan.

Après Wei Ying-wou, le narrateur cite un vers de Hiuan-Kiue, moine et grand maître de chan des Tang, disciple du maître Houei-neng, dont la citation se trouve plus en bas. Ce poème a pour sujet le calme intérieur et la pureté spirituelle. Nous proposons la traduction de François Cheng, qui nous paraît au plus près de l'idée essentielle du poème :

Clair miroir du cœur, reflet infini,
Pourfend le vide aux mondes sans nombres.
Miroitant toutes choses, ombres, lumières.
Perle irradiante : ni dehors ni dedans.¹

Le poète compare le cœur, à savoir la pensée, avec le miroir qui reflète tout, que ce soit les soucis (ombres) ou le bonheur (lumières). Mais la vérité de ce monde est in fine le vide. S'élever au-dessus de l'ici-bas est la seule voie par laquelle les hommes peuvent obtenir la tranquillité

Toujours sur la piste du bouddhisme, le narrateur cite, peu après Wei Ying-wou, un bref passage de Han-chan (691-793), moine-poète d'origine aristocratique de la dynastie des Tang. Les poèmes de Han-chan sont une fleur rare et précieuse dans le jardin de la poésie chinoise. Malgré leurs valeurs religieuse et littéraire et en dépit des dogmes des intellectuels de toutes les époques suivantes, l'immédiateté et l'oralité des poèmes de Han-chan l'avaient tout de même exclu du canon de la littérature classique chinoise. Ses poèmes n'ont pas non plus été récupérés par l'académie lors du Mouvement du 4 mai où la langue orale commence à remplacer la langue littéraire en raison de l'incompatibilité entre l'engagement exigé par la révolution idéologique et l'idée de retrait du monde que prônent les poèmes bouddhistes du moine. Contrairement à sa marginalisation dans le paysage poétique

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 138. Texte original : 心境明，鉴无碍，廓然莹彻周沙界，万象森罗影现中，一颗圆光非内外。

chinois, l'écriture de Han-chan fait l'objet d'un culte vivace au Japon et voit sa réputation s'étendre aux États-Unis et en Europe. Les quinze poèmes issus de *La Montagne Vide* de Han-chan montrent l'importance que lui ont accordée les traducteurs de cette anthologie.

À partir du IV^e siècle, il se produit en Chine une alliance très particulière entre le bouddhisme chan et la poésie. Tous ces poètes bouddhistes n'étaient pas moines. Certains, comme Sie Ling-yun (Xiè Língyùn, 谢灵运, 385-433)¹, ont occupé un poste important et sont devenus bouddhistes après avoir subi un déclassement, conduisant à une remise en question de leur vie. En revanche, Han-chan est toujours resté très libre vis-à-vis de toutes les autorités civiles et religieuses. Beaucoup de ces moines-poètes vivaient dans des monastères, des grottes ou des ermitages perdus dans les montagnes dans le but de sentir la présence d'une nature vierge, sauvage. En fait, par bien des aspects, ils ont continué la tradition des maîtres taoïstes qui fuyaient la «civilisation» et les honneurs. L'univers dans lequel ont vécu et qu'ont décrit les poètes chan correspond à l'idée de la vacuité de «l'absence de pensée, *wou-sin* »² (无心).

Le bouddhisme valorise la subjectivité (xīn, 心) tout en reconnaissant l'existence de l'objectivité (wù, 物), qu'elle considère toutefois comme chimère. Pour s'extraire de tout ennui terrestre, on doit minimiser les désirs et apaiser les émotions. Les bouddhistes ont recours à la méditation pour dissoudre les tracas de l'existence.

Dans ce passage parsemé de citations de poètes bouddhistes, le narrateur réussit à combiner ses expériences intérieures avec la vacuité prônée par le bouddhisme et transmise dans les poèmes chinois. Simon, le narrateur, raconte sur un ton plus ou moins indifférent, sa blessure au doigt, le dîner de Reine qu'il imagine, le silence de la nuit étoilée et son ivresse dans la fraîcheur. La souffrance de son amour impossible pour Reine ne peut être allégée que par la recherche de la tranquillité morale qu'il puise dans ces vers évoquant le vide et l'absence de pensée.

¹ Voir *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècle*, traduite et présentée par P. Carré et Z. Bianu, coll. «Spiritualités vivantes», série taoïsme et bouddhisme, Paris, Albin Michel, 1987, p. 34.

² Philippe Sollers, *Le Lys d'or, op. cit.*, p. 56.

2.3.4 Mong Hao-jan (Mèng Hào rán, 孟浩然)

Mong Hao-jan (689-740) fait son apparition dans le récit du narrateur après une brève discussion sur la combinaison de l'esthétique et l'éthique :

Mais voici Mong Hao-jan (689-740), je le retrouve en ouvrant mes volets sur le silence bleu à perte de vue du ciel dans l'eau, de l'eau dans le ciel, j'ai laissé la fenêtre ouverte, j'ai froid, je ne sais pas si je sors de mon lit, de l'eau ou du ciel :¹

Ici, la fusion du ciel et de l'eau est aussi la « fusion de soi-même avec l'horizontalité du monde environnant »². Une telle expérience intérieure s'acquiert par le vide, l'exclusion de toute pensée et l'abandon aux sensations. Étant en congé sabbatique et sur une île calme, le narrateur se trouve géographiquement et temporellement éloigné du monde habituel et réel, ce qui lui permet de mettre en œuvre la méditation, à la manière des poètes chinois qui se livrent à la nature.

Les représentations des paysages et le style pastoral caractérisant leurs poèmes font de Mong Hao-jan, Wang Wei et d'autres poètes tels que Chang Jian (常建) et Pei Di (裴迪) les membres d'une école champêtre appelée « Wang-Mong ». Le narrateur cite dans le roman le plus célèbre poème de Mong Hao-jan qui est aussi un des chefs-d'œuvre des poèmes de la dynastie des Tang : *Matin de printemps* (Chūn xiǎo, 春晓).

« Un sommeil de printemps ne sait pas le début du jour.
Les cris des oiseaux entourent le dormeur.
Cette nuit, bruissement du vent et de la pluie —
Combien de pétales emportés? »³

Dans cette version extraite du roman, on note des nuances terminologiques par rapport à la traduction de P. Carré et Z. Bianu :

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 307.

³ Philippe Sollers, *Le Lys d'or, op. cit.*, p. 59. Vers en chinois : 春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。

Un sommeil de printemps ne sait nulle aube.
Les trilles des oiseaux entourent le dormeur.¹

La version dans le roman s'avère plus directe et moins recherchée que la version des traducteurs professionnels. Il s'agit probablement d'une retouche faite par Sollers au cours de son écriture, dans le souci de rester au plus près du style limpide et sobre de Mong Hao-jan.

Parmi tous nos repérages sur les citations, nous notons un point commun : la retraite à la chinoise et la solitude monastique. Les poèmes de Mong Hao-jan, Wang Wei et Wei Ying-wou proviennent de la même lignée que ceux de T'ao Yuan-ming. D'ailleurs, Wei Ying-wou et Han-chan revêtent tous les deux l'étiquette de poète bouddhiste, comme Wang Wei, dont les poèmes aboutissent à une plus grande perfection que les autres. Cela montre que loin d'être choisies par hasard, toutes ces citations sont effectuées avec l'intention de faire ressortir un classement des poètes tout en tenant compte de la tradition littéraire qui les réunit, de l'univers de leurs poèmes et de l'esthétique stylistique qu'ils mettent en œuvre au moment de la composition. Tous ces poètes ont tendance à s'isoler de la société et de la réalité pour se tourner vers les montagnes et les sources d'eau ou bien vers une vie rustique.

Dans le roman, un contrat d'écriture est signé entre Reine et le narrateur pour que celui-ci raconte sa vie et des relations entre la cliente et le prestataire. Le métier de sinologue de ce dernier constitue une des particularités de l'intrigue.

C'est un peu les *Mille et Une Nuits*, notre truc, non? [...] Le début vous plaît? Les rêves? Mon malheur discret? Ma retraite chinoise? Ma solitude monastique, mes aspirations mystiques? Les commencements de révélations sur ma vraie vie?²

Le narrateur vit tantôt sur une île, univers calme et favorable à la méditation, tantôt à Paris, ville bruyante et mondaine. C'est un mode de vie similaire à celui de

¹ *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècle, op.cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 36.

certaines poètes cités plus haut, qui assument des fonctions à la cour mais préfèrent vivre cachés, à l'abri des soucis et des infortunes. La Chine constitue, une fois de plus, le parfait « ailleurs » de l'écriture sollersienne.

Nous devrions aller là-bas un jour, chérie. Le soleil n'y est pas le même soleil. La douceur de l'air est poignante. Quelque chose s'est passé là. Tout est calme et comme troué. J'aime la Chine, mais la Chine est partout. Elle n'arrête pas d'émettre un signe enveloppé furtif, éclatant et vide.¹

Basées sur le christianisme et le platonisme, des traditions religieuses et philosophiques occidentales incitent les hommes à interroger sans cesse leur existence, à critiquer la raison et à mesurer le pouvoir cognitif.

La religion, la philosophie, voilées pour nous, en revanche, des affaires sérieuses. Grâce à elles et à leurs clergés successifs, la réalité a un sens, la vie une vérité, la société un but. La science a beau les bousculer de temps en temps, elles persistent, elles insistent.²

En ce qui concerne les maux que le rationalisme n'est pas en mesure de résoudre, certains penseurs occidentaux en quête d'un remède se tournent vers la Chine. La métaphysique chinoise, quant à elle, qu'elle soit bouddhiste ou taoïste, préconise l'évasion en cas de désorientation ou d'impuissance.

Le Sage, donc, ne discourt pas, ne discute pas, il préfère procéder par allusions, par remarques. Ni relativiste ni sceptique, ses manifestations sporadiques (des entretiens) sont liées par un fil inapparent continu.³

Les sages chinois ne proposent pas de solution, ils régularisent et ils marchent toujours dans le juste milieu. Rien n'est définitif, rien n'est fixe sauf l'évolution constante de tous les êtres. La poésie, en tant que genre littéraire dominant de l'antiquité, est naturellement le véhicule primordial de ces pensées. Les poètes cités

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 152.

² Philippe Sollers, « La Voie chinoise », *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 587.

³ *Ibid.*, p. 589.

dans *Le Lys d'or*, ont des parcours semblables et des états d'âmes parallèles en dépit des différentes époques auxquelles ils appartiennent.

L'aspiration à la liberté spirituelle et au vide mental se manifeste chez les poètes et bouddhistes ou taoïstes. Cette concordance résulte de l'assimilation du bouddhisme par le taoïsme au moment de la propagation de celui-ci à La sérénité et le détachement que tous ces poètes recherchent peuvent se résumer en ce mot : «vide », qui veut dire à la fois «rien » et «tout ».

2.4 La poétique de *L'Étoile des amants*

En 2002 paraît un livre lumineux de Sollers, *L'Étoile des amants*, au titre romantique, qui célèbre les sensations de l'être humain. C'est le besoin d'un arrêt sur le corps humain, que Sollers éprouve lui-même et observe d'un regard investigateur :

Je crois désormais effectivement vérifiable que tout est fait pour priver l'être humain de sa perception et de ses sensations, de le scotcher à l'image publicitaire, d'appauvrir son langage, de façon à ce qu'il se vive parfaitement embarrassé, désespéré et vite évacuable [...] Que faisons-nous, aujourd'hui, de nos cinq sens? Voilà la question! Donc, je mets simplement ça dans un dispositif de solitude choisie par amour, parce que c'est l'amour qui pose la question des cinq sens. Quand, dans une formule admirable, Lichtenberg écrit «il y a très peu de choses que nous pouvons goûter avec les cinq sens à la fois », que veut-il dire? Bien sûr, l'acte amoureux! Pas d'autre réponse... Les cinq sens à la fois!¹

Un projet romanesque qui fait revenir Sollers vers ses premiers écrits : tenter de retrouver la plénitude de nos cinq sens, en s'opposant à la dé possession des corps qui marque notre époque. Voilà à tout le secret de cette aventure.

2.4.1 La confusion des pronoms personnels

Après *Drame*, où alternent les pronoms personnels «je » et «il », les autres romans «chinois » de Sollers surprennent par des aspects plus manifestes, tels que

¹ Sollers parle de *L'Étoile des amants* lors de l'émission *Campus*, animée par Guillaume Durand, automne 2002. http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=307, consulté le 9 mai 2014.

l'implantation de sinogrammes et la disparition de la ponctuation, de sorte que le problème des pronoms personnels est relégué au second plan. Or avec *L'Étoile des amants*, un livre aussi romanesque que sage, il nous semble légitime de traiter cette question technique.

Elle dort encore, elle n'est pas pressée de retrouver le jour, son corps lui plaît comme ça, replié sous le drap, profilé gauche sur l'oreiller à peine visible. On est sur l'île de la Cachee, maintenant celle de Calypso. Je vais te préparer ton thé, ta tranche de melon, ton yaourt bio, ta croquette. Et puis, je vais te réveiller en t'embrassant une main, le front, l'épaule, le cou. Avant, je couperai une rose pour toi dans le jardin, une des roses rouges des trois tiges grimpantes.

- Quelle heure?
- Neuf heures.
- Il fait beau?
- Très beau.
- Comme hier?
- Plus beau.¹

Il y a un glissement subtil des pronoms personnels dans ce passage qui décrit le lever de Maud, l'héroïne. Le narrateur emploie d'abord la troisième personne pour la désigner avant d'utiliser la deuxième personne par la suite. L'insertion de « on » dans la deuxième phrase met le couple en scène et engage le narrateur en action, ce qui permet à la substitution de pronom personnel de passer inaperçue. Pourtant la transformation des pronoms ne risque pas d'entraîner l'incertitude de la compréhension. Il s'agit ici de modifier le rôle du narrateur : « elle » pour qu'il soit spectateur et « te » pour qu'il soit acteur. Il semble que Sollers recourt à l'ancien procédé employé dans *Drame*, celui de l'ambivalence du narrateur : le « il » raconte et le « je » agit.

D'autre part, la troisième personne exprime une précision et un éloignement. Les lecteurs comprennent sans la moindre hésitation que les pronoms « elle » et « tu » se réfèrent à Maud. Le virage à la deuxième personne marque le rapprochement du narrateur avec sa compagne, par le biais de la commutation du

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 30.

rôle de témoin à celui d'agent. Puisque le narrateur s'adresse à Maud, ce passage devrait donc être mis entre guillemets, dont l'absence nous fait penser à l'ellipse de ponctuation ce qui en fait une continuation de l'écriture de *H* et de *Paradis*. On suppose aussi que l'auteur souhaite effectuer doucement cette substitution de sorte que le dialogue paraisse naturel en n'étant introduit par aucune structure de transition. Ce souci de condensation remonte probablement aussi à l'époque de l'écriture de *Paradis*.

À propos du début de *L'Étoile des amants*¹, Jean-Michel Lou propose des commentaires poétiques sur l'emploi du pronom personnel « on » :

Le «on » donne déjà le ton, une certaine mollesse, ton prosaïque, un relâchement, un vague, la longue phrase s'effiloche peu à peu, (...) l'écriture à la chinoise est devenue réflexe chez lui. L'effet obtenu ici est la dissémination de l'identité, une confusion des deux personnages, la fusion avec la nature.²

Pour suivre le fil de la pensée de Lou, qui établit ensuite une analogie entre le roman et la poésie chinoise classique en étudiant l'emploi des pronoms personnels, nous aimerions développer sa théorie en ayant recours aux analyses admirables de François Cheng sur l'art poétique chinois.

Dans la poésie chinoise classique, la question des pronoms personnels passe pour une des problématiques primordiales. En effet, de la suppression des trois personnes grammaticales découle une ambiguïté quant au statut de l'agent. Nous empruntons un exemple à François Cheng, toujours issu de *L'écriture poétique chinoise* :

Sommet du Mont Coupe-d'encens
Y avoir haut ermite demeurer
Soleil crépusculaire descendre du Mont
Lune claire remonter au sommet.³

¹ «- On part ? – On part. » Voir Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 11.

² Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, op. cit., p. 120-121.

³ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 31. C'est un poème de Li Duan (李端, 743-785), qui s'intitule *Réflexion* (Gǎn xīng, 感兴). Texte original : 香炉最高顶, 中有高人住。日暮下山来, 月明上山去。

En lisant ce poème dans son intégralité, le sujet dans le deuxième distique est sans doute l'ermite qui demeure en haut de la montagne. Néanmoins en n'examinant que les deux derniers vers, le sujet nous paraît tout de même amphibologique. Si on récrivait ces deux d'une manière nouvelle, on pourrait obtenir : «le soleil descend du Mont au crépuscule, la lune remonte avec toute sa clarté » Ainsi le soleil et la lune pourraient-ils passer de la fonction de complément circonstanciel du temps à celle de sujet des vers. À travers cette confusion du sujet acteur, les activités de l'homme sont ainsi incorporées dans les phénomènes naturels, ce qui reflète l'essentiel de la pensée chinoise : la fusion de l'homme et du ciel.

Partons à la recherche d'un autre ermite avec le poète Jia Dao (779-843) :

<i>Xún yǎn zhě bú yù</i>	<i>Visite à un ermite sans le trouver</i>
Sōng xià wèn tóng zǐ,	<i>Sapin dessous / interroger jeune disciple</i>
Yán shī cǎi yào qù.	<i>Dire ma ître / cueillir simples partir</i>
Zhǐ zài cǐ shān zhōng,	<i>Seulement être / cette montagne milieu</i>
Yún shēn bù zhī chù.	<i>Nuages profonds / ne point savoir où¹</i>

Avec l'intention de faire ressortir les pronoms supprimés de ce poème, au lieu de mettre la traduction de l'académicien, nous proposons une traduction plus proche de la langue orale :

(J') interroge sous le pin le jeune disciple,
 (Il dit que) son ma ître est parti cueillir des simples.
 (Les simples sont / L'ermite est) justement au milieu de la montagne,
 (À cause de nuages épais), (on) ne sait plus où se trouve (l'ermite).

L'ellipse des pronoms personnels donne lieu à des interprétations différentes, sans toutefois changer les images poétiques. Telle est également l'affirmation de François Cheng :

Dans les poèmes qui impliquent plusieurs personnes, l'ambiguïté due à l'absence

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 165. Texte original en sinogrammes : 松下问童子，言师采药去。只在此山中，云深不知处。

des pronoms personnels ne nuit pas toujours à la compréhension, mais ajoute souvent des nuances subtiles.¹

Ce procédé d'omission des pronoms personnels constitue un atout pour les poètes et sert à relier les gestes des hommes aux phénomènes de la nature. La correspondance entre l'homme et le ciel (la nature), à laquelle aspirent les penseurs chinois de toute l'antiquité, est toujours atteinte par le biais des expériences spirituelles, c'est-à-dire de l'intériorisation des éléments extérieurs.

La tendance, soit volontaire soit subconsciente, chez Sollers à pratiquer une écriture à la chinoise est approuvée par l'écrivain lui-même et est relevée par certains critiques. Or, en ce qui concerne les pronoms personnels, la suppression en est plus délicate en langue française, qui est flexionnelle : elle provoquerait des troubles de compréhension. Sollers se contente, avec *L'Étoile des amants*, qui s'avère romanesque et classique, de distraire ses lecteurs par l'équivoque des pronoms personnels, ce qui lui permet de fusionner l'objectivité avec la subjectivité et de supprimer l'opposition entre elles : une tentative typiquement chinoise.

2.4.2 L'errance de Wang Wei

L'Étoile des amants narre l'exil de deux amants qui décident d'échapper à la société en prenant le large sur une île lointaine. Dans *Déroulement du Dao*, article signé par Sollers et ayant pour sujet le classement de la référence à la Chine dans ses écrits, il cite un long passage de *L'Étoile des amants*, en confirmant la source : « le personnage et le style de Wang Wei »². Ces quelque huit pages se déroulent comme un rouleau du paysage et des mœurs médiévales en Orient. La citation et la réécriture des vers de Wang Wei, et probablement celles d'autres poètes, sont si intimement mélangées qu'il en résulte un long poème en prose.

Nous sommes maintenant au VIII^e siècle en Chine. Nous suivons un poète de cette époque dans sa promenade. Il marche au bord d'un fleuve aux rives couvertes de

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 33.

² Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », op. cit., p. 159.

pêchers, de prunier. Il voit des bourgeons, le soleil voilé, des bassins calmes. Il pense au vide, il se vide, il devient le vide, il est ici. Après tout, il pourrait sortir de chez lui au crépuscule, en pleine ville moderne, recevoir la pluie et les trottoirs en pleine figure, les voitures, les silhouettes pressées des passants, les cloches d'une église voisine, un sourire discret, un regard. Mais non, pour l'instant son paysage est formé de rochers, de saules, d'un sentier sous les nuages conduisant à un ravin encore caché par des bambous et des lianes.¹

Cette promenade est accompagnée d'une expérience spirituelle du vide. Il semble que dans ce passage, l'auteur met en scène le déplacement du poète et invite les lecteurs à le suivre comme dans un film. Le lecteur assiste à une perturbation spatio-temporelle. Le personnage se trouve tantôt à l'époque de la dynastie des Tang en Chine, sur une allée en pleine nature, tantôt au centre d'une ville occidentale hautement industrialisée. Un décalage de treize siècles n'y change rien, l'homme demeure solitaire quel que soit l'endroit ou l'époque de son existence. Qu'il soit parmi la flore et la faune ou au sein de la foule, l'être humain se trouve dans le vide et s'y fond : un état de *Chan* (禪).

Le personnage de ce passage a été créé sur le modèle de Wang Wei (701-761), un des artistes les plus doués de la dynastie des Tang, aussi illustre en poésie qu'en peinture et en musique. Ayant réussi aux examens impériaux, il commence une carrière politique brillante en connaissant cependant des hauts et des bas. Il est fait prisonnier lors de la rébellion d'An Loushan, après laquelle il mène, même suite à sa réhabilitation, une vie semi-recluse. L'attachement de Wang Wei pour le bouddhisme se manifeste par le calme, le détachement et le goût de la méditation qui imprègnent sa poésie. De nos jours sont conservés plus de quatre cents de ses poèmes abordant différents thèmes : poèmes de « la frontière de forteresse », poèmes champêtres et sur la nature, etc. Su Shi (1037-1101), lettré et artiste de génie de la dynastie des Song commente d'ailleurs au sujet de l'art de Wang Wei : « En savourant chaque poème de Mojie², on y voit une peinture ; en contemplant chacune de ses peintures, on y perçoit un poème. »³ Un autre critique

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 40.

² Surnom de Wang Wei.

³ Texte original : 味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。

qualifiait sa poésie de « peinture parlante » (yǒu shēng huà, 有声画). On rapporte aussi une anecdote pour prouver son talent en musique. Wang Wei se rendit un jour chez un ami qui possédait une partition anonyme, en la regardant il dit qu'il s'agissait de la première mesure du troisième refrain de la *Danse des robes arc-en-ciel* (Ní cháng yǔ yī qǔ, 霓裳羽衣曲). Les curieux firent venir des musiciens pour jouer cette pièce. Leur interprétation attesta l'affirmation de Wang Wei.

La promenade dans la montagne, entre les rochers et l'eau, demeure le thème préféré de Wang Wei. Il suffit de citer quelques titres de ses poèmes pour le prouver : *En montagne* (Shān zhōng, 山中), *Soir d'automne en montagne* (Shān jū qiū míng, 山居秋暝), *La Digue-aux-Cormorans* (Lú í yàn, 鸬鹚堰), *Le lac Qi* (Qī hú, 歙湖), *Le Torrent-au-Chant d'Oiseau* (Niǎo míng jiàn, 鸟鸣涧), etc. La promenade du poète n'a pas, pour seul objectif, le divertissement ou l'admiration de beaux paysages. C'est également l'occasion de pratiquer la méditation, d'acquiescer une réflexion. Ainsi, l'homme peut dialoguer avec le ciel par le biais du vide intérieur, de la fusion de son corps avec la nature pour qu'une expérience spirituelle de sublimation soit ainsi réalisée. En cas d'échec dans la vie professionnelle ou personnelle, les lettrés chinois transfèrent, de préférence, leurs pensées et sentiments dans des poèmes composés entre les montagnes et les eaux, dont la poésie de Wang Wei est très représentative. La réclusion de Wang Wei inspire par ailleurs le narrateur des *Voyageurs du Temps* (2009) :

Si j'avais vécu en Chine autrefois, j'aurais bien trouvé un *studio* dans la montagne ou au bord de l'eau. L'un d'eux, il y a très longtemps, s'est appelé « Le studio de la juste appellation ».

Zhuangzi dit : « La Perfection est la tranquillité dans le désordre. »¹

Tout au long de ce passage consacré à la promenade du poète chinois, dont Wang Wei pourrait être le modèle par excellence, le récit de voyage est orné par les descriptions des paysages environnants et par l'expression de ses pensées et

¹ Philippe Sollers, *Les Voyageurs du Temps*, op. cit., p. 179.

émotions. C'est exactement le processus traditionnel de création poétique à la chinoise. Chez les poètes chinois, la nature est toujours inspiratrice, l'élan créatif est stimulé lorsque le poète est saisi d'un vif sentiment à la vue d'une scène particulière. La stimulation en provenance des faits concrets est perçue par les cinq sens, la voie la plus simple et la plus ordinaire d'entrer en contact avec le monde.

2.4.3 La synesthésie entre poésie et peinture

Le roman est le lieu de la symphonie de sensations, ce qui est confirmé par l'auteur tout au début de *L'Étoile des amants* : « Écoute, regarde, sens, touche, bois, respire. »¹ L'ouïe, la vision, le tact, le goût et l'odorat sont tous ici mobilisés. Selon le terme de Baudelaire, il s'agit des correspondances horizontales, entre les différents sens. Nous avons analysé l'emploi de ce même procédé dans la poésie chinoise classique, un peu plus haut au sujet de *Paradis*.

L'auteur des *Fleurs du Mal* développe une seconde dimension esthétique de la magie de correspondances : la synesthésie existe non seulement entre les différentes sensations humaines, mais aussi entre les différentes formes artistiques. Tout art, arrivé à un certain niveau de développement, est en mesure d'emprunter leurs moyens à d'autres arts. Par exemple, la meilleure critique d'un tableau, conformément à la théorie baudelairienne, peut fort bien être un sonnet.

Dans *Les Phares*, la strophe consacrée à Delacroix traduit l'effet produit par sa peinture en termes musicaux et la rapproche de Weber :

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;²

Cette théorie permet également de mettre en correspondance l'esthétique picturale et l'esthétique verbale. Les arts aspirent, sinon à se suppléer les uns aux

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 11.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 65. Carl Maria Friedrich Ernest von Weber (1786-1826), compositeur allemand de musique romantique.

autres, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles. Par l'alchimie évocatrice, la synesthésie réalise l'unité de tous les arts. Baudelaire fait ainsi de la poésie le lieu de cette unité, et par là même un art total :

Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante... Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation ... »¹

Avec *L'Étoile des amants*, Sollers prend le relais de Baudelaire et tente de représenter des rouleaux de peinture chinoise à travers la langue française. Nous proposons de comparer quelques extraits du roman avec les rouleaux de Shitao (1642-1707), peintre chinois de la dynastie des Qing, pour qui Sollers a une grande estime et à qui il a consacré un article intitulé *Shitao, l'unique*².

Il marche au bord d'un fleuve aux rives couvertes de pêcheurs, de prunier. Il voit des bourgeons, le soleil voilé, des bassins calmes. Il pense au vide, il se vide, il devient le vide, il est ici.³



Shitao, Tableau sans titre avec un extrait calligraphié des *Propos sur la peinture de Moine Citrouille-Amère* (苦瓜和尚画语录).

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 255.

² Philippe Sollers, *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 595-597.

³ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 40.

Ou bien :

Le Chinois a mis des sandales légères, il passe près d'un ponton, repère l'échiquier des marais, des champs, se perd un peu dans la broussaille au-delà des pins, s'approche d'un torrent qui tombe à pic dans le fleuve.¹



Shitao, *Paravent au jade pourpre de la Montagne Huang* (黄山紫玉屏图)
collection privé.

On pourrait facilement repérer les mêmes éléments dans l'écriture de *L'Étoile des Amants* et les œuvres de Shitao. Les textes et les images intégrés en dessous sont en parfaite corrélation. Pour aller plus loin, Shitao, comme d'autres peintres chinois, ne cherche pas à représenter la nature telle qu'elle est. Le paysage sur le rouleau est en réalité une concrétisation de l'état d'esprit des peintres.

Si Sollers choisit le personnage et le style de Wang Wei pour réaliser ce passage pictural et poétique, ce n'est pas par hasard. La poésie de Wang Wei est l'exact équivalent de la synesthésie, non seulement entre les sensations de l'être humain mais aussi entre les arts, grâce à son excellente maîtrise de différents genres

¹ *Ibid.*, p. 41.

artistiques.

Suivons maintenant, toujours dans *L'Étoile des amants*, la promenade du poète, que Sollers transforme en une anthologie de poèmes insérée de notes ou d'un guide de lecture. Essayons de comprendre la synesthésie entre la poésie et la peinture en contemplant un rouleau à travers les vers de Wang Wei : «La lune brille à travers des pins, la source grise coule parmi les pierres. »¹ Et aussi « À la couleur du soleil, le bleu des pins fraîchit. »² Ou bien « Fleurs en grappes de beauté, l'oiseau de la vallée lance un cri de silence. »³ Si on repère les images tracées dans ces vers, elles constituent les principaux thèmes de la peinture classique chinoise : pins, source, rochers, vallée, fleurs et oiseaux. On dit que Wang Wei composait ses poèmes avec le point de vue d'un peintre, c'est-à-dire qu'il se souciait de la disposition des objets perçus sur le papier.

La peinture s'exprime par les traits et les couleurs, qui forment les images concrètes immédiatement perceptibles alors que la poésie recourt aux sonorités et aux signes qui ne peuvent pas fournir d'images, surtout pour les langues alphabétiques. Cependant les idéogrammes chinois revêtent un pouvoir fort évocateur, quasiment comparable à la fonction des images de la peinture. Sur ce point, nous invitons nos lecteurs à lire le passage de *L'écriture poétique chinoise* dans lequel François Cheng, commente un vers de Wang Wei qui charge les idéogrammes d'interpréter de façon picturale le processus de l'épanouissement des fleurs : 木末芙蓉花⁴.

Les images dans les poèmes de Wang Wei ne se limitent pas à l'aspect visuel des sinogrammes. L'essentiel de « la peinture dans la poésie » consiste à ce que Wang Wei dépasse les limites du langage, en développant au maximum le pouvoir évocateur de la langue poétique. Ainsi, il réussit à réveiller chez les lecteurs

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., 2002, p. 42. Il est probable que ce soit une réécriture de deux vers de *Soir d'automne en montagne* (《山居秋暝》), puisque la traduction de P. Carré et Z. Bianu en est très proche : « Éclats de lune blanche entre les pins, Flot de source claire sur les rochers. » Voir *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècle*, op. cit., p. 99. Texte original : 明月松间照, 清泉石上流.

² *Ibid.*, p. 43. En passant par le temple des Abondants Parfums (《过香积寺》), cette traduction correspond à celle de Carré et Bianu, voir *La Montagne Vide, anthologie de la poésie chinoise III^e-XI^e siècle*, op. cit., p. 95. Texte original en chinois : 日色冷青松.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 17-18.

l'imagination de la lumière, des couleurs et des gestes pour qu'ils perçoivent une vive peinture.

Nous étudierons ensuite les techniques dont Wang Wei se sert pour parvenir à ces effets spéciaux. Observons d'abord un distique très apprécié de son poème *En mission à la frontière* (Shǐ zhì sài shàng 使至塞上).

Dà mò gū yān zhí (大漠孤烟直), Vaste d'ésert / solitaire fumée droite
Cháng hé luò rì yuán (长河落日圆). Long fleuve / sombrant soleil rond ¹

Nul besoin d'en faire une traduction interprétative, le parallélisme entre les deux vers et la succession des images offrent une peinture spirituelle par le biais des signes. Le secret de Wang Wei n'a en apparence rien de spécial, en abandonnant tous les éléments secondaires, il ne saisit que les traits essentiels dans son paysage poétique et y extrait l'instant le plus impressionnant. Dans ses descriptions généralement concises, Wang Wei ne recherche jamais le style pompeux, au contraire, il laisse de l'espace à l'imagination des lecteurs. Tous ses poèmes possèdent les caractéristiques des peintures à grands traits : en quelques coups de pinceaux, le contour est esquissé et on est libre de savourer le charme de la création. L'utilisation du « vide » l'emporte toujours sur celle du « plein » dans l'art poétique et pictural chinois. En d'autres termes, le talent de Wang Wei se traduit par sa parfaite maîtrise à provoquer la conception artistique infinie avec un nombre de mots limités.

En voici un autre exemple que nous présenterons sur le modèle de François Cheng :

Rì luò jiāng hú bái (日落江湖白), Soleil tomber / fleuve lac blanc
Cháo lái tiān dì qīng (潮来天地青). Mar é venir / ciel terre bleu²

Ces deux vers sont composés selon un procédé identique à celui que nous

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 190.

² C'est le troisième distique du poème *Adieu à Xing Guizhou* (Sòng Xíng Guì zhōu, 送邢桂州).

venons d'analyser. Les deux distiques décrivent le paysage au soleil couchant dans des circonstances différentes. La correspondance avec la peinture fait ressentir une vive impression émanant de ces vers, parfaits et sans défaut sur le plan métrique et sur le plan lyrique.

2.4.4 Une vie d'ermite

Il existe une autre analogie entre les personnages du roman et Wang Wei : leur choix de mode de vie, celui de l'ermite. Sur l'île, c'est la réalisation de l'invitation au voyage. Le couple échappe au monde extérieur et à la vie sociale : « On interrompt les contacts, on ferme, on boucle, on roule, on disparaît [...] »¹. Un homme et une femme, isolés sur une île, qui leur semble le paradis terrestre, loin de toute tromperie, de tout souci, vivent dans la limpidité, regardent les nuées et écoutent les eaux, à la belle étoile. C'est une façon de se débarrasser des éléments perturbants et d'aiguiser les sensations. Une tentation de s'écouter dans le calme et de se regarder dans le noir.

On retrouve la même aspiration du côté de Wang Wei. Jeune talent à l'avenir prometteur, le poète a des ambitions politiques durant les premières années de sa carrière. Suite à la chute du premier ministre Zhang Jiuling (张九龄), qui l'estimait et qu'il respectait, et déçu par les circonstances, Wang Wei s'abandonne dans la nature pour mener une vie d'ermite et pratiquer le *Chan*. « J'ai connu tard le principe de pureté, chaque jour m'écarte de la foule »², cette formule tirée du roman traduit parfaitement la mentalité du poète. En voici un poème adressé à un ami et qui pourrait témoigner de son état d'âme :

À Monsieur le conseiller Zhang (酬张少府)

Sur le tard, je n'aime que la quiétude
Loin de mon esprit la vanité des choses

D'énué de ressources, il me reste la joie

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op.cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 43-44.

De hanter encore ma forêt ancienne

La brise des pins me dénoue la ceinture

La lune caresse les sons de ma cithare

Quelle est, demandez-vous, l'ultime vérité?

- Chant de pêcheur, dans les roseaux, qui s'éloigne¹

Déivré après la défaite de la rébellion, Wang Wei se consacre à pratiquer le bouddhisme et à flâner entre la montagne et le fleuve, à la poursuite d'un état d'esprit serein et émancipé. Il fréquente les bouddhistes du *Chan*, une des treize écoles du bouddhisme chinois, dont la secte du Sud (nánpài, 南派) assimile les principes du confucianisme et du taoïsme pour construire une théorie idéaliste. L'essentiel de cette doctrine consiste en la recherche du vide, issu de l'absorption du nihilisme taoïste. Imprégnés du dogme *Chan*, beaucoup de poèmes de Wang Wei révèlent le charme du «rien», en dévoilant un espace désert et solitaire. Cette conception artistique pourrait se résumer en quelques mots-clés dans la poésie de Wang Wei : montagne vide, cri d'oiseaux, lune, pins, source, nuages. Nous vous invitons à les relever dans les vers suivants :

Repos de l'homme. Chute des fleurs du cannelier	人闲黄花落,
Nuit calme, de mars, dans la montagne déserte	夜静春山空。
Surgit la lune ; effrayé, l'oiseau crie :	月出惊山鸟,
Échos des cascades printanières... ²	时鸣春涧中。

-Un logis, près du torrent, calme et vide	涧户寂无人,
Pêche-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent ³	纷纷开且落。

Marcher jusqu'au lieu où tarit la source	行到水穷处,
Et attendre, assis, que montent les nuages ⁴	坐看云起时。

Ce dernier distique de Wang Wei inaugure le numéro 95 (été 2006) de *L'Infini*,

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 193.

² *Ibid.*, p. 129. *Le Torrent-au-Chant-d'Oiseaux* (《鸟鸣涧》).

³ *Ibid.*, p. 125. *Le Talus-aux-Hibiscus* (《辛夷坞》).

⁴ *Ibid.*, p. 187. *Mon refuge au pied de Zhong-nan* (《终南别业》).

en tant qu'épigraphe. Une nouvelle fois, figurent dans le texte français les sinogrammes de style traditionnel, accompagnés d'une transcription phonétique et d'une traduction mot à mot. Dans la note de bas de page, la traduction de François Cheng est citée¹ et mise en comparaison avec celle de Sollers, qui paraît plus succincte et libre : « Marcher jusqu'au lieu où la source coule / S'asseoir, et attendre que se créent les nuages »².

La limpidité, la fraîcheur et la transparence que suggèrent ces vers traduisent l'esprit pur du poète. La balade dans la vallée ou le long de la rivière sert non seulement à distraire Wang Wei mais contribue aussi à sa méditation : entre les sources d'eau et les nuages, il existe une transformation circulaire et il en est de même pour les autres éléments du monde. Ces vers sont à la fois le reflet du mode de vie ermite de Wang Wei et la métaphore de la cosmologie de cet amateur du chan. Les bouddhistes croient que tout ici-bas se transforme en suivant un cycle de quatre états : naissance, épanouissement, dégradation et disparition. Ces deux vers semblent révéler une règle universelle : tout élément naît, disparaît et renaît sous une autre forme, et ainsi de suite, jusqu'à l'infini.

2.4.5 Une anthologie hétéroclite

Dans ce long passage, certains des vers chinois ont l'air d'être cités puisqu'ils apparaissent entre guillemets. Toutefois, nous doutons fort qu'ils proviennent d'autres versions traduites, voire d'autres auteurs que Wang Wei, ou bien qu'il s'agisse d'une réécriture de Sollers. En effet, après de minutieuses recherches, nous n'avons, à ce jour, pas trouvé de source originale à certaines « citations ».

Nous avons tout de même réussi à identifier dans ce passage un poème quasi-complet, signé par Wang Wei et intitulé *Composition en rentrant à la montagne Song*. En voici le texte de Sollers :

¹ Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, suivi d'une *Antologie des poèmes des T'ang*, op. cit., p. 169. « Marcher jusqu'au point où l'eau prend sa source, / Et attendre, assis, la naissance des nuages. » On voit que F. Cheng a mis en œuvre, dans la version chinoise de son ouvrage, une nouvelle traduction de ce distique qui nous paraît plus fidèle au texte chinois.

² *L'Infini*, n° 95 été 2006, p. 3.

«Le torrent clair est entouré d'épais taillis, l'eau courante a comme une pensée, l'oiseau du soir rentre avec moi. » Tu es noire et claire, tu es comme une pensée, tu rentres avec moi.

La promenade du Chinois le ramène maintenant dans les faubourgs de la ville. «Les ruines des remparts touchent les vieux pontons, le soleil couchant remplit la montagne d'automne. Arrivé, je m'enferme. » C'est ça, enfermons-nous.¹

Nous donnons également la transcription et la traduction mot à mot de ce poème afin de faire ressortir les images identiques.

<i>Guī Sōng shān zuò</i> 《归嵩山作》	<i>Rentrer / Song montagne / composer</i>
<i>Qīng chuān dài cháng báo,</i> 清川带长薄,	<i>Clair rivi ère / avec nombreux buisson</i>
<i>Chē mǎ qù xiánxián.</i> 车马去闲闲。	<i>Char cheval / marcher avec tranquillité</i>
<i>Liú shuǐ rú yǒu yì,</i> 流水如有意,	<i>Couler eau / comme avoir esprit</i>
<i>Mù qín xiāng yǔ huán.</i> 暮禽相与还。	<i>Soir oiseau / accompagner retourner</i>
<i>Huāng chéng lín gǔ dù,</i> 荒城临古渡,	<i>Désert ville / voisiner vieux quai</i>
<i>Luò rì mǎn qiū shān.</i> 落日满秋山。	<i>Tomber soleil / remplir automne montagne</i>
<i>Tiáodi Sōnggāo xià,</i> 迢递嵩高下,	<i>Lointain / Songgao² dessous</i>
<i>Guī lái qiě bì guān.</i> 归来且闭关。	<i>Rentrer venir / prochainement s'enfermer</i>

Excepté le deuxième et le septième vers du poème qui sont absents dans le texte en français, le paysage du poème chinois et les phrases entre guillemets dans l'extrait de *L'Étoile des amants* se correspondent parfaitement. Il s'agit plutôt d'une traduction fidèle que d'une réécriture.

Quant aux autres « citations » parsemées dans ce passage, en plus des vers que nous avons précédemment relevés et commentés, nous en avons noté bien d'autres relevant de Wang Wei :

¹ *Ibid.*, p. 41-42.

² L'autre appellation de la montagne Song, située dans l'actuelle province du Henan, au centre de la Chine.

Simplicité de la souffrance : agiter en vain son éventail blanc (空摇白团其涕哭)¹

La Voie demeure, on ne s'oublie jamais, (道存终不忘)
Les traces changent, on peine à se revoir. (迹异难相遇)
Le soir éclaire les mûriers et les ormes. (日映桑榆暮)²

Les montagnes ont frissonné au soleil. (青山背日寒)³

Barque sur le grand fleuve, (泛舟大河里)
Eau profonde vers le lointain. (积水穷天涯)⁴

Il neige à la passe de la montagne, (关山正飞雪)
Les feux d'alarme se sont éteints sans fumée. (烽火断无烟)⁵

Le vent roule la pluie à l'ouest du rempart, (回风城西雨)
Le soleil rentre au village en traversant la plaine. (返景原上村)⁶

Le grand Tao n'a pas d'au-delà (大道今无外)
La Longue Vie n'a pas de limites. (长生讵有涯)⁷

Ces vers ne sont pas les plus connus de Wang Wei, ils sont même difficiles à reconnaître pour les connaisseurs de la poésie des Tang, ce qui permet de mesurer la profondeur des études sur Wang Wei par Sollers.

Pourtant le narrateur du roman justifie la nature des textes entre guillemets :

- Vous faites beaucoup de citations.
- Ce ne sont pas des citations, mais des preuves.
- Des preuves de quoi?
- Qu'il n'y a qu'une seule expérience fondamentale à travers le temps. Formes différentes, noms différents, mais une même chose. Et c'est là, précisément, le *roman*.⁸

¹ Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, op. cit., p. 41. Il s'agit de la citation d'un vers du poème *À Wuguan* (《赠吴官》).

² *Ibid.*, p. 44-45. Vers de *Pour Ding Yu à la campagne* (《丁字田家有赠》). Dans le poème original, les deux premiers vers constituent le dernier distique alors que le troisième vers se trouve dans un autre distique antérieur.

³ *Ibid.*, p. 45. Vers de *À Monsieur Yang...* (《酬比部杨员外.....》), texte original : 青山背日寒。

⁴ *Ibid.* Vers de *Composition en traversant le rivi ère pour aller au Fleuve Qing* (《渡河到清河作》).

⁵ *Ibid.*, p. 46. Vers de *Ballade de Longxi* (《陇西行》).

⁶ *Ibid.* Vers de *Poème du jardin des melons* (《瓜园诗》).

⁷ *Ibid.*, p. 47. Vers de *Poème en dix rimes sur la falaise en réponse au poème de l'empereur en visitant la villa de la princesse Yuzhen* (《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》).

⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

Sollers confirme sa protestation contre la qualification de « citation » dans ces textes, ainsi dit-il lors d'un entretien avec Aude Lancelin, le 29 août 2002 :

Je refuse pourtant le mot « citations ». Dans les textes sanscrits, chez Rimbaud ou Hölderlin, dans les « Cantos » d'Ezra Pound ou chez un poète chinois, je saisis ce qui relève de la sensation la plus immédiate, la plus forte. Montés en blocs poétiques, ces « saisies » donnent, me semble-t-il, l'impression d'un débordement, d'une richesse, d'une fécondité inépuisable. L'important est qu'elles soient mises sur le même plan que l'expérience vécue, car ce ne sont pas des citations, j'y insiste, ce sont des « preuves »¹

Que ce soit des citations ou des preuves, ces textes entre guillemets ont une origine consultable et les vers de Wang Wei renaissent dans une autre langue au cours d'une promenade tantôt en son temps, tantôt de nos jours. Le narrateur observe le monde humain du point de vue des étoiles, confond parfois les personnages et les activités de différents espaces-temps. Rien de neuf sous les étoiles : le vide et la tranquillité règnent au paradis terrestre recherché par le poète chinois du VIII^e siècle et également par le couple occidental du XXI^e siècle. « Le monde et moi nous formons un ensemble vide »², affirme le narrateur du roman. Écoutons aussi Wang Wei : « Sur le tard, je n'aime que la quiétude, loin de mon esprit la vanité des choses. »³ En traversant treize siècles, l'ultime vérité ne change point, les hommes abandonnés à la solitude sont aptes à la méditation sur leur existence, qui les rapprochera du Tao.

2.5 *Mouvement* : conclusion provisoire de la référence à la poésie chinoise

Le dernier roman de Sollers *Mouvement* (2016) confirme encore une fois la présence constante de la Chine dans ses écrits. La poésie chinoise et le taoïsme demeurent des prélevements indispensables grâce à leur richesse inépuisable. La référence à la poésie chinoise dans *Mouvement* est caractérisée par son étendue

¹ http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=352, consulté le 27 avril 2014.

² Philippe Sollers, *L'Étoile des amants*, *op. cit.*, p. 43.

³ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, trad. de Tu Weiqun, *op. cit.*, p. 193.

temporelle considérable : des poèmes datant de la dynastie des Han (202 av. J.-C. – 220) jusqu’aux poèmes contemporains d’après la révolution culturelle¹. En rappelant certains poètes qu’il avait cités dans les romans précédents – qui ont fait l’objet de nos études antérieures dans ce chapitre –, Sollers retrace aussi les poèmes de Mao Zedong – anciennes et nouvelles traductions comprises –, et il introduit essentiellement les poètes dont les vers sont imprégnés du détachement et de la mélancolie.

2.5.1 La mélancolie sous différents aspects

Dans cette petite anthologie de la poésie chinoise insérée à *Mouvement*, Sollers repère un thème important chez les poètes chinois de l’Antiquité jusqu’à nos jours : la mélancolie. Certes, le sentiment mélancolique est une inspiration universelle pour tous les poètes du monde, mais Sollers souligne certaines particularités de la lamentation des poètes chinois à travers l’utilisation d’images spécifiques :

Si le poète chinois de l’Antiquité ou des premiers siècles est mélancolique (et il l’est le plus souvent, de façon pleurnicharde et exaspérante), le traducteur ou la traductrice dira qu’il est « esseulé », mot qu’on n’emploie plus en français. Qu’un poète se sente seul n’est pas un raison pour le montrer essoufflé. Pourquoi parler du chant des « loriot », au lieu d’écouter celui des rossignols ou des merles ? Pourquoi s’acharner à voir des gibbons, plutôt que des chimpanzés ou des singes ? Pourquoi dire « esquif », pour barque ou bateau ?²

Dans les deux séquences intitulées « Chine », sont cités et commentés des poèmes classiques de dix-sept poètes chinois, parmi lesquels on retrouve ceux évoqués dans *Le Lys d’or*, Wei Yingwu, Ruan Ji et Tao Yuanming ; deux des poètes les plus importants de la dynastie des Tang, Li Bai et Bai Juyi ; ainsi que des lettrés fonctionnaires qui sont révoqués ou exécutés, Ji Kang, Pan Yue, Guo Pu et Xie Lingyun. Ces poètes se lamentent d’avoir vieilli ou de leur sort tragique, comme le

¹ La référence principale de ces poèmes : *Anthologie de la poésie chinoise*, dir. René Mathieu, Paris, Gallimard, 2015, 1547 p.

² Philippe Sollers, *Mouvement*, Paris, Gallimard, 2016, p. 111.

montrent ces vers de Ruan Ji (210-263):

« À peine un jour se lève que vient le soir,
À peine le soir arrive, le matin est là
Mon visage n'est plus ce qu'il était hier,
Mon âme elle-même faiblit et se disperse. »¹

Ou ceux de Ji Kang (223-262), consistant en un avertissement qu'il donne au prix de sa vie, suite à son expérience de fonctionnaire :

« Dès que ses plans triomphent, le stratège meurt,
Conserve donc ton jade ! garde tes six tactiques ! »²

On relève également ceux qui s'avèrent plus détachés face aux malheurs de leur carrière officielle ou de leur vie personnelle. Par exemple Jia Yi (200-168 av. J.-C.), dont le parcours est très représentatif de celui des lettrés fonctionnaires de la Chine ancienne. Remarqué très jeune pour son érudition, il occupe un poste important à la cour à l'âge de 22 ans. Calomnié par d'autres fonctionnaires jaloux, il est dégradé et chassé de la capitale. Subissant l'injustice, il adopte une attitude conforme à la Voie :

« Flottant au gré des vents dans l'inconstance des choses,
conformes aux cycles du ciel en rotation,
libres de toute attache et n'intervenant pas,
ils jouissent de longues vies entre ciel et terre. »³

Quant à Pan Yue (247-300), il veut se déivrer de la douleur de la mort de sa femme suivant l'exemple de Zhuangzi⁴ :

¹ *Ibid.*, p. 112-113. Text original en chinois : 一日复一朝。一昏复一晨。容色改平常。精神自飘沦。

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ À la mort de la femme de Zhuangzi, son ami Huizi vint présenter ses condoléances. Il trouva Zhuangzi assis les jambes écartées dans la forme du van et chantant en battant la mesure sur une écuelle. Huizi lui demanda pourquoi il ne pleura pas la mort de sa femme. Zhuangzi répondit : « Au moment de sa mort, je fus naturellement affecté un instant, mais réfléchissant sur le commencement, je découvris qu'à l'origine elle n'avait pas de vie ; non seulement elle n'avait pas de vie, mais pas même de forme ; non seulement pas de forme, mais même pas de souffle. Quelque chose de fuyant et d'insaisissable se transforme en souffle, le souffle

« Cette femme est partie aux sources du néant,
La terre épaisse et sombre à jamais nous s'épare,
Nous étions deux oiseaux dans la même forêt,
Nous étions deux poissons dans le même courant. »¹

Pour les lettrés chinois qui subissent la déception dans leur carrière ou la mort de leurs proches, les vers constituent un mode d'expression primordial. La mélancolie face aux paysages d'automne, aux cheveux blancs et au vieillissement est un thème éternel dans la poésie chinoise classique. La seule manière de se détacher des soucis pour les poètes est d'essayer de se fondre dans le Tao : réduire leur existence au Non-être (l'origine du monde d'après le taoïsme) et assimiler les hauts et les bas de leur vie à l'alternance des quatre saisons, c'est-à-dire au mouvement naturel du ciel et de la terre qui constitue le titre même et la principale problématique du dernier roman de Sollers.

Certes, sous un régime monarchique, le sort des fonctionnaires dépend de la volonté des empereurs, mais de quoi dépend le destin de ceux-ci ? Qu'est-ce qui détermine la décadence d'un empire ? Des souverains irresponsables et débauchés sont d'ordinaire les premiers à blâmer. Le dernier empereur des Chen (557-589) des dynasties du Nord et du Sud (南北朝, 420-589), Chen Shubao (陈叔宝) fut un souverain croupissant dans les plaisirs par excellence. Ses vers magnifiques en sont des preuves :

Par exemple, son *Arbre de Jade au Jardin de Palais*, qui est l'absolu contraire de la trop fréquente rengaine chinoise mélancolique :

« Beaux palais, jardins parfumés,
En face d'une tour,
Jolie peau juste maquillée,
Briseuse de cités,
Beauté figée devant sa porte,

en forme, la forme en vie, et maintenant voici que la vie se transforme en mort. Tout cela ressemble à la succession des quatre saisons de l'année. En ce moment, ma femme est couchée tranquillement dans la grande Maison. Si je me lamentais en sanglotant bruyamment, cela signifierait que je ne comprends pas le cours du Destin. C'est pourquoi je m'abstiens. » Cité de *L'Èvre complète de Tchouang-tseu, op. cit.*, p. 145-146.

¹ *Ibid.*, p. 113. Texte original de ces vers en chinois : « 之子归穷泉，重壤永幽隔。[...] 如彼翰林鸟，[...] 如彼游川鱼 »

Elle hésite un instant,
Sort des rideaux, se ressaisit,
Et m'accueille en souriant,
Beauté magique d'un visage,
Fleur emplie de rosée,
L'arbre de jade resplendit
Au jardin du palais. »¹

Ce poème est connu tant pour sa beauté artistique que pour les conséquences qui en découlent et est considéré comme «le son de la nation asservie »(wáng guó zhī yīn, 亡国之音) dans la littérature chinoise. Bien que l'empereur décrive la beauté et la grâce de sa favorite sans s'inquiéter de mettre son pouvoir en danger, ces vers sont tout de même mélancoliques puisqu'ils sont naturellement liés au sort misérable de Chen Shubao qui conduit son pays à la ruine et qui a été capturé par l'empereur des Sui (581-618). Plus les vers sont sublimes, plus les vicissitudes qu'implique le poème paraissent mélancoliques : le contraste entre les deux moitiés de la vie de Chen Shubao suscite d'innombrables soupirs de regret de la part des lecteurs qui connaissent l'histoire du poète.

2.5.2 La solitude enchantée

Un personnage important de *Mouvement* est sans doute Lin Bu (林逋, 967-1028), poète ermite de la dynastie des Song du Nord. Vivant tout seul dans la montagne près du lac de l'Ouest grâce à une pension accordée par l'empereur Zhenzong (真宗), il refuse toutes les responsabilités civiles pour se consacrer à la poésie. Néanmoins, il ne poursuit pas la gloire littéraire, car il ne conserve jamais les poèmes qu'il compose. Les trois cents poèmes, qui lui sont attribués de nos jours, ont été discrètement mémorisés par ses amis.

Lin Bu, dans son île du lac de l'Ouest, est l'exemple de la solitude enchantée du lettré, habité par l'esprit des grands espaces, et libre des soucis mondains. Plus d'autre société

¹ *Ibid.*, p. 117-118. Texte original du poème : 《玉树后庭花》
丽宇芳林对高阁，新妆艳质本倾城。映户凝娇乍不进，出帷含态笑相迎。妖姬脸似花寒露，玉树流光照后庭。

que la sienne.¹

La solitude de Lin Bu consiste à s'écarter de la vie mondaine et à s'approcher de la nature. Il aime élever les grues et cultiver les pruniers (mé, 梅), d'où sa réputation de « faire du prunier son épouse et des grues ses enfants » (méi qī hē zǐ, 梅妻鹤子). Sollers nous dit d'ailleurs lors d'un entretien, que les mouettes de la réserve d'oiseaux de l'île de Ré lui font signe, comme s'il était ce poète chinois, éleveur de grues au bord du lac de l'Ouest.

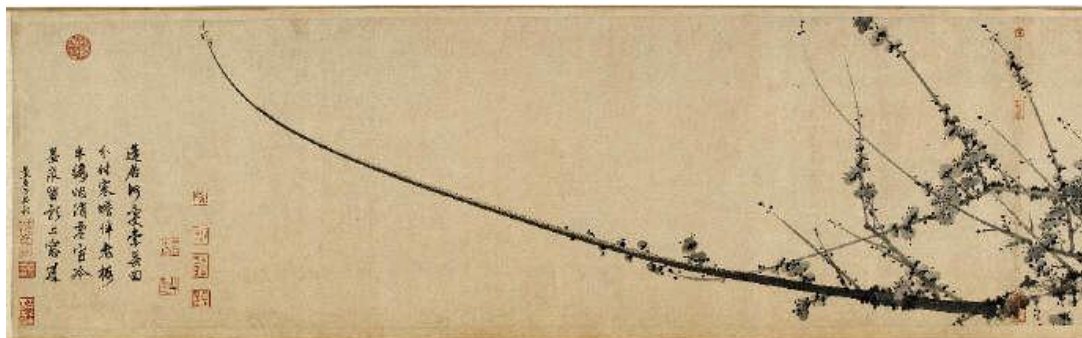
La séquence intitulée « Solitudes » dans laquelle se lit l'histoire de Lin Bu est entièrement consacrée à la culture chinoise. Le prunier, comme le pin, le bambou et le chrysanthème, symbolisent la subtilité, l'endurance et l'indépendance et constitue un thème récurrent dans la poésie et la peinture chinoises. À partir de l'image du prunier, Sollers réunit d'autres éléments chinois tels que le poème de Mao Zedong sur le prunier et les tableaux perdus du premier peintre de prunier Zhongren (仲仁), un moine taoïste. Parmi les rares plantes qui fleurissent dans un froid rigoureux, le prunier représente aussi la solitude et la tristesse dans le contexte littéraire chinois, ce qui fait écho au thème de la mélancolie que l'on retrouve chez la plupart des poètes chinois évoqués dans le roman.

Je regarde cette branche de prunier en fleur, avec sur sa gauche, les idéogrammes d'un poème. La peinture *égrène* les pétales comme des notes de musique. Peu importe l'auteur : le prunier est un instrument venu du fond des saisons, y compris d'une saison dans l'enfer du gel. Cette branche va persister, malgré la fureur de l'Histoire. Elle est seule au monde, et vient d'élire son peintre pour qu'il puisse signer sa présence. Il ne se fanera pas, il se renaitra.²

La meilleure interprétation de ce passage est sans doute la partie gauche du rouleau intitulé *Un souffle du printemps* (《春消息图》) de Zou Fulei (邹复雷, actif au milieu du XIV^e siècle), peintre taoïste de la dynastie des Yuan (1271-1368), dont le style s'inscrit dans la même lignée que Zhongren.

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 161-162.



Une partie d'*Un souffle du printemps* (1360) de Zou Fulei, Freer Gallery of Art

L'entrelacement des éléments picturaux et poétiques chinois est émaillé ici ou là d'autres aspects de la référence à la Chine (Mao, souvenirs du voyage etc.) C'est également une tendance de plus en plus affirmée de la représentation de la Chine dans l'écriture de Sollers : la philosophie taoïste et les arts chinois étant les principaux piliers, s'y ajoutent des prélèvements de classiques chinois ou de commentaires sur d'autres aspects de la culture chinoise.

2.5.3 Trois poètes chinois contemporains

Une grande spécificité de la référence à la poésie chinoise dans *Mouvement* réside dans l'introduction de trois poètes contemporains chinois Bei Dao, Gu Cheng et Hai Zi.

Ce n'est pas le point de vue des poètes mélancoliques chinois qui, au 20^e siècle, s'assombrissent de plus en plus. L'Histoire ne leur plaît pas, on comprend pourquoi. Seul ce grand criminel de Mao reste d'un optimisme inébranlable. Bei Dao, né en 1949, est quand même lucide :

« Nous ne sommes pas innocents,
 Nous avons longtemps conspiré
 Avec le reflet de l'Histoire,
 Attendons le jour. »

Gu Cheng, mort en 1993, est carrément tragique :

« La nuit noire m'a donné des yeux noirs,
 Je m'en sers pour chercher la lumière. »

Il ne semble pas l'avoir trouvée, la lumière, puisqu'il s'est suicidé en

Nouvelle-Zélande, après avoir tué sa femme.

Tragique aussi, ce Hai Zi, publié seulement après sa mort, et qui s'est suicidé en 1989 : il avait 25 ans.¹

Bei Dao (北岛) et Gu Cheng (顾城) sont les illustres représentants de « la poésie obscure » (ménglóng shī, 朦胧诗, littéralement « la poésie brumeuse ou nébuleuse ») de la Chine contemporaine, surgie après la révolution culturelle à la fin des années 1970. Il n'y a pas eu de manifeste pour annoncer le lancement de ce mouvement poétique. Les poètes obscurs tels que Bei Dao, Gu Cheng, Shu Ting (舒婷), Yang Lian (杨炼), Mangke (芒克) sont les principaux animateurs de la revue poétique *Jintian* (今天, signifiant « aujourd'hui ») publiée de 1978 à 1980. La poésie obscure prend le relais de la poésie souterraine de la période de révolution culturelle et emprunte certains procédés de la poésie occidentale moderne pour former un courant important du temps de la résurrection de la littérature chinoise contemporaine. Ces poèmes paraissent « brumeux » du fait de leurs métaphores étranges et de leur ambiguïté sémantique. Les poètes ont généralement recours aux images symboliques pour dépeindre leur état d'âme, ce qui les distingue des poèmes réalistes. Marqués par l'éveil de l'individu, le cri de révolte et la perplexité face à la réalité, les poèmes obscurs influencent massivement la jeunesse littéraire de l'époque.

La poésie obscure fait l'objet de controverses et de réprobation depuis son apparition tandis que les destins des poètes obscurs diffèrent énormément les uns des autres : certains sont devenus des poètes renommés en Chine, d'autres sont expatriés et Gu Cheng a mis fin à sa vie d'une façon extrêmement tragique.

Bei Dao (1949 -), de son vrai nom Zhao Zhenkai (赵振开), est né en 1949 à Beijing. Son nom de plume signifie « l'île du nord » (běi : nord ; dǎo : île) et suggère l'atmosphère de solitude et de désolation qui imprègne sa poésie. Pendant la révolution culturelle, Bei Dao s'engage dans les gardes rouges et est ouvrier dans le bâtiment. À l'issue de la Révolution culturelle, Bei Dao devient rédacteur de

¹ Philippe Sollers, *Mouvement*, op. cit., p. 144-145.

magazines et commence à publier des poèmes exprimant sa déception de la révolution culturelle et sa lamentation sur l'état de la société chinoise. Il est un des fondateurs de la revue *Jintian* et le leader de la poésie obscure. Son poème le plus connu, intitulé *Réponse* (hu í dá 回答) et paru dans le premier numéro de *Jintian*, marque le début de ce courant poétique. En 1981, est publié son premier roman *Vagues* (bō dòng, 波动), relatant les destins croisés et tragiques de quelques jeunes de la « génération perdue » de la révolution culturelle. Il vit actuellement à Hong Kong, où il enseigne au Centre d'études sur l'Asie de l'Est de l'Université chinoise. Les vers de Bei Dao cités dans *Mouvement* sont tirés de son poème intitulé *Conspiration* (tóng móu, 同谋)¹.

Quant à Gu Cheng (1956-1993), il est né dans une famille d'intellectuels envoyée à la campagne pendant la révolution culturelle, pour la rééducation par le travail. Son père Gu Gong est un célèbre poète. Gu Cheng se met très tôt à l'écriture et dès l'âge de 17 ans, il commence à envoyer ses écrits aux journaux et magazines. Cet enfant qui n'a jamais grandi rêve de vivre libre dans son « royaume » et aime porter un chapeau cylindrique découpé dans une jambe de son jean pour en faire sa couronne. Gu Cheng a été ouvrier puis rédacteur avant de devenir membre de l'Association des écrivains de la municipalité de Beijing en 1982, officialisant sa position dans les milieux poétiques. Il adhère ensuite à l'Association nationale des écrivains chinois en 1985. Parti en 1987 pour des échanges culturels en Europe, Gu Cheng s'établit finalement avec sa femme Xie Ye (谢烨) dans une maison isolée sur une île de la Nouvelle-Zélande, où a lieu la tragédie. Les poèmes de Gu Cheng expriment les sentiments de ses contemporains par des images simples mais originales, ce qui fait de lui un véritable poète. Sa poésie est caractérisée par une sorte d'innocence enfantine, en raison du langage concis et de l'imagination fantastique. Le poème de Gu Cheng cité plus haut est intitulé *Une génération* (Yī dài rén, 一代人) et composé seulement de ces deux vers² qui deviennent l'emblème de la nouvelle poésie chinoise contemporaine.

¹ Le texte original de ces vers : 我们不是无辜的 / 早已和镜子中的历史成为 / 同谋，等待那一天。

² Le texte original de ces vers : 黑夜给了我黑色的眼睛 / 我却用它寻找光明。

Hai Zi (1964-1989), de son vrai nom Zha Haisheng (查海生) étudie le droit à l'Université de Pékin et est professeur d'esthétique à l'Université de la science politique et du droit de Chine. Il débute son écriture poétique en 1982, au moment où la poésie chinoise contemporaine semble déroutée par les bouleversements économiques et sociaux. Son écriture poétique se distingue des poètes dits de la «troisième génération»¹ par le lyrisme, le romantisme et l'utopisme. Avant son suicide sur une ligne de chemin de fer près de Shanhaiguan (山海关), il a été l'auteur des écrits d'environ deux millions de caractères, dont des poèmes, des romans et des essais. Hai Zi hérite de l'expression de soi des poètes obscurs mais son écriture s'intéresse moins que celle de ses précurseurs à la dimension idéologique et historique de la poésie. Il tâche plutôt de trouver la substance de la vie à travers la poésie et parallèlement il exprime dans ses poèmes, de temps à autre, son aspiration à mourir. À titre d'exemple, nous citons les premiers vers de son poème *Septembre* (九月, Jiǔ yuè):

Témoin de la mort des dieux sur la steppe un carré de fleurs sauvages
 Au lointain des lointains le vent est plus lointain que les lointains
 Les sons de ma vieille sanglotent nulle larme
 Je rends à la steppe le lointain des lointains ²

À travers la biographie et les vers de ces trois poètes contemporains, on voit qu'ils vécurent une dépression profonde d'une part à cause du contexte historique de l'époque et d'autre part du fait de leur parcours personnel. Ils connurent tous une fin plus ou moins tragique : expatriation ou suicide. Leur poésie hérite de la tradition littéraire du Mouvement du 4 Mai et on y lit, à la fois, l'influence de la littérature occidentale du XVIII^e au XX^e siècle et le lyrisme de la poésie classique chinoise. Leurs poèmes témoignent de la douleur morale dont souffrent les Chinois au tournant des réformes politiques et économiques du pays, et relatent le doute, la

¹ Les poètes de la troisième génération sont nés dans les années 1960 et commencent leur écriture poétique à partir du milieu des années 1980. Leur poésie est diversifiée et expérimentale.

² *Anthologie de la poésie chinoise*, dir. René Mathieu, Paris, Gallimard, 2015, p. 1192. Texte original en chinois : 目击众神死亡的草原上野花一片 / 远在远方的风比远方更远 / 我的琴声呜咽 泪水全无 / 我把这远方的远归还草原

perplexité et l'interrogation de leur génération.

Les poèmes obscurs marquent le début d'une nouvelle ère de la littérature chinoise après trente ans de monopole de la littérature politique. Cette première apparition de la poésie contemporaine dans *Mouvement* montre que la référence chinoise dans les romans sollersiens se multiplie avec l'évolution de l'Empire du Milieu. L'écrivain prête constamment attention à la Chine dont différentes facettes sont présentées dans son écriture. Voici un passage de *Mouvement* qui témoigne de la juxtaposition de la Chine antique et de la Chine actuelle dans l'écriture sollersienne :

Pendant que je traîne un peu avec Ban Gu (32-92), les Chinois d'aujourd'hui, mondialement à l'attaque, viennent de jouer un coup fumant au poker : la création d'une Banque asiatique, contrecarrant les intérêts des États-Unis et du Japon.¹

Pour conclure

En Chine antique, la poésie est le genre littéraire de première importance et cela est dû non seulement à son origine qui s'appuie sur les chants folkloriques étroitement liés à la vie des habitants primitifs, mais aussi à son développement à partir de la dynastie des Tang, où la composition des poèmes fait partie de l'examen impérial. Traditionnellement, le peuple tient en grande estime les poètes d'élite qui attirent l'attention de la cour et jouissent d'une belle carrière. En tant qu'activité littéraire majeure du pays au cours d'une dizaine de siècles, la poésie influence l'évolution de la langue ordinaire ainsi que d'autres genres littéraires, au niveau du rythme des sonorités, voire de la grammaire. La poésie chinoise classique constitue la quintessence du talent de la collectivité d'intellectuels chinois et le noyau de toute la littérature classique de l'Empire du Milieu.

L'attention que Sollers porte à la poésie chinoise et l'influence qu'exerce celle-ci sur son écriture se manifestent principalement dans quatre de ses romans : *Paradis*, *Le Lys d'or*, *L'Étoile des amants* et *Mouvement*. Or plus antérieurement,

¹ Philippe Sollers, *Mouvement*, *op. cit.*, p. 112.

Sollers a entretenu les premiers contacts directs avec la poésie chinoise, en traduisant dix poèmes de Mao Zedong en 1970, selon une technique privilégiant l'immédiateté et la condensation. Cette rencontre à la fois littéraire et idéologique avec le Grand Timonier a été pour Sollers le premier pas sur le chemin de la référence à la poésie chinoise, en dépit des valeurs littéraires discutables et des objectifs politiques apparents de ces poèmes.

Avec *Paradis*, la référence à la Chine semble passer à une nouvelle étape : celle de la discrétion, au lieu des signes ostensiblement affichés dans le texte de *Nombres* et de *Lois*. La page « maoïste » tournée, l'aventure littéraire de Sollers et du groupe *Tel Quel* connaît une réorientation au moment de la parution trimestrielle de *Paradis*, dont la forme et le contenu font de cette trilogie « l'une des plus décisives de toute la littérature française du XX^e siècle »¹.

À la place d'idéogrammes faisant irruption dans le texte alphabétique, la référence à la poésie chinoise dans *Paradis* paraît estompée, et se traduit pourtant fondamentalement sous de nombreux aspects formels : texte continu sans ponctuation, ellipses, juxtaposition, et sonorités. Tous ces procédés, auxquels les poètes chinois sont habitués, servent à réaliser, une combinaison de musicalité, de condensation et de signification. Cette écriture discrètement chinoise se lit en particulier dans le passage concernant les souvenirs du voyage en Chine : villes, rivières, monuments, tombeaux et habitants, se fondent dans le flux de texte sans début ni fin, où se mélange le réel et l'imaginaire.

Le langage de *Paradis* est une tentative pour rapprocher le français du chinois, et particulièrement de la forme la plus essentielle et la plus représentative de cette langue lointaine, celle de la poésie. Néanmoins, les contraintes d'une langue flexionnelle qu'est le français, n'autorisent pas cette innovation à aller plus loin, à aller au point d'être aussi libre que la langue chinoise, dans laquelle la signification dépend largement du contexte. L'écriture expérimentale de Sollers doit s'arrêter à l'allusion à la langue et à la poésie chinoises. De toute façon, les analogies existant

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 199.

entre l'écriture de *Paradis* et la poésie chinoise ne sont nullement accidentelles et bien au contraire, il s'agit d'efforts intentionnels de réformer le français en empruntant au chinois : cette « rencontre avec l'impossible » a ouvert une nouvelle perspective de littérature.

Traitant également des relations hommes-femmes, tout comme *Femmes* et *Le Cœur absolu*, *Le Lys d'or* confirme une fois encore le retour au projet romanesque classique. Grâce au rôle de sinologue du narrateur, les citations facilement reconnaissables (les auteurs en sont indiqués) et relativement précises (à l'exception de quelques mots remplacés par le narrateur) en traduction française des poèmes chinois de différentes époques ne semblent en aucun cas inattendues ou incompatibles avec le récit, même si elles ne sont pas tout à fait corollaires au déroulement de l'intrigue.

Or après des études biographique et stylistique des poètes cités, il nous semble légitime de tous les regrouper sous l'étiquette de « poètes ermites ou bouddhistes de paysage », dont le style est simple et sobre et qui prennent pour thèmes principaux la vie champêtre et la méditation au sein de la nature, ce qui conduit à la tranquillité intérieure.

Les citations parsemées dans le roman permettent au narrateur de se détacher, de temps à autre, de son récit en se laissant inspirer par la réflexion d'un poète bouddhiste ou d'un sage taoïste et savourant le vide qui s'étend dans les vers. Les poèmes d'il y a une dizaine de siècles et en provenance d'une culture hermétique servent au narrateur ainsi qu'aux lecteurs de pause dans leur cadre de vie et d'occasion pour changer d'air.

L'Étoile des amants, est en quelques sortes, comme *Le Lys d'or*, un florilège de la poésie chinoise, mais en provenance, pour l'essentiel d'un seul poète, Wang Wei, qui est aussi une grande figure en peinture. Les citations sont distillées au fil d'une promenade de façon éparses car le narrateur ne cite qu'un vers ou un distique à la fois. À la différence du *Lys d'or*, dans lequel les auteurs sont indiqués avant ou après les citations, tous les textes entre guillemets de *L'Étoile des amants* ne sont

pas identifiables.

L'art de Wang Wei est une parfaite combinaison de poésie et de peinture. Admirer ses créations mène à une mobilisation de plusieurs sensations. Le couple qui s'isole sur une île en vue de célébrer la résurrection des cinq sens est le meilleur lecteur de ce vieux maître de la synesthésie. D'ailleurs, le mode de vie que Wang Wei choisit volontairement, celui de l'ermite, malgré son poste de fonctionnaire, est comparable à celui du narrateur, qui s'enfuit de la société mondaine mais continue ses activités d'écrivain.

Mouvement est dans une certaine mesure un florilège de la poésie chinoise de l'Antiquité jusqu'à nos jours. La plus grande particularité de ces emprunts réside dans l'introduction des trois poètes contemporains, signifiant que la Chine est aussi en mouvement dans les romans de Sollers. La relecture des poèmes de Mao Zedong par Sollers, à peine un demi-siècle après sa première traduction, est tout à fait impressionnante puisque ces vers se dotent d'une saveur différente dans le contexte du roman.

Du point de vue de la chronologie, la référence à la poésie chinoise classique dans les romans de Sollers est passée de l'emprunt à la versification, au sens technique du terme, à la citation directe insérée dans le récit. Contrairement à une simple évolution de l'implicite vers l'explicite, la référence chinoise a imprégné l'écriture de Sollers, en particulier dans les romans que nous avons examinés. Les éléments chinois n'ont plus pour objectif de choquer ou de se distinguer par leur apparence, comme les sinogrammes dans *Nombres* et *Lois*, la Chine est assimilée au fur et à mesure par le texte français et elle est présentée sous la forme de nouvelles preuves ou d'autres façons de s'exprimer. Si Sollers se tourne vers l'Orient, ce n'est pas pour partir plus loin, il se prépare à tout moment de rentrer riche de nouvelles idées. La sagesse, l'art et la littérature de l'Orient ne cessent d'infuser d'un sang nouveau à l'écriture spontanément chinoise de Sollers.

Conclusion de la partie

La présence de la Chine dans la littérature française parcourt des siècles et implique de nombreux écrivains philosophes, diplomates ou voyageurs. La pensée chinoise, incarnée par son écriture, sa philosophie et ses arts, s'avère ésotérique et fascinante pour les esprits curieux. Dans les romans de Sollers, la référence à la Chine, aussi abondante que diversifiée, englobe les aspects les plus exemplaires de cette civilisation orientale. Nous les avons tracés, dans cette deuxième partie de notre travail, en les groupant en trois catégories : écriture, peinture et poésie.

Les emprunts à différentes catégories de la culture chinoise se mêlent souvent au sein d'un seul roman et nous repérons de temps à autre des échos ou des rappels d'une même référence dans plusieurs romans. Quel que soit le registre dont relèvent ces emprunts, la référence à la Chine dans les romans de Sollers connaît une évolution des procédés formalistes à une assimilation profonde dans le style d'écriture.

Les premiers romans chinois de Sollers, à savoir *Nombres* et *Lois*, sont caractérisés par l'insertion de sinogrammes et de citations des classiques taoïste et maoïstes. Étant donné qu'ils ne sont pas en mesure d'identifier ces emprunts, la plupart des lecteurs occidentaux ne perçoivent le choc qu'au niveau de la forme textuelle. L'absence de ponctuation et la liberté de scander permettent un rapprochement entre le texte de *Paradis* et la poésie chinoise classique. La similitude que nous avons découverte à travers cette comparaison réside toujours dans les formes prosodiques ou musicales.

Depuis les années 1980, on assiste à un autre virage dans l'écriture sollersienne ainsi que dans l'univers de la littérature française contemporaine : la «renaissance» des personnages et la réapparition des histoires. Celle-ci est accompagnée d'une référence chinoise plus étroitement liée aux intrigues, de sorte que ces emprunts paraissent moins brusques et plus en harmonie avec le texte français.

Les textes chinois traduits en français abondent et s'intègrent au roman, ce qui

marque l'approfondissement de la sinisation de Sollers. Il ne cherche plus à étonner au moyen de l'insertion des sinogrammes ou du pinyin au texte français. L'état d'âme de l'artiste chinois, représentatif de la pensée chinoise, devient la source d'inspiration de Sollers, dont l'écriture est inconsciemment imprégnée d'une harmonie parmi les éléments hétérogènes. La modernité de l'écriture sollersienne se manifeste à travers la combinaison du français et du chinois, du roman et de la poésie, de l'écriture et de la peinture. De plus, l'écriture de Sollers s'imprègne de la spontanéité taoïste et se délivre du souci de « bien écrire » pour mieux écrire.

Troisième partie

La pérennité du taoïsme dans les romans de Sollers

C'est sans aucun doute le taoïsme qui a initié Sollers à la culture chinoise. Il confirme ceci dans *Pourquoi j'ai été chinois*, interview avec Shuhsi Kao : « C'était particulièrement le taoïsme. Il y avait la lecture de livres comme ceux de Maspero ou de Marcel Granet, *La Pensée chinoise*. »¹ Les ouvrages des sinologues lui ont ouvert de nouveaux horizons sur l'Orient et à partir de là, la sagesse du taoïsme n'arrête pas d'inspirer sa conception textuelle et d'imprégner presque tous ses écrits de différentes périodes.

Le « taoïsme » est un terme aux multiples définitions : il désigne principalement la pensée de Laozi (571-471 av. J.-C.) et de Zhuangzi (369-286 av. J.-C.) ainsi que des textes tels que le *Tao Tö King* (*Dao De Jing* 道德经, littéralement *Classique de la voie et de la vertu*) et *Tchouang-tseu* (*Zhuangzi* 庄子), qui enregistrent la cosmologie et les réflexions philosophiques des penseurs taoïstes. Le taoïsme est, avec le confucianisme et le légisme, l'une des « cent écoles » qui ont vu le jour au cours de la période des Royaumes Combattants (475-221 av. J.-C.), témoignant d'une vivacité intellectuelle sans précédents dans l'histoire de la Chine. Tout au long de son développement et de son évolution, le taoïsme absorbe les concepts du confucianisme, ce qui mènera à l'essor de la Xuanxue (玄学, littéralement « l'école du mystère », appelé aussi le néotaoïsme) entre le III^e et le IV^e siècle. Ultérieurement, l'assimilation du bouddhisme au taoïsme mène à l'apparition du *Chan*. Prônant le quietisme, l'inaction et la spontanéité, le taoïsme voit son influence s'étendre aux domaines de la littérature et de l'art.

D'autre part, le taoïsme réfère à la religion autochtone chinoise, dont le dogme et les pratiques correspondent aux idées des penseurs taoïstes. Les principaux traits en sont la quête de l'immortalité et le développement personnel sur le plan physique

¹ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p.99.

et moral. La médecine chinoise traditionnelle s'inspire essentiellement des principes religieux taoïstes. Le plus ancien ouvrage de médecine chinoise traditionnelle, *Classique interne de l'empereur Jaune (Huangdi Nei Jing 黄帝内经)* porte le nom d'un dieu taoïste. Plongeant ses racines dans les mythes et les légendes de la Chine primitive et faisant du tao la vérité suprême de l'univers, la religion taoïste a eu un impact considérable sur la culture et le mode de pensée des populations de l'ensemble de l'Extrême-Orient.

Les citations de grands textes taoïstes constituent une routine dans les romans sollersiens, en particulier *Nombres*, *Le Lys d'or* et *Passion fixe*. Les concepts taoïstes, quant à eux, se sont également incorporés dans la révolution textuelle de Sollers des années 1960. Nous allons en relever les thèmes principaux assimilés par Sollers et dont on peut retrouver l'usage dans ses livres.

Chapitre I Le *Wú* du taoïsme et son implication dans *Drame*

Avant d'aborder les concepts principaux du taoïsme, il nous semble nécessaire de clarifier quelques points quant à la question de l'auteur des différentes versions existantes du *Tao Tö King* et des commentaires s'y rapportant. Laozi, l'auteur énigmatique du canon taoïste *Tao Tö King*, de son vrai nom Li Er (李耳), est autrement appelé Lao Dan (老聃) selon une prononciation en chinois antique du nom. Il est né dans le royaume du Chu, dans ce qui est aujourd'hui la province du Hubei et vécut durant la période dite du Printemps et de l'Automne, probablement entre le V^e et le IV^e siècle avant notre ère. Il aurait été archiviste à la cour de la dynastie des Zhou (1027-256 av. J.-C.). Il est malheureusement impossible de compléter davantage sa biographie faute de document historique. D'ailleurs, l'identité de Laozi reste toujours confuse. Le grand historien Sima Qian (145-90 av. J.-C.) de la dynastie des Han (206 av. J.-C. – 220) évoque une hypothèse dans son ouvrage *Mémoires historiques* (Shǐjì 史记), selon laquelle Laozi aurait été Laolaizi (老萊子), un maître taoïste qui aurait vécu à la même époque et dans la même région que Lao Dan.

Quoi qu'il en soit, on a attribué à Laozi l'élaboration de la pensée taoïste et il est sacré comme l'immortel le plus important par les disciples taoïstes. Il n'est tout de même pas exclu que ce classique taoïste a été composé par de multiples auteurs de différentes époques. À travers le *Tao Tö King*, Laozi, que l'on pourrait considérer comme le représentant de tous les sages taoïstes qui ont contribué à la rédaction de ce livre, a synthétisé le tao à partir des phénomènes de l'univers, propose de laisser la nature suivre son cours et élabore la théorie de l'interaction entre le *Yin* et le *Yang*.

Tout au long des milliers d'années de sa transmission, le *Livre de la voie et de la vertu* a connu de nombreuses modifications (suppléments, élagages ou réorganisations), dont l'histoire n'est pas toujours suffisamment claire pour vérifier. On compte jusqu'à nos jours plus de trois mille versions du *Tao Tö King*, ce qui est

un cas sans égal.

Le texte actuel comprend quatre-vingt-un chapitres, dont les premiers trente-sept chapitres constituent la première partie, le *Livre de la voie* (*Dao Ji*, 道经) et les autres chapitres forment la seconde partie, le *Livre de la vertu* (*De Jing*, 德经). Les dernières découvertes archéologiques témoignent de grandes différences entre les versions anciennes et le texte actuel. La version en bambou découverte en 1993 à Guodian dans la province du Hubei, datant du III^e siècle av. J.-C., est la plus ancienne version accessible. Les deux exemplaires sur soie découverts en 1973 à Mawangdui, dans la province du Hunan, dans la tombe d'une famille aristocratique des Han, sont de plus en plus pris en considération par les spécialistes. Il s'agit en fait de deux textes différents du *Tao Tö King* : l'exemplaire A date du II^e siècle avant J. -C. et l'exemplaire B date de la même époque mais a quelques décennies de plus. Au niveau de leur contenu, que ce soit la version de Guodian ou celle de Mawangdui, on a observé l'absence de certains chapitres par rapport au texte actuel. De plus, les chapitres sont organisés de façon différente pour la version de Mawangdui : le *Livre de la vertu* précède le *Livre de la voie*.

Tout comme la complexité de ses versions, les commentaires du *Tao Tö King* font naturellement preuve d'une grande diversité. Parmi tous ces commentaires érudits, celui de Wang Bi (王弼, 226-249), créateur de la Xuanxue, est le plus estimé et le plus consulté au cours des siècles suivants. Son commentaire au style classique, écrit dans un langage raffiné, est également la référence principale de presque toutes les traductions en langues étrangères. Toutes nos interprétations du *Tao Tö King* seront fondées sur le commentaire de Wang Bi, étant donné sa reconnaissance universelle par les milieux académiques et sa propagation dans le monde entier.

1.1 La notion de *Wú* (无, Non-être)

Le *Wú* est une notion fondamentale que Laozi lance dès le début de *Tao Tö King* : «Le terme Non-être est le commencement du ciel et de la terre ; le terme

Être est la mère de dix mille choses »¹(无名天地之始，有名万物之母). La traduction généralisée du *Wú* en français étant « non- être », c'est-à-dire l'opposé d'« être » ou d' « avoir » (*Yǒu*, 有), et ce sans être pour autant le synonyme du « néant ». On pourrait l'entendre plutôt comme « invisibilité ». Pour Laozi, le Non-être est l'état originaire du monde tandis que l'Être constitue la force motrice de la transformation et du développement des êtres. L'Être est engendré du Non- être (*Wú*) et ils se complètent mutuellement pour forger le mécanisme du monde.

De nos jours, de nombreux philosophes chinois ont contribué au décodage du *Wú* qui, en dépit des divergences entre les commentaires, est généralement interprété sous deux aspects : le premier consiste à décrire les particularités du tao, car d'après Laozi, le tao existe mais il est sans forme ni couleur, donc son imperceptibilité est mieux définie par le *Wú*.

Le deuxième aspect du *Wú* pourrait être interprété comme le vide. C'est une notion clé chez des penseurs taoïstes même si elle est illustrée de façons différentes. Laozi explique l'importance du vide en citant trois exemples :

On a beau réunir trente rais dans un moyeu, l'utilité de la voiture dépend de ce qui n'y est pas.

On a beau mouler l'argile pour faire de la vaisselle, l'utilité de la vaisselle dépend de ce qui n'y est pas.

On a beau percer des portes et des fenêtres pour faire une maison, l'utilité de la maison dépend de ce qui n'y est pas.

Ainsi, tirant avantage de ce qui est, on se sert de ce qui n'y est pas.²

À travers ces exemples, Laozi explicite son point de vue : l'utilité de la matière existante (Être) ne peut être valorisée que par la coordination avec le *Wú* (Non- être). À travers cette dialectique, le vide est valorisé et devient indispensable pour l'Être. Dans ses emprunts au taoïsme, c'est plutôt l'aspect « vide » de la notion de *Wú* qui inspire Sollers, qui se sent étouffé dans l'Occident saturé :

¹ Lao Tseu, *Tao Tö King. Le Livre de la Voie et de la Vertu*, texte chinois établi et traduit par J.-J.-L. Duyvendak, *op. cit.*, p.3.

² *Ibid.*, p. 27.

Le Ciel, le Vide, la Promenade, l'Oubli : ce que les Chinois appellent le Tao (« la Voie ») n'a rien de constant, mais son activité et sa gratuité sont infinies, inlassables. En somme, l'Occident terminal est trop plein, trop ruminant, trop suffisant, trop préoccupé de bien et de mal, d'ordre ou de désordre ; trop soucieux d'autorité, de justice, de contrôle, de sécurité, d'identité, de rentabilité ; beaucoup trop appliqué, scolaire, *employé*. C'est un locataire psychologique affairé du faux vide.¹

L'introduction de la notion de vide dans les romans de Sollers constitue pour lui une manière de résister à l'encombrement de la société de consommation. Par le biais du taoïsme, il cherche à se détacher de l'obsession de la production et de la possession et à éviter les jugements simplifiés et insignifiants des notions de bien et de mal.

1.2 Le *Wú* dans *Drame*

La parution de *Drame* en 1965 paraît faire volte-face aux œuvres précédentes de Sollers par l'abandon du style proustien dans le récit et par l'éloignement du « nouveau roman ». « Je crois que mes "livres" commencent par *Drame* »², affirmation faite par Sollers lors d'un entretien avec David Hayman, qui annonce clairement sa rupture avec ses anciens écrits et son rejet des approbations en provenance du monde littéraire. *Drame* est aussi le premier livre qui rapproche officiellement Sollers du taoïsme :

En 65 paraît de moi un petit livre, *Drame*, qui est un essai de recherche de la narration la plus « vide » possible. C'est une sorte de cheminement que je fais depuis des années déjà à ce moment-là et qui n'attend qu'une sorte de confirmation dans le tissu symbolique chinois. [...] J'étais attiré par ce qui va être une constante dans mes intérêts à cette époque-là par le taoïsme.³

[...]

Ce qui m'intéressait aussi, pour répondre d'une expérience très particulière, c'était la recherche vers la Chine de cette tradition taoïste, c'est-à-dire quelque chose de l'ordre du vide.⁴

¹ Philippe Sollers, « L'évidence chinoise », *L'Infini*, n° 79, été 2002, p. 8.

² Philippe Sollers, *Vision à New York : entretiens avec David Hayman*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1981, p. 161.

³ Philippe Sollers, *Improvisations*, op. cit., p. 75-76.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

Sollers avoue à Shuhsi Kao qu'il a emprunté le concept du vide au taoïsme en vue de faire la révolution de la narration. L'ambition de *Drame* est de libérer la littérature de sa subordination et de sa fonction représentative, et « d'amener le texte à dire le mécanisme de sa perpétuelle naissance : surgissement et effacement du sens. »¹

En pleine période «structuraliste» de la revue *Tel Quel*, Sollers formule, en s'appuyant sur ses lectures et réflexions des années précédentes, sa nouvelle conception de la littérature, qui se résume ainsi : «Le roman et l'expérience des limites». Cette conférence prononcée par Sollers peu après la publication de *Drame*, constitue, selon Forest, «une des plus directes et des plus simples introductions à l'œuvre de Sollers et à ce qu'elle contient de plus permanent.»²

«Les limites» que *Drame* s'efforce d'atteindre consistent à formuler la genèse du récit, à narrer la narration : «[...] pour remonter jusqu'à ce lieu qui est celui de son engendrement, le texte doit tout d'abord se déprendre de toute une littérature, disons en fait de toute *la* littérature»³. Du point de vue de la littérature conventionnelle, qui «a toujours privilégié le sens sur la forme ou le sujet»⁴, l'art est l'imitation de la réalité et l'écriture est le miroir passif du monde. Tout livre cherche à approcher du monde et à le représenter, et la littérature ne pourra donc jamais se dévoter de son statut subordonné par rapport au monde.

En défendant l'écriture de Sollers, Barthes précise une théorie révolutionnaire de la sémiologie :

Pour Sollers, au niveau de l'expérience qu'il raconte, les mots sont antérieurs aux choses – ce qui est une façon de brouiller leur séparation : les mots voient, perçoivent et provoquent les choses à exister. Comment cela se fait-il (car cette précérence des mots ne doit pas être prise comme une simple façon de parler)? On sait que la sémiotique distingue soigneusement dans le sens : le signifiant, le signifié et la chose (le référent) : le signifié n'est pas la chose : telle est l'une des grandes acquisitions de la linguistique

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p.96.

⁴ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 94.

moderne.¹

Le signifié est le sens des mots, le sens n'est pas la chose elle-même. Le livre est composé de signes tandis que le réel est un rassemblement de choses. Le « monde » que l'on perçoit dans les livres n'est, par conséquent, qu'une collection de signifiés. Le texte ne reflète pas le réel, puisque tous deux sont des natures différentes. Cette réflexion sur la littérature que le groupe de *Tel Quel* formule à l'époque avait été traitée antérieurement par Mallarmé, prétendant que le monde perceptible n'était pas dans la littérature.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets.²

Selon les dires de Mallarmé, les mots ne sont que le concept des choses, ils n'équivalent pas aux choses elles-mêmes, et en sont même la négation. Sollers fait écho aux propos de Mallarmé et va encore plus loin :

Rien ne distingue une flamme du feu, le feu n'est rien de plus qu'une flamme, et c'est du sens des mots qu'il s'agit, non des choses dans les mots. Inutile de se représenter ici un feu, une flamme : ce qu'ils sont n'a rien à voir avec ce qu'on voit.³

La distinction du signifié et de la chose permet à la littérature de se libérer de sa représentativité. Le texte ne pourra représenter que lui-même. Il doit se vider et éliminer toutes les histoires et images pour abandonner la fonction représentative de la littérature antérieure. La narration vide dont parle Sollers est en réalité une absence d'intrigues bien construites, de personnages reconnaissables et d'espace-temps donné, bref, de tous les éléments théâtraux conventionnels.

¹ Roland Barthes, *Sollers écrivain*, in *Œuvres complètes*, tome III 1974-1980, Paris, Seuil, édition établie et présentée par Éric Marty, 1995, p. 940.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.

³ Philippe Sollers, *Drame*, Paris, Seuil, 1965, p. 113.

Pour conclure

Avec *Drame*, Sollers déclare une rupture en trois dimensions : diachroniquement, celle avec la tradition littéraire ; synchroniquement, avec le courant littéraire très puissant de l'époque – le Nouveau Roman ; et rétrospectivement avec ses propres romans antérieurs. C'est déjà, en quelque sorte, une manière de se vider, et de s'isoler de toutes les expériences littéraires existantes. De plus, dispensé d'éléments romanesques, *Drame* cherche à remonter à l'origine de l'écriture, qui pourrait se trouver dans sa « narration vide ». Parallèlement, selon le taoïsme, le *Wú* est l'origine de l'univers, ce qui explique l'influence qu'exerce la cosmologie taoïste sur la conception de *Drame*.

D'ailleurs, le *Wú* que conçoit Laozi et le vide dans l'écriture de Sollers ne signifient en aucun cas le blanc ou le néant, et bien au contraire, ils sont l'essentiel dans chacun de leur système. Le *Wú* du taoïsme est l'abstraction de la force motrice du monde tandis que le vide dans *Drame* donne lieu à la naissance et la disparition infinies du sens, constituant un fil conducteur invisible de la progression textuelle.

Chapitre II L'harmonie du *Yin* et du *Yang* dans l'univers sollersien

Tout au long de son parcours littéraire, Sollers nourrit toujours cette ambition de « faire rentrer le chinois dans le français, le français dans le chinois, l'Occident dans l'Orient, l'Orient dans l'Occident. »¹ Dans cet esprit, Sollers applique, consciemment ou inconsciemment, dans son propre processus créateur, le principe de complémentarité *Yin-Yang*, le fondement de la pensée et la philosophie traditionnelles chinoises.

L'emprunt de Sollers à cet aspect capital de la sagesse orientale est implicitement intégré dans l'écriture de *Drame*, et explicitement effectué dans *Passion fixe*. Nous tâcherons d'interpréter brièvement le concept du *Yin* et du *Yang* ainsi que leur application dans le *Yi King*, auquel Sollers fait référence dans les deux romans que nous venons de mentionner. Ensuite, nous analyserons respectivement l'analogie entre *Drame* et le *Yi King*, ainsi que l'application sollersienne du concept *Yin-Yang* dans *Drame*, tant dans l'emploi des pronoms personnels que dans *Passion fixe*, dans lequel l'on trouve de nombreuses citations du *Yi King*.

2.1 Le *Yin - Yang* dans le *Yi King*

Dans la cosmologie chinoise traditionnelle, le *Yin* et le *Yang* sont deux catégories complémentaires, retrouvables dans tous les aspects de la vie et de l'univers. L'harmonie du *Yin* et du *Yang* constitue le principe du *Yi King* (*Livre des Mutations*), dont la genèse remonte à la pensée chinoise antique qui s'appuie sur le concept de Wǔxíng (五行, les cinq phases ou les cinq agents : métal, bois, eau, feu, terre), préconisant l'unité du ciel et des hommes.

2.1.1 Le *Yi King* – le classique des classiques

Le *Yi King* (Yǐjīng, 易经) est connu en France sous le nom de « Livre des Mutations », « Livre des Changements » ou « Livre des Transformations ». « Yi »

¹ Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », *op. cit.*, p.160.

signifie littéralement le changement, la transformation ou la mutation, et étymologiquement, le pictogramme « Yi » (易) est un emprunt au mot « xī yì » (蜥蜴), le caméléon, l'animal qui change de couleur en fonction de son environnement. Alors que « King » signifie au sens concret, la trame d'une étoffe et au sens figuré, l'immuable, le fixe ou le classique contenant les vérités et les valeurs de la société humaine. En quelque sorte, le *Yi King* représente « le changement qui ne change jamais », antithèse reflétant la métaphysique traditionnelle chinoise.

L'autre appellation, *Zhou Yi* (周易), d'usage plus courant en Chine, indique « le changement des Zhou ». « Zhou » vient du terme « zhōu pǔ » (周普), qui d'après certains spécialistes, veut dire « universel ». D'autres tendent à croire que « zhou » désigne la dynastie des Zhou, époque de l'élaboration de l'ouvrage. Il y aurait eu en Chine antique trois « livres des mutations » (三易 : sān yì) : le *Lian Shan* (连山, littéralement « Enchaînement des Montagnes ») de la dynastie des Xia (2100 – 1600 av. J.-C.), le *Gui Cang* (归藏 : littéralement « Retour et Contenu ») de la dynastie des Shang (1600 – 1028 av. J.-C.) et le *Zhou Yi* de la dynastie des Zhou (1027 – 256 av. J.-C.)¹. Comme le *Lian Shan* et le *Gui Cang* désignent respectivement Shen Nong (神农) et Huang Di (黄帝), souverains de l'époque pendant laquelle ces deux livres sont en usage, il est logique que le *Zhou Yi* est doté d'un nom étiqueté par son époque. Le *Yi King*, en tête des Cinq Classiques chinois², est le plus ancien livre de philosophie existant en Chine. Son élaboration remonte au onzième siècle avant notre ère, à la fin de la dynastie des Shang et au début de la dynastie des Zhou (1046 – 256 av. J.-C.), d'après les études archéologiques montrant que les signes hermétiques sur les os, écailles et bronzes de cette époque seraient probablement des trigrammes ou des hexagrammes du *Yi King* sculptés sous forme de nombre.

Il est impossible de définir de nos jours l'auteur du *Yi King*. Par vénération pour les ancêtres et les saints, on attribue en général l'invention des trigrammes et

¹ Les deux premiers disparurent mais seul le *Zhou Yi* fut conservé.

² Ces Cinq Classiques sont les *Livres des Odes* (《诗经》), *Livre des Documents* (《尚书》), *Livre des Mutations* (《周易》), *Livre des Rites* (《礼记》) et les *Annales des Printemps et Automnes* (《春秋》). Cette appellation a été donnée au cours de la dynastie des Han (202 av.J.-C.-220) à des documents, des textes ou des ouvrages datant du X^e au VII^e siècle avant notre ère et qui étaient constamment cités par Confucius (551-479 av.J.-C.).

des hexagrammes à Fu Xi. Sima Qian (145 – 90 av. J.-C.), grand historien de la dynastie des Han cit é pr é c é demment, note dans ses *M émoires historiques* (Shǐ jì 史記)¹ que le roi Wen (Wén Wáng, 文王), emprisonné par un tyran², a rédigé les textes expliquant les hexagrammes. Son second fils, le roi Wu (Wǔ Wáng, 武王) renverse le règne du tyran et fonde la dynastie des Zhou. Cette supposition est officiellement et universellement admise par les spécialistes d'aujourd'hui.

La majorité des versions du *Yi King* publiées de nos jours comprend deux parties, celle du livre canonique, soit les soixante-quatre hexagrammes et celle des commentaires (le *Yi Zhuan*, 易传), laquelle est composée de sept titres³ en dix volumes, qui servent à interpréter le principe du *Yi King*, et qu'on nomme « dix ailes ». La première version combinant le *Yi King* et le *Yi Zhuan* apparaît sous la dynastie des Han (206 av. J.-C – 220), preuve de la vénération des classiques à l'époque. Les intellectuels postérieurs ont majoritairement étudié cette version et on fit ainsi de plus en plus grand cas du *Yi Zhuan*, de telle façon que ce dernier est autant considéré que le livre canonique lors des études du *Yi King*.

Entouré d'une aura mystérieuse en lien avec son usage à des fins divinatoires, le *Yi King* contient la cosmologie chinoise et explique les changements constants des dix mille êtres. Les souverains de la Chine antique consultaient le *Yi King* avant de prendre d'importantes décisions politiques ou militaires. Bien qu'il soit longtemps pris pour un livre de divination, le *Yi King* ne révèle en réalité rien qui doive être l'objet d'une croyance irrationnelle. La symbolique du *Yi King* émet des éclats philosophiques et les principes qu'il contient servent à guider la conduite

¹ Cet ouvrage couvre l'histoire chinoise de l'époque mythique de l'Empereur Jaune (Huang Di) jusqu'à l'époque où a vécu son auteur. Première somme systématique de l'histoire de la Chine, il a exercé une influence importante sur l'historiographie chinoise postérieure.

² Di Xin (帝辛), dit Zhou Wang (1075-1046 av. J.-C.), dernier empereur de la dynastie des Shang (1600 -1027 av. J.-C.).

³ Ce sont, d'après la traduction française de la version de Wilhelm :

- Deux volumes de *Grand Commentaire* (系辞传), appelé aussi *Hi Tsi Tchouan* ou *Commentaire sur les jugements annexés*, qui embrassent tout l'ouvrage d'un point de vue général en résumant la doctrine de Confucius à cet égard;

- Deux volumes de *Commentaire sur la décision* (象传);

- Deux volumes de *Commentaire sur les images* (象传);

- *Commentaire sur les paroles du texte* (文言), commentaire spécial consacré aux deux premiers hexagrammes;

- *L'ordre de succession des hexagrammes* (序卦传), expliquant l'ordre de classification des hexagrammes;

- *Discussion des trigrammes* (说卦传);

- *Les oppositions des hexagrammes* (杂卦传), l'autre vue sur leur ordre de classification.

dans tous les aspects de la vie sociale. Le tao que révèle ce livre exceptionnel inspire les hommes et leur est parallèlement étranger, de sorte que «l'homme bon [...] découvre [la voie] et la dit bonne. L'homme sage la découvre et la dit sage. Le peuple se sert d'elle jour après jour et ne sait rien d'elle»¹. Le *Yi King* est un ouvrage philosophique sous forme de la divination, il est la source d'inspiration intarissable du taoïsme et du confucianisme. Ce vieux classique chinois est devenu aujourd'hui un champ d'étude interdisciplinaire englobant la sociologie, l'histoire, l'esthétique et la littérature.

2.1.2 L'application du concept *Yin-Yang* dans le *Yi King*

Le concept du *Yin – Yang* est fréquemment mentionné dans le *Yi Zhuan*, à savoir dans les interprétations des penseurs ultérieurs, s'inspirant de l'interaction et de la complémentarité entre les forces naturelles antagonistes, incarnées métaphoriquement par le *Yin* et le *Yang*. À partir de l'observation des objets et des phénomènes de la vie courante, les ancêtres chinois ont déduit une opposition universelle chez les dix mille êtres : le ciel et la terre, l'homme et la femme, le jour et la nuit, le dessus et le dessous, le gagnant et le perdant, etc. Dans le tǎi jí fú (☯), le *Yin* est représenté en noir, évoquant le principe féminin, les éléments passifs, tels que l'obscurité, la fraîcheur, la réceptivité, le vacant, la faiblesse etc. Le *Yang* est en blanc et représente le principe masculin, les éléments actifs tels que la luminosité, la chaleur, l'élan, le plein, la force etc. Basée sur la dualité orientale, cette notion de complémentarité sert également à interpréter les correspondances entre les dix mille êtres (autrement dit l'ensemble de tous les êtres).

Contrairement à certains philosophes de la Grèce Antique, qui recherchent l'origine du monde à partir d'éléments fondamentaux, tels que le feu, l'eau ou l'air, les sages chinois ont eu recours à l'opposition et à la réciprocité entre le *Yin* et le *Yang* pour expliquer la transformation et le mouvement des dix mille êtres, tout en soulignant l'ensemble que forment le ciel et l'homme ainsi que leur entente

¹ *Yi King, le livre des transformations*, version allemande de Richard Wilhelm, préfacé et traduit en français par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. 337.

harmonieuse, ce qui constitue l'essentiel de la tradition philosophique chinoise.

2.2 La similitude entre *Drame* et le *Yi King*

Drame se compose de soixante-quatre fragments, non numérotés et séparés les uns des autres par un espace blanc. D'une part, cette matrice emprunte sa forme à l'échiquier, qui comprend soixante-quatre cases noires et blanches. D'une autre part, on peut aussi reconnaître la structure du *Yi King*, avec ses soixante-quatre hexagrammes. Sollers confirme cette interprétation lors de son entretien avec Jacques Henric :

Déjà *Drame* était construit sur la matrice structurale du *Yi-King* : soixante-quatre séquences alternativement impaires et paires, divisées entre il et je (entre une ligne simple et une ligne brisée s'engendrant réciproquement à la fois au niveau signifié et signifiant).¹

Néanmoins, les séquences dans *Drame* et les hexagrammes du *Yi King* ne se correspondent pas parfaitement les unes aux autres. Selon Forest, il est difficile d'établir un lien direct entre les deux textes :

Au total, l'homologie entre *Drame* et le *Yi-king* semble être simplement de structure d'ensemble et d'inspiration générale. Le roman se contente de laisser affleurer en lui les lignes estompées et dissimulées, pleines et brisées du texte chinois, passant comme très loin de la surface de la page, trop loin pour être lues ou discernées, présentes cependant dans le lointain, du début à la fin : «D'abord (premier état, lignes, gravure – le jeu commence)... »²

Certes, le rôle que joue le *Yi King* dans la conception structurale de *Drame* ne paraît pas évident, cependant Forest repère tout de même quelques rapprochements entre ces deux textes :

Ainsi l'hexagramme final – 64 – est celui de l'échec, de l'inachèvement – ce que retranscrivent on ne peut plus exactement les dernières lignes du roman. De même,

¹ Philippe Sollers, *Écriture et révolution, entretien avec Jacques Henric*, in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 72.

² Philippe Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p.126.

l'avant-dernière séquence de *Drame* semble être celle d'un accomplissement – texte enfin atteint – que traduit le koua 63 : «travers ée achevée ».¹

Deux séquences en correspondance avec deux koua, du point de vue quantitatif, cela ne semble pas très convaincant. Pourtant, les deux derniers hexagrammes révèlent un principe capital de la cosmologie du *Yi King* : le monde est toujours à l'imparfait, ouvert à toutes les possibilités. Dans la matrice du monde que constituent les 64 hexagrammes, le développement de l'univers est représenté par un état d'inachèvement au lieu d'un état d'accomplissement. En d'autres termes, tout achèvement n'est qu'un nouveau commencement, toute forme de terminaison est une phase du cycle infini ; on n'aboutit jamais à une véritable fin ; les dix mille êtres sont toujours en mouvement. C'est tout le secret du titre de ce classique : « changement (Yi) immuable (King) ».

Récemment, l'interprétation de Christophe Bardyn est venue compléter la similitude entre les deux textes. Dans son article «*Drame* et la chute », il met en parallèle les trois premiers et le dernier koua du *Yi King* et les séquences correspondantes de *Drame* dans le but d'établir une intertextualité plus directe entre le vieux classique chinois et le roman de Sollers.

Prenons la première section du roman. Elle est une réminiscence du premier hexagramme, *Qian* 乾. Celui-ci est constitué de six traits pleins. Il manifeste donc la plénitude suprême. Le premier mot du commentaire qui accompagne *Qian* est *yuan* 元, «principe, origine, commencement. » Le premier mot de *Drame* est «D'abord ». Ce n'est pas une simple coïncidence. *Qian* est associé à la puissance productrice, à la plénitude positive, et c'est cela qui domine cette première section du roman. « D'abord (premier état, lignes, gravure – le jeu commence), c'est peut-être l'élément le plus stable qui se concentre derrière les yeux et le front. » *Qian* est l'élément le plus stable absolument. Dans l'extrême plénitude se tient évidemment aussitôt, dialectiquement, son contraire : «Ce premier contact paraît beaucoup trop riche, obscur. » Il s'agit de sortir de cet excès de plein : «C'est aussi d'un sommeil sans âge, massif, intermittent en apparence mais au fond continu – piège inévitable –, qu'il lui faut sortir. » Les hexagrammes, comme les sections du roman, ne sont pas clos sur eux-mêmes, ils se transforment réellement les uns dans les autres.²

¹ *Ibid.*, p. 126.

² Christophe Bardyn, «*Drame* et la chute », *L'Infini*, n° 135, printemps 2016, p. 21.

Bardyn repère quelques éléments dans la première séquence de *Drame* pour les rapprocher des commentaires du premier hexagramme *K'ien*¹ (qián, 乾) du *Yi King*. En effet, l'hexagramme *K'ien* est représenté par six traits continus du *Yang* (☰) et composé d'un redoublement du trigramme *K'ien*(☰)². Tous les hexagrammes ayant leur propre symbolique spécifique, les commentaires et les jugements sur chaque hexagramme expliquent également la signification de chacun des six traits composants. *K'ien* symbolise le ciel et la force du créateur. Au sein de l'hexagramme, les six traits représentent un processus de transformation de la puissance productrice du *Yang*. Ainsi, par exemple, bien qu'il soit, de nature, fort, le dragon doit se tenir dans l'obscurité et cacher ses talents pour attendre l'occasion de réaliser ses ambitions. Une fois au sommet de la réussite, il connaîtra inévitablement le déclin, selon le principe du mouvement constant.

Dans l'hexagramme *K'ien*, le premier trait du bas, dit «neuf au commencement»³, est accompagné du commentaire «Dragon caché. N'agis pas»⁴. Ce trait est la métaphore d'un dragon immergé dans l'eau pour que sa force grandisse et qui attend les circonstances favorables pour émerger. Le deuxième trait du bas en haut, dit «neuf à la deuxième place» signifie : «Dragon apparaissant dans le champ. Il est avantageux de voir le grand homme.»⁵ Les deux premiers traits de *K'ien* symbolise la phase préparatoire où l'homme remarquable (le dragon) est encore inconnu et humble, et attend sereinement son heure. Dans *Drame*, on lit dans le premier paragraphe : «Arrêté, il n'insiste pas, il attend.»⁶ Cette phrase répond, elle aussi, à la stratégie du retrait pour accumuler ses forces.

¹ Puisque les citations du *Yi King* dans notre travail proviennent toutes de la traduction française de la version de R. Wilhelm, quand il s'agit des noms des hexagrammes, nous utilisons la transcription phonétique du texte de Wilhelm plutôt que le pinyin pour éviter toute confusion possible.

² Concernant la formation des 64 hexagrammes par les 8 trigrammes, voir aussi p. 229 du présent travail.

³ Les traits pleins signifiant le *Yang* sont nommés «neuf» et les brisés signifiant le *Yin* sont nommés «six»; les traits d'un hexagramme sont disposés du bas en haut, chacun a une appellation spécifique : «chū» (初), le commencement, «èr» (二) deux, «sān» (三) trois, «sì» (四) quatre, «wǔ» (五) cinq et «shàng» (上), en haut. Prenons comme exemple la traduction de R. Wilhelm, les six traits de l'hexagramme *K'ien* sont nommés : neuf au commencement, neuf à la deuxième place, neuf à la troisième place, neuf à la quatrième place, neuf à la cinquième place et neuf en haut.

⁴ *Yi King, le livre des transformations*, version allemande de Richard Wilhelm, préfacé et traduit en français par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Philippe Sollers, *Drame, op. cit.*, p. 11.

Neuf à la troisième place signifie :
L'homme noble exerce tout le jour une activité créatrice.
Le soir il est encore rempli de soucis intérieurs.
Danger. Pas de blâme.
[...]
Neuf à la quatrième place signifie :
Vol hésitant au-dessus des profondeurs.
Pas de blâme.¹

Du point de vue divinatoire, les troisième et quatrième traits d'un hexagramme sont les moins stables et représentent en général une situation difficile, car ils se trouvent à la transition entre les deux extrêmes. À propos de la situation de chaque trait dans l'hexagramme, *Le grand commentaire* dit : « À la troisième [place] s'attache ordinairement l'infortune »², et « la quatrième [est ordinairement] avertie parce qu'elle se trouve dans le voisinage du maître. »³ L'image que représentent ces deux traits de *K'ien* – se mettre à l'œuvre et courir des risques – correspond à un passage du roman :

S'il veut vraiment soutenir l'entreprise, chaque jour, durant les courts instants où il coïncide avec son projet – jusque dans la stupeur, le vide –, il devra commencer au hasard, réduire ce hasard par la ruse. Problème : pousser la reconnaissance le plus loin possible, supprimer le malaise qui ne cesse de l'envahir. Problème : avoir vu le piège mais perdu ses limites.⁴

Un peu plus loin, on relève de plus « Avertissement ? Sans doute. Conseil et menace. »⁵ Il nous semble que c'est une conclusion pertinente de la signification des troisième et quatrième traits du premier hexagramme du *Yi King*.

Neuf à la cinquième place signifie :
Dragon volant dans le ciel.

¹ *Yi King, le livre des transformations, op. cit.*, p. 24-25.

² *Ibid.*, p. 387.

³ *Ibid.* La cinquième place est considérée comme place du souverain. C'est pourquoi la quatrième place qui est à côté est souvent menacée.

⁴ Philippe Sollers, *Drame, op. cit.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

Il est avantageux de voir le grand homme.¹

Le cinquième trait est d'ordinaire le plus favorable des six traits et il occupe «la place du souverain». Puisqu'il se situe à la phase de perfection de toute chose, la cinquième place symbolise généralement la chance et la réussite. Selon *Le grand commentaire*, «la cinquième place est une place centrale, le maître de l'hexagramme à une place forte : ce sont autant d'éléments de force, qui promettent la victoire.»²

[...] se décider, avancer, contrôler à mesure ce clair-obscur dont il est le témoin à la fois durable et changeant. [...]

Alors, le rideau se lève, il retrouve la vue, s'évade, se regarde aux prises avec le spectacle qui n'est ni dedans ni dehors. Alors, il entre comme pour la première fois en scène.³

Voilà le passage le plus positif de la première séquence du roman : le théâtre commence et le narrateur s'échappe d'un rêve étrange. L'élément *Yang* de l'hexagramme bat son plein à la cinquième place et commence à se transformer en son contraire. C'est ce que montre l'analyse de Bardyn, la fin de la première séquence inaugure le cycle prochain plutôt que de clore son propre cycle.

Dans l'hexagramme *K'ien*, neuf en haut signifie : «Dragon trop élevé aura à se repentir»⁴. L'image est la métaphore du dragon qui vole trop haut et subit inévitablement des échecs tout en risquant de tomber, vérité que révèle très souvent le sixième trait des hexagrammes : «il n'est pas d'acquisition définitive ; tout moment est passage, l'apogée contient en germe le déclin, la défaite prépare la victoire future, la retraite est souvent la meilleure préparation du retour.»⁵

Le deuxième hexagramme du *Yi King*, *K'ouen* (坤, kūn) est composé de six traits discontinus du *Yin* (☷), soit d'un redoublement du trigramme *K'ouen* (☷). Cet

¹ *Yi King, le livre des transformations, op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 388.

³ Philippe Sollers, *Drame, op. cit.*, p. 14.

⁴ Après avoir comparé les deux traductions de R. Wilhelm (Dragon orgueilleux aura à se repentir) et de Daniel Giraud (Le dragon trop élevé Regrets.) et à partir de notre compréhension du texte original en chinois, nous proposons une telle traduction éclectique et qui nous semble plus juste.

⁵ Étienne Perrot, «Préface du traducteur français», *Yi King, le livre des transformations, op. cit.*, p. xii.

hexagramme est le contraire de *K'ien* et il symbolise la terre et sa vertu réceptive. Bardyn signale que cet hexagramme et la deuxième séquence de *Drame* sont aussi comparables sur le plan de la signification :

Vérifions seulement que le mouvement est engagé. Le second hexagramme est *Kun* 坤. Il est constitué de dix traits vides et manifeste par conséquent la réceptivité parfaite. Lui aussi correspond au principe, mais selon son versant *yin*, négatif si l'on veut. Ainsi la deuxième section de *Drame* est-elle habitée par le négatif.¹

Le Commentaire des images indique la nature de *K'ouen* : « L'état de la terre est le DON DE SOI RÉCEPTIF. Ainsi l'homme noble à la vaste nature porte le monde extérieur. »² Selon l'esprit du *Yi King*, la symbolique de *K'ouen* est toujours louable par sa nature malléable. La terre accueille et accepte avec docilité la création du ciel et c'est sur son épaisseur que les hommes vertueux devraient prendre exemple pour supporter les êtres du monde. D'après le jugement du *Commentaire sur la décision* (象传, tu ànzhu àn) sur *K'ouen*, « si l'homme noble doit entreprendre quelque chose et veut se mettre en avant, il s'égaré ; mais s'il suit, il trouve une direction. »³ On lit justement les phrases suivantes dans la deuxième section de *Drame*, justifiant ce commentaire :

J'avance à tâtons (bien entendu ma démarche ne laisse rien paraître), [...]

Sorti de l'eau, j'étouffe, je veux avancer sans y parvenir. À nouveau, j'essaye de fuir loin de la mer, à nouveau une distance infranchissable m'absorbe. [...] Je n'avancerai que par rapport à cette carte, le voyage n'est possible que par elle et sur le terrain obligatoire où je suis placé⁴

La vertu de *K'ouen* réside dans sa soumission aux circonstances. L'obéissance de *K'ouen* pourrait paraître négative, mais sa persévérance favorisera sa réussite. Le passage ci-dessus confirme que tout avancement arbitraire ne connaîtra que l'échec et que ce que l'on entreprend ne fonctionnera qu'en suivant une certaine directive.

¹ Christophe Bardyn, « *Drame et la chute* », *L'Infini*, n° 135, printemps 2016, p. 21.

² *Yi King, le livre des transformations*, op. cit., p. 29.

³ *Yi King, le livre des transformations*, op. cit., p. 28.

⁴ Philippe Sollers, *Drame*, op. cit., p. 18-20.

Le troisième hexagramme est *Zhun* 屯, la difficulté le début des problèmes. Ainsi commence la troisième section de *Drame* : « Prisonnier du jeu ? » Si nous bondissons à la dernière section, nous rencontrons le soixante-quatrième hexagramme, tout en promesses inchoatives : *Wei Ji* 未濟, « avant l'accomplissement ». Cette fois-ci, Sollers n'écrit pas : « Il écrit », mais : « pensant qu'il devra encore écrire. » Il n'y a pas, à proprement parler, de point final, le roman est ouvert et peut recommencer sans que le nouveau départ soit tout à fait identique au premier.¹

Étant donné que l'analyse de Bardyn sur le dernier hexagramme confirme la découverte de Forest, il ne nous reste plus qu'à ajouter quelques éléments à l'analyse de la troisième section du roman.

Le troisième hexagramme *Tchouen* (屯, zhūn, ䷂) est composé dans sa partie haute par le trigramme *Kan*(☵), l'eau, et en bas par *Tchen*(☳), le tonnerre. L'idéogramme qui le présente a originellement la forme d'un germe sortant du sol. Puisque *Tchouen* se trouve à la suite des hexagrammes *K'ien* (le ciel) et *K'ouen* (la terre), sa symbolique est naturellement celle du nouveau-né issu de l'union entre le ciel et la terre. La nouvelle vie est susceptible d'être menacée par des dangers, par conséquent *Tchouen* implique aussi la difficulté. Cet hexagramme décrit la situation dans laquelle se trouve une première naissance. Au début d'une entreprise, on se heurte très souvent à des obstacles. Si on s'obstine avec prudence et droiture, il y aura certainement une perspective lumineuse.

Au début de la troisième section de *Drame*, on lit d'abord : « il se trouvait dans l'étendue biologique, membre larvaire d'une cellule [...] »², ce qui correspond à l'image du germe que représente *Tchouen*. Un peu plus loin, on lit aussi : « Là, toutes les paroles se perdent, sont réduites au point mort. »³ Cette phrase révèle une impasse d'où il est difficile de sortir, métaphorisant les problèmes qui s'accumulent et qu'affronte la nouvelle vie. À la fin du passage, on lit : « Lumière sourde, quelqu'un parle, debout ; ce moment ne s'arrête pas... »⁴ On voit que la situation

¹ Christophe Bardyn, « *Drame* et la chute », *L'Infini*, n° 135, printemps 2016, p. 21-22.

² Philippe Sollers, *Drame*, op. cit., p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Philippe Sollers, *Drame*, op. cit., p. 23.

commence à s'améliorer ici grâce à la persévérance et à la résignation du nouveau-né

Bien que les remarques de Bardyn soient éclairantes et fines, nous pensons tout de même que la façon dont le texte de *Drame* et celui du *Yi King* sont mis en parallèle ne peut pas être généralisé dans toutes les sections du roman. Étant donné que la correspondance entre les deux textes sur le plan du contenu reste relativement faible, il nous semble impossible d'établir un rapprochement pertinent entre chaque hexagramme du *Yi King* et chaque séquence de *Drame*, en suivant strictement l'ordre du texte. D'ailleurs les six traits composant un hexagramme représentent le mouvement constant de la situation et ont respectivement une signification, ce qui fait que toute relation biunivoque créée entre les deux textes risquerait d'être forcée et partielle.

Drame est un « texte s'écrivant lui-même à l'infini, sans commencement ni fin, sans bornes ni horizon que celui de sa perpétuelle prolongation »¹. Cet aspect imparfait de l'écriture fait écho à l'inachèvement du *Yi King*. Vers la fin du roman, on relève ce passage annonçant le recommencement de l'écriture :

Repris par le commencement sans histoire, l'extrémité où tout serait dit... De nouveau confronté à une sorte de large, d'avenir, loin, du côté ouest où s'étendent les terrains déserts...²

Par ailleurs, si l'on observe les textes de *Drame*, *Nombres* et *Lois*, on relève une récurrence de l'image de la feuille brûlée. Voici la fin de *Drame* :

« On doit pouvoir considérer que le livre échoue ici – (brûle) (s'efface) [...] »³.

Nombres commence par « ...le papier brûlait »⁴ et finit par « vous, porté, jusqu'à la pierre qui n'est pas la pierre, multitude transversale, lue, comblée, effacée,

¹ Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, p.95.

² Philippe Sollers, *Drame*, *op. cit.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968, p. 11.

brûlé et refusant de se refermer dans son cube et sa profondeur) [...]»¹. Quant à *Lois*, on lit au début de la deuxième séquence : « brûlons maintenant papyrus vieux névros étraçant choc de la pulsion-clé »².

L'importance de cette image est accentuée par Sollers dans son entretien avec David Hayman : « Un tissu, donc, en train de brûler, de se consumer... Un incendie simultanés des mots et des choses dans le roulement de la narration... »³

Le texte commence, brûle, renaît, disparaît et ainsi de suite. Il semble que *Drame* débute un cycle sans fin, dont les romans ultérieurs font partie. Tout comme le *Yi King*, qui tente d'englober l'apparition et l'évolution des dix mille êtres et d'expliquer tous les phénomènes de l'univers, *Drame* se veut la Genèse de la production du texte, en se transformant en une machine textuelle, racontant la naissance et la disparition du sens.

2.3 L'alternance des pronoms personnels « je » et « il » dans *Drame*

On trouve deux sujets de narration dans *Drame* : le « je » et le « il », leur alternance se déroule de telle façon que le « je » prend le relais de la narration lorsque la séquence est inaugurée par « Il écrit ». Dans *Drame, poème, roman* (1968), texte consacré au livre de Sollers, Roland Barthes analyse en profondeur l'énigme des pronoms personnels dans *Drame* :

À vrai dire, cette première personne classique est fondée sur un dédoublement : *je* est l'auteur de deux actions différentes, séparées dans le temps : l'une consiste à vivre (aimer, souffrir, participer à des aventures), l'autre consiste à écrire (se rappeler, raconter) [...] Sollers ne fait à la lettre qu'un seul actant : son narrateur est absorbé entièrement dans une seule action, qui est de narrer [...]»⁴

Barthes montre avec précision que dans les romans traditionnels à la première personne, il existe un écart irréductible entre le narrateur et l'acteur, toujours inconciliables mais unis sous le pronom personnel « je », qui sert d'expédient. Le

¹ *Ibid.*, p. 124.

² Philippe Sollers, *Lois*, Paris, Seuil, 1972, p. 7.

³ Philippe Sollers, *Vision à New York*, Paris, Grasset, 1981, p. 101.

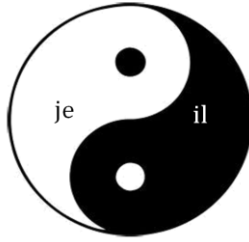
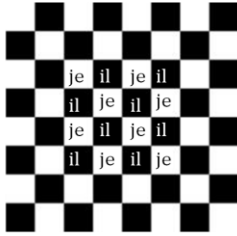
⁴ Roland Barthes, *Sollers écrivain, op.cit.*, p.934-935.

projet de Sollers consiste à estomper cet écart entre le narrateur et l'acteur, en ne créant qu'un seul narrateur-acteur, dont le mouvement unique est de narrer.

La substance qui sépare les deux personnes de la narration n'est donc nulle part d'identité, mais seulement d'antériorité : *il* est à chaque fois celui qui va écrire *je*; *je* est à chaque fois celui qui, commençant à écrire, va cependant rentrer dans la préécriture qui lui a donné naissance.¹

Pour reprendre différemment l'analyse de Barthes, ces deux pronoms personnels apparemment antagonistes forment en réalité une unité harmonieuse, analogue à la dualité du *Yin* et du *Yang*, deux éléments opposés qui se font écho et se transforment l'un en l'autre. L'«il» noir et le «je» blanc selon le modèle de l'échiquier pourraient également passer pour l'«il» *Yin* et le «je» *Yang*, ou inversement. Nous trouvons que l'interaction *Yin-Yang* est une explication plus adéquate à la relation de ces deux pronoms personnels, car il s'agit en fait de la même personne à des moments différents : quand le «il» se met à narrer, il se transforme en «je», alors que «je» commence à raconter en tant qu'avatar du «il». Selon la matrice de l'échiquier, la distinction des deux pronoms personnels séparés par les cases paraît très nette, comme ce que montre le graphique ci-dessous, chacun des deux éléments est soit blanc, soit noir. En revanche, en plaçant «je» et «il» dans le symbole du *Yin* et du *Yang* – le «tǎj fú», il y a une certaine tension entre les deux éléments, la séparation n'est plus brutale, sous forme d'un échiquier, la transition entre les deux pronoms personnels est réalisée dans un état de fusion, où les deux éléments sont à la fois noir et blanc, l'un dans l'autre. De cette façon, il nous semble légitime de traiter la question des pronoms personnels de *Drame* à travers le concept *Yin-Yang*, qui servirait de nouvel horizon d'interprétation.

¹ *Ibid.*, p.936.



2.4 L'amour à la chinoise dans *Passion fixe*

Après *Nombres* et *Lois*, dans lesquels la référence à la Chine paraît ostensible et provocante, notamment par l'emploi des sinogrammes, les emprunts à l'Empire du Milieu semblent s'estomper dans les romans sollersiens ultérieurs. Or avec *H* et *Paradis*, dont le texte se passe de ponctuation et de majuscule, les éléments chinois subsistent mais d'une façon plus implicite. Dans *Passion fixe* (1998), pour faire l'éloge de l'amour réussi à la chinoise, Sollers mobilise des ressources de la pensée et culture chinoises, telles que le taoïsme, le *Yi King*, la peinture classique et la calligraphie. Parmi tous ces emprunts, ceux faits au *Yi King* s'avèrent les plus nombreux et les plus importants, ainsi que Sollers le mentionne lui-même :

Maintenant nous allons aller du côté de *Passion fixe* où là aussi il y a beaucoup de chinois et pas une seule mention n'en est faite dans la critique littéraire. Il faut s'y faire. Tout ça passe inaperçu, mais c'est pourtant là.

C'est même d'autant plus étonnant que ce livre utilise beaucoup le *Yijing*. Tout le monde connaît le *Yi King*, mais ici personne n'y fait attention.

Il y a pourtant dans ce livre beaucoup de signaux imprimés. Ces traits brisés et ces traits pleins, ce n'est pas de la décoration.¹

Le narrateur, ancien militant de mai 68 qui est tenté par le suicide au commencement du roman, rencontre ensuite Dora, avocate et veuve, avec qui il entretient une relation amoureuse exceptionnelle. L'auteur résume ainsi le roman : « Un lecteur, ou une lectrice, ouvre ce livre, le feuillette, le fait traduire, comprend vaguement que l'auteur a dû faire partie d'un complot subversif difficile à identifier. Les événements dont il est question sont lointains, on n'en garde qu'un souvenir

¹ Philippe Sollers, « Déroulement du Dao », *op. cit.*, p. 166.

contradictoire, la plupart des historiens les classent parmi les révoltes sans lendemain»¹.

Avec *Passion fixe*, le projet romanesque de Sollers est subversif par rapport à la tradition littéraire occidentale :

La règle générale est de raconter des amours impossibles, des impasses, des drames, des récriminations, des échecs, et moi je fais le contraire. L'amour est possible entre les mortels. La guerre des sexes est une illusion sociale imposée. Nous sommes en guerre, oui, mais contre ce pouvoir de destruction et de haine.²

Le chagrin d'amour envahit non seulement la littérature occidentale depuis le mythe de Tristan et Yseult, et il demeure un thème récurrent dans toutes les littératures. Cela découle bien sûr du manque d'éléments théâtraux de l'amour réussi, dont l'histoire est sans péripétie. Dans *Passion fixe*, l'amour entre Dora et le narrateur est sur ce point un modèle à contre-courant. Sollers désapprouve cette obstination pour la tragédie : «La passion doit être punie ? Ah oui ? Quel est le con qui a dit ça ? »³

Le taoïsme présume que tout élément a son contraire et que la résonance et l'interaction entre les opposés constituent la force motrice de l'évolution du monde. Inspiré par le concept de l'interdépendance et de l'entremêlement entre le *Yin* et le *Yang*, Sollers surmonte les conventions littéraires en brisant le joug du récit de l'amour impossible et construit par le biais du taoïsme un nouveau modèle de relation hommes-femmes d'où découle une bonne entente des sexes :

Nos côtés masculins s'entendaient, nos côtés féminins aussi, on était donc quatre de la bonne façon, surtout pas deux ni un, vieux obstacles de l'illusion infantile. Quatre à la chinoise : ton yang, mon yin ; mon yang, ton yin.⁴

La guerre des sexes relève du dualisme platonicien, auquel certains reprochent

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 372.

² *Ibid.*, p. 322.

³ *Ibid.*, p.79.

⁴ *Ibid.*, p.82.

sa partialité : il existerait une supériorité préconçue d'un élément par rapport à son opposé. C'est le cas du scindement entre le monde intelligible et le monde sensible ou entre le masculin et le féminin : le premier élément est censé être dominant. En revanche, dans la pensée taoïste chinoise, les deux éléments constitutifs d'une entité sont à la fois opposés et interchangeables, ce qui propose une solution au dilemme occidental de séparation ou de fusion des sexes.

En fait, quand on est deux, on est quatre. Ce qui veut dire que le masculin d'un homme ne sera jamais le masculin d'une femme, et que la féminité d'un homme ne sera jamais non plus la féminité d'une femme. Donc, dès qu'on est deux, on est quatre.¹

Dans cette perspective taoïste, il y a chez tout être un côté *Yin* et un côté *Yang*, dont la proportion est variable selon les circonstances et la relation difficile entre les deux sexes, due au problème de la dominance, n'existe plus. Avec son masculin, une femme pourrait tout à fait l'emporter sur un homme et un homme pourrait également être parfois passif en s'abandonnant à sa féminité.

Il en va de même pour le dialogue entre la Chine et l'Occident, dont la différence sert à enrichir l'un par l'autre. Les emprunts mutuels ouvrent de nouveaux horizons à la littérature mondiale.

Revenons au titre du roman. « Passion fixe » nous paraît déjà à pouvoir être entendu de deux façons : désignant d'une part la relation harmonieuse et durable entre les deux personnages principaux, et insinuant d'autre part, l'intérêt permanent que l'auteur nourrit pour la Chine. Ce titre « établit d'emblée un lien étroit entre ces deux passions que sont l'amour et le goût pour la civilisation chinoise »², note Hervé Couchot dans son texte consacré à ce roman. Sollers le confirme également dans son essai intitulé « Roman d'amour » : « Ce qui ne veut pas dire que la culture chinoise est complètement coupée d'elle-même, mais en tout cas, c'est une passion fixe chez moi. »³

¹ Vebret, Joseph. « Philippe Sollers, l'amour comme trésor », *Le magazine des livres*, 2011, n° 28, p.14.

² Hervé Couchot, « *Passion fixe*, roman d'amour chinois », *L'Infini*, n° 113, hiver 2011, p.61

³ Philippe Sollers, « Roman d'amour », in *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p.1087.

2.5 Notes sur les citations du *Yi King* dans *Passion fixe*

Rédigé au tournant du troisième millénaire et paru en 2000, *Passion fixe* est l'œuvre sollersienne dans laquelle la référence au *Yi King* chinois est la plus explicite et récurrente. Avec *Le Lys d'or*, c'est le livre qui s'imbibe le plus manifestement de culture chinoise.

Les traits pleins et brisés du *Yi King* ne sont nullement décoratifs dans *Passion fixe*. On compte en tout une dizaine de citations directes du *Yi King* au long du roman. Le texte paraît d'autant plus hermétique aux lecteurs occidentaux que son origine est géographiquement et temporellement éloignée. Nous pensons qu'il serait intéressant d'annoter ces citations l'une après l'autre, en mobilisant nos connaissances de la langue et civilisation chinoises, et en tenant compte des échos que ces citations font entre elles, dans le but de mettre en lumière la valeur de cette référence à la Chine.

2.5.1 Des trigrammes aux hexagrammes

Avant de déchiffrer l'énigme de nombreuses citations du *Yi King* dans *Passion fixe*, il nous semble nécessaire d'expliquer d'abord l'élaboration et la structure des *gua* (trigrammes ou hexagrammes).

Une phrase dans le *Grand Commentaire* annonce le principe fondamental du *Yi King* : «le Tai Ji (état chaotique de l'univers) engendre les deux éléments principaux (☯, ☷)¹, ces deux éléments principaux engendrent les quatre images (☰, ☷, ☱, ☴)², ces quatre images engendrent les huit trigrammes »³, lesquels sont *K'ien*(☰), *K'ouen*(☷), *Tchen*(☱), *Souen*(☴), *Kan*(☵), *Li*(☲), *Ken*(☶), *Touei*(☴)⁴, symboles des huit éléments : le ciel, la terre, le tonnerre, le vent, l'eau, le feu, la montagne et le lac. Dans l'interprétation et la pratique divinatoire du *Yi King*, la symbolique des huit trigrammes s'est élargie aux huit catégories des objets

¹ Signes représentant le *Yang* et le *Yin* et symboles du ciel et de la terre.

² Les quatre images sont en fait quatre combinaisons de deux traits plein ou brisé, lesquelles indiquent respectivement le vieux *Yang* (été), le vieux *Yin* (hiver), le jeune *Yang* (printemps) et le jeune *Yin* (automne).

³ Notre traduction.

⁴ En sinogramme : 乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑。

et phénomènes. Ces huit trigrammes de base ont ultérieurement été combinés deux à deux pour obtenir les soixante-quatre hexagrammes.

Les traits qui composent les trigrammes et les hexagrammes sont nommés *yao* (爻). Les traits pleins représentent le *Yang* (clarté) et les traits brisés représentent le *Yin* (ombre). Au sein d'un même hexagramme, les traits continus ou discontinus sont attribués aux images correspondantes. Les jugements et les explications accompagnant chaque hexagramme ainsi que ses six traits sont doublement significatifs : premièrement, à l'aide des images de la vie quotidienne, ils transforment les traits cabalistiques des *gua* en figures littéraires interprétées par des phrases compréhensibles, la doctrine qu'ils connotent est ainsi rendue plus vivante et accessible. En second lieu, se correspondant entre eux, les jugements et les explications annoncent les mouvements et les transformations du monde des apparences ; les hexagrammes, agissant l'un sur l'autre, révèlent, depuis les soixante-quatre points de vue, la loi du changement des éléments sous différentes circonstances. Le *Yi King* est ainsi devenu un ouvrage spécifique de philosophie grâce au mariage des pictogrammes et de l'écriture, il tient une place importante dans l'héritage culturel chinois et imprègne encore la vie chinoise dans tous ses aspects quotidiens.

2.5.2 Les hexagrammes *Po*, *Fou* et *Ko*

La première apparition du texte du *Yi King* dans *Passion fixe* est précédée par une citation de Cyrano de Bergerac, à qui l'œuvre rend également hommage.

Ou encore, qui m'aurait dit un mois auparavant que le vieux *Yi king* chinois ouvrirait là sous mes yeux, ses merveilles de pénétration, de souplesse? Le vingt-troisième hexagramme, par exemple, *Po*, «l'éclatement», faisait, ce matin-là mon admiration, avec ses trois traits brisés en bas, *K'ouen*, signifiant le réceptif, la terre, et son trait plein et ses deux traits brisés du haut, *Ken*, l'immobilisation, la montagne. Le commentaire dit : «Un cycle prend fin, il faut préparer le cycle à venir. La montagne repose sur la terre. Ouvrez-vous à des idées nouvelles. Faites face à vos obligations... Ici se meut la voie du ciel.» Dans l'idéogramme *Po*, on discerne un couteau et le caractère voulant dire *sculpter*. C'est bien l'image de notre situation, aurait dit François, mais attention, la dernière interprétation peut être : «Il y a encore un gros fruit qui n'a pas été mangé», et

« la maison de l'homme vulgaire vole en éclats ». Avis aux amateurs. L'hexagramme suivant est d'ailleurs, comme par hasard, *Fou*, le retour, le tournant. Rien n'est figé, la mobilité opère, les transformations sont en cours. Il n'est pas impossible, disait François, que nous ayons droit de nouveau, un jour, au signal *Ko*, la révolution, la mue, avec, en bas, ce qui s'attache, le feu (*Li*), et en haut le joyeux, le lac (*Touei*). « L'homme prêt au changement doit avoir confiance, les forces célestes le guideront. » Là on devine le mouvement du temps à travers l'espace, plus rien, juste une vibration de mutant.¹

Le texte cité ci-dessus est le début d'un long passage consacré à la culture chinoise, dans lequel après la mention des hexagrammes du *Yi King*, l'auteur traite de la peinture chinoise en évoquant des peintres et leurs rouleaux, ce qui fera l'objet de nos études dans un autre chapitre.

Po, le vingt-troisième hexagramme, signifie l'éclatement, la dénudation ou l'exfoliation. Le signe de l'hexagramme (☶☱) est composé en bas du trigramme *K'ouen* (☶) et en haut du trigramme *Ken* (☰), soit sept traits brisés en bas et un trait plein en haut. Comme le montre ce signe, le *Yin* se développe considérablement et envahit le *Yang* qui risque de s'effondrer et de changer de nature par la pénétration du *Yin*. Cet hexagramme décrit la situation dans laquelle les hommes vils (le *Yin*) triomphent alors que les hommes vertueux (le *Yang*) se trouvent sur le point d'être éliminés. Ainsi, il est conseillé aux hommes vertueux de suivre la loi du mouvement du ciel et de ne pas avancer en attendant son temps de résurrection.

L'hexagramme *Po* cité ici entre en résonance avec un passage précédent dans lequel le narrateur rencontre son ami François, personnage mystérieux qui connaît très bien la Chine et qui mène une vie quasiment clandestine. Au moment de leur rencontre, François subit les foudres de la critique et il se trouve dans l'impuissance de riposter.

D'après François, la situation était désormais nulle, et pour très longtemps. « Il faudrait recommencer depuis le début. »[...] « On verra qui connaît le temps et qui sait attendre », a-t-il dit encore [...].

Je savais ce qui préoccupait François : non seulement l'absence de toute possibilité d'action, mais aussi le mauvais rapport de forces dans l'opinion.²

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op.cit., p. 52.

² *Ibid.*, p. 44.

Le narrateur et son ami font l'objet d'attaques constantes et leur situation est analogue à celle du trait plein dans l'hexagramme *Po*. D'après la philosophie du *Yi King*, la meilleure solution n'est pas la riposte, mais l'attente jusqu'à l'affaiblissement de la force de l'adversaire. Le mouvement du ciel a sa propre loi et quand le ciel se meut en faveur du *Yang*, il est faste d'agir pour les hommes vertueux. Le *Yang* ne se laisse pas anéantir par le *Yin* dans son inaction. Le pépin du « gros fruit qui n'a pas été mangé » contient le germe de renaissance du *Yang*. Tout comme dans la nature, les plantes se flétrissent en hiver mais le fruit restant bourgeonnera au retour du printemps. C'est la raison pour laquelle ce n'est pas un hasard que *Po* soit suivi par *Fou*, le retour.

Elle tire le vingt-quatrième hexagramme du *Yi king*, *Fou*, le retour, le tournant. En haut, *K'ouen*, le réceptif, la terre ; en bas *Tchen*, l'éveilleur, le tonnerre.

Commentaire : « Le retour décrit la situation en termes de renaissance permettant de se tourner vers des énergies oubliées et de tout recommencer de zéro. Il s'agit de rebrousser chemin, de remonter à la source, ou de se réengager sur la bonne voie. Le retour évoque aussi l'idée de retrouver la ferveur des premiers temps, la pureté des premiers sentiments. Ici, certaines choses doivent refaire surface. Il ne faut pas leur faire obstacle. »¹

Composé de *Tchen* (☳) en bas et *K'ouen* (☷) en haut, *Fou* (䷗) est ainsi représenté par un trait plein en dessous de six traits brisés, symbolisant le retour du *Yang* et le tournant du *Yin* au *Yang*. Le *Yang* a été à peine ruiné par le *Yin* dans l'hexagramme *Po*, et voilà que le *Yang* surgit au sein du *Yin* et gagnera peu à peu du terrain. Un cycle prend fin, un nouveau cycle commence, et ainsi de suite. *Fou* représente le début du printemps pendant lequel la force positive revient et les êtres reprennent vie. Les interprétations des traits montrent le retour du *Yang* et l'inéluctabilité de la renaissance.

L'hexagramme *Fou* est introduit au sein d'un passage consacré à Clara, pianiste qui est l'un des trois personnages féminins du roman. En savourant la

¹ *Ibid.*, p. 232.

musique classique et l'oubli de soi à la taoïste, l'auteur fait l'éloge de Bach et de Tchouang-tseu :

À qui appartiennent les années 2000, 3000, 7000, 9000 ? À Tchouang-tseu, à Bach. Aimez-vous le changement incessant, la nouveauté ? Vos modèles sont Tchouang-tseu et Bach. Voulez-vous au contraire maintenir les traditions les plus anciennes, celles qui répètent la même chose depuis des millénaires comme si elles n'allaient nulle part et dataient d'hier ? Toujours Tchouang-tseu, toujours Bach.¹

Les œuvres de Tchouang-tseu et de Bach restent des passions fixes pour Sollers, et elles sont, aux yeux du narrateur, toujours très actuelles quelque soit l'époque dans laquelle vit son public. Il y a toujours de nouvelles dimensions à découvrir quand nous relisons Tchouang-tseu ou réécoutons Bach, puisque leurs œuvres revêtent une modernité incessamment renouvelable. Reprenons les propos argumentatifs de Barthes au sujet de la lecture de *H* :

Le texte s'offre à des lecteurs *qui ne vivent pas dans le même temps de lecture* (même s'ils sont biographiquement contemporains).[...]ils tentent de lire *H* comme un texte de demain (même si, demain, ce ne sera pas ce texte-là), en sachant que cet avenir n'est pas seulement progressif et qu'il comporte dialectiquement des retours, des contretemps : un lecteur de Dante ou de Rabelais est sans doute plus proche de *H* qu'un lecteur de Malraux[...]²

La remontée à l'âge d'or ou le retour à la source n'est en aucun cas une régression ou une simple répétition du classique. Tout comme la symbolique de l'hexagramme *Fou*, il s'agit ici d'une renaissance, d'une innovation sur la base de ce qui précède. Cela met en valeur une vision importante du *Yi King* : le mouvement des dix milles êtres n'est pas tout simplement cyclique, mais plutôt en spirale, accompagné du développement, de la progression.

De plus, il est à noter que la succession de *Fou* à *Po* justifie le principe de la transformation permanente qui est omniprésent dans le *Yi King* : tout est fugitif, le ciel et la terre se meuvent sans cesse en suivant une trajectoire hélicoïdale. Quelle

¹ *Ibid.*, p. 231.

² Roland Barthes, *Sollers écrivain, op.cit.*, p. 959.

que soit la situation, favorable ou défavorable, à son extrémité s'en présentera le contraire ; à l'image de la lune, que lorsqu'on contemple pleine la nuit, est déjà au commencement du déclin, et vice versa.

L'hexagramme *Ko* que François mentionne dans le roman se trouve loin des deux premiers, à la quarante-neuvième place. Différent de *Po* et de *Fou* dont les traits sont inversés, *Ko* (☰☷) est composé de deux éléments contradictoires : en haut *Touei* (☷), le lac et en bas *Li* (☲), le feu. L'eau (le lac) et le feu ne peuvent jamais coexister, ils se combattent et se détruisent réciproquement. L'image de la révolution est ainsi révéler.

La valeur de l'hexagramme *Ko* nous rappelle à l'expérience avant-gardiste qu'ont vécu Sollers et le groupe *Tel Quel* dans les années 1960-70. Le travail littéraire de Sollers s'inscrit à l'époque dans une perspective marxiste, à savoir le matérialisme dialectique. La revue subit de nombreuses attaques médiatiques et sociologiques puisqu'elle annonce une «évaluation», en tendant à «substitue[r...] à un symbolisme expressif la forme d'un procès, d'un montage, d'un déchiffrement. Par rapport à la culture, c'est aussitôt une transgression, une révolution.»¹

Si on retrace le parcours de la revue *Tel Quel*, on peut établir un lien entre les phases de son fonctionnement et les hexagrammes *Ko*, *Po* et *Fou*. Marquée par les mouvements d'idées linguistique, poétique et politique, la revue constitue le front des avant-gardistes qui s'adonnent à la remise en question des classiques. Une «révolution culturelle» est ainsi déclenchée par les membres du comité de rédaction, visant «à ne pas mourir de désespoir dans un monde d'ignorance et de perversion»². C'est ce que révèle l'hexagramme *Ko*. Dans un même temps, la position de la revue lui a valu des pamphlets et des dénigrement sous toutes les formes. Ceci fait allusion à l'image de l'hexagramme *Po* : le *Yang* est envahi peu à peu par le *Yin*. Vingt-deux ans après son apparition sur la scène littéraire, au tournant d'une nouvelle ère de la littérature, la publication de la revue a pris fin en 1982 pour renaître sous le titre *L'Infini*, une revue qui continue à suivre de très près

¹ Philippe Sollers, *Écriture et révolution, entretien avec Jacques Henric*, in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 68-69.

² Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 596.

les courants littéraires de son temps, tout en étant fidèle à ses valeurs. Cette situation correspond parfaitement à ce qu'implique l'hexagramme *Fou* : la renaissance après l'éclatement, grâce au retour de la force positive du *Yang*.

2.5.3 Le trigramme *Touei*

Le passage que nous venons d'examiner est immédiatement suivi d'un commentaire sur le trigramme *Touei* (☵):

Le trigramme *Touei* est formé d'un trait brisé sur deux traits pleins. C'est mon préféré «C'est l'esprit de l'eau qui s'accumule et s'étend. Ce sont, montant des lacs, des étangs et des marais, les vapeurs qui stimulent, fertilisent, enrichissent. C'est le plus amical et le plus plaisant des esprits. Le joyeux permet de trouver les mots justes, ceux qui inspirent, donnent confiance et envie d'agir.» L'idéogramme *Touei* évoque en effet quelqu'un qui parle, et si vous ne l'entendez pas, c'est que vous ne savez pas l'écouter.¹

Parmi les soixante-quatre hexagrammes, huit sont composés d'un redoublement du même trigramme et portent toujours le nom de ce trigramme. C'est le cas de l'hexagramme *Touei* (☵☵) qui se trouve à la cinquante-huitième place. Le commentaire que le narrateur cite plus haut relève en effet de celui concernant cet hexagramme dans le *Yi King*.

Le lac (l'eau) est plaisant par sa nature douce et tendre, c'est le symbole de la joie. *Touei* est le seul hexagramme dans le *Yi King*, ayant pour sujet la joie, tout en mettant en relief la force extérieure et la douceur intérieure dans une relation bilatérale. Voici les commentaires de Wilhelm :

La vraie joie provient donc de la fermeté et de la force qui se trouvent à l'intérieur et qui s'extériorisent sous une forme tendre et douce.

[...]

L'humeur joyeuse est communicative, c'est pourquoi elle entraîne le succès. Mais la joie a besoin d'être fondée sur la fermeté pour ne pas dégénérer en gaîté incontrôlée. La vérité et la force doivent habiter le cœur, tandis qu'au-dehors la douceur se manifeste dans les rapports avec les autres.²

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 53.

² *Yi King, le livre des transformations*, version allemande de Richard Wilhelm, préfacée et traduite en français par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. 263.

La symbolique de l'hexagramme *Touei* s'avère parfaitement conforme au modèle amoureux qu'entretiennent le narrateur du roman et Dora, le personnage féminin. Ils mènent tous les deux une vie professionnelle ou privée indépendante, tout en maintenant une bonne entente entre eux, comme ce que le narrateur affirme dans le roman :

Dora, évidemment, était parfois «en mission». Elle partait, elle m'appelait tous les deux ou trois jours. Je ne devais pas chercher à savoir où elle était, ni avec qui, c'était la règle. Je m'y pliais facilement, la jalousie n'a jamais été mon fort, et, contrairement à la croyance commune, le libertinage et l'amour peuvent très bien aller ensemble, une fois sur cent millions, mettons.¹

Le secret de la fixité passionnelle entre le narrateur et Dora réside dans ce qu'ils se contentent du plaisir de leur rencontre, sans être entravés par des obligations. Dans le long passage qui suit, le narrateur évoque une autre rencontre plaisante, celle avec la peinture chinoise. On y repère les peintres chinois de différentes époques, du XII^e au XVIII^e siècle, parmi lesquels on peut citer Bada Shanren (八大山人, 1626-1705), Wu Zhen (吴镇, 1280-1354), Xu Wei (徐渭, 1521-1593) et Gong Xian (龚贤, 1618-1689). En tant que composante principale de la culture chinoise, et très liée à la calligraphie et à l'art des sceaux, la peinture chinoise constitue une passion fixe de l'auteur, de sorte que l'on peut lire dans certains écrits de Sollers des commentaires sur les rouleaux chinois :

Comprenez qui veut, mais l'évidence est là : on ne peut pas mettre la peinture chinoise à l'imparfait puisqu'elle ne se donne jamais comme présente. Présente, elle le devient sans cesse à nouveau, depuis un passé transmis au futur.²

D'un côté, l'amour constant pour Dora, de l'autre, l'intérêt permanent pour la peinture chinoise, les deux rencontres joyeuses se superposent pour former l'image de l'hexagramme *Touei*. De plus, l'idéogramme de *Touei* (兌), constitue non

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 160.

² *Ibid.*, p. 55.

seulement la clé du sinogramme «悦» (joyeux), mais aussi celle du sinogramme «说» (parler). Au sens plus large, l'écriture (le texte) et la peinture (les tableaux) sont également une manière de parler, de s'exprimer. Il s'agit donc d'un deuxième redoublement du trigramme *Touei*, désignant les deux autres dimensions du «parler».

Puisque le trigramme *Touei* est le préféré du narrateur, on trouve dans le roman les deux autres hexagrammes *Liu* et *Kouai*, qui ont tous deux *Touei* comme composant.

Dans le *Yi king*, la marche figure à la dixième place, hexagramme *Liu*. Partie supérieure, le Ciel; partie inférieure, le joyeux, le lac. «La marche» signifie d'abord la bonne façon de se conduire : le petit prend appui sur le grand, et si le faible se place, avec sérénité et sans arrogance, contre le fort, ce n'est pas dangereux. En revanche, si *Touei* se retrouve au-dessus de K'ien, on obtient *Kouai*, la percée, la résolution. Ici, précise le commentaire classique, nous avons une «sortie après une longue tension accumulée, comme la brèche qu'un fleuve fait à travers ses digues, ou comme un nuage qui crève. Sur le plan humain, c'est l'époque où les hommes vulgaires sont en voie de disparition. Leur influence décroît, la situation change, une action résolue amène la percée»

«Attention à *Kouai*», disait de temps en temps François avec un sourire.¹

Ce passage est introduit après une lettre de Dora, dans laquelle elle évoque la joie de marcher seule. Par conséquent, la transition vers la citation des commentaires de cet hexagramme paraît tout à fait naturelle.

L'essentiel de *Liu* (☱), comme le montre la citation ci-dessus, repose sur la bonne façon de se conduire. L'insertion des commentaires de cet hexagramme dans le roman permet d'illustrer les comportements du narrateur dans la relation amoureuse avec son amante.

Elle mentait comme elle voulait, rien de grave, petit décalage dans la voix, qu'est-ce que ça peut faire que tu mentes, chérie, je t'aime aussi comme menteuse, trompeuse, dissimuleuse, tricheuse ou truqueuse, pas plus de trente pour cent, allez, puisque je sais comment tu t'ennuies, à un moment ou à un autre, comme moi, *de toute*

¹ *Passion fixe, op. cit.*, p. 159-160.

fa çon.¹

Le modèle de l'amour entre le narrateur et Dora est basé sur une idéologie libertaire, selon laquelle l'homme et la femme au sein d'un couple pourrait vivre plusieurs passions à la fois, tout en gardant une harmonie entre eux. Lors d'un entretien réalisé par *Le Nouvel Observateur* en 1996, Sollers et Kristeva ont expliqué la compatibilité entre la fidélité et les aventures extra-conjugales :

Dans l'amour, il y a deux composantes inséparables : le besoin de complicité et de constance, et la nécessité dramatique du désir, qui peut conduire à l'infidélité. La relation amoureuse est ce mélange subtil de fidélité et d'infidélité.²

Ainsi le couple d'écrivains éclaire que la fidélité n'est plus le synonyme de la chasteté dans le contexte de nos jours, et que « c'est désormais la sincérité qui devient le garant des liens amoureux ». Par contre, obsédés par la conception classique de la fidélité, les amoureux deviennent prisonniers de l'amour.

La véritable infidélité est dans le durcissement de la relation du couple, dans la pesanteur, l'esprit de sérieux devenu ressentiment. C'est avant tout une trahison intellectuelle. À ce propos, je tiens d'ailleurs à dire que je suis contre toute transparence. Je suis opposé, par exemple, au genre de contrat passé entre Sartre et Beauvoir. Je suis pour le secret.³

En disposant à l'inverse les trigrammes qui composent *Liu*, on forme un autre hexagramme nommé *Kouai* (䷛), situé à la quarante-troisième place, qui symbolise une situation sur le point d'éclater. Sur le plan de la relation homme-femme, cela implique le désaccord et même la rupture. La lecture de deux hexagrammes s'opposant laisse entendre que l'amour-passion ne résiste pas à la tension accumulée et que les deux entités de la relation amoureuse doivent trouver

¹ *Ibid.*, p. 160.

² Philippe Sollers et Julia Kristeva, *Du mariage considéré comme un des Beaux-Arts*, *L'Infini*, n° 131, printemps 2015, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 23.

«l'harmonie dans la différence »¹.

2.5.4 Une citation du *Yi Zhuan*

Nous nous permettons de rappeler que le *Yi Zhuan* constitue une composante capitale du *Yi King*, et a été rédigé dans l'Antiquité pendant de nombreuses années, en vue d'interpréter et de déchiffrer la signification des soixante-quatre hexagrammes. On attribue d'ordinaire l'élaboration du *Yi Zhuan* à Confucius (551-479 av. J.-C.), puisque la formule «le maître dit» (zǐ yuē, 子曰) apparaît à maintes reprises dans le texte. «Le maître» désigne Confucius et le *Yi Zhuan* est imprégné de pensées confucéennes sur le plan moral et philosophique. Nous relevons également une citation du *Yi Zhuan* dans *Passion fixe* :

Je me revois, dans Central Park, en train de lire *Le Grand Commentaire* de Ta Tchouan :

«Le Créateur connaît par ce qui est aisé. Le Réceptif est capable d'agir par ce qui est simple. Le Créateur, par sa nature, est le mouvement. À travers le mouvement, il parvient avec la plus grande facilité à voir ce qui est séparé. De cette façon, il demeure sans fatigue, il conduit des mouvements infinitésimaux quand les choses sont atomiques. Parce que la dimension du mouvement est déterminée par le germe le plus infime du devenir, tout le reste se développe de façon spontanée et libre. Le Réceptif, lui, par sa nature, est repos. Au moyen du repos, ce qu'il y a de plus simple est rendu possible dans l'existence spatiale. Cette simplicité-là, qui naît d'une pure réceptivité, est alors le germe de toute multiplicité »²

Le «Ta Tchouan», appelé aussi «Hi Tsi Tchouan» et signifiant «grand commentaire» en français, commente le *Yi King* sous tous ses aspects et constitue une partie importante des «dix ailes» mentionnées plus haut³. Divisé en deux parties qui comprennent chacune douze chapitres, ce commentaire a pour principaux sujets l'explication du principe du *Yi King*, la recherche de son origine, l'introduction de la méthode de divination et l'interprétation de certains des hexagrammes.

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Philippe Sollers, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 157.

³ Voir à ce sujet J. – M. Lou, *Corps d'enfance corps chinois* (2012), Gallimard, coll. «L'Infini», p. 140.

Le passage cité ci-dessus se trouve au premier chapitre du *Ta Tchouan*, qui explicite les principes fondamentaux des deux premiers hexagrammes *K'ien* et *K'ouen* : la détermination de leur positionnement, la loi de leurs changements et l'accessibilité de leur vertu.

Les deux premières phrases citées par Sollers indiquent que la nature de *K'ien* et *K'ouen* est pure et simple de sorte qu'il est facile de la connaître et de la suivre.¹ Voici la traduction littérale du texte original² : «*K'ien* par aisée connaître, *K'ouen* par simple fonctionner », ce qui signifie que l'activité créatrice de *K'ien* est spontanée et donc n'a aucune difficulté tandis que *K'ouen* donne jour aux dix mille êtres en recevant silencieusement *K'ien*.

Le mouvement du Créateur *K'ien* et le repos du Réceptif *K'ouen* font nettement écho au passage qui précède, dans lequel le narrateur décrit l'immensité et le dynamisme de la ville de New York :

Au cœur du mouvement, le repos. Au cœur du repos, le mouvement. Éclair du calme. Zeus dans les tours. C'est beau de se jeter sur un lit, là, au trente-troisième étage, près de l'océan, au-dessus de l'agitation démente. Deux corps perdus dans cette ville, parmi des millions d'autres, voilà le vertige aigu, la fraîcheur.³

Le narrateur mène une vie presque cachée dans la métropole nord-américaine bouillonnante. En comparaison de l'activité dite « créatrice » qu'il exerce en Europe, il se trouve en repos à New York, ayant l'impression de se perdre dans le désert ou de se noyer dans la foule. Sollers joue avec l'antithèse *K'ien* (mouvement) - *K'ouen* (repos) pour mettre en valeur le calme que le narrateur trouve au sein du tumulte mondain. Cet état d'esprit fait également allusion à un poème de T'ao Yuan-ming que Sollers cite dans *Le Lys d'or* :

«J'ai bâti mon refuge dans la sphère des humains,
La ville est pour moi sans tumulte.

¹ Seulement les deux premières phrases sont traduites du texte chinois et la suite de la citation relève de l'interprétation de Wilhelm. L'une des importantes particularités de la traduction de Wilhelm consiste à ce qu'à chaque passage de traduction s'ajoute le commentaire du pasteur.

² Texte original en chinois : “乾以易知，坤以簡能” (Qián yǐ yì zhī, kūn yǐ jiǎn néng)。

³ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 156.

Cela vous semble impossible ?

Pour l'esprit détaché, tous les lieux sont lointains... »¹

Dans le passage suivant la citation du *Grand Commentaire*, l'auteur de *Passion fixe* fait l'éloge de *K'ouen*, qui engendre les dix mille êtres par le simple geste de recevoir *K'ien*.

Pincée de temps, grands carrés d'espace. Bonjour, cœur, cellules, veines, tissus, os, tendons, cartilages. Bonjour les arbres, les éureuils, les fleurs. Bonjour, cataracte : bateaux, voitures, foule, lumières, ondes.²

L'énumération des termes englobant des organes du corps humain, la flore et la faune dans la nature et les objets emblématiques de la société moderne, illustre le pouvoir du repos qui engendre la multiplicité par la simplicité. L'intrigue qui suit, qui raconte que Dora a trouvé après une nuit de repos, une solution pour régler un problème au travail, sert aussi à mettre en relief la vertu du Réceptif.

2.5.5 Les hexagrammes *Souen*, *Kouei Mei*, *Keou* et *Hong*

Nous pensons qu'il est logique de commenter intégralement les emprunts à ces quatre hexagrammes, dont la symbolique porte sur la relation homme-femme, objet de l'attention de l'auteur de *Passion fixe*.

Tchouang-tseu : «La vie d'un homme entre le ciel et la terre est comme un poulain blanc qui franchit une faille : un éclair, et c'est fini. »

C'est fini, et ça recommence. La vie est un éclair très lent. Donne-moi la main, jolie, avançons dans la nuit.

L'hexagramme cinquante-sept du *Yi king* est *Souen*, le doux, le pénétrant, le vent.

Son sens global est : s'immerger doucement jusqu'au cœur du problème.

Commentaire : «Le doux (le pénétrant, le vent) évoque une influence qui pénètre en douceur, à la manière du vent, ou comme des racines dans la terre. Celui qui veut pénétrer au cœur du problème qui l'occupe doit faire preuve de souplesse, s'adapter, entrer par la petite porte, se laisser façonner par la situation. Cela suppose une certaine humilité, de la lucidité et un jugement sûr. Encore faut-il qu'il sache où diriger ses pas et

¹ Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p. 26.

² Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 158.

qu'il maintienne le cap. »¹

L'un des huit hexagrammes doubles, l'image de *Souen* (䷛) est le vent, qui est sans forme et qui est capable de pénétrer de façon continue par la moindre fente minuscule. Plus c'est flexible, plus c'est pénétrant. *Souen* symbolise la docilité: le *Yin* obéit au *Yang*, ce qui fait écho à la proposition d'avancer ensemble du narrateur à sa bien aimée.

Le narrateur révèle, à travers le commentaire cité, la vision dialectique du *Yi King*, qui consiste à ce que tout élément contienne en soi le germe de son contraire. La douceur ne doit pas conduire à l'aveuglement ou à l'indécision. D'une part, l'hexagramme conseille aux gens d'être doux, modeste et docile, pour réussir en toute entreprise. D'autre part, il est aussi important de maintenir sa droiture et d'être capable d'agir.

Souen est bien placé pour expliquer l'ambivalence traditionnellement attribuée aux femmes. Voici ce que dit le narrateur au sujet du rôle que jouent les femmes dans la révolution:

Je me trompais : la plupart haïssaient la liberté libre, et rêvaient en fait d'une dictature fondée sur leur propre ressentiment. Les filles, souvent, étaient en avance, plus fines, plus attentives. Dans les phases subversives ou régressives, les femmes sont en première ligne. Quand ça bouge, elles sont souvent les premières (elles reviennent de loin) ; quand ça se tasse, elles en rajoutent (elles ont peur). Plus radicales en tout, en explosion comme en convention. Elles peuvent passer sans transition de la bergerie gnangnan au désir de meurtre. Petite fille éblouie, jeune fille en furie. Mignonne mutine, tricoteuse de guillotine. Tourment obstétrique, virulence de trique. Douceur, douleur. Elles réussissent bien les romans policiers, c'est connu, les cadavres ne leur font pas peur.²

La flexibilité des femmes implique une capacité à réagir rapidement au changement de situations et à se plier très facilement aux circonstances. Ayant les mêmes caractéristiques que le vent, elles paraissent tantôt douces et tantôt cruelles. Sur le plan de leur relation avec les hommes, bien que les femmes soient censées

¹ *Ibid.*, p. 252.

² *Ibid.*, p. 166-167.

être obéissantes, elles sont capables de gagner face aux hommes. C'est un des constats que le groupe *Tel Quel* fait lors de son voyage en Chine en 1974. Dans un entretien, Julia Kristeva évoque la situation des femmes chinoises à l'époque de Mao en affirmant qu' « un immense effort est fait pour donner aux femmes un rôle de premier plan non seulement dans la vie familiale, mais à tous les niveaux de la vie politique et sociale »¹.

L'hexagramme *Kouei Mei* (䷵) symbolise le mariage traditionnel, l'union de l'homme et de la femme. C'est l'un des trois signes qui figurent dans le texte du roman, les deux autres sont *Touei* et *Hong*. Les deux sinogrammes qui le représentent (归妹) signifient littéralement « marier la sœur cadette ».

Nous sommes maintenant dans le numéro cinquante-quatre du *Yi king*, *Kouei Mei*, qu'on peut traduire par « l'épousée ». L'idéogramme qui l'accompagne représente une jeune femme tenant la maison, et une autre femme avec le caractère signifiant « pas encore ». En haut de l'hexagramme, on reconnaît *Tchen*, l'éveilleur, le tonnerre; et en bas, *Touei*, le joyeux, le lac.

Le commentaire dit ceci : « Une inclination personnelle s'engage joyeusement à la suite d'une énergie nouvelle. Au-dessus du lac est le tonnerre. La situation est en train de changer. Pour avancer, il vous faut trouver un moyen de mettre au jour les ressources qui sont en vous. Et c'est par la femme et le yin que vous y parviendrez. Ne cherchez pas à dominer la situation. Adaptez-vous, et faites ce qui est demandé. En réalisant votre potentiel, vous verrez ce qui est à rejeter. L'épousée reflète l'union du Ciel et de la Terre. Si le Ciel et la Terre ne s'accordaient pas, que deviendraient les myriades d'êtres? Pour l'épousée, c'est à la fois une fin et un commencement. Mêlez plaisir et inclination, c'est ainsi qu'on gagne la jeune fille. N'imposez pas votre volonté. Ne faites aucun projet, ne donnez pas de directives à qui que ce soit. Soyez souple, pliez-vous aux circonstances. »²

Cet hexagramme interprète le Tao constant de l'univers : l'union harmonieuse du Ciel (le *Yang*) et de la Terre (le *Yin*) fait s'épanouir les dix mille êtres. Il en est de même pour la relation homme-femme : l'amour les unit et le respect réciproque garantit leur bonne entente. Il ne faut pas que l'un ait une supériorité sur l'autre. Ni l'homme ni la femme au sein d'un couple ne cherche à prédominer ou à dicter les

¹ Julia Kristeva, « La femme, ce n'est jamais ça », *Tel Quel* n° 59, automne 1974, p. 20.

² Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 320-321.

comportements de l'autre.

À la lumière du modèle d'amour que le *Yi King* préconise, Sollers annonce dans le passage qui suit cet extrait, son projet romanesque subversif qui consiste à faire l'éloge de l'amour réussi, projet aux antipodes de la tradition littéraire occidentale qui tend à condamner les amoureux à la misère. L'écrivain a recours à la pensée et à la littérature chinoises en vue de justifier son expérience littéraire.

Néanmoins, la littérature chinoise classique ne fait pas figure d'exception à l'égard de l'amour malheureux. L'histoire d'amour est d'autant plus valorisée qu'elle est tragique et imparfaite. Comme pour le drame de Jiao Zhongqing et Liu Lanzhi¹ et la légende de Liang Shanbo et Zhu Yingtai², lesquels racontent l'histoire d'amants préférant mourir qu'être séparés, à l'instar de Roméo et Juliette.

En revanche, il en est bien d'autres, surtout les opéras des Yuan du XIV^e siècle et les romans populaires du XV^e au XIX^e siècle, dans lesquels l'amour a souvent, malgré des complications, une fin heureuse. Les personnages de ces œuvres désirent s'arracher du joug des rites et des préjugés sociaux et aspirent à l'amour pur et libre. Les amoureux doivent surmonter des obstacles causés par la famille ou la société pour finir par s'unir.

L'hexagramme *Keou* (☱), avec un trait brisé en bas et cinq traits pleins en haut, symbolise la rencontre.

Le quarante-quatrième hexagramme du *Yi king*, *Keou*, peut se traduire par *Aller à la rencontre*. L'idéogramme représente la relation sexuelle. En haut, le créateur, le ciel; en bas, le doux, le vent.

Le commentaire précise que l'instant de la rencontre, son intensité sont reliés aux principes premiers. Il n'est pas question de s'en rendre maître. « Même si elle semble fortuite, la rencontre a déjà eu lieu. L'élément féminin, le yin, est ici en pleine activité.

¹ Histoire d'amour tragique racontée dans le poème narratif *La paonne volant vers le sud-est*, datant du deuxième siècle de notre ère. Liu Lanzhi, épouse du fonctionnaire Jiao Zhongqing, fut détestée de sa belle-mère et renvoyée à sa famille d'origine. Fidèle à son mari, elle se noya pour refuser un mariage arrangé par son frère aîné. En apprenant la mort de sa femme, Jiao se pendit à un arbre dans la cour.

² Appelée autrement *Les Amoureux Papillons*, c'est l'histoire d'amour chinoise la plus répandue dans le monde. L'histoire eut lieu il y a plus de 1 600 ans. Une jeune fille nommée Zhu Yingtai, déguisée en garçon pour suivre les cours d'une école où elle rencontra le jeune lettré Liang Shanbo. Le secret de Zhu dévoilé, ils tombèrent amoureux l'une de l'autre. Refusé par la famille Zhu, Liang mourut de chagrin. Désespérée, Zhu pleura devant la tombe de Liang et se jeta dans la tombe déchirée par le tonnerre. Les corps des amoureux se transformèrent en deux papillons s'envolant de la tombe.

Vouloir tout contrôler serait une erreur. Ce qui apparaît comme une brève rencontre peut servir de lien avec la force créatrice. »¹

Selon *Le commentaire sur la décision*, *Keou* signifie la rencontre du ciel et de la terre, du *yin* et du *yang*, ce qui est indispensable au développement et à la prospérité des êtres. Par exemple quand la douceur rencontre la force, elles s'entendent parfaitement.

La littérature érotique chinoise est objet d'admiration pour Sollers, de sorte qu'elle est intégrée par le narrateur comme un essai au sein du roman². La présence de nombreux passages érotiques dans les romans d'amour classiques chinois peut être expliquée par deux raisons : premièrement, les sources d'inspiration de ces romans sont pour la plupart issues des milieux populaires, et l'érotisme constitue naturellement une partie importante de leurs popularités. En second lieu, les romans d'amour ne peuvent nullement exclure la description de l'amour physique et les auteurs décrivent sur un ton exquis de sorte que la sensualité est couramment présentée de manière métaphorique et poétique, ce qui donne un sens esthétique à la sexualité. De plus, ceci permet aux auteurs de montrer l'étendue de leur talent littéraire.

Les emprunts aux hexagrammes *Kouei Mei* et *Keou* servent à mettre en valeur l'harmonie entre les hommes et les femmes, que prône le *Yi King*, contredisant l'idée de la séparation radicale entre les sexes, postulat de la littérature occidentale depuis des siècles. Or l'amour réussi décrit dans la littérature chinoise classique et les relations réelles entre les deux sexes de l'époque sont antinomiques. Les femmes étaient particulièrement contraintes sur le plan de la recherche de l'amour libre, puisque la docilité et la chasteté étaient considérées comme les plus importantes vertus féminines. Elles devaient se plier aux arrangements des hommes, obéir au père avant le mariage, au mari après le mariage et au fils après la mort du mari. En tant que reflet des aspirations et qu'échappatoire au désespoir, la fiction est devenu le seul champ dans lequel il était possible de réinventer la vie. La révolte était

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 347.

² Voir *Passion fixe*, op. cit., p. 363-369.

d'autant plus présente dans la littérature qu'il était difficile de briser les entraves des rites féodaux dans la réalité

L'hexagramme *Hong* signifie l'union durable des sexes, constituant ainsi une référence qui fait écho au titre du roman : passion fixe.

Ici, nous célébrons le numéro trente-deux, *Hong*, la durée, dont l'idéogramme montre un cœur et un bateau entre deux rives, c'est-à-dire l'endurance nécessaire au voyage de la vie. En haut, *Tchen*, l'éveilleur, le tonnerre; en bas, *Souen*, le doux, le vent :



Le commentaire dit ceci : «Une énergie s'éveille, associée à une imprégnation intérieure. Le tonnerre roule, le vent souffle. Le temps est à l'action. Il en est ainsi des relations entre homme et femme. Elles doivent être durables. La persévérance accueille et rassemble les choses sans les réprimer, stabilise le pouvoir de réaliser le *tao* en actes. Le solide est au-dessus, le souple au-dessous. Le tonnerre et le vent s'associent pour faire bouger la situation et produire un renouveau. Que la fin d'une chose soit pour vous le commencement d'une autre. C'est le cycle des saisons, les changements qu'elles opèrent, qui rendent possible l'accomplissement de toutes choses dans la durée. »¹

L'hexagramme met l'accent sur l'importance de la persévérance avec laquelle l'homme et la femme entretiennent l'harmonie conjugale. Tout comme *Kouei Mei* et *Keou*, qui portent aussi sur les relations entre homme et femme, la morale de *Hong* est marqué par la supériorité de l'homme et l'infériorité de la femme. Cette idée se lit à travers la position des signes dans l'hexagramme : le tonnerre (☳) en haut et le vent (☴) en bas, soit le fort en haut et le faible en bas. Voyons le commentaire de Wilhelm : «l'homme est à l'extérieur fournissant direction et impulsion, tandis que la femme demeure à l'intérieur, douce et obéissante. »²

Du point de vue de la succession des hexagrammes, *Hong* est placé à la deuxième place de la seconde partie du livre canonique du *Yi King*. Selon certains confucianistes, la première partie du livre canonique traite principalement de la loi du mouvement du Ciel alors que la deuxième partie met l'accent sur la règle des relations humaines. *Hien*, le trente et unième hexagramme, en tête de la deuxième

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe, op. cit.*, p. 328-329.

² *Yi King, le livre des transformations, op. cit.*, p. 156.

partie, symbolise la correspondance entre le Ciel et la Terre, entre l'homme et la femme. L'hexagramme explique le protocole à respecter au cours du mariage, lequel constitue la base des relations humaines. Le lien entre l'époux et l'épouse doit absolument être durable, d'où la symbolique de l'hexagramme *Hong*, la durée.

On comprend que selon les valeurs du *Yi King*, la durée des relations entre homme et femme réside dans la fidélité et la docilité des femmes. Dans une société machiste, les vertus féminines sont conçues par les hommes en vue de fortifier leur contrôle sur le deuxième sexe sur le plan physique et psychologique. La notion chinoise de durée est en fait liée aux rites féodaux, désignant la constance et la chasteté alors que la durée au sens sollersien signifie la fixité, le figé et l'immuable de l'amour passionnel par rapport au temps.

Le narrateur de *Passion fixe* entretient, tout en gardant sa passion pour Dora, des liaisons occasionnelles avec d'autres personnages féminins, tels que la pianiste Clara, le professeur en littérature Mme Chiang, la charcutière Marguerite etc. Contrairement au modèle conventionnel de relation amoureuse, selon lequel l'infidélité occasionne la jalousie et la rupture, l'amour entre le narrateur et Dora ne semble pas, grâce à l'éclairage du concept chinois d'être quatre à deux, subir la moindre atteinte. Ceci constitue un point d'appui pour Sollers afin de remettre en cause l'écriture sur l'amour en Occident :

Les passions amoureuses sont décrites négativement parce que précisément on croit être toujours deux qui devraient faire un, et chacun se retrouve le bec dans l'eau, dans son unicité supposée, avec l'autre qui a une autre idée de l'unicité.¹

L'amour à la chinoise que propose le narrateur consiste dans ce que ni l'homme ni la femme ne cherche à dominer dans la relation amoureuse. On se plie aux circonstances et on s'adapte aux changements pour maintenir la fixité de la passion.

¹ Philippe Sollers, « Roman d'amour », in *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1084.

2.5.6 Les hexagrammes *Fong*, *Tchoung Fou* et *Wei Tsi*

Ces trois hexagrammes se trouvent cités à la fin du roman et portent sur les principes fondamentaux du *Yi King* : les comportements des hommes vertueux et la vision du monde qu'implique le *Livre des changements*.

Illuminer toutes choses? Donner sans compter?

C'est ici le cinquante-cinquième hexagramme, *Fong*, l'abondance, la plénitude.

En haut, l'éveilleur, le tonnerre. En bas, ce qui s'attache, le feu.



L'idéogramme représente un navire chargé de grain ou une corne d'abondance.

Le commentaire : il s'agit maintenant d'être expansif, et même exubérant. Il faut être comme le soleil de midi qui éclaire toutes choses et chasse l'ombre de la terre.

Pourquoi pas?¹

L'hexagramme *Fong* est représenté par l'image du tonnerre sur le feu, symbolisant la clarté majestueuse, sur laquelle est basé le mouvement. La grandeur de la vertu est comme le soleil à midi, illuminant le monde par ses rayons de droiture.

Le passage cité ci-dessus est précédé d'un commentaire sur Chu Ta (Bada Shanren), l'un des Quatre Moines Peintres des Qing (XVII^e siècle), que Sollers évoque à plusieurs reprises dans *Passion fixe*. Descendant de la famille impériale de la dynastie des Ming, il trouve refuge dans un temple bouddhiste à la chute de l'ancien régime. Sa vie malheureuse donne lieu à un style étrange et bouleversant fait d'objets déformés et de sujets attristants. Pour fuir le nouveau régime, il feint d'être muet ou fou. Il peint des rocs abrupts et des animaux à l'air indompté. Il compte parmi les artistes de la peinture chinoise classique les plus originaux et inimitables.

L'hexagramme *Fong* fait donc son apparition immédiatement après la description d'un rouleau de Chu Ta, intitulé *Le voyageur solitaire*, sur lequel le personnage semble «pressé de quitter l'empire des ombres»², pour la recherche de la clarté. Le commentaire sur *Fong* semble être un intertexte de ce passage du

¹ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op. cit., p. 390.

² *Ibid.*

roman.

Les hexagrammes *Tchoung Fou* et *Wei Tsi* sont introduits de façon intégrale dans un long passage racontant la correspondance entre le narrateur et François, son mystérieux ami et fin connaisseur de la Chine.

Je rejoins ma chambre de quartier, j'ai un message de François. Il est à Canton, sans problèmes. Il a dessiné le soixante et unième hexagramme du *Yi king*, celui qui signifie la vérité intérieure, l'accord. En haut, le doux, le vent. En bas, le joyeux, le lac. L'idéogramme est une flèche plantée au centre d'une cible. Protection, bonne chasse. Centralité, stabilité.

[...]

Au point où j'en suis, je vais répondre à François par le soixante-quatrième hexagramme, *Wei Tsi, Avant l'accomplissement*. En haut, ce qui s'attache, le feu. En bas, l'insondable, l'eau. L'idéogramme fait allusion à un arbre dont les branches ne sont pas encore développées, et à un cours d'eau peu profond. Ce n'est qu'un début. La situation implique un changement imminent. Commentaire : «Un nouveau pas va être franchi, décisif, en vue duquel il faut rassembler toutes vos énergies. C'est le moment de traverser le grand fleuve de la vie. »¹

Le sinogramme «中» qui se trouve dans «中孚» (*Tchoung Fou*), a un trait vertical traversant la forme rectangulaire et signifie le centre, le milieu ou la droiture. Le terme «centralité» est ici entendu dans le sens du juste milieu. Chez Confucius, le juste milieu constitue le principe qui instaure les normes morales, selon lesquelles on doit se comporter sans excès ni insuffisance mais avec modération. La vertu qu'illustre cet hexagramme est considérée comme l'une des plus importantes dans les valeurs traditionnelles chinoises.

Quant à l'hexagramme *Wei Tsi*, qui signifie «avant l'accomplissement», il est représenté par l'image du feu (*Li* ☲) sur l'eau (*Kan* ☵), deux éléments qui ne peuvent jamais s'accorder. D'ailleurs puisque le feu se trouve au-dessus de l'eau, cela signifie aussi qu'il est impossible de cuire la nourriture, ce qui implique que l'acte n'est pas encore terminé. Paradoxalement, l'avant dernier hexagramme du *Yi King*, *Ki Tsi* (既济) signifie «après l'accomplissement», tandis que le livre se termine par un hexagramme de l'inachèvement, qui redémarre un nouveau cycle

¹ *Ibid.*, p. 395-396.

sans fin. Ceci dit, la morale de cet hexagramme est d'avertir les hommes sur le fait que la perfection et la réussite sont relatives et fugitives et qu'elles sont toujours accompagnées de l'imperfection et de l'inachèvement.

D'après le *Commentaire sur l'ordre des hexagrammes*, les choses ne peuvent pas être épuisées, c'est la raison pour laquelle le *Yi King* se termine par l'inachèvement et laisse la situation ouverte à de nouveaux commencements et à de nouvelles évolutions. L'antagonisme et l'intertransformation des dix mille êtres sont interminables. Le positionnement de *Wei Tsi* à la fin du livre constitue la conclusion pertinente du principe du changement éternel.

À la lumière de la symbolique du dernier hexagramme du *Yi King*, *Passion fixe* prend fin sur une scène au restaurant où le narrateur et Dora fêtent l'anniversaire de leur rencontre. Les deux bagues anciennes de jade chinoises que le narrateur achète pour célébrer leur passion fixe renforcent l'image d'un nouveau cycle qui débute en succédant au précédent.

2.5.7 La valeur du *Yi King* dans *Passion fixe*

Après *Nombres et Lois*, *Passion fixe* est le troisième roman sollersien dans lequel apparaît des signes chinois (trigrammes et hexagrammes). Du fait que l'on compte une dizaine de citations du *Yi King* dans ce roman de quelque trois cents pages, il ne s'agit nullement d'un simple décor. Que ce soit par sa forme ou par son contenu, le *Yi King* semble pourtant être totalement étranger aux œuvres occidentales, puisqu'il est composé de signes aux traits pleins ou brisés, de commentaires ésotériques ou bien de métaphores hermétiques. Pays lointain et longtemps silencieux, écriture figurative indéchiffrable, métaphysique étrange : tout intrigue les lecteurs.

La sagesse que contient le *Yi King* rayonne dans tous les domaines de la vie humaine, puisqu'elle propose une règle générale des transformations de la nature et des savoir-vivre élémentaires de bonne entente. Son usage divinatoire est également fondé sur les connaissances de la loi de la nature acquises par les Chinois, qui ne

croient ni en Dieu, ni en la loi, mais qui se soumettant volontiers au mouvement du ciel. Le *Livre des changements* guide les Chinois dans la formation de leur caractère et les aide à avoir des comportements adaptés aux événements qu'ils vivent au quotidien.

De plus, le *Yi King* constitue aussi un livre de philosophie qui reflète la dualité chinoise. *Les oppositions des hexagrammes* commentent des hexagrammes deux à deux en tenant compte de leurs traits opposés ou inversés. Par exemple *K'ien* et *K'ouen* (☰ ☷), dont on connaît la symbolique, sont composés de traits opposés alors qu'en inversant le signe qui présente *Kia Jen*, on obtient le signe de *Kouei* (☱ ☴). Grâce au *Yi King* et aux écrits confucianistes ou taoïstes qui s'en inspirent, les Chinois nourrissent une conception du monde qui conduit à croire que tous les êtres sont engendrés par deux éléments contradictoires qui s'opposent et se transforment mutuellement : le *Yang*, céleste, lumineux, masculin, actif et créateur et le *Yin*, terrestre, obscur, féminin, passif et réceptif.

Le disque tournant (☯), qui est le graphisme du Taiji (faîte suprême) illustre bien l'essentiel de la dualité *Yin – Yang*. La partie sombre (*Yin*) et la partie claire (*Yang*) ne divisent pas le cercle (l'univers) de façon nette et brutale. La frontière qui les sépare constitue une courbe en forme de « S ». Chacun de ces deux éléments est tantôt plus fort, tantôt plus faible que l'autre, ce qui fait qu'ils prédominent et se soumettent alternativement. Ainsi l'univers maintient son équilibre et les deux forces antagoniques vivent en harmonie. D'ailleurs, on peut voir un point blanc dans la zone sombre et un point noir dans la zone claire, ce qui signifie que chacun contient en soi le germe de son contraire, qu'un pas fait à l'apogée conduit inévitablement au déclin. Rien n'est figé, tout est changeant. Ceci constitue l'idée principale du *Yi King*, source d'inspiration du taoïsme et du confucianisme.

Les emprunts au *Yi King* dans *Passion fixe* peuvent être considérés, dans la plupart des cas, comme les intertextes des passages romanesques. Les citations des hexagrammes et de leur commentaire font écho aux intrigues du roman ou à l'état d'esprit des personnages. La symbolique des hexagrammes est directement liée au

contexte, ce qui fait de chacun de ces commentaires un connecteur au sein du récit, à la fois mystique, puisqu'il est issu d'un vieux classique hermétique, et éclairant, puisqu'il constitue une manière particulière d'interpréter l'idée de l'auteur.

D'après les analyses que nous venons de faire sur ces citations, nous constatons que les hexagrammes n'entrent pas seulement en résonance avec le récit, mais que l'évolution, l'interaction et même l'opposition de certains hexagrammes (par exemple *Po* et *Fou*) sont également mises en valeur.

Du point de vue du contenu des hexagrammes cités, Sollers saisit l'essentiel des principes qu'implique le *Yi King* : l'interchangeabilité entre le *Yin* et le *Yang*, la transformation constante des dix mille êtres, l'harmonie entre le masculin et le féminin, etc. Ce mode de pensée dialectique à la chinoise exerce une influence profonde sur l'écriture sollersienne.

Il est à noter tout de même que dans les citations des hexagrammes traitant de la concordance entre les sexes (*Kouei Mei*, *Keou* et *Hong*), les commentaires sélectionnés ou réécrits par l'auteur mettent l'accent sur l'égalité et l'harmonie dans la relation amoureuse. Est négligé soit consciemment, soit inconsciemment, le concept de l'infériorité du féminin par rapport à la supériorité du masculin, concept qui est omniprésent et très explicite tout au long du *Yi King*, livre qui est le reflet des valeurs traditionnelles féodales de la Chine antique.

Pour conclure

D'après le concept taoïste, l'opposition et l'harmonie entre le *Yin* et le *Yang* est la force motrice qui stimule le mouvement des dix mille êtres dans l'univers. Ainsi, le *Yi King* est élaboré selon le principe de l'interaction et de la complémentarité entre ces deux éléments primordiaux et vise à déchiffrer tous les phénomènes en fonction de la voie du ciel.

Drame et *Passion fixe* sont les deux romans sollersiens explicitement inspirés du *Yi King*, que ce soit sur le plan de la forme ou du contenu. *Drame* cherche à raconter la naissance et la disparition du sens tandis que le *Yi King* explique

l'origine du monde ainsi que son mouvement. Comme le *Yi King*, *Drame* est également composé des soixante-quatre séquences. On relève aussi l'intertextualité entre certains hexagrammes du *Yi King* et quelques séquences de *Drame*, ce qui explique l'influence de la symbolique chinoise sur l'écriture sollersienne. *Passion fixe* propose une relecture du *Yi King* dans la société occidentale de nos jours. Ce roman tâche d'inventer un nouveau modèle de relation entre les deux sexes et pour ce faire, ce classique chinois est sans doute la meilleure encyclopédie à consulter.

Chapitre III La sagesse de Zhuangzi dans l'écriture sollersienne

Sollers tient Zhuangzi en haute estime et le place au sommet de son panthéon personnel : « Mes auteurs favoris en prose : Zhuangzi, Laotse, Nietzsche, Céline. »¹ Cette préférence pour Zhuangzi se retrouve de temps à autre dans son texte : « Ouvrons Tchouang-tseu qui, avec Lao-tseu et Lie-tseu, est le plus grand penseur de la Chine antique. »²

Nous n'allons pas énumérer ici toutes les citations directes de Zhuangzi, qui sont très nombreuses et dont l'usage est varié. Nous essayons de relever les emprunts faits par Sollers des sujets représentatifs de Zhuangzi, tels que les poissons et le papillon, ainsi que le rapprochement stylistique entre les deux auteurs.

3.1 L'image des poissons

Les poissons demeurent une image récurrente dans l'œuvre de Zhuangzi, dont les passages les plus connus sont repris par Sollers tout au long de sa création romanesque. On retrouve ce motif dans *Lois* d'abord : « dans les lacs les poissons s'oublient »³, et les sinogrammes «坐忘» du même roman y font écho. Issus d'un même chapitre de *Tchouang-tseu*⁴, les poissons de Zhuangzi passent pour le symbole de l'oubli de soi chez Sollers.

On retrouve cette image dans *Passion fixe* :

Les Chinois aiment les poissons, parce qu'ils s'oublient, disent-ils dans les océans, les fleuves, les rivières, les lacs. Ils sont là, et c'est comme s'ils n'étaient pas là. L'oubli, forme suprême de connaissance.⁵

Dans son texte original, Zhuangzi compare les poissons qui se mouillent de leurs baves dans un étang asséché aux poissons qui s'oublient dans les lacs. Son but

¹ Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, op. cit., p.268.

² Philippe Sollers, *Illuminations, à travers les textes sacrés*. Paris, Robert Lafont, 2003, p.187.

³ Philippe Sollers, *Lois*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p.39.

⁴ Voir *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1969, pp. 68, 75.

⁵ Philippe Sollers, *Passion fixe*, op.cit., p.230.

est ainsi d'inciter les hommes à se débarrasser de la question de la vie ou de la mort pour aboutir au tao :

La terre m'a donné un corps, la vie m'a fatigué, la vieillesse a relâché mon activité, la mort me reposera. B énie soit la vie et par cela m ême b énie soit ma mort.¹

Sollers partage l'esprit de détachement de Zhuangzi et le met en œuvre notamment sur le plan de son écriture :

J'écris d'abord très mal. Puis un peu moins mal. Puis de mieux en mieux quand je ne pense plus à écrire. Et enfin très bien quand ce souci a disparu en même temps que toute inquiétude.²

En proposant une rétrospective de sa carrière littéraire, Sollers découpe différentes phases de son œuvre : premièrement celle de son entrée sur la scène littéraire française, période de reconnaissance par des prix littéraires et par des écrivains de renom ; puis la période de *Tel Quel* et de l'expérience des limites ; et enfin le retour à la narration dite « conventionnelle », avec un style qui mélange fiction et essai.

Qu'il s'agisse des poissons qui s'oublient ou de ceux qui nagent à l'aise dans la rivière Hao, sujet du fameux débat entre Zhuangzi et Huizi sur la rive³, la joie des poissons représente le naturel « taoïste », auquel pourrait se résumer la quintessence de la pensée de Zhuangzi, qui inspire Sollers au cours de sa pratique littéraire. Ce dernier cherche, dans son travail sur le langage, à se dégager des routines et à aller au-delà des limites. Et il aspire à vivre, comme Zhuangzi, au gré de « la voie du ciel »⁴.

3.2 Le rêve du papillon

Les emprunts à un autre sujet emblématique de Zhuangzi, celui du papillon,

¹ *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu*, op. cit., p.68.

² Philippe Sollers, *Les Voyageurs du Temps*, Paris, Gallimard, 2009, p.215.

³ Voir Philippe Sollers, *Le Lys d'or*, op. cit., p.150-152.

⁴ Philippe Sollers, « La Voie chinoise », in *Éloge de l'infini*, op. cit., 2001, p.590.

par ailleurs également les romans de Sollers. Le papillon de Zhuangzi est lié au songe et à la méditation taoïste. Suite à un rêve qui le rend confus, Zhuangzi a lancé une discussion sur le rapport entre le réel et l'imaginaire, finissant par exprimer son doute sur sa capacité à les distinguer l'un de l'autre.

Jadis, Tchouang Tcheou rêva qu'il était un papillon voltigeant et satisfait de son sort et ignorant qu'il était Tcheou lui-même. Brusquement il s'éveilla et s'aperçut qu'il était Tcheou. Il ne sut plus si c'était Tcheou rêvant qu'il était un papillon, ou un papillon rêvant qu'il était Tcheou. C'est là ce qu'on appelle le changement des êtres.¹

Lorsqu'il dirigeait *Tel Quel*, Sollers s'est efforcé de lutter contre la représentativité de la littérature et comme d'autres structuralistes, il a valorisé la dominance des signes et négligé leurs utilisateurs, en s'adonnant à l'écriture impersonnelle. Passé cette période d'avant-garde, malgré un certain retour à la narration conformiste, il n'arrête pas de réfléchir sur le lien entre le texte et le monde :

Les naïfs d'autrefois disaient, en lisant un livre : «c'est la vie même ». D'autres ont prétendu plus tard qu'il y avait la vie d'un côté, la littérature de l'autre. Mais si la vie est la littérature même? Ne pourrait-elle pas rester, on ne sait ni où ni comment, écrite à chaque instant d'une façon invisible, non perçue, non lue, non connue? ²

Si, d'après Barthes, « le texte est, étymologiquement, un tissu, un réseau d'écritures »³, l'ambition de Sollers est alors «de produire un tissu que le lecteur pourrait pénétrer et dont il pourrait ressortir.»⁴ Le texte est conçu comme l'équivalent du monde, comme une partie du quotidien. Cette unité qui constitue l'imaginaire et le réel correspond à l'idéal qu'avait formulé Zhuangzi dans son rêve du papillon : celui de la fusion du sujet et de l'objet.

Dans *Fleurs*⁵, un petit livre sur la langue des fleurs, Sollers rêve de se

¹ *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu, op. cit.*, p.45.

² Philippe Sollers, *Passion fixe, op. cit.*, p.209.

³ Roland Barthes, *Sollers écrivain, op. cit.*, p.948.

⁴ Philippe Sollers, *Vision à New York, op. cit.*, p.207.

⁵ Philippe Sollers, *Fleurs. Le grand roman de l'érotisme floral*, Paris, Hermann, 2006.

transformer en papillon de Zhuangzi :

Eh bien oui, je ne sais ni comment ni pourquoi, me voici devenu chinois. Ce papillon blanc, dans le jardin, s'appelle Tchouang et moi tseu, à nous deux nous sommes Tchouang-tseu.¹

Zhuangzi fut un grand maître de la prose teintée d'humour et de sagesse, son langage est caractérisé par les paroles de circonstance (zhīyán, 卮言) :

Les paroles de circonstance qui s'écoulent tous les jours comme d'un vase qui déborde conformément à la loi naturelle, se multiplient constamment afin de pouvoir s'adapter à toutes les circonstances changeantes de la vie humaine.

Celui qui ne parle pas s'identifie avec la vérité première. L'identification métaphysique et la parole ne sont pas identiques. La parole et l'identification métaphysique ne sont pas identiques. C'est pourquoi on dit : « Ne parlez pas. » Si celui qui parle sans paroles parle toute sa vie, on ne considère pas qu'il ait parlé ; s'il ne parle pas pendant toute sa vie, on ne considère pas qu'il n'ait jamais parlé.²

Sollers s'est beaucoup inspiré de la fluidité de la pensée de Zhuangzi et de son écriture spontanée, de sorte que l'on reconnaît très souvent le style de Zhuangzi dans le texte de Sollers. Voici, par exemple, un extrait d'*Une Vie divine*, toujours au sujet du rêve du papillon :

Je me réveille, je me rendors, je continue à rêver en étant conscient que je rêve, je me réveille à nouveau, je me lève, [...] je redors à peine. Je suis un papillon qui rêve qu'il est un papillon en train de rêver.

Je change de côté je rêve à nouveau, ou plutôt je visualise le chaos de ma pensée comme un rêve. Je suis tissé de la même étoffe que ce qu'on appelle les rêves, mais ce ne sont pas des rêves, seulement des résultats de l'impossibilité de penser. Ça parle vite, ça continue de parler, ça se jette sur n'importe quelle parole.³

Du point de vue stylistique, le rapprochement entre Zhuangzi et Sollers est bien visible. Bien qu'elle soit parfois peu accessible, l'écriture de Sollers, tout

¹ Philippe Sollers, *Fleurs. Le grand roman de l'érotisme floral*, Paris, Hermann, 2006, p. 113.

² *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu, op. cit.*, p.222-223.

³ Philippe Sollers, *Une Vie divine*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007, p.496.

comme celle de Zhuangzi, invite les lecteurs à sentir la musicalité verbale et à visualiser des lueurs de sagesse, à travers les flots de la conscience et un langage à la fois hermétique et poétique.

Pour conclure

Si le taoïsme est une constance dans les romans de Sollers, Zhuangzi est lui aussi omniprésent tout au long de l'écriture à la chinoise. Le penseur taoïste est non seulement visible dans les citations éparses mais aussi reconnaissable dans l'écriture fluide de Sollers. Par le biais de la liberté des poissons chez l'un et de la désinvolture chez l'autre, Zhuangzi devient l'exemple de Sollers, et ce en dépit des siècles et des cultures qui les séparent.

Chapitre IV Les autres arts chinois d'inspiration taoïste dans les romans de Sollers

La cosmologie chinoise qu'impliquent le *Yi King* et les principes taoïstes s'ancre dans divers arts traditionnels chinois. Cette cosmologie s'exprime, sous une forme ou une autre, par l'interdépendance et l'interaction entre deux forces antithétiques et complémentaires : Être et Non-être, le *Yin* et le *Yang*. La référence à la Chine taoïste dans les écrits de Sollers ne se limite pas aux textes des traités canoniques tels que le *Livre des mutations*, le *Tao Tö King* et *Tchouang-tseu*. On repère aussi des emprunts à *L'Art de la Guerre* de Sunzi, aux *Trente-six Stratagèmes* et même des commentaires sur le taijiquan (太极拳), un art martial traditionnel chinois. Dans ce dernier chapitre, nous tentons un recensement de ces emprunts et souhaitons éclairer leur fond philosophique taoïste.

4.1 *L'Art de la guerre* et *Le Secret*

Paru entre le VI^e et le V^e siècle avant notre ère, pendant l'époque des Royaumes combattants, *L'Art de la guerre* est le premier traité de stratégie militaire au monde, rédigé en treize articles par un général chinois du nom de Sun Wu (appelé aussi Sunzi, environ 545-470 av. J.-C.). Bien qu'il soit un traité de stratégie militaire, ce classique est davantage une leçon de sagesse et d'art de vie. Il sert non seulement de référence importante pour les hommes de guerre chinois et étrangers, mais aussi pour les hommes d'affaires dans la gestion et la concurrence commerciale. Son application s'étend aujourd'hui jusqu'aux activités sportives. Le concept de *L'Art de la guerre* puise son inspiration dans la pensée traditionnelle chinoise, notamment dans le taoïsme, de sorte que l'on peut facilement repérer l'intertextualité entre *L'Art de la guerre* et le *Tao Tö King*. Dans la présentation à sa traduction de *L'Art de la guerre*, Jean Lévi explique la raison pour laquelle les ouvrages militaires peuvent être rangés parmi les canons taoïstes :

Car à qui s'adressaient des livres militaires comme le *Sun-tzu* ? Aux princes et aux gouvernants bien plus qu'aux officiers et aux généraux. Ce sont des livres de sagesse

fournissant une recette capable d'assurer la toute-puissance et la domination sur l'univers à celui qui en est le détenteur. D'où un rapport étroit entre des textes tels le *Sun-tzu* et le *Lao-tzu*, [...] ¹

Pour illustrer l'homologie entre ces deux ouvrages, lisons d'abord ce passage très connu du chapitre XLII du *Tao Tö King* :

[La Voix a produit Un] Un a produit deux ; deux ont produit trois ; trois ont produit les dix mille êtres.

Les dix mille êtres se détournent de l'élément Yin et embrassent l'élément Yang.

Le souffle vide en fait un mélange harmonieux. ²

Le texte de Laozi décrit la production des dix mille êtres par le Tao et révèle leur engendrement mutuel et leur contradiction réciproque. Le même concept est repris par *L'Art de la guerre*, dans l'article IV intitulé *Les formations militaires* dans lequel on lit le passage suivant :

L'analyse stratégique comprend : les superficies, les quantités, les effectifs, la balance des forces et la supériorité

Du territoire dépendent les superficies, les superficies conditionnent les quantités, les quantités les effectifs, les effectifs la balance des forces, la balance des forces la supériorité ³

Sunzi résume les facteurs décisifs de la guerre en cinq éléments cruciaux qui peuvent déterminer l'issue des combats. L'interaction et la transformation, l'un dans l'autre, de ces cinq éléments sont susceptibles de changer l'évolution de la guerre, conduisant ainsi à la victoire ou à la défaite.

Chez Sollers, *Les Treize Articles* de Sunzi constituent une référence non négligeable, notamment dans *Le Secret* (1992). Le narrateur Jean Clément est un agent secret français qui travaille pour le Vatican sur la tentative d'assassinat du

¹ Sun Tzu, *L'art de la guerre*, traduit du chinois et commenté par Jean Lévi, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 35.

² Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, op. cit., p. 103. La phrase entre crochets qui débute ce chapitre existe dans la plupart des versions en chinois. Duyvendak explique dans la note qu'il omet selon la citation du *Huainanzi* (2^e siècle av. J.-C.) de ce passage. Nous le rajoutons pour que notre lecteur ait accès à toutes les versions existantes.

³ Sun Tzu, *L'art de la guerre*, op. cit., p. 63.

pape Jean-Paul II. Vers la fin du roman, le narrateur commence la lecture des *Treize Articles* par le dernier, où il est justement question de l'espionnage. « Tout est frais, vert, complexe et clair, tonique et profond, calligraphiquement net et enthousiasmant chez ce Chinois du fond des siècles. »¹

Dans *Le Secret*, les citations des *Treize Articles* de Sunzi sont tirées de la version française publiée par la librairie L'Impensé radical. Cette publication a eu lieu en juin 1971, au moment où *Tel Quel* est en pleine guerre avec le PCF, coïncidence significative. Une grande partie des citations relèvent de la ruse et de l'espionnage visant à tromper l'ennemi, ce qui fait écho au titre du roman : dissimuler son propre secret et découvrir le secret de son adversaire en vue de triompher. Nous proposons quelques citations à titre d'exemple :

« Une armée sans agents secrets est un homme sans yeux ni oreilles. »²

« La grande science est de faire vouloir à l'ennemie tout ce que vous souhaitez qu'il fasse, et de lui fournir, sans qu'il s'en aperçoive, tous les moyens de vous seconder. »³

« Si un bon général tire parti de tout, c'est qu'il fait toutes ses opérations dans le plus grand secret. Ses propres gens ignorent ses desseins, comment l'ennemi pourrait-il les pénétrer ? »⁴

Pour comprendre la relation entre le Vatican et *L'Art de la guerre*, il faut lire les commentaires de Sollers sur les missionnaires jésuites, qu'il considère comme « agents doubles » d'une « intelligence supérieure » :

En voici un, extraordinaire : le jésuite italien Giuseppe Castiglione, dont vous pouvez admirer le rouleau parfaitement chinois de 1759. Les jésuites avaient tout compris très tôt, ils n'ont pas été suivis par Rome, grosse erreur géopolitique. La tombe du plus célèbre d'entre eux, Matteo Ricci, est aujourd'hui très bien entretenue à Pékin. Qui a le meilleur service de renseignement du monde ? La grande multinationale qu'est le Vatican. ⁵

Pour Sollers, la stratégie employée par les jésuites est bien celle de Sunzi. Au

¹ Philippe Sollers, *Le Secret*, Paris, Gallimard, 1992, p. 238-239.

² *Ibid.*, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 239.

⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁵ Philippe Sollers, « La Guerre chinoise », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 163.

lieu de chercher à convertir les Chinois tout de suite, ils commencèrent par étudier à fond la culture chinoise et par s'adresser aux lettrés. Ils occupaient des places importantes à la cour impériale grâce à leurs connaissances des mathématiques et de l'astronomie. Leur rôle est celui d'agents doubles, non pas dans le but de convaincre les Chinois par la force militaire mais de les faire croire en Jésus-Christ par leur intelligence.

Excepté des extraits liés au secret et à l'espionnage, nous découvrons par ailleurs une parenté très nette entre la pensée taoïste et certaines citations des *Treize Articles* dans *Le Secret*. «La suprême tactique consiste à disposer ses forces sans forme apparente. »¹ Cette conclusion de Sunzi correspond à la notion de *Wú wéi* (inaction, non-agir) chez Laozi, minimisant l'intervention et maximisant la spontanéité. Le texte de Sunzi évoque naturellement les passages suivants du *Tao Tö King* : «La Voie est constamment inactive, et pourtant il n'y a rien qui ne se fasse. »² Et celui-ci : «La plus grande image n'a pas de forme. »³

Dans les articles de *L'Art de la guerre*, les antithèses telles que la vie et la mort, la victoire et la défaite, le plein et le vide, la force et la faiblesse, l'attaque et la défense sont traitées parallèlement pour illustrer des stratagèmes à utiliser dans diverses circonstances. On peut facilement repérer des concepts contradictoires dans les citations du *Secret*:

«Soyez vigilant et éclairé, mais montrez à l'extérieur beaucoup de sérénité, de simplicité et même d'indifférence ; [...] »⁴

La guerre, à la chinoise, convoque les extrémités naturelles : «Les experts dans la défense doivent s'enfoncer jusqu'au centre de la terre. Ceux, au contraire, qui veulent briller dans l'attaque doivent s'élever jusqu'au neuvième ciel. »⁵

[Les grands généraux] savent «faire naître la force du sein même de la faiblesse »⁶.

L'analyse de la contradiction est très présente dans *L'Art de la guerre*, ce qui

¹ *Ibid.*, p. 241.

² Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, *op. cit.*, p. 87. Texte original en chinois : 道常无为, 而无不为。

³ *Ibid.*, p. 99. Texte original en chinois : 大象无形。

⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

justifie ses emprunts à la philosophie de Laozi. L'unité et la transformation des contraires constituent un socle important de la pensée taoïste. Chez Laozi, l'explication de la contradiction universelle est dispersée dans plusieurs chapitres du *Tao Tö King*. Par exemple dans le chapitre II :

En effet : l'Être et le Non-être s'enfantent l'un l'autre ; le difficile et le facile se complètent l'un l'autre ; le long et le bref sont formés l'un de l'autre ; le haut et le bas se renversent l'un l'autre ; les sons et la voix s'harmonisent l'un l'autre ; l'avant et l'après se suivent l'un l'autre.¹

Et aussi dans le chapitre XXXVI :

Si l'on veut rétrécir, il faut (d'abord) étendre.
Si l'on veut affaiblir, il faut (d'abord) fortifier.
Si l'on veut faire périr, il faut (d'abord) faire fleurir.
Si l'on veut saisir, il faut (d'abord) offrir.²

Ou encore dans le chapitre LVIII :

Malheur ! C'est sur lui que s'appuie le bonheur.
Bonheur ! C'est en lui que se cache le malheur.³

Dans les extraits du *Tao Tö King* que nous venons de citer, Laozi dévoile les deux aspects de la contradiction ainsi que leur antagonisme, leur interdépendance et leur complémentarité. La connaissance de la contradiction est aussi un principe primordial de *L'Art de la guerre*. Qu'il s'agisse du concept macroscopique de la guerre ou des tactiques à employer dans des circonstances spécifiques, Sunzi aborde très fréquemment la problématique par l'analyse de la contradiction impliquée.

L'Art de la guerre est un traité de guerre imprégné de sagesse taoïste et sert de la référence non seulement aux généraux sur les champs de bataille mais aussi aux

¹ Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, op. cit., p. 7. Texte original en chinois : 故有无相生。难易相成。长短相较。高下相倾。音声相和。

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 137.

souverains dans leur lutte pour le pouvoir. Dans *La Guerre chinoise*, Sollers signale que « Jean Levi ne craint pas de citer Mao lui-même comme continuateur de Sun Tzu, notamment dans un texte de 1938, “ De la guerre prolongée ”. »¹ Ce texte consiste en un cycle de conférences faites par Mao Zedong à Yanan du 26 mai au 3 juin 1938 devant l'Association pour l'Étude de la Guerre de Résistance contre le Japon. Mao analyse la situation et le développement de la guerre anti-japonaise, explique la nécessité de faire la guerre en s'appuyant sur la force de toute la nation chinoise et propose de faire essentiellement une guerre de partisans, sans se refuser à la guerre de mouvement lorsque les circonstances sont favorables.

La filiation entre ces deux penseurs militaires est justifiable compte tenu de leur mise en valeur de la contradiction. Dans *Sun Tse : « Les Treize Articles »*, Julia Kristeva montre que la contradiction constitue le croisement des pensées de Sunzi et de Mao Zedong :

Dans son étude « De la contradiction » (1937), Mao Tsé-toung insiste sur le caractère *spécifique* des contradictions « considérées dans leur ensemble et dans leur liaison mutuelle » : faire apparaître le caractère spécifique des *deux aspects* de chacune des contradictions, c'est précisément les situer dans un processus, et, inversement, c'est démontrer tout phénomène comme un processus. [...]

C'est à ce lieu précis du texte que vient la référence à un des plus grands stratèges de l'art militaire chinois, Sun Tse (VI-V^e s. av. J.-C.) : « Quand Souentse, exposant la science militaire, disait : “ Connais ton adversaire et connais-toi toi-même, et tu pourras sans risque livrer cent batailles ”, il parlait des deux parties belligérantes. »²

Le point commun entre *Les Treize Articles* de Sunzi et la théorie militaire de Mao Zedong consiste à considérer toute chose en la divisant en deux aspects contradictoires et à étudier les conditions sous lesquelles les deux aspects se mettent en mouvement et se transforment l'un dans l'autre. Certes, *Les Treize Articles* de Sunzi traitent de la stratégie de la guerre classique où s'affrontent deux armées régulières étatiques alors que la théorie militaire élaborée par Mao est au service de la guérilla contre l'invasion japonaise. La différence est notoire entre les principes

¹ Philippe Sollers, « La Guerre chinoise », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 161.

² Julia Kristeva, « Sun Tse : “ Les Treize Articles ” », *Tel Quel*, n° 50, été 1972, p. 143.

de la théorie de Sunzi et celle de Mao Zedong. Néanmoins, il nous semble tout à fait évident que Mao fasse référence à *L'Art de la guerre* dans sa pratique révolutionnaire puisque l'ouvrage de Sunzi est indispensable à tous les généraux par sa valeur universelle. Dans *Les Voyageurs du Temps* (2009), Sollers commente les écrits de T. E. Lawrence en le mettant en parallèle avec Sunzi : « Lawrence ne semble pas avoir lu Sunzi, puisqu'il est mort en 1935, mais il le pratique sans le connaître (de même, il ne sait rien de ce qui se passe en Chine à la même époque). Il est anglais, donc très doué pour l'espionnage, alors que les Français, comme chacun sait, sont nuls dans cette dimension »¹

Sollers considère Mao comme « un stratège militaire hors pair »² et approuve sa tactique pour faire la guérilla :

L'action militaire prend la forme d'une chanson : « Quand l'ennemi avance, nous reculons, / Quand il se repose, nous le harcelons, / Quand il se fatigue, nous attaquons, / Quand il recule, nous le poursuivons. »³

Les principes taoïstes concernant l'engagement dans la guerre, la vision dialectique au sujet des pratiques militaires spécifiques, en les développant, *L'Art de la guerre* devient ainsi le lieu de rencontre pour le taoïsme et le maoïsme. Sollers en est conscient comme il l'affirme avec humour dans *Mouvement* : « je peux m'amuser, en français, à faire rimer *Mao* et *Dao* ».⁴

4.2 *Les Trente-six Stratagèmes* dans *Studio*

Le narrateur de *Studio* (1997) mène une vie solitaire dans la clandestinité en plein Paris. Il se retranche dans un studio, lieu d'habitation et de créations artistiques : radio, photographie, cinéma. En prenant ses distances avec le monde, il regarde la comédie sociale d'un œil incrédule. Agent secret de sa propre existence, il cherche à passer dans un autre monde à travers la poésie de Hölderlin et de

¹ Philippe Sollers, *Les Voyageurs du Temps*, Paris, Gallimard, 2009, p. 56-57.

² Philippe Sollers, « Mao était-il fou ? » *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 167.

³ *Ibid.* Il s'agit d'une formule rimée de la tactique de la guérilla. Le texte original en chinois : 敌进我退, 敌驻我扰, 敌疲我打, 敌退我追。

⁴ Philippe Sollers, *Mouvement*, Paris, Gallimard, 2016, p. 148.

Rimbaud. Durant sa réflexion et son décryptage, le narrateur a recours à un « vieux traité chinois »¹, qui se rapporte à un autre ouvrage de théorie militaire, *Les Trente-six Stratagèmes*.

Les Trente-six Stratagèmes est un ancien traité chinois de stratégie qui décrit les ruses et les méthodes à utiliser en vue de l'emporter sur un adversaire. Elles sont applicables, comme *L'Art de la guerre*, non seulement dans les actions militaires, le milieu commercial ou sportif, mais aussi dans la vie quotidienne face aux situations conflictuelles.

Ce traité secret a été découvert dans les années 1940, sur un marché de Chine du Nord, un officiel du Guomindang (un nationaliste) l'a remarqué au sein d'un recueil de recettes pour atteindre l'immortalité. Il est évoqué pour la première fois dans *La biographie de Wang Jingze* (《王敬则传》) enregistré par *Les Annales des Qi du Sud* (南齐书)² : « Jadis Tan Daoji avait mis au point trente-six stratagèmes. Le meilleur d'entre eux était la fuite. Le clan du prince ferait bien de se dépêcher. »³

Selon les études documentaires et archéologiques récentes, l'élaboration de ce traité est attribuée à Tan Daoji (檀道济, ?-436), célèbre général des Song du Sud (南朝宋, 420-479) de l'époque des dynasties du Nord et du Sud (南北朝, 420-581). Si des guerres fréquentes à l'époque des Royaumes Combattants donnent naissance aux théories militaires classiques chinoises, dont *L'Art de la guerre* de Sunzi est le représentant le plus illustre, de nombreuses alternances du pouvoir pendant les dynasties du Nord et du Sud stimulent l'essor des théories militaires, comme les *Trente-six Stratagèmes*.

Les Trente-six Stratagèmes sont divisés en six parties : stratagèmes des batailles déjà gagnées (胜战计), stratagèmes des batailles indécises (敌战计), stratagèmes des batailles offensives (攻战计), stratagèmes des batailles à partis multiples (混战计), stratagèmes des batailles d'union et d'annexion (并战计) et stratagèmes des

¹ Philippe Sollers, *Studio*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

² Les Qi du Sud (南齐, 479-502) est le pouvoir de plus courte durée des dynasties de Nord et du Sud (南北朝).

³ *Les Trente-Six Stratagèmes. Traité secret de stratégie chinoise*, traduit du chinois et commenté par François Kircher, calligraphies de M. André Huchant, Paris, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1995, p. 11. Texte original en chinois : « 檀公三十六策，走是上计，汝父子唯应急走耳。 »

batailles presque perdues (败战计). Les trois premières parties consistent en des stratagèmes à utiliser dans les circonstances favorables alors que les stratagèmes des trois dernières parties sont applicables dans les circonstances défavorables. Chaque stratagème est introduit par un proverbe chinois (chéngyǔ, 成语), majoritairement en quatre caractères, et est suivi d'un commentaire explicatif accompagné de la présentation de batailles exemplaires. Cet ouvrage connaît une grande popularité grâce à sa forme. «Présenté comme une petite encyclopédie facile à consulter et à mémoriser, il vise à donner un tableau exhaustif et raisonné du labyrinthe des ruses.»¹ Une caractéristique importante de l'ouvrage tient aux références constantes au *Yi King*. À partir de la corrélation dialectique entre le *Yin* et le *Yang*, l'auteur du traité illustre la transformation réciproque entre la force et la faiblesse, les moyens réguliers et les extraordinaires, l'avancement et le retrait, l'attaque et la défense. Par ailleurs, les stratèges renommés de la Chine antique tels que Sun Wu, Sun Bin, Han Xin, connaissaient tous parfaitement les principes du *Yi King* et les employaient pour expliciter leur théorie militaire. Les principes taoïstes sont donc très présents dans l'élaboration des stratégies par les penseurs chinois.

L'Art de la guerre et *Les Trente-six Stratagèmes* sont les deux traités représentatifs de la théorie militaire de la Chine antique. Ces deux systèmes sont tous deux bien structurés sur le plan de la forme et condensés sur le plan du contenu. Ces deux ouvrages sont différents l'un de l'autre dès le choix de leur point de départ. Pour commencer, *L'Art de la guerre* cherche à mesurer la puissance nationale des deux parties belligérantes. Aux yeux de Sunzi, la guerre concerne une question de vie ou de mort pour un pays engagé et le résultat de la guerre est déterminé par de multiples éléments moraux et stratégiques. Les ruses passent au second plan dans l'ouvrage de Sunzi. *Les Trente-six Stratagèmes* quant à eux, mettent l'accent sur des tactiques précises applicables dans diverses situations de batailles. Son point de départ consiste à comparer la position favorable et la position défavorable sur le champ de bataille et à élaborer les tactiques correspondantes.

¹ *Les Trente-Six Stratagèmes. Traité secret de stratégie chinoise, op. cit.*, p. 14.

« Tromper vraiment consiste à tromper, puis à cesser de tromper. L'illusion croît et atteint son sommet pour laisser place à une attaque en force. Un coup faux, un coup faux, un coup vrai. »¹

Le Secret et Studio, comportent deux narrateurs agents secrets et deux traités militaires de la Chine antique. Le passage ci-dessus est l'explication du septième stratagème « transformer le mirage en réalité » (wú zhōng shēng yǒu, 无中生有). Le proverbe chinois révèle un principe important du taoïsme que nous avons analysé à propos de la notion de *Wú* (无). Selon la cosmologie taoïste, le *Wú* (Non-être) est l'origine du monde tandis que le *Yǒu* (有, Être) est engendré par le *Wú*. Si l'on traduit littéralement cette expression, cela donnera justement « le *Yǒu* est né du *Wú* »². Le chapitre XL du *Tao Tō King* dit : « Le ciel et la terre et les dix mille êtres sont issus de l'Être ; l'Être est issu du Non-Être. »³

« Un coup faux, un coup faux, un coup vrai »⁴, ce passage propose d'habituer l'ennemi au mirage pour qu'il prenne la force réelle pour un leurre. Si la réalité n'éveille pas les soupçons de l'ennemi, le vrai coup sera efficace et fera subir à l'adversaire une défaite. L'essentiel consiste à bien choisir le moment où l'on donne le vrai coup. Il s'agit de jouer le jeu du plein et du vide. Si l'on alterne avec habileté le mensonge et la vérité, l'ennemi ne pourra jamais comprendre le dessein.

Et encore : « Quand le souffle de la discorde balaie l'autre camp, une seule pression de ma part suffirait à ressouder son unité. Se retirer et demeurer à distance, c'est faire le lit du désordre. »⁵

Ce passage est tiré du commentaire du neuvième stratagème « contempler l'incendie sur la berge d'en face » (gé àn guān huǒ, 隔岸观火). Ce stratagème consiste à observer avec patience la situation dans le camp de son adversaire afin

¹ Philippe Sollers, *Studio*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

² Les quatre caractères signifient respectivement : Non-être, dedans, naître, Être.

³ Lao Tseu, *Tao Tō King, le livre de la Voie et de la Vertu*, op. cit., p. 97.

⁴ Le texte original : « 少阴, 太阴, 太阳 » (shàoyīn, tàiyīn, tàiyáng), signifiant respectivement « le jeune Yin, le vieux Yin, le vieux Yang » (☷, ☵, ☳), trois des quatre diagrammes. Le Yin désigne le mensonge et le Yang la réalité.

⁵ Philippe Sollers, *Studio*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

d'attendre le meilleur moment pour attaquer. Quand la discorde vient d'apparaître au sein de l'autre camp, on ne doit pas agir à la légère. Il est possible que les ennemis mettent de côté leur divergence et s'unissent pour se défendre. Il est alors mieux d'attendre que leur conflit s'accroisse et qu'ils s'affaiblissent par cette scission avant de mener une attaque victorieuse. Le principe de ce stratagème est associé au seizième hexagramme du *Yi King* : *Yu* (䷛), préconisant de réaliser les opérations aux moments favorables. La morale de cet hexagramme met en valeur une loi très importante : « le mouvement doit s'exercer suivant la ligne de moindre résistance. »¹

Et encore : « Rien dans les mains, rien dans les poches, ruse des mauvais jours, ruse des ruses. »

Le dernier stratagème, éminemment romanesque, s'appelle celui de la ville vide. Il consiste en ceci : faible, on doit créer l'illusion de la force ; fort, celle de la faiblesse. Si on est faible, il faut montrer sa faiblesse pour que l'adversaire croie qu'on dissimule une force. Si on est fort, on fait étalage de sa force pour amener l'adversaire à s'avancer imprudemment en pensant rencontrer une faiblesse.

Ça a l'air simple. Ça ne l'est pas.²

Il s'agit ici du 32^e stratagème concernant la solution à une bataille presque perdue dans des circonstances extrêmement défavorables. « Le stratagème de la ville vide » (空城计, kōngchéng jì) consiste à faire une démonstration de force quand on est faible en vue de dérouter l'ennemi. C'est également le jeu du plein et du vide. Dans l'explication du stratagème, est cité un commentaire du 40^e hexagramme du *Yi King*, *Hiai* (䷺) : « À la frontière entre force et faiblesse. »³

La bataille la plus exemplaire illustrant ce stratagème est issue du roman classique *Histoire romanesque des Trois Royaumes*, menée par le ministre du royaume de Shu (蜀), Zhuge Liang (诸葛亮) contre le maréchal du royaume de Wei (魏) Sima Yi (司马懿). Ne disposant que d'une petite troupe stationnée à Xicheng,

¹ *Yi King, le livre des transformations, op. cit.*, p. 90.

² Philippe Sollers, *Studio*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

³ *Les Trente-Six Stratagèmes. Traité secret de stratégie chinoise, op. cit.*, p.211. Il s'agit du *Commentaire sur les images* (《象传》) concernant le premier trait dit « six au début », dont le texte original en chinois : « 刚柔之际, 义无咎也 »

Zhugé Liang se trouve coupé de la majorité de son armée alors que Sima Yi s'approche avec cent cinquante mille soldats. Zhugé Liang décide d'employer un stratagème pour manipuler l'armée de Wei. Il ordonne donc que toutes les portes soient ouvertes et demande aux civils de balayer les routes. En compagnie de deux jeunes serviteurs, Zhugé Liang monte sur les remparts de la ville et joue calmement de la cithare. Devant cet étrange tableau, Sima Yi, soupçonneux de nature, est saisi d'un horrible doute. Craignant une embuscade une fois entré dans la ville, le stratège de Wei ordonne le retrait de ses troupes.

De plus, «studio» signifie aussi «étude». Le roman est une étude sur la résistance à la négativité contemporaine à travers la poésie et à la lumière du vieux traité militaire chinois. Ce dernier, en effet, révèle la relation dialectique entre le mensonge et la vérité: «Quand le faux devient vrai, le vrai lui-même n'est plus qu'un mirage.»¹ Les agents secrets du roman sont la miniature des êtres humains, vivant dans un mensonge qu'ils prennent pour la vérité.

4.3 Le taijiquan et le corps chinois

Dans son entretien avec Nicolas Idier, *Shanghai : corps et silence*, Sollers se rappelle de ce qu'il a vu un matin par la fenêtre de son hôtel: «sur une terrasse d'un toit très haut, un corps qui faisait du Taichi»². L'image était frappante pour l'écrivain car en observant la personne pratiquant cette gymnastique lente et solitaire, il voit le souffle primordial circulant dans l'être et la respiration rythmée des mouvements. Il assiste ensuite sur le Bund au même exercice pratiqué par un millier de personnes, toujours dans le silence. Les arts martiaux chinois ont certainement des fonctions agressive et défensive, mais ils peuvent tout de même être pratiqués de façon autonome, puisque l'entraînement nécessite une communication avec soi-même et un équilibre du *Yin* et du *Yang* au sein du mini-cosmos de chaque pratiquant.

Au printemps 1974, lors de la découverte de la «boxe du faîte suprême»

¹ *Ibid.*, p. 60.

² Philippe Sollers, *Shanghai : corps et silence. Entretien avec Philippe Sollers*, *L'Infini*, n° 109, hiver 2010, p. 15.

(traduction littérale du taijiquan), Sollers ne se contente pas d'admirer le spectacle, il tente d'y prendre part, ce qu'il fait dans d'autres circonstances : jouer au ping-pong, conduire un tracteur, etc. Dans *Les Samouraï*, on lit un passage décrivant cette anecdote :

Hervé [Sollers] s'approche d'un vieil ouvrier dansant, tout en gardant une distance respectueuse, pour ne pas le gêner, et reprend à son tour le ballet, d'abord en imitant la vieille tortue, puis de plus en plus fidèle à son propre rythme. Les Chinois s'écartent pour creuser dans l'espace de l'avenue l'invisible poche où se déploie cette méthode physique : moitié goguenards devant l'audace et l'incompétence de l'étranger, moitié attendris par la volonté de l'élève doué.

– Tu comprends, on danse avec les artères et les veines. Ne croyez pas qu'il s'agisse d'une affaire de bras ou de jambes. Le sang se propulse ou reflue, puis vient un moment où le corps se transforme. Ce n'est pas qu'il disparaît, mais son rythme sanguin s'harmonise avec les figures imaginées de l'espace, le corps est tout l'espace, dedans et dehors pris ensemble et redécoupés, agrandis comme à l'infini, disséqués comme à l'infini.¹

Marcelin Pleyne, qui appelle cette gymnastique chinoise « nage »², relate la même expérience dans *Le voyage en Chine*, confirmant la véracité de ce passage dans la fiction de Kristeva.

Le taijiquan attire l'attention de Sollers par les antithèses qu'il unifie dans sa pratique : le mouvement / action (dòng, 动) et le silence / inaction (jìng, 静). Dans les faits, chaque posture du taijiquan est conçue selon les principes taoïstes pour mettre en valeur la concordance du *Yin* et du *Yang*.



¹ Julia Kristeva, *Les Samouraï*, op. cit., p. 226.

² Marcelin Pleyne, *Le voyage en Chine*, op. cit., p. 31.

Sur la photo ci-dessus¹, on voit une posture emblématique du taijiquan (style Chen) : les bras et les jambes de la personne sont légèrement pliés et les genoux ne dépassent pas la pointe des pieds. Ces principes reflétés dans toutes les postures du taijiquan, s'inspirent du taoïsme. Le chapitre IX du *Tao Tö King* dit : « Mieux vaut s'arrêter que retenir et remplir [...] Retirer son corps quand l'œuvre est accomplie, telle est la Voie du ciel. »² Selon Laozi, il faut toujours penser à reculer même si l'on se trouve dans une situation favorable, puisque toute chose commence à décliner au moment de son plein essor. Dans le taijiquan, on ne fait aucun mouvement avec toute sa force et il est toujours nécessaire de se réserver. C'est la raison pour laquelle on plie légèrement les quatre membres au lieu de les tenir tout droits. De plus c'est une façon de maintenir l'équilibre corporel en cas d'attaque de son adversaire.

Nous signalons aussi que la tête et le corps se tiennent tout droits, comme ce que la personne présente sur la photo, les épaules et le dos sont, quant à eux, déclinés. Ce contraste entre la droiture de la partie corporelle supérieure et la déviation de la partie corporelle inférieure qui la supporte, constitue une application de l'union du *Yin* et du *Yang*.

Pour conclure

Le taoïsme est originaire de la cosmologie chinoise et cette philosophie inspire les concepts et la pratique de différents arts chinois. Ainsi, malgré son apparence diversifiée, la référence à la Chine dans les romans de Sollers porte sur les domaines les plus représentatifs de la culture chinoise. Que ce soit les théories militaires ou la gymnastique, les concepts taoïstes constituent le noyau de ces arts anciens. C'est aussi par leur substance taoïste que l'art de la guerre et l'art martial chinois attirent l'attention de Sollers.

¹ Source : http://www.cytjq.cn/iljs_list2.asp

² Lao Tseu, *Tao Tö King, le livre de la Voie et de la Vertu*, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J.-J.-L. Duyvendak, *op. cit.*, p. 21.

Conclusion de la partie

Les sources d'inspiration en provenance de l'étranger qu'utilisent certains auteurs, sont employées soit par affection et approbation envers une autre civilisation, soit par besoin d'embellir le texte par le biais de l'exotisme. Il y a toujours, dans le processus créateur de Sollers, une ouverture à la Chine. Les trois chapitres qui précèdent se sont attachés à décrire les emprunts au taoïsme pour montrer à quel point Sollers incorpore le modèle chinois à son écriture. Chez Sollers, la référence chinoise, notamment taoïste, résulte d'un souci d'établir un vrai dialogue entre l'Orient et l'Occident.

Sollers est convaincu que « l'entrée de la Chine dans l'histoire du savoir va jouer un rôle absolument comparable à la référence grecque pour les gens de la Renaissance occidentale »¹. En effet, de nos jours, l'ère est à la confrontation et à la conciliation entre l'Orient et l'Occident et la littérature est certainement appelée à y prendre part. Sollers est le représentant par excellence des écrivains occidentaux qui tiennent compte de la Chine, leur parfait « autre ».

Dans le mouvement de ce que Kristeva nomme « la rencontre de la littérature avec l'impossible »², Sollers s'approche de la Chine et en particulier du taoïsme. La pensée et le texte des sages chinois antiques lui servent d'arme pour subvertir la langue française durant les années 1960-1970. Cependant, dans les romans ultérieurs de Sollers, la Chine taoïste constitue un intertexte omniprésent et se fonde dans la narration. Déjà libéré du souci de « bien écrire », Sollers finit par assimiler la spontanéité taoïste dans sa création littéraire et donne libre cours à ses réflexions sur l'art et sur la langue.

¹ Philippe Sollers, *Improvisation, op. cit.*, p.77.

² Julia Kristeva, « Les samouraïs tels quels », *De Tel Quel à L'Infini—L'avant-garde et après*, Nantes, Pleins Feux, 2000, p.24.

Conclusion générale

Depuis *Drame* jusqu'à *Mouvement*, la Chine occupe toujours une place importante dans l'écriture de Sollers. Pendant ces cinquante ans, la façon dont la Chine est représentée dans les romans sollersiens a inévitablement changé avec l'évolution des contextes historique et littéraire français. La passion pour la Chine demeure pourtant immuable chez Sollers même si les réalités sociale et culturelle chinoises connaissent des bouleversements spectaculaires.

Nous avons recensé et analysé dans les trois parties de notre travail les emprunts que Sollers a faits à la Chine au cours de sa carrière littéraire et nous en concluons que la langue chinoise subversive et la pensée chinoise supplétive sont les valeurs essentielles de la Chine chez Sollers. Les idéogrammes sont employés en tant qu'arme pour subvertir la langue alphabétique française et la langue littéraire chinoise sert de nouveau modèle d'écriture dans *Paradis*. La Chine représente aussi pour Sollers, les rouleaux, les poèmes classiques et le taoïsme, qui sont des compléments artistique et philosophique à son univers romanesque.

Dans *Mélium* (2014), Sollers discute des trois styles de la calligraphie chinoise :

Il y a trois sortes d'écritures, la régulière, la courante, la cursive. La première est comme se tenir debout, la deuxième évoque la marche, la troisième signifie la course, au risque de tomber dans un geste sans repentir. On écrit d'abord dans un carré, mais, avec la cursive, on s'approche de la vitesse du cercle, le carré circulaire est à l'horizon du bras vide, du pinceau nerveux.¹

Ces trois sortes d'écritures que nous avons présentées brièvement dans notre travail pourraient parfaitement interpréter les trois manières de mettre en œuvre l'écriture chinoise dans les romans sollersiens. Les caractères chinois de style régulier sont tracés de manière distincte et donc faciles à reconnaître. Cette écriture pourrait caractériser la référence à la Chine des années 1960-1970 : sous la bannière

¹ Philippe Sollers, *Mélium*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 131.

du maoïsme, les idéogrammes insérés dans *Nombres* et *Lois* déclarent la révolution textuelle par la référence chinoise. L'écriture courante est plus naturelle et libre que la régulière et elle est par conséquent, la plus employée dans la vie quotidienne. Les citations des poèmes et des classiques chinois dans les romans de Sollers pourraient être classés dans cette catégorie puisque ces emprunts sont courants chez les écrivains occidentaux qui s'intéressent à la Chine et sont plus accessibles pour les lecteurs. Les sinogrammes écrits au style cursif ne sont pas toujours faciles à reconnaître et l'esthétique d'une œuvre d'écriture cursive est traduite par le souffle invisible qui traverse les traits. L'écriture sollersienne assimilant la versification de la poésie classique chinoise et la désinvolture taoïste est comparable à la calligraphie cursive : bien qu'elle soit difficile à déchiffrer, l'espace textuel est parfaitement harmonieux.

Nous sommes en mesure de dire que depuis l'apparition de la référence à la Chine dans les romans de Sollers, la fonction de ces éléments n'a jamais été décorative. Sollers se soucie dès le début d'intérioriser dans son écriture la langue chinoise, l'espace et le temps chinois, la pensée et la poésie chinoises. La sinophilie de Sollers réside non seulement dans les éléments chinois de ses romans mais aussi dans sa volonté d'assimiler la culture chinoise à la manière des Chinois. À commencer par la prononciation de quelques mots-clés par exemple : « Le lecteur occidental doit s'habituer à dire *dao* et non plus *tao* (de même qu'il se rend désormais à Beijing et non plus à Pékin). »¹ Il témoigne aussi de sa sympathie envers la nation chinoise en ce qui concerne les préjugés stéréotypés de l'Occident sur la Chine, et appelle à « un peu de respect, et moins d'ignorance, pour cette admirable civilisation millénaire [...] »².

Sollers est par ailleurs l'auteur de nombreux commentaires sur les ouvrages des sinologues tels que Simon Leys, François Jullien, Jean-François Billeter, et sur les nouvelles traductions des classiques chinois comme *Huainanzi* et *L'Art de la guerre*. Il donne à lire la nouvelle anthologie de la poésie chinoise en la citant

¹ Philippe Sollers, « Un livre sans fin », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 181.

² Philippe Sollers, « La Guerre chinoise », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 163-164.

abondamment dans son dernier roman. Tout cela montre bien que Sollers suit de près ce qui se passe en Chine et s'efforce d'étudier toute référence française sur la Chine, qu'elle soit littéraire, culturelle ou artistique.

Sollers est un écrivain incontournable si l'on aborde la question de la relation littéraire sino-française. Auteur le plus représentatif des écrivains francophones d'inspiration chinoise à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, il se distingue de ses précurseurs par la diversité de ses emprunts et par la constance de son attention pour la Chine au fil des décennies.

La première étiquette chinoise qu'a prise Sollers est maoïste. C'est compréhensible et presque inévitable au vu de ce qui se déroulait dans le monde des années 1960-1970. Dans une telle circonstance historique, le maoïsme devient une façon d'exprimer sa révolte contre l'ordre social et littéraire. L'engagement de *Tel Quel* et sa position prochinoise est la meilleure manière de consolider l'avant-gardisme de la revue et de radicaliser sa révolution littéraire. La voix de la Chine est tellement forte dans les livraisons de *Tel Quel* que la revue devient un canal important de la diffusion du maoïsme en France.

Le voyage en Chine de la délégation *Tel Quel* est l'un des rares événements d'échange culturel franco-chinois pendant la révolution culturelle, ce qui rend ce pèlerinage à la fois signifiant et indéfendable. Après des contacts directs avec les masses révolutionnaires en Chine, les témoignages immédiats et rétrospectifs des membres de la délégation révèlent, sous différents angles, leur réception de la culture et de la révolution chinoises. Les voyageurs sont à la fois déçus de l'écart entre leur imagination et la réalité et fascinés par la richesse de la civilisation millénaire.

Le maoïsme sollersien est donc forgé par la conjugaison de ses études sur le marxisme-léninisme et de son intérêt pour la culture chinoise depuis sa jeunesse. La personnalité de Mao Zedong joue aussi dans la formation de l'image utopique de la Chine maoïste. En dépit du chaos provoqué par les mouvements politiques, le rôle de poète et de stratège de génie du Grand Timonier continue de faire l'objet de

l'admiration de Sollers dans ses écrits ultérieurs. « Un aller-retour pour la Chine », Forest résume ainsi l'épisode maoïste du groupe *Tel Quel* dont le parcours « révolutionnaire » est représentatif de celui des intellectuels français attirés par la pensée de Mao Zedong. En général, le maoïsme français est considéré comme un phénomène plutôt culturel et un véhicule d'idées nouvelles. Le fond du maoïsme de Sollers et de *Tel Quel* est donc principalement culturel, on note seulement quelques ornements de propagandes idéologiques qui captivent malheureusement presque toute l'attention. Sollers s'est éloigné de la Chine maoïste et les autres facettes de la Chine auxquelles il s'intéresse demeurent pourtant dans son écriture.

Le rôle subversif de la langue chinoise dans les romans de Sollers se traduit par l'insertion de signes chinois dans *Nombres* et *Lois* et par l'hybridation entre l'écriture poétique chinoise et le texte de *Paradis*. La présence de l'écriture chinoise dans les textes en question perturbe d'une part, le processus de l'écriture alphabétique et d'autre part, rénove l'écriture en langue française grâce aux spécificités de la langue chinoise. Ces éléments chinois, pour certains lecteurs francophones, ne font que rendre les textes plus illisibles. Aux yeux des lecteurs connaissant les deux langues et cultures, l'intertextualité entre les idéogrammes et le texte français ainsi que l'origine de certains « prélévements » sont si évidentes qu'il est immédiatement possible de les déceler. Le rapprochement du texte rythmique de *Paradis* et de l'écriture poétique chinoise montre que la greffe des deux langues apparemment incompatibles est possible et surprenante. Un tel dialogue entre l'Orient et l'Occident est, à nos yeux, le plus fructueux et inspirateur. Cette tentative originale, propre à Sollers, est sans doute le plus remarquable de tous ses emprunts à la Chine.

L'écriture, la peinture et la poésie étant les trois éléments indispensables des rouleaux chinois, elles traduisent en trois dimensions la perception des objets dans un espace-temps vécu par un être. La temporalité et la spatialité de la peinture classique reflètent la cosmologie chinoise et introduisent une autre vision du monde dans l'écriture sollersienne.

Finalement, c'est le taoïsme qui est le fil qui tisse l'ensemble des emprunts à la Chine chez Sollers. Il est à la fois le point de départ et le point d'arrivée de sa référence chinoise. Depuis l'Antiquité, le tao est une idée fondamentale pour la conception chinoise du monde et les concepts taoïstes imprègnent les domaines littéraire, artistique et même militaire, sans parler de la mise en pratique instinctive du tao par le peuple chinois dans la vie quotidienne. L'influence omniprésente du taoïsme sur l'écriture sollersienne est également mise en valeur dans nos analyses sur les idéogrammes, les vers classiques et les traités militaires.

La notion de *Wú* (vide) et la complémentarité entre le *Yin* et le *Yang* constituent les piliers du taoïsme et inspirent l'élaboration de certains romans de Sollers, notamment *Drame* et *Passion fixe*. Le « vide », loin d'être le synonyme de « rien », sert, en tant que substance, de réconfort solide dans l'affrontement de l'individu avec la comédie sociale. Les narrateurs du *Lys d'or*, de *Studio*, de *L'Étoile des amants* et de certains romans récents ont un point commun : exerçant un métier décent ou ayant une vie familiale comme les autres, ils se distancient intérieurement de la réalité mondaine à travers la lecture de Laozi, la contemplation d'un rouleau de Shitao ou la méditation à la manière de Wang Wei. La Chine taoïste répond au besoin spirituel des individus qui cherchent l'accomplissement d'eux-mêmes et qui veulent s'éloigner de tout souci social ou personnel. Le principe de « non-agir » de la pensée taoïste s'avère comme l'antidote contre la mondialisation et la marchandisation excessives de notre époque.

La corrélation entre le *Yin* et le *Yang* est la version taoïste de la dialectique en vue d'interpréter les règles du mouvement des objets dans le monde phénoménal. L'antagonisme, la complémentarité et la transformation réciproque entre ces deux éléments fondamentaux de l'univers sont mis en valeur dans *Passion fixe* par le biais des hexagrammes du *Yi King*. L'harmonie entre le *Yin* et le *Yang*, qui représente l'idéal du taoïsme, pourrait mettre fin à la guerre des sexes en Occident et à la rivalité entre l'Occident et l'Orient pour favoriser un véritable dialogue culturel.

Ainsi, la connaissance d'une culture autre permet un regard introspectif sur sa propre culture. Sollers cherche donc à comprendre la pensée chinoise d'hier pour relancer la pensée européenne d'aujourd'hui. Fondé sur un socle différent de celui de la philosophie occidentale, le taoïsme offre une nouvelle possibilité pour interroger la société postmoderne et ajoute un élément polyphonique aux romans sollersiens. Si le texte français est perturbé par la langue chinoise en raison de l'incompatibilité des écritures alphabétique et figurative, chaque fois que celle-ci apparaît dans les romans sollersiens, la pensée chinoise joue le rôle de contrepoids de la culture occidentale et la complète par la sagesse orientale.

Je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, à un niveau individuel (un écrivain), collectif (une société, un pays, une nation) ou semi-collectif (une famille de pensée, une opinion, une littérature) n'apparaisse aussi comme la négation de l'Autre, le complément et le prolongement du Je et de son espace.¹

La Chine est donc pour Sollers le complément et le prolongement de son esprit de révolte. Sollers est d'abord attiré par l'altérité de la culture chinoise. Prenons comme exemple le livre sans doute le plus chinois de Sollers, *Nombres*, dont le titre, la structure et même la langue sont tous d'inspiration chinoise. L'arrivée de la Chine dans l'univers sollersien accompagne son écriture avant-gardiste et passe pour une arme dans sa « révolution culturelle » en vue de subvertir la langue et la littérature françaises.

L'écriture de Sollers est également caractérisée par son irrécupérabilité : chaque fois que « le style sollersien » est sur le point de se former, il s'agit de passer à un autre style. Nous proposons de citer quelques livres qui marquent les virages de l'écriture sollersienne ou qui représentent une série de romans : *Drame* pour le refus du récit, *Femmes* pour le retour à la narration, *Passion fixe* pour des romans d'amour, *Mouvement* pour des romans du « voyage à travers l'espace et le temps »¹, etc. Il est vrai que le style changeant de Sollers lui a valu autant d'éloges que de

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 61.

¹ Philippe Forest, « Philippe Sollers, le roman au plus-que-présent », *Art Press*, n° 433, mai 2016, p. 74.

critiques. Quelle que soit l'expérience romanesque de Sollers, la Chine est toujours là pour remettre en cause la langue et la pensée occidentales et pour proposer aux Occidentaux un angle oriental sous lequel on perçoit le monde où nous vivons. La « Voie » de la référence chinoise dans les écrits de Sollers est une voie de remédier à des perversions en Occident par le biais de la sagesse de l'Orient.

Annexe

Entretien avec Philippe Sollers

Le 27 mai 2016
dans le bureau des Éditions Gallimard

Yuning Liu : Dans votre dernier livre *Mouvement*, vous évoquez les poètes chinois des années 1970-1980, Bei Dao, Gu Cheng, Haizi. C'est la première fois que les auteurs contemporains chinois figurent dans votre roman. Il me semble que vous faites référence à presque tous les aspects de la culture chinoise, antique, moderne, contemporain...

Philippe Sollers : Ce qui m'intéresse, c'est d'une part, le contexte historique de tous ces poètes, dont la plupart ont eu des fins tragiques. Et parce qu'il y a des contemporains, il y a un thème très fréquent de la poésie chinoise, c'est la mélancolie. C'est : « Mon dieu, vieillir ! Mon dieu, s'effacer ! » Les poètes, voilà. Et plus on s'approche des poètes contemporains de la révolution culturelle, plus on sent qu'ils sont dans un état de dépression grave. L'un finit par tuer sa femme d'ailleurs, vous retrouverez la référence. Qu'est-ce qui échappe à ce fond dépressif et mélancolique d'une grande partie de la poésie chinoise ? Voilà ce qui m'intéresse de voir si ça a existé. Bien sûr, quand vous avez cette lueur des séries d'idées, d'affirmations dans la poésie chinoise, ça m'intéresse particulièrement parce que ça correspond exactement avec la leçon philosophique de ce qu'il y a de plus important dans la poésie chinoise, c'est-à-dire le côté réfractaire, le côté éloigné de tout souci social que vous trouvez évidemment chez Laozi, Zhuangzi. C'est-à-dire comment on peut inventer des solitudes enchantées. Or ce qui me paraît paradoxal, c'est que l'un des poètes les plus affirmatif de l'histoire de la Chine tout entière,

c'est Mao Zedong dont j'ai retravaillé certaines traductions, je vais traduire des poèmes de Mao Zedong. Vous voyez, je suis complètement à contre-courant, parce qu'évidemment, ça va de soi, Mao a été grand criminel catastrophique etc. Vous pouvez critiquer Mao tant que vous voulez, il n'empêche que moi je vais jusqu'au bout d'un raisonnement qui va vous paraître étrange, c'est que grâce à Hegel, mon philosophe préféré, je crois que Mao est beaucoup plus étonnant qu'on ne veut le dire. C'est-à-dire qu'en fait, en faisant cette révolution très très très violente et culturelle – c'est extraordinaire, bon – si vous la menez jusqu'au bout, elle débouche précisément sur son contraire, et donc la Chine hypercapitaliste d'aujourd'hui est une création de Mao Zedong.

Y. L. : C'est étonnant...

Ph. S. : C'est original. Personne ne saurait dire ça. Il faut bien que quelqu'un se dévoue. Alors je vais vous dire. Le 20^e siècle, thèse, antithèse, synthèse, trois grands criminels attirent votre attention tout de suite. D'abord, citons-les par les dates précises : Staline, Hitler, Mao : thèse, antithèse, synthèse. La synthèse fait disparaître la thèse et l'antithèse, et passe à un phénomène tout à fait nouveau, en cours, très très difficile à déchiffrer mais qui est venu de Chine. La plupart des intellectuels européens, français ou américains, restent complètement prisonniers de l'empire ancien qui était américano-russe, c'est-à-dire avec évidemment des épisodes tout à fait hallucinant, comme le pacte germano-soviétique en 1939, qu'on ne devrait pas appeler « germano-soviétique », on devrait l'appeler « stalino-nazi ». Il faut revoir l'histoire. Pourquoi ? Parce que ce qui est en train de se développer à toute allure, c'est un aplatissement général de l'histoire, mais aussi par conséquent de la pensée, et par conséquent de la poésie. Donc les poèmes de Staline n'existent pas, les vociférations de Hitler passent en boucle sur toutes les télévisions qui réécrivent l'histoire en colorisant les documents. C'est pour ça qu'il faut regarder la télévision allemande qui déclassifie des tas de documents que vous n'avez jamais

vus. Donc, l'histoire est en plein mouvement, comme j'essaie de le dire, c'est la raison de la présence de tous ces éléments chinois avec d'autres choses qui sont là pour signaler les moments extrêmement importants d'histoire. Voilà ce que j'ai tenté de faire avec ce passage très émouvant sur la poésie chinoise, c'est-à-dire un sens de la nature très développé : par exemple, qu'est-ce que c'est que le « mei » ? Pourquoi cette fleur-là qui est en général considérée comme une fleur mélancolique se retrouve au contraire comme une fleur positive chez Mao ? Et donc tout ça c'est très intéressant parce que c'est là que se passent les choses les plus intimes.

Y. L. : Vous avez toujours cette admiration pour les talents poétique, calligraphique et militaire de Mao ?

Ph. S. : Vous les lisez dans le livre. Ça bouge pas. Parce que je trouve ça très beau. Quand vous lisez les poèmes, il faut les ressortir. Il est toujours question des paysages en surplomb, la montagne, l'espace, la grotte des immortels. Ça m'intéresse parce que ça vient de très très loin, c'est une vieille tortue qui continue son chemin. Quand j'étais à Luoyang, j'étais devant la rivière Luo, dont je parle 50 mille fois dans mes livres. J'avais l'impression d'une toute petite rivière sous une passerelle, les écailles de tortue qui vous font comprendre la façon dont l'écriture a pu se développer. C'est pour moi tout à fait fascinant, magique. La Chine est magique et elle peut devenir ultra-occidentale dans le flux d'argent et de technique. Elle conserve à mes yeux, ce qui n'est pas le cas des États-Unis, ni de la Russie engluée dans sa vieille religion orthodoxe, ce qui m'intéresse pas. En revanche la Chine conserve une part magique très importante qui m'intéresse parce que n'oubliez pas que je suis catholique, comme Claudel. Il y a la rencontre ratée entre la Chine et le Vatican, ce qu'on appelait « la querelle des rites » est tout à fait impressionnante, c'est quelque chose qui a été différée. Une des premières choses que je suis allé voir à Pékin c'est la tombe de Matteo Ricci et l'observatoire jésuite qui avait été conservé. Il y a eu Père Verbiest, qui était jésuite. Il n'a pas cherché à

convertir les Chinois, il leur a parlé des mathématiques. Il a fait un calendrier et il a été nommé aussitôt. C'est là où la connaissance et l'intuition deviennent des choses essentielles. C'est un art que vous pouvez retrouver sous une forme très dégradée en affaires. Par exemple pour savoir à peu près où on est, il faut lire Sunzi, *Les Treize Articles* ou *Les Trente-six Stratagèmes*, admirables.

Y. L. : Cela vient tous de la pensée taoïste, qui est basée sur la notion de vide alors qu'en Occident, c'est le logos...

Ph. S. : Ce n'est pas le même socle, métaphysique. Tout à fait autre chose. C'est pour ça que la vraie conclusion du 20^e siècle s'est passée en Chine et continue à se passer. Il y a eu des événements épouvantables et puis il y a eu autre chose. C'est comme vous avez eu la Révolution française avec la Terreur, ça n'a pas été très joyeux, et après vous avez un siècle énorme, le 19^e siècle.

Y. L. : Vous avez commenté Hegel dans *Mouvement*...

Ph. S. : Deux événements capitaux pour Hegel, le christianisme et la Révolution française. Il a plein d'admiration pour les philosophes français qui ont surmonté tous les préjugés millénaires. Par exemple Voltaire, qui d'ailleurs s'intéresse beaucoup à la Chine. Les Français sont étonnants et ils ont fait quelque chose d'extravagant. Mais ils ne sont pas capables de penser ce qu'ils ont fait. Le problème maintenant est de savoir qui est capable par rapport à la Chine, par citer les journaux, les journalistes, les clichés, de penser vraiment ce qui a eu lieu.

Y. L. : Est-ce que la Révolution française attire Hegel de la même façon que la révolution culturelle vous attire ?

Ph. S. : La Révolution française s'est développée partout. C'est le modèle universel,

le droit de l'homme laïcité, la parité, etc. C'est la Révolution française qui change la planète de l'époque et qui a produit tout à coup un nouveau calendrier. L'idée est tout à fait folle. Napoléon a mis fin à ça assez vite. Hegel voit passer Napoléon à Iéna : « âme du monde ». Puis après ... Quelle tragédie ! La première chose que dit Mao Zedong à Malraux en 1964 – on n'insiste jamais assez sur le fait que le premier pays à avoir reconnu la Chine est la France – c'est : « Parlez-moi de Napoléon. » Tout le monde en reparle, il y a des films sur le Général de Gaulle, mais jamais cet épisode n'est signalé. C'est curieux. C'est étrange. C'est Malraux qui a raconté ça.

Y. L. : Mao a de l'admiration pour les grands empereurs...

Ph. S : Qinshihuangdi. Quand j'étais en Chine il y a la campagne à propos des légistes, c'était aussi Pi Ling Pi Kong. Maintenant Confucius a été rétabli dans tout ce qui peut servir les intérêts du pouvoir. Mao emprunte sa calligraphie à un moine taoïste, il ne faut pas oublier.

Y. L. : Vous aimez la calligraphie de Mao ?

Ph. S. : Pas mal. C'est quand même étonnant. Homme d'état, stratège militaire, la Longue Marche, ce n'est quand même pas rien.

Y. L. : À propos de votre voyage en Chine, à part la campagne Pi Ling Pi Kong, qu'est-ce que vous voyez toujours ?

Ph. S : Les corps. Les Chinoises, les enfants. L'anecdote est la suivante : il y a un grand match de volley-ball entre l'Iran et la Chine. Je suis là. L'équipe masculine iranienne bat l'équipe chinoise. Ensuite les femmes iraniennes sont confrontées aux femmes chinoises. Les femmes iraniennes s'agitent beaucoup, les cris, etc. Les

femmes chinoises sont très silencieuses. Elles écrasent les femmes iraniennes. La question c'est ça, c'est comment cette différence des sexes est tout à fait différente. Elle peut être contaminée par toutes les saloperies occidentales classiques, mais en fait, il y a toujours dans le socle métaphysique occidental l'idée que deux doit faire un. Or Mao disait : « Un se divise en deux ». C'est la raison pour laquelle quand on est deux entre homme et femme, en fait on est quatre, parce que votre féminin ne sera mon féminin, et mon masculin ne sera jamais votre masculin. Donc si on est deux on est quatre. Avec ça, on peut quand même commencer à jouer de la musique. Voilà encore une fois ce que la Chine peut nous apprendre si elle n'est pas intoxiquée par les modèles du cinéma mondial. C'est une autre façon de se comporter entre homme et femme.

Y. L. : « Quand on est deux, on est quatre », c'est une vision chinoise.

Ph. S : Moi, j'attends beaucoup des Chinoises dans le monde futur. Le même méchant Mao a dit : « c'est la moitié du ciel. » Or toute la métaphysique est absolument infectée, c'est prouvable par une perspective d'homosexualité masculine. C'est en train de se déliter, ça ne tient plus. Il y aura plein d'homosexuels chinois, de lesbiennes chinoises. Ça n'a aucune importance. Pourquoi ? Parce qu'il y a une division de l'être humain qui ne correspond pas à la division multiséculaire occidentale. D'où les personnages chinois de mes romans, c'est quand même très clair, il me semble.

Y. L. : Dans vos livres des années 1960-70, les éléments chinois sont très explicites puisqu'on y repère les idéogrammes (*Nombres, Lois*), des textes en pinyin (*Lois*) et l'absence de ponctuation (*Paradis*). Depuis les années 80, la Chine ne se présente plus de la même façon dans vos romans. Il semble qu'elle soit moins visible mais plus en harmonie avec le contexte. « Tout ça passe inaperçu, mais c'est pourtant là » (*D'éroulement du Dao*) Est-ce qu'on peut dire qu'il s'agit d'une intériorisation

de la référence chinoise dans votre écriture?

Ph. S : Dans *Improvisations* il y a un texte ancien « Pourquoi j'ai été chinois ». Pourquoi je me sens chinois ?

Y. L. : Vous êtes devenu chinois et toute votre écriture est chinoise?

Ph. S : Voilà

Y. L. : Le taoïsme est une source d'inspiration importante dans vos romans et vos essais. Les deux notions importantes que vous évoquez souvent sont « le vide » chez Laozi et « l'oubli » chez Zhuangzi. En quoi ces deux notions sont importantes pour les Européens d'aujourd'hui et pour votre écriture?

Ph. S : Les Européens pensent que la nature a horreur du vide. Moi je pense le contraire, la nature aime le vide. Il y a le plein partout, du coup, on ne peut plus respirer.

Y. L. : Le vide est plus utile que le plein.

Ph. S : Vous citez Laozi. C'est du Laozi pur sucre. C'est le vide qui fait valoir le plein. Cela dit, vouloir chercher le vide est une erreur parce qu'on le trouve pas sur la chair, il faut qu'il se manifeste spontanément. C'est l'idée de spontanéité qui est intéressante. Parce que l'on tomberait dans la tradition monastique tibétaine qui est à mon avis une erreur complète. Les taoïstes étaient les monastères qui sont les écoles d'abrutissement et d'asservissement. La polémique dure. Le Dalaï Lama me paraît toujours aussi ridicule. Ça ne marche pas dans ses histoires. Ça n'est pas un spiritualisme. C'est le fait de savoir qu'on est partie intégrante de la nature en mouvement. Qui va vous dire ça ? Héraclite par exemple, il ôte du monde tout ce

qui est repos et immobile, parce qu'il pense que ça ne touche que des cadavres. En revanche, il confère le mouvement à toute chose. Le mouvement éternel pour les choses éternelles et le mouvement de la corruption pour les choses corruptibles. Voilà pourquoi j'écris un livre qui s'appelle *Mouvement*. Hegel a dit : « Tout ce que j'ai fait, tout est dans Héraclite. » C'est là où il faut citer à Heidegger qui est très mal vu, à qui on reproche toujours ses opinions. Ce n'est pas une question d'opinions. C'est une question d'accès à la poésie : Hölderlin. Le dialogue avec l'asiatique, le premier c'était le Japon, il ne voit pas la Chine. C'est normal. Leur ravissement, c'est dans le cheminement vers la parole que vous avez ça. Mais c'est très intéressant à lire. Tout ce qu'il y a de la consistance comme pensée, dans le monde où nous vivons a tendance être écrasé. Et moi je suis d'un avis contraire. Je m'intéresse à tout ce que les gens veulent oublier et écraser. Alors il y a beaucoup de choses : Lascaux, Bataille, la poésie chinoise, Hegel, etc. Je prends le contre-pied, d'où ma mauvaise réputation, dont je suis très très fier, irrécupérable. C'est-à-dire que je reste parfaitement libre. Personne ne peut dire ce que je dois écrire.

Y. L. : Les poissons et le papillon constituent des images représentatives dans les allégories de Zhuangzi. Vous y avez fait aussi des emprunts dans vos romans. Comment voyez-vous la symbolique de ces deux images ?

Ph. S. : Et puis les oiseaux. Je suis au bord d'une réserve d'oiseaux dans l'île de Ré, les mouettes me font signe. Là nous sommes en Grèce, les dieux grecs notamment Athéna – vous savez qui elle protège – c'est Ulysse. Il a une thèse qu'il protège : faire un long voyage. *L'Odyssée*, un des plus grands livres. La Bible et l'*Odyssée*, et puis *Zhuangzi*. Les oiseaux sont très importants. Il y a un poète qui fait l'élevage des grues sur le lac de l'Ouest dans mon livre. Il leur chante les poèmes. Poissons, tortue, et puis le dragon. La Chine se laisse deviner tout ça.

Y. L. : Quelle est la symbolique de ces deux images pour vous ?

Ph. S : C'est la liberté dans la légèreté et le mouvement. Je vous assure que quand je suis dans mon jardin, je vois des centaines de papillons blancs qui viennent butiner les fleurs. Les poissons c'est une merveille, c'est le mouvement silencieux dans la mer, et l'océan. Combien de tableaux, de rouleaux chinois sont avec un pêcheur sur l'eau. L'être humain est une partie du paysage. Vous trouvez ça dans la couverture de *Studio*. Il est là, mais c'est lui qui fait le rouleau que vous êtes en train de voir. Il est complètement compris et hébergé dans la nature. C'est quelque chose d'extraordinairement émouvant, pour moi. Immédiatement ça me parle de ma situation dans le monde. La marée monte et descend, les mouettes sans arrêt, les aigrettes, les hérons. Les hérons cendrés, une population extraordinaire. Le soir, ils se lèvent et je peux rêver que c'est moi qu'ils viennent saluer, comme si j'étais l'éleveur des grues du lac de l'Ouest. Comme si j'étais un poète chinois.

Y. L. : Au sujet de l'art chinois, vous avez commenté la peinture de Shitao, Chu Ta, Xu Wei, Gong Xian etc. Quelle est votre compréhension sur la spatialité et la temporalité de la peinture chinoise?

Ph. S. : La spatialité est toujours libre de telle façon que jamais l'être humain n'en occupe la priorité. C'est une leçon qui est donnée par le fait que savoir se situer dans l'espace comme chose minuscule peut être une vision la plus étendue possible qu'on peut penser sur l'espace. Toute la pensée chinoise me dit ça. Je suis tout à fait minuscule par rapport à la lune et l'étoile, par rapport à l'océan, par rapport aux montagnes. Je suis là dans le coin. Je suis capable de penser à la fois tout ce qui est immense, c'est très paradoxal. Je n'occupe pas le premier plan avec mes décorations. Je n'aime pas être ensemble. Je n'aime pas les foules. C'est ça l'espace. À part ça, si vous avez cet espace-là, vous avez le temps qui se manifeste. Vous êtes dans un espace libre pour le jeu du temps. À partir de là, vous pouvez faire des rencontres intéressantes, sans quoi vous ne rencontrez personne, surtout pas dans les

foules, dans les foules rock, c'est-à-dire les foules passives. Vous entrez dans le mouvement de l'espace et du temps, c'est-à-dire la liberté même. La publicité envahit tout. Les massacres, les manifestations, les casseurs, les produits de beauté, les discours, c'est ça la société mondiale, mondialisée. Alors je cherche ce qui peut résister à cet aplatissement général. Je trouve tout de suite, les poèmes chinois, Zhuangzi, Lascaux, Bataille, Hegel, tous me parlent.

Y. L. : Vous avez étudié à fond les ouvrages philosophiques de Mao Zedong et vous y avez consacré des textes tels que *Sur la contradiction*. Croyez-vous que la pensée Mao Zedong est toujours d'actualité de nos jours ?

Ph. S : Si on doit parler des pensées de Mao Zedong qui ne soient pas transformées en clichés – le goût de la pensée de Mao Zedong a été de la propagande –, ce que j'essaie de faire, ce n'est pas ce que c'est la pensée de Mao Zedong. Mais en quoi est-il révélateur d'un fond chinois millénaire ? C'est ça qui m'intéresse. Mao Zedong a électrisé la Chine. Ce qui est arrivé à son point le plus terrible, c'est la momification. Dès que j'ai vu l'embaumement de Mao, c'est terminé, voilà. J'ai écrit un texte qui s'appelle « La notion de mausolée dans le marxisme ». Épouvantable, c'est le contraire de la pensée chinoise. Ou alors il faut faire le truc genre Qinshihuangdi, 3000 guerriers en-dessous. Ce pauvre Mao a été puni. Je ne pense pas qu'il demandait à être momifié. Il faut se demander ce qui a été pensé à travers lui. La seule chose qui est intéressante est d'où il a trouvé l'énergie pour faire la fameuse baignade dans le Yangtsé La ruse de Mao : je suis fatigué, je vais décrocher, je vais abandonner le pouvoir, à 72 ans. Ils l'ont cru et tout à coup, il est dans l'eau... très taoïste. Qu'est-ce que ça veut dire ? Oh là là, quel bordel ! Feu sur le quartier général. Donc Mao a détruit le communisme, il est allé jusqu'au bout de la destruction. Si vous allez jusqu'au bout de la destruction, il y a de fortes chances que vous débouchiez de l'autre côté. Voilà ce que je crois. De ce point de vue, je reste comme vous voyez, fondamentalement chinois.

Bibliographie

Œuvres de Philippe Sollers

- Le Parc*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Points », 1961, 155 p.
- Drame*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1965, 137 p ; r éd., Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire », 1990, 137 p.
- Nombres*, Paris, Éd. du Seuil, 1968, 127 p.
- Lois*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1972, 143 p; r éd., Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire », 2001, 145 p.
- H*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1973, 185 p.
- Sur le matérialisme : de l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1974, 190 p.
- Paradis*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1981, 254 p.
- Vision à New York : entretiens avec David Hayman*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1981 ; r éd. Paris, Gallimard, coll. «Folio », préface de Philippe Forest, 1998, 228 p.
- Femmes*, Paris, Gallimard, 1983, 569 p.
- Paradis II*, Paris, Gallimard, 1986, 114 p.
- Portrait du Joueur*, Paris, Gallimard, 1984 ; r éd. Paris, Futuropolis, illustrations de Martin Veyron, 1991, 188 p.
- Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio », 1987, 446 p.
- Le Lys d'or*, Paris, Gallimard, coll. «NRF », 1989, 251 p.
- Improvisations*, Paris, Gallimard, coll. «Folio », 1991, 219 p.
- Le Secret*, Paris, Gallimard, coll. «NRF », 1992, 250 p.
- La Guerre du Goût*, Paris Gallimard, coll. «Folio », 1996, 676 p.
- Studio*, Paris, Gallimard, coll. «Folio », 1997, 267 p.
- L'Année du Tigre : Journal de l'année 1998*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, 327 p.
- Passion Fixe*, Paris, Gallimard, coll. «NRF », 2000, 293 p.
- Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, coll. «NRF », 2001, 1096 p.

L'Étoile des amants, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002, 175 p.

Illuminations : à travers les textes sacrés, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, 216p.

L'Évangile de Nietzsche : entretiens avec Vincent Roy, Paris, Le cherche midi, coll. « Styles », 2006, 106 p.

Fleurs, le grand roman de l'érotisme floral, Paris, Hermann, coll. « littérature », 2006, 112 p.

Un vrai roman. Mémoires, Paris, Plon, 2007, coll. « Folio », 2009, 449 p.

Guerres secrètes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, 373 p.

Les Voyageurs du Temps, Paris, Gallimard, 2009, 244 p.

Trésor d'amour, Paris, Gallimard, 2011.

L'éclaircie, Paris, Gallimard, 2012.

Fugues, Paris, Gallimard, 2012, 1116 p.

Mélium, Paris, Gallimard, 2014.

L'École du mystère, Paris, Gallimard, 2015, 149 p.

L'Amitié de Roland Barthes, Paris, Seuil, 2015.

Le Mouvement, Paris, Gallimard, 2016.

Œuvres et articles sur Philippe Sollers, son œuvre ou sur *Tel Quel*

CLÉMENT C., *Sollers : La Fronde*, Paris, Éd Julliard, 1995.

DE CORTANZE, G., *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Paris, Éd du Chêne, coll. « Vérité et légendes », 2001.

FOREST, Ph., *Philippe Sollers*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Les contemporains », 1992.

-, *Histoire de « Tel Quel » 1960-1982*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

HOURMANT, F., « *Tel Quel* et ses volte-face politiques (1968-1978) », in *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°51, juillet-septembre 1996, p. 112-128.

LOU, J.-M., *Corps d'enfance corps chinois : Sollers et la Chine*, Paris, Édition

- Gallimard, coll. « L'Infini », 2012.
- LOUVRIER, P., *Philippe Sollers Mode d'emploi*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.
- De Tel Quel à L'Infini—L'avant-garde et après*, colloques de Londres et de Paris, mars 1995, textes de Ph. Sollers, J. Kristeva, M. Pleyne, J. Henric, J.-L. Houdebine, Ph. Forest, etc, Nantes : Pleins Feux, 2000.
- WALD LASOWDKI, A., *Philippe Sollers l'art du sublime*, Paris, Pocket, 2012, 190p.

Textes critiques consacrés à l'œuvre de Philippe Sollers

Sur l'ensemble de l'œuvre ou sur *Tel Quel*

- BARTHES, R., « Sollers écrivain », *Œuvres complètes III 1974-1980*, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p.929-964.
- BOSQUET, A. « L'empire du milieu », *Le Magazine littéraire*, n° 65, juin 1972, p. 18-19.
- BROCHIER, J.-J., « *Tel Quel*, du nouveau roman à la révolution culturelle », *Le Magazine littéraire*, n° 65, juin 1972, p. 9-10.
- , « "Ébranler le système" Entretiens avec Philippe Sollers », *Le Magazine littéraire*, n° 65, juin 1972, P. 10-17.
- FOREST, Ph., « D'un paradis l'autre », *L'Infini*, n° 38, été 1992, p.36-52
- , « L'éternel réflexe de réduction », *L'Infini*, n° 39, automne 1992.
- , « Les perles de la critique », *Le Magazine littéraire*, n° 65, juin 1972, p. 20-22.
- KRISTEVA, J., « Les samouraïs tels quels », *De Tel Quel à L'Infini—L'avant-garde et après*, Nantes : Pleins Feux, 2000, pp.21-33.
- LOU, J.-M., « Sollers et Zhuangzi », *L'Infini*, n° 114, printemps 2011, p. 49-71.
- SOLLERS. Ph., « Déroulement du Dao », *L'Infini*, n° 90, printemps 2005, p.156-172.
- ZAGDANSKI, S., « Sollers en spirale », *Fini de rire*, Paris, Pauvert, 2003, p. 141-219.

- , «Do r émi fa Sollers », *Les joies de mon corps*, Paris, Pauvert, 2003, p. 384-394.
- , «Sollers, Venise, Casanova », *Les joies de mon corps*, Paris, Pauvert, 2003, p. 395-407.

Sur Drame

- BARDYN, Ch., «*Drame et la chute* », *L'Infini*, n° 135, printemps 2016, p. 17-22.
- BARTHES, R., «*Drame, po ème, roman* », *Théorie d'ensemble*, coll. «Tel Quel », Éd. du Seuil, 1968, p. 25-40.

Sur Nombres

- DERRIDA, J., «*La diss émination* », *La Diss émination*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p.321-407.
- GAUGEARD, J., «*Le plus pr ésent roman* », *Les Lettres fran çaises*, 3-9 juillet 1968, p.12.
- JEAN, R., «*Le r ègne scriptural* », *Pratique de la litt ération : Roman/Po ésie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «*Pierres vives* », 1978, p. 82-85.
- KRISTEVA, J., «*L'engendrement de la formule* », *S é n áotik é: recherches pour une s énanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1969, p 278-371.
- LOU, J.-M., «*Les caract ères chinois dans Nombres* », *L'Infini*, n°109, hiver 2010, p. 34-46.
- RICARDOU, J., «*Nouveau Roman, Tel Quel* », *Pour une th éorie du Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel », 1971, p. 234-265.

Sur Lois

- BOSQUET, A., «*L'empire du milieu* », *Le Magazine litt éraire*, n° 65, juin 1972, p. 18-19.
- LOU, J.-M., «*Le signe chinois dans Lois* », *L'Infini*, n°111, é é2010, p.42-56.
- PLEYNET, M., «*D ès tambours* », *Art et litt ération*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel

Quel », 1977, p. 62-98.

Sur H

HEATH, S., « La d'éversée », *Tel Quel*, n°57, printemps 1974, p. 117-126.

KRISTEVA, J., « Polylogue », *Tel Quel*, n°57, printemps 1974, p. 19-55.

Sur Paradis

HOUDEBINE, J.-L., « Le souffle hyperbolique de Philippe Sollers », *Excès des langages*, coll. « L'Infini », Paris : Denoël, 1984, pp. 319-349.

SARDUY, S., « Paradis : syllabes-germes/entropie/perspective/asthme », *Tel Quel*, n°77, automne 1978, p. 21-24.

SOMON-SUDOUR, Th., « Paradis de Philippe Sollers : édition critique et commentée », thèse de doctorat ès littératures françaises et comparées, Sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2008, 509p.

Sur Le Lys d'or

ENTHOVEN, J.-P., « Le roi Sollers », *Le Nouvel Observateur*, le 26/01/1989.

POIROT-DELPECH, B. « Toi, ô Dieu! », *Le Monde*, le 27/01/1989.

SAVIGNEAU, J., « Sollers, l'amour et l'Occident », *Le Monde*, le 27/01/1989.

Sur Passion Fixe

COUCHOT, H., « Passion Fixe, roman d'amour chinois », *L'Infini*, n° 113, hiver 2011, p.58-74.

Sur L'Étoile des amants

RONDEAU, D., « Sagesses », *L'Express*, le 05/09/2002.

Sur Les Voyageurs du temps

THÉBAULT, O.-P., « Les Voyageurs du Temps ou la résurrection spirituelle de Paris », *L'Infini*, n° 110, printemps 2010, p. 52-58.

Sur Mouvement

FOREST, Ph., « Philippe Sollers, le roman au plus-que-présent », *Art Press*, no 433, mai 2016, p. 74-75.

FRAPPAT, B., « Sollers a raison d'écrire », *La Croix*, le 7/04/2016.

LE VAILLANT, L., « Jubilé du jubilé », *Libération*, le 18/04/2016.

ROY, V., « Philippe Sollers valse avec Hegel », *Le Monde*, le 13/05/2016.

Documents numérisés

S. LABARTHE, A., *Philippe Sollers, l'isolé absolu*, vidéo numérisée, Paris, Art production; France 3, 1998.

SOLLERS, Ph., *Déroulement du Dao : la Chine dans les romans de Philippe Sollers*, CD-ROM, Vincennes, Frémeaux & Associés, 2008.

Œuvres et articles en français sur l'histoire, la culture et la littérature chinoises, et sur les relations littéraires franco-chinoises:

BIANU, Z., CARRÉ, P., *La Montagne vide : anthologie de la poésie chinoise, IIIe-Xie siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes, série taoïsme », 1987, 156 p.

CHENG, F., *L'écriture poétique chinoise : suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, éd. rev. en 1982, 263 p.

-, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 157 p.

DANIEL, Y., *Littérature française et culture chinoise (1846-2005)*, Paris, Les Indes savantes, 2010, 273 p.

DÉTRIE, M. (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, 406 p.

- ÉTIEMBLE, R., *L'Europe chinoise II. De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Gallimard, 1989, 402 p.
- FAIRBANK, J.-K., *La Grande Révolution Chinoise 1800-1989*, traduction de l'anglais par Sylvie Dreyfus, Paris, Flammarion, 1989, 548 p.
- GIRAUD, D., *Yi King : texte et interprétation*, Paris, Éd. Bartillat, 2003, 315 p.
- GRANET, M., *La pensée chinoise*, préface de Léon Vandermeersch, Paris, Albin Michel, 1999, 568 p.
- LAOZI, *Tao Tö King, Le livre de la voie et de la vertu*, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J.-J.-L. DUYVENDAK, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien MAISONNEUVE, Paris, J. MAISONNEUVE, 1987, 187p.
- JULLIEN, F., *Figures de l'immanence pour une lecture philosophique du Yi king*, Paris, Grasset, 1993, 281p.
- LEYS, S., *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, 231p.
- , *L'humeur, l'honneur, l'horreur. Essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Robert Laffont, 1991, 185 p.
- LIOU, K.-h., *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1969, 386 p.
- MATHIEU, R., (dir.) *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, 1547 p.
- MARGOULIÈS, G., *Histoire de la littérature chinoise : poésie*, Paris, Payot, 1951, 417 p.
- NEEDHAM, J., *Science et civilisation en Chine : une introduction*, édition abrégée établie par Colin A. Ronan, traduit de l'anglais par Frédéric Obrigner, Arles, Philippe Picquier, 1995, 355 p.
- POSTEL, Ph., « L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine », *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, dir. Philippe Postel, *Atlantide*, n° 1, 2014,
<http://atlantide.univ-nantes.fr/L-insertion-de-poemes>

- ROBINET, I., *Les commentaires du Tao TöKing jusqu'au VIIe siècle*, PUF, 1977.
- SUN Tzu, *L'art de la guerre*, traduit du chinois et commenté par Jean Lévi, Paris, Hachette Littératures, 2000, 325 p.
- ZHANG, Y., *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004, 120 p.
- DEMIÉVILLE, P. (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, coll. « NRF », 1997, 614 p.
- Les Trente-Six Stratagèmes. Trait ésecret de stratégie chinoise*, traduit du chinois et commenté par François Kircher, calligraphies de M. André Huchant, Paris, Rivage poche / Petite Bibliothèque, 1995, 271 p.

Textes publiés dans *Tel Quel* et *L'Infini* concernant la Chine:

Sur la pensée chinoise

- GRANZIANI, R., « Un monstre, deux morts et mille métaphores : une brève fiction philosophique du Tchouang-tseu pour en finir avec la mort », *L'Infini*, n° 90, printemps 2005, p. 104-122.
- KRISTEVA, J., « Sun-tseu : “Les Treize Articles” », *Tel Quel*, n° 50, été 1972, p. 143-144.
- LE BLANC, C., « La critique du légisme et du confucianisme dans le *Huainan zi* », *L'Infini*, n° 90, printemps 2005, p. 29-61.
- NEEDHAM, J., « Le temps et l'homme oriental », *Tel Quel*, n° 48 / 49, printemps 1972, p. 8-19 (la suite dans n° 50).

Sur la langue et la littérature chinoises

- ALLETON, V., « Écriture chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972, p. 47-57.
- BANU, I., « Philosophie sociale, magie et langage graphique dans le *Hong-fan* », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972, p. 20-32.
- CHENG, CH.-HS., « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972, p. 33-46.

KRISTEVA, J., « La contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p. 59-65.

-, « Littérature et révolution », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p.66-70.

LANSELLE, R., « La part d'insaisissable : à propos de la place de la littérature chinoise classique en France », *L'Infini*, n°90, printemps 2005, p.123-134.

Sur l'idéologie chinoise à l'époque de Mao

DAUBIER, J., « La Chine aujourd'hui », *Tel Quel*, n°50, été 1972, p.p. 44-53.

HU, C-H., « Mao Tsé-toung, la révolution et la question sexuelle », *Tel Quel*, n°59, automne 1974, p. 49-70.

KRISTEVA, J., « La femme, ce n'est jamais ça », *Tel Quel*, n°59, automne 1974, p. 19-25.

-, « Les Chinoises à "contre-courant" », *Tel Quel*, n°59, automne 1974, p. 26-29.

MAVRAKIS, K., « La politique internationale de la Chine », *Tel Quel*, n°50, été 1972, p.p. 55-78.

SOLLERS, Ph., « De la Chine », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p. 107-108.

-, *La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire*, *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p. 125-132.

-, « "Deux fusionnent en un", philosophie réactionnaire de la restauration capitaliste », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p. 133-142.

-, « À propos de la dialectique », *Tel Quel*, n°57, printemps 1974, p.138-143.

-, « La Chine sans Confucius », *Tel Quel*, n°59, automne 1974, p. 12-14.

-, « Mao contre Confucius », *Tel Quel*, n°59, automne 1974, p. 15-18.

Ouvrages et articles sur le maoïsme de *Tel Quel* et le voyage en Chine

BARTHES, R., *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Bourgois, 2009, 246 p.

-, « Alors la Chine ? », *Œuvres complètes IV 1972-19876*, nouvelle édition revue,

- corrigé et présentée par Éric Marty, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 516-520.
- BOURSEILLER, C., *Les maoïstes : la folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Points, 2008, 505p.
- KRISTEVA, J., *Les Samouraïs*, Paris, Gallimard, 1990, coll. Folio, 460 p.
- MARMOR, F., *Le maoïsme, philosophie et politique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1976, 125 p.
- PLEYNET, M., *Le voyage en Chine*, Paris, Marciana, 2012, 111 p.
- XU, K., « Le maoïsme de *Tel Quel* autour de Mai 68 », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 [En ligne], n° 6, 2011, mis en ligne le 08 mars 2012, consulté le 07 avril 2016. URL : <http://transtexts.revues.org/436> ; DOI : 10.4000/transtexts.436
- VAN DER POEL, I., *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992, 262p.

D'autres ouvrages des telqueliens

- PLEYNET, M., *Stanze. Incantation dite au bandeau d'or I-IV*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, 172 p.
- KRISTEVA, J., *Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 2001, 313 p.

D'autres œuvres de théorie littéraire

- BARTHES, R., *S/Z*, coll. « Points », Paris, Éd. du Seuil, 1970, 251p.
- , *Le Degré zéro de l'écriture suivi de : Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Littérature », 1972, 187 p.
- ÉTIEMBLE, R., *Comparaison n'est pas raison : la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963, 118 p.
- FOUCAULT, M., BARTHES, R., DERRIDA, J. et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, 1968, 413 p.

GENETTE, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 572 p.

-, *Figures I-V*, Éd. du Seuil, Paris, 1966-2002.

PAGEAUX, D.-H., *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, 192 p.

SAMOYAULT, T., *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 128 p.

Documents en langue chinoise

车槿山：“法国‘如是派’对中国的理想化误读”，载《法国研究》，1999 年第 2 期，第 50-56。

[CHE, J., « L'interprétation idéalisée de la Chine par le groupe *Tel Quel* », *Études françaises*, n° 2, 1999, p. 50-56.]

车琳：“20 世纪 60-70 年代法国‘原样派’知识分子的中国观——以菲利普·索莱尔斯和罗兰·巴尔特为例”，载《中国比较文学》，2014 年第 2 期，第 68-80 页。

[CHE, L., « La vision de la Chine des intellectuels telqueliens français dans les années 1960-1970 : Philippe Sollers et Roland Barthes », *La littérature comparée en Chine*, n° 2, 2014, p. 68-80.]

陈鼓应：《老子今注今译》。商务印书馆，2012。

[CHEN, G., *Notes et traduction de Laozi*, Beijing, Presse commerciale, 2012.]

-, 《道家的人文精神》。中华书局，2012。

[- *L'Esprit humaniste du taoïsme*, Beijing, Compagnie des livres de Zhonghua, 2012.]

程抱一：《中国诗画语言研究》。涂卫群译。江苏人民出版社，2006。

[CHENG, F., *L'écriture poétique chinoise*, traduction de Tu Weiqun, Nanjing, Éditions du Peuple du Jiangsu, 2006.]

程裕祯：《中国文化要略》。外语教学与研究出版，1998。

[CHENG, Y., *Esquisse de la culture chinoise*, Beijing, Presse de l'enseignement et

- des recherches des langues étrangères, 1998.]
- 高达乐, “法国式毛主义的类别与兴衰 1966-1979”, 刘青峰主编《文化大革命: 史实与研究》, 香港: 中文大学出版社, 1996 年, 第 323-334 页。
- [Claude Cadart, « Les catégories, la prospérité et la décadence des maoïstes français 1966-1979 », *La Grande Révolution Culturelle : faits et analyses*, dirigé par LIU Qingfeng, Hong Kong, Presse de l'Université chinoise de Hong Kong, 1996, p. 323-334.]
- 黄寿祺, 张善文译注: 《周易译注》。上海古籍出版社, 2007。
- [HUANG, Sh., ZHANG, Sh., *Notes et traduction de Zhou Yi*, Shanghai, Presse des classiques, 2007.]
- 刘成富: “法国作家索莱尔斯与文本写作”, 载《法国研究》, 2001 年第 2 期, 第 69-78 页。
- [LIU, Ch., « L' écrivain français Sollers et l' écriture textuelle », *Études françaises*, n° 2, 2001, p. 69-78.]
- 楼宇烈: 《老子道德经注校释》。中华书局, 2008。
- [LOU, Y., *Édition commentée de Dao De Jing de Laozi*, Beijing, Compagnie des livres de Zhonghua, 2008.]
- 钱林森: 《光自东方来——法国作家与中国文化》。银川: 宁夏人民出版社, 2004。
- [QIAN, L., *La Lumière Venant de l'Est : les écrivains français et la culture chinoise*, Yinchuan, Éditions du peuple du Ningxia, 2004.]
- 沈大力: 《法兰西文品》。北京: 中国文联出版社, 2003。
- [SHEN, D., *Essais sur la littérature française*, Beijing, Éditions de la Fédération de la Littérature et de l'Art, 2003.]
- 王东亮: “‘结构不上街’的事故调查”, 《读书》, 1998 年第 7 期, 第 60-67 页。
- [WANG, D., « Enquête sur l'incident ‘les structures ne descendent pas dans la rue’ », *Lire*, n° 7, 1998, p. 60-67.]
- 袁行霈: “王维诗歌的禅意与画意”, 载《社会科学战线》, 1980 年第 2 期。
- [YUAN, X., « Le Chan et la peinture dans la poésie de Wang Wei », *Front des sciences sociales*, n° 2, 1980.]

赵一凡等编：《西方文论关键词》。外语教学与研究出版社，2006。

[ZHAO, Y. (dir), *Mots clés des critiques littéraires occidentales*, Beijing, Presse de l'enseignement et des recherches des langues étrangères, 2006.]

Thèse de Doctorat

Yuning LIU

La Chine chez Sollers : une voie pour interroger l'Occident à travers l'Orient

China in the writing of Sollers : a way to interrogate the West through the East

Résumé

Si l'on aborde la question de la relation littéraire sino-française, Sollers est un écrivain incontournable. Auteur le plus représentatif des écrivains francophones contemporains d'inspiration chinoise, il se distingue de ses précurseurs par la diversité de ses emprunts et par la constance de son attention pour la Chine au fil des décennies. En effet, depuis *Drame* jusqu'à *Mouvement*, la Chine occupe toujours une place importante dans l'écriture de Sollers.

En tant que première étiquette chinoise qu'il a prise, le maoïsme, chez Sollers, se construit en conjuguant études du marxisme-léninisme et intérêt pour la culture chinoise depuis sa jeunesse.

La langue chinoise subversive et la pensée chinoise supplétive sont les valeurs essentielles de la Chine chez Sollers. Les idéogrammes sont employés en tant qu'arme pour subvertir la langue alphabétique française et, dans *Paradis*, la langue littéraire chinoise est utilisée comme nouveau modèle d'écriture. La peinture, la poésie et la pensée chinoises servent de compléments artistique et philosophique à l'univers romanesque de Sollers.

Le taoïsme est un fil qui tisse l'ensemble des emprunts à la Chine chez notre auteur. La notion de *Wú* (vide) et la complémentarité entre le *Yin* et le *Yang* constituent les piliers du taoïsme et inspirent l'élaboration de certains romans de Sollers, notamment *Drame* et *Passion fixe*.

Quelle que soit son expérience romanesque, la Chine est toujours présente chez Sollers pour remettre en cause la langue et la pensée occidentales et pour proposer un angle oriental sous lequel percevoir le monde où nous vivons.

Mots clés

Sollers, référence à la Chine, maoïsme, taoïsme, *Drame*, *Paradis*, *Passion fixe*, *L'Étoile des amants*, *Mouvement*.

Abstract

Sollers is one of the most representative writers in the study of sino-french literary relationship. Among the contemporary French writers inspired by Chinese culture, he differs from his predecessors by the diversity of element he borrows and his constant attention to China over decades. From *Drame* to *Mouvement*, China still occupies an important place in the writing of Sollers.

As the first Chinese label that Sollers has endorsed, his Maoism is the combination of his Marxist-Leninist studies and his interest in Chinese culture since his youth.

Subversive Chinese language and complementary Chinese thoughts are the primary values of China in Sollers' works. Ideograms are used as a weapon to subvert the alphabetical writing of French and Chinese literary language offers a new writing style to *Paradis*. Chinese painting, poetry and thoughts turn into artistic and philosophic supplements of the fictional universe of Sollers.

Taoism is a thread running through all references to China in Sollers' writing. The concept of *Wú* (empty) and the complementarity between *Yin* and *Yang* are pillars of Taoism and inspire some of Sollers' novels, especially *Drame* and *Passion fixe*.

Whatever is the literary experimentation of Sollers, China is always there to challenge western language and thought and to propose to Westerners an oriental view of world.

Key Words

Sollers, reference to China, Maoism, Taoism, *Drame*, *Paradis*, *Passion fixe*, *L'Étoile des amants*, *Mouvement*.