

D'une dissémination sans images : *Nombres* de Philippe Sollers

*Writers use words to evoke images.
He uses words to obscure and destroy image.*

William Burroughs, The Western Land

Dans la mouvance de l'après-guerre française, deux courants importants, l'un littéraire et l'autre cinématographique, se développent en parallèle : le Nouveau Roman et, un peu plus tardivement, la Nouvelle Vague. Les deux mouvements témoignent d'une correspondance forte entre le cinéma et la littérature. Le travail des écrivains du Nouveau Roman va de pair avec le développement des prises cinématographiques des cinéastes de la Nouvelle Vague. Au moment de l'apparition du Nouveau Roman, Louis-Ferdinand Céline écrit un commentaire provocateur afin de condamner la désuétude du style littéraire de ses contemporains qui n'ont pas pris en compte, selon lui, l'évolution des techniques au cinéma : « les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le cinéma existe!... et que le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... périlleuse et vaine!...¹ ».

Le roman de Philippe Sollers semble répondre aux premiers abords à la prise de conscience exigée par Céline. En se présentant comme un amas de signes et de lettres, *Nombres* paraît mener le texte littéraire vers une forme fort différente du cinéma. Sans avoir recours à l'image et au récit, le roman convie son lecteur au sein d'une série de signes, dont les relations semblent avoir été effacées. Évitant une structure narrative traditionnelle, *Nombres* est marqué par la discontinuité et par une opacité importante du texte. Les personnages, brièvement évoqués, ne se situent dans aucun décor et ne réalisent aucune action précise. Le texte semble à première vue tout à fait incompatible avec le cinéma qui se construit minimalement d'images et de scènes.

Nombres est pourtant basé sur une mécanique propre au cinéma. La structure fragmentaire du roman – qui se construit par un enchaînement de séquences numérotées – semble ainsi reprendre au sein de la littérature un travail de montage, proprement cinématographique. La « dissémination sans images » qui constitue, selon moi, la technique d'écriture centrale du roman de Sollers est aussi très cinématographique. Je montrerai de quelle manière l'aspect « sans images » de *Nombres* témoigne paradoxalement d'une présence des images que l'on croyait pourtant absentes du texte. Si la dissémination sans images ne paraît pas aux premiers abords liée au cinéma, c'est qu'elle expose en réalité la mécanique d'apparition d'images nécessaire à l'œuvre cinématographique.

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1955], p. 23.

Du *Parc* à *Nombres*

La formation d'image est un aspect important du texte littéraire. Le formaliste russe, Viktor Chklovski voyait, par exemple, la « pensée par images » comme la base du texte poétique. Bien que les images ne soient pas directement présentes dans le texte littéraire, la littérature peut les reproduire, sous forme d'image mentale, à l'aide de divers moyens, tels que la description ou les figures de style. La capacité du texte à permettre la représentation constitue aussi un élément essentiel de la littérature. Le roman *Nombres* résiste pourtant à toutes les formes de représentation à l'aide d'images et l'absence de narration semble rendre la représentation impossible par le biais de signes ou de figures. Le texte connaît ainsi plusieurs dysfonctions au niveau de la représentation.

Afin de rendre compte de l'innovation formelle de *Nombres*, je le comparerai à un autre roman de Philippe Sollers, *Le parc*, paru sept ans plus tôt. Les incipits des deux romans témoignent de nombreuses différences au niveau du style. L'incipit, dans *Le parc*, est marqué par les images :

Le ciel, au dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre. Plus tard je sortirai, je marcherai la tête levée vers lui qui s'obscurcira peu à peu jusqu'à disparaître. Maintenant c'est la ville, sensible tout à coup, montante, pleine de bruits nouveaux et de nuit. Aller. Mais regarder encore la rue et ses arbres jaunis, et en face de l'immeuble aux colonnades, aux balcons demi-circulaires, aux toitures de zinc encore claires, aux pièces lumineuses traversées, lointaines, par des femmes dressant le couvert du dîner. Un salon, une salle à manger, une cuisine, une autre cuisine, un autre salon².

Le texte présente, d'entrée de jeu, un décor et situe la narration au sein d'un paysage précis dont on connaît certains détails choisis par le narrateur. Cette manière de mettre en scène les événements, qu'on voit apparaître dès l'incipit, se retrouve à maintes reprises dans le roman. L'incipit de *Nombres* laisse aussi entrevoir, en quelques lignes à peine, le style de l'ensemble de l'oeuvre :

1. ...le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure ». Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée. Grand espace échappant déjà aux mesures. Grand objet plaqué et défait. Traits et couleurs se retrouvant dans la cendre, et il s'agissait d'un départ qui nous laissait sans passé, on aurait pu dire : sans corps, sans défense, brisés³.

Contrairement aux premières phrases du *Parc*, l'incipit de *Nombres* évoque des images qui ne sont jamais décrites. Les points de suspension qui ouvrent le

² Philippe Sollers, *Le parc*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

³ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1968, p. 11, dorénavant désigné à l'aide du sigle NO, suivi du numéro de la page.

roman, après la numérotation, montrent que le texte porte la trace d'un fragment dont il manque le texte d'origine. Cette marque de l'absence, introduite par les points de suspension, est omniprésente dans la représentation du roman. Les signes et les images sont brisés. Tout au long du roman, les signifiés sont laissés sans signifiants et les images à peine évoquées – comme celle du livre brûlé, par exemple – ne parviennent jamais à se placer dans le texte de la même manière que le décor du *Parc* peut être situé en quelques lignes.

Au sein des amas de signes brisés

La « dissémination sans images » décrit précisément les mouvements sémiotiques à l'oeuvre dans le texte. Ces signes qui sont inadéquats pour représenter des images sont pourtant dispersés d'un bout à l'autre du roman. La propagation de signes sans référents participe de la dialectique de destruction et de création qui constitue le principe de construction du texte. Selon les propres mots de *Nombres*, la logique du texte est d'inscrire, de détruire et de réinvestir⁴. Un exemple très prégnant de ces mouvements de construction et de déconstruction est à trouver dans l'incipit du roman. Il s'agit d'un premier investissement : « le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 11). Deux reprises de l'incipit surviendront aux points « 4.12 » et « 1.97 ». La première répétition de cette phrase constitue une destruction qui procède d'une reprise remettant en question les faits énoncés : « Comme si le papier brûlait; comme s'il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 27). La deuxième reprise réinvestit la phrase initiale en réaffirmant que le papier brûle : « et ainsi le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée » (*NO*, p. 119). Ce déplacement des signes de l'inscription, de la destruction à la réinscription, est primordial dans le roman au point où il marque tous les aspects du texte.

L'absence d'images dans le roman provient justement de cette logique du texte. Toutes les images évoquées sont aussitôt détruites avant d'être reprises plus loin. Les figures de la tête tranchée ou du livre brûlé, disséminées dans le texte, constituent deux des images majeures du roman. Elles sont toutefois constamment détruites et remises en question. Comme les images, le récit à peine évoqué ne se déclenche jamais. Le roman ne connaît aucune mise en récit pour rétablir l'ordre de ses fragments disséminés. Le manque de liaison entre les signes les rendent totalement opaques au regard du lecteur :

Je m'arrêtais, je laissais se développer ce qu'il faut appeler notre pensée parmi les éléments et leurs nombres, je laissais la machine contrôler et distribuer les

⁴ « inscrire, détruire et réinvestir », *NO*, p. 114.

nombre en train de compter et de s'effacer, ici, dans les colonnes physiques et atmosphériques – sa bouche s'ouvrant et se refermant, ses yeux s'emparant du feu qui invente les yeux à travers les yeux, son sexe commençant à la brûler, à la mouiller, à la faire trembler et moi de plus en plus ramassé à travers le calcul conduisant encore plus loin que le nombre dressé, que le liquide caché dans la retombée et l'inégalité de la destruction décidée, le texte restant et vibrant au-dessus de sa peau, ne couvrant la totalité de sa peau (*NO*, p. 106-107).

Dans cet extrait, si le texte mentionne plusieurs signes (« la bouche s'ouvrant », « la bouche se refermant », « les yeux s'emparant du feu », etc.), on ne parvient que difficilement à les interpréter. On devine l'évocation d'un ébat amoureux dont on sait rien; on ne connaît pas les protagonistes, le décor, la durée... Jacques Derrida écrit, dans son article « La dissémination », à propos de *Nombres* que « cette accumulation sera le seul moyen, non pas de présenter le texte qui, plus que tout autre, s'écrit et se lit, présente lui-même sa propre lecture, présente sa propre présentation⁵ ». Le texte de *Nombres* est marqué par une forte autoréflexivité à un point tel qu'il propose lui-même sa propre interprétation et force son lecteur à l'adopter. Joëlle Sandt entame son mémoire de maîtrise sur le texte sollersien par une remarque semblable : « L'écriture de Philippe Sollers suggère, dans les plis de sa production, qu'elle n'a pas d'autre objet qu'elle-même⁶ ». J'ajouterai que, dans ce contexte d'amas de signes brisés, la lecture suggérée par le texte constitue la seule interprétation que le lecteur puisse donner au texte⁷. En intitulant ma contribution « D'une dissémination sans images », j'entre aussi dans ce jeu du texte sollersien puisque je me sers d'une expression du roman pour le décrire⁸. Comme le mentionne Derrida, *Nombres* ne présente que sa propre présentation.

De l'impression de « sans images » à l'image-mouvement

Nous l'avons vu, il y a dans *Nombres* un mouvement dialectique de création et de destruction qui empêche toute forme d'édification des images. La notion de mouvement, qui est à la base de la distinction que l'on pourrait faire entre l'image photographique et l'image cinématographique, se retrouve aussi dans l'image littéraire, à la différence près que l'image littéraire est toujours une image de second niveau, construite à partir de la représentation et non de plans arrêtés du réel. Dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze propose une définition du concept d'image-mouvement en le comparant à la photographie :

⁵ Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1972], p. 356.

⁶ Joëlle Sandt, « Une lecture du texte sollersien. Philippe Sollers ou le renversement des limites », mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1989, p. 1.

⁷ À partir d'un signe peircien, on peut dire que la présence incomplète de l'objet ne laisse pas de prise à l'interprète pour saisir le représentamen et compléter une sémiose.

⁸ « dans la dissémination sans images, sans terre, le saut hors de la douleur marquée et accumulée » Philippe Sollers, *NO*, p. 61.

[L'image cinématographique] est une coupe mobile, c'est-à-dire une perspective temporelle ou une modulation. La différence de l'image cinématographique avec l'image photographique en découle. La photographie est une sorte de « moulage » : le moule organise les forces internes de la chose, de telle manière qu'elles atteignent un état d'équilibre à un certain instant (coupe immobile). Tandis que la modulation ne s'arrête pas quand l'équilibre est atteint, et ne cesse de modifier le moule, de constituer un moule variable, continu, temporel. Telle est l'image-mouvement que Bazin opposait de ce point de vue à la photo⁹.

Selon cette comparaison, l'image-mouvement à la base du cinéma est une image qui redéfinit sans cesse le moule qui a permis sa première apparition. C'est donc une image qui défie sans arrêt ses limites, bien souvent au risque de sa propre disparition.

Par des moyens différents du cinéma, ces mouvements décrits par Deleuze se retrouvent présents dans *Nombres*. Je pourrais affirmer, pour reprendre les termes de Deleuze, que la visée du texte est de ne faire apparaître que le moule des images et que le mouvement est si rapide qu'il n'y a jamais d'équilibre qui permette au lecteur de saisir ces images. J'identifie grossièrement les images du *Parc de Sollers* à l'image photographique et celles de *Nombres* aux images cinématographiques. Selon Derrida, « les *Nombres* démontent cette représentation, la démontent comme on déconstruit un mécanisme et comme on déconcerte l'assurance d'une prétention¹⁰ ». J'ajouterai que *Nombres* démonte précisément le mécanisme d'apparition de l'image, le mécanisme des images-mouvements que l'on retrouve au cinéma.

L'image se donne elle-même

La présence de ce mécanisme de l'image provoque paradoxalement, au sein de *Nombres*, l'effet de « sans image ». Un détour vers quelques philosophes s'impose maintenant afin de mieux revenir à *Nombres*. Giorgio Agamben distinguait dans le cinéma de Guy Debord une « image [qui] se donne elle-même à voir au lieu de disparaître dans ce qu'elle nous donne à voir¹¹ ». La transparence du mécanisme d'apparition des images engendre l'opacité des images elles-mêmes. L'autoréflexivité du texte et surtout l'exposition des procédés textuels mis en oeuvre par le roman, altèrent l'ensemble des attributs de la textualité : la représentation, le récit, etc. Dans « En sortant du cinéma », Roland Barthes décrit l'image cinématographique comme une représentation qui englobe le sujet interprète au sein de ces images :

L'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante ; c'est un leurre parfait [...] Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 39.

¹⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 360.

¹¹ Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 75.

miroir de l'écran [...] l'image me captive, me capture : je colle à la représentation [...] ¹²

L'opacité complète du mécanisme d'apparition des images dans certaines œuvres cinématographiques, et même littéraires, permet une telle transparence de l'image. Cette transparence de l'image engendre la représentation, alors que la transparence du mécanisme opacifie la représentation. Dans *Nombres*, il n'y a pas de représentation. L'image se donne elle-même à voir. Le texte présente directement l'image dans sa manière d'apparaître. La présence de l'image, en absence de représentation, entraîne paradoxalement la destruction de cette image puisqu'on ne la voit plus.

Agamben, qui reprend sa définition de l'image de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, ajoute que « l'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image. La seule chose dont ne puisse faire image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. Le signe peut tout signifier, sauf le fait qu'il est en train de signifier¹³ ». Même si Agamben ne le mentionne pas, cette vision de l'image est similaire à celle de Ludwig Wittgenstein, dans le *Tractatus*, « 2.171 L'image peut représenter toute réalité dont elle a la forme. [...] 2.172 Mais sa représentation, l'image ne peut la représenter; elle la montre¹⁴ ». Dans la théorie de l'image de Wittgenstein, l'image ne peut pas se représenter elle-même, elle ne peut que se montrer. Lorsqu'elle se montre on ne peut saisir la présentation de l'image, on ne saisit jamais que sa représentation.

Prolongation par pénétration du texte

Joëlle Sandt écrit, à propos de l'écriture sollersienne, qu'au « lecteur est laissé tout un travail, non pas d'achèvement de l'écriture mais de prolongation par pénétration¹⁵ ». Il en va de même pour les images dans *Nombres*. En disséminant dans le texte plusieurs séries de mécanismes d'apparition des images, on laisse au lecteur tout un travail de « prolongation par pénétration » pour saisir, malgré une opacité première, les images. Le roman convie son lecteur directement au sein de ce que pourrait être la langue si elle se présentait dans un fil continu, sans temps d'arrêt. Je conçois cette « dissémination sans images » comme une nouvelle technique d'écriture inspirée du cinéma dans la mesure où le roman tente d'avoir accès strictement par les mots au mouvement propre aux images cinématographiques. Vers la fin de *Nombres*, le texte accuse la langue d'être en retard sur le feu et le changement. Pour montrer une image-mouvement du livre brûlé ou de la tête tranchée, le roman de Sollers sacrifie la

¹² Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 410.

¹³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001, p. 39.

¹⁵ Joëlle Sandt, *op. cit.*, p. 106.

représentation, au risque de perdre son lecteur. Derrida écrit que *Nombres* invente un signe pour le « être-en-train-de ». Un signe qui, contrairement à ce qu'énonce Agamben dans un passage cité plus haut, parvient à ne signifier que sa propre signification. Ce faisant, il opacifie complètement le texte. Il atteint cependant son autre projet qui serait tel que le roman l'annonce lui-même de « changer de langue dans la même langue » (p. 27). *Nombres* invente aussi un nouveau langage littéraire qui, même s'il n'est pas opposé au cinéma, n'est pas inutile ni vain.

Amélie Paquet
Université du Québec à Montréal