

MIROIR D'OUTRE-TOMBE

Le dit et le non-dit dans le testament littéraire de Raymond Roussel

'L'épisode du diamant leur fendit le
coeur en montrant combien il s'en était
fallu de peu que la double vérité
n'éclatât.' (EF: p.222)'

I. UNE POÉTIQUE ENIGMATIQUE

Le testament littéraire que Raymond Roussel a fait publier après sa mort en 1933 dans une tentative ultime de sauver son oeuvre de l'oubli, n'a pas manqué de procurer à son auteur 'l'épanouissement posthume' (C: p.35) qu'il désirait avec tant d'ardeur.

Nombreux sont en effet les chercheurs qui ont été intrigués par l'enigme de ce texte posthume. Lors d'une première lecture, *Comment j'ai écrit...* se présente comme un art poétique dont les principes, bien qu'insolites, sont parfaitement clairs. Illustrée d'une longue liste d'exemples concrets, la description du procédé d'écriture utilisé par Roussel dans ses ouvrages en prose semble permettre de retracer la genèse de ces ouvrages. A un examen plus approfondi les révélations du texte posthume s'avèrent cependant singulièrement incomplètes.

Or, les spéculations suscitées par cette réticence énigmatique concernent surtout les motifs qui auraient déterminé le choix de ce que Roussel désigne dans *Comment j'ai écrit...* comme *le procédé*. Comme la motivation de ce procédé est loin d'être la seule chose passée sous silence dans le texte posthume, troué d'omissions délibérées ou involontaires, je me propose de signaler quelques autres lacunes et d'esquisser une stratégie qui permettra de les combler. La description des différentes formes que revêt la réticence de Roussel, du silence avoué à l'affirmation fallacieuse, en passant par toutes sortes d'ambiguïtés mettra en relief le caractère paradoxal de ce texte métadiscursif, à la fois déchiffrant et chiffré.

Outre l'explication du procédé, *Comment j'ai écrit...* comporte quelques renseignements autobiographiques et un certain nombre de récits répartis en *Citations documentaires*, *Textes de grande jeunesse* ou *Textes-génèse* et *Documents pour servir de canevas*. Dans mon analyse je me limiterai à l'étude

des rapports entre d'une part l'explication du procédé et les renseignements autobiographiques et d'autre part les quatre grands ouvrages en prose: les romans *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* et les pièces de théâtre *L'Étoile du Front* et *Poussière de Soleils*.

II. LE DIT

Si l'on prend à la lettre les révélations de Roussel dans *Comment j'ai écrit...*, ses textes à procédé ne doivent rien à l'observation de la réalité, mais sont issus d'une imagination mise en branle par un travail acharné sur la langue: l'étonnante machinerie verbale de ces ouvrages reposerait sur un seul et même principe, celui de la possibilité pour un seul signifiant ou des signifiants similaires d'évoquer des significés tout à fait indépendants. Basé sur le seul principe du double sens, ce procédé de création revêt trois formes différentes. Alors que les contes dits de genèse résultent de la tentative de relier par un récit cohérent et concis deux phrases homophones, mais différentes de sens, les multiples motifs narratifs des romans et des pièces de théâtre sont tirés soit d'une combinaison de deux substantifs homonymes ou polysémiques, soit de groupes de mots obtenus par la dislocation phonique de fragments de phrases ou de segments textuels. A la différence des contes qui, encadrés par les deux phrases homophones mises en miroir au début et à la fin du récit, livrent le secret de leur génération, les romans et les pièces de théâtre dissimulent le travail de dédoublement sémantique et de dislocation phonique qui les fonde. Dispersés dans le texte sous forme d'homonymes, de synonymes et de paronymes, les mots fondateurs sont difficiles à repérer.

Un exemple bien connu qui combine les deuxième et troisième formes du procédé, est celui du couple de mots éponymes: *demoiselle à prétendant*. *Demoiselle* se dédouble en *jeune fille* et *hîe* (instrument de pavage), tandis que *prétendant* se disloque en *reître* en dents (C: p.23). Cette deuxième combinaison est à l'origine de la célèbre *hîe* volante de *Locus Solus*, machine suspendue à un ballon qui compose avec des dents une mosaïque représentant un reître.

III. LE NON-DIT

De son vivant Roussel semble n'avoir rien livré de son secret, les *Textes-génèse* étant restés inédits jusqu'à leur publication posthume. Même des écrivains comme Desnos et Leiris qui connaissaient Roussel personnellement, admireraient son oeuvre et se servaient dans leurs écrits de techniques

analogues, n'ont découvert le procédé qu'a la parution de *Comment j'ai écrit*....

Fournissant ce dédoublement de regard nécessaire pour voir à la fois ce que l'oeuvre dit et ce qu'elle montre, le commentaire posthume n'en facilite pas pour autant la lecture. Sous une simplicité et une franchise trompeuses, ce résumé sommaire d'une poésie fondée sur la possibilité de dire deux choses avec les mêmes mots, est aussi piégé que les textes qu'il prétend élucider.

Tout d'abord les mots fondateurs cités pour illustrer le fonctionnement du procédé dans les romans et le théâtre ont presque tous été pris dans le seul *Impressions d'Afrique*. L'absence quasi totale de renseignements sur les trois autres textes semble vouer à l'échec toute tentative de les déchiffrer.

Ensuite, si les contes recueillis dans le commentaire posthume 'pour mettre en relief la genèse de l'oeuvre' (C: p.161), comportent les germes des ouvrages ultérieurs, ce rapport de filiation n'est rendu explicite que pour un seul récit. Parmi les *Noirs* est en effet introduit comme l'embryon d'*Impressions d'Afrique*, mais les seize autres *textes-genèse* sont présentés sans un mot d'explication.

Enfinement, Rousset, si prolifique quand il s'agit de décrire les différentes formes du procédé, passe complètement sous silence le pourquoi de cette écriture insolite et ne nous fournit aucun moyen de lecture pour ses ouvrages poétiques - *La Doublure*, *La Vue* et *Nouvelles Impressions d'Afrique* -, bien que, selon ses dires, ces derniers soient absolument étrangers au procédé.

'Le miroir' écrit Michel Foucault, 'qu'au moment de mourir Rousset tend à son oeuvre et devant elle, dans un geste mal défini d'éclaircissement et de précaution, est doué d'une bizarre magie... Le texte 'révélateur' de Rousset demeure si réservé pour décrire le jeu du procédé dans l'oeuvre [...] qu'il est difficile de situer *Comment j'ai écrit certain de mes livres* par rapport à ces livres eux-mêmes et aux autres. Sa fonction positive d'explication [...] se retourne vite dans le jeu d'une incertitude qui n'en finit pas'.²

Cette insuffisance du métadiscours à expliquer la genèse de l'oeuvre s'avère d'autant plus frustrante que l'oeuvre roussetienne est, comme l'on sait, réticente à concéder une interprétation. Profondément invraisemblables et réfractaires aux conventions du genre auquel ils prétendent appartenir, romans et pièces de théâtre consistent en une longue série ininterrompue d'anecdotes et de descriptions closes sur elles-mêmes, sans ordre apparent. Une foule de savants, de collectionneurs, d'artistes et de saltimbanques y multiplie les inventions, les histoires et les prouesses aussi étonnantes que futiles.

Tout lecteur qui cherche à découvrir une certaine cohérence dans cet ensemble hétéroclite et déconcertant, se heurte à l'apozie interprétative provoquée par l'absence d'une grille de référence adéquate.

Parce qu'elles font abstraction du procédé et tentent d'intégrer l'oeuvre à un cadre d'interprétation plus ou moins conventionnel, les analyses thématiques ne sont guère satisfaisantes.³ Portant exclusivement sur les formes et le fonctionnement du procédé, la lecture proposée par les théoriciens du Nouveau Roman est moins arbitraire, mais cesse néanmoins d'être plausible quand elle caractérise l'oeuvre comme une construction langagière tournant à vide, thématisant à l'infini sa propre démarche.⁴ Plus adéquate paraît une troisième approche entreprise dans le cadre des idées lacaniennes sur les rapports entre langage et inconscient. Même si elle aboutit également à des interprétations parfois très spéculatives, cette approche semble préférable aux deux autres, parce qu'elle permet de dépasser la séparation peu fructueuse entre contraintes formelles et constantes thématiques sans pour autant réduire la thématique de l'oeuvre à la réflexion de sa matérialité.⁵

IV. LE DIT ET LE NON-DIT

Ce qui est remarquable dans l'histoire de l'exégèse roussetienne, c'est que, si l'on a souvent relevé les réticences évidentes du commentaire posthume, on ne s'est pas méfié de ce qui y est dit. Méfiance qui s'avère pourtant justifiée dès l'instant où, bouleversant la hiérarchie entre métadiscours et texte-objet, on analyse *Comment j'ai écrit*... à l'aide des textes à procédé.

Un tel changement de perspective permet d'utiles constatations:

- Contrairement à ce que Rousset donne à entendre dans *Comment j'ai écrit*..., certain mots-clés qu'il cite, ont donné naissance à plus d'un fragment et ne figurent pas seulement dans *Impressions d'Afrique*, mais aussi dans les trois autres textes à procédé. Ainsi le couple de mots éponymes, *marquise* à *illusions*, dont, selon les dires de Rousset, le sens premier (femme qui se fait des illusions) est rejeté au profit d'une combinaison beaucoup plus curieuse (toit en saillie où défilent des images), a inspiré dans ce deuxième sens au moins trois fragments. Deux de ces fragments se retrouvent dans *Impressions d'Afrique* et le troisième dans *Locus Solus*.

- Ce n'est pas seulement la liste des fragments engendrés par les mots éponymes qui est incomplète, mais encore la liste des sens dans lesquels ces mots ont joué leur rôle fondateur. Ainsi une troisième acception non mentionnée du mot *marquise* (= bague à chaton) est à l'origine du passage du

diamant géant dans *Locus Solus* et se trouve actualisée dans au moins deux anecdotes figurant respectivement dans *L'École du Front* et *Poussière de Soleils*.

- Contrairement à ce que Roussel suggère en mettant l'accent sur les résultats du travail de dédoublement sémantique, le sens premier des mots éponymes ne disparaît pas au profit des acceptions adoptées ensuite, mais sous-tend tous les récits qui y trouvent leur source par le biais de la polysémie et de l'homonymie. La parenté sémantique de certains mots éponymes qui, masquée par l'ordre dans lequel ces mots sont présentés, ne devient évidente qu'à une lecture attentive, vient encore souligner l'importance des sens premiers.

- De l'insistance mise par Roussel à affirmer l'importance de l'imagination, on a souvent déduit que toutes ses fictions prennent leur origine dans les jeux du langage et ont été élaborées sans l'appui de la réalité extérieure. Certains détails dans *Locus Solus* et *Impressions d'Afrique* semblent indiquer au contraire que plusieurs machines merveilleuses parmi lesquelles la fameuse *hite* et le célèbre *métier à aubes*, ont été conçues à partir d'un référent réel. Il semble même possible de découvrir sous la topographie imaginaire des livres de Roussel une topographie réelle.

Je me propose d'illustrer les remarques qui précèdent par quatre exemples précis.

1. *Marquise à illusions*

D'après les indications de Roussel ce couple de mots éponymes a donné naissance au fragment d'*Impressions d'Afrique* où est décrit le spectacle organisé par Fogar (un des fils du roi nègre Talou) autour d'animaux et de végétaux curieux qu'il a rapportés de ses équipées sous-marines (pp. 117-132, 239-261). Les deux autres scènes qui s'y rattachent concernent :

- Les aventures de Seil-Kor, jeune Africain, qui joue le rôle d'intermédiaire entre blancs et noirs dans *Impressions d'Afrique* (pp. 101-106, 152-163).
- les événements précipitant dans la folie l'Anglaise Ethelfleda Exley (IS: pp. 132-135, 187-194).

Placés sous une *marquise* les protagonistes de ces trois scènes se trouvent en état d'hypnose et fixent, immobiles et fascinés, les *images* (illusions) qui défilent devant leurs yeux.

Fogar est couché sur un lit au-dessus duquel une plante blanchâtre tient lieu de *baldaquin*. Découplée sous l'action d'un réflecteur, la lumière d'un phare fait apparaître sur le ciel de lit des *images* évoquant les différents

épisodes d'un conte oriental dans lequel Ghiriz et Neddou, amants infortunés, doivent payer leur amour de la mort. Les tableaux qui se succèdent sur l'écran végétal donnent à celui-ci l'aspect d'un vitrail transparent.

Le second personnage, Seil-Kor, a perdu la mémoire à la suite d'une commotion cérébrale. Il est conduit par l'hypnotiseur Darriand en face d'un mur blanc sous une *marquise*, *plafond surplombant*, entièrement garnie de plantes rougêtrées qui la font ressembler à une *jardinière renversée*. Une lampe électrique qui projette sur le mur un grand carré de lumière, résultant des efforts combinés d'une lentille et d'un réflecteur, fait fonction de lanterne magique. Les *images* défilant sur l'écran *plafonnant* rappellent à Seil-Kor les événements qui ont conduit à la mort prématurée de Nina, jeune Européenne dont il était amoureux.

Le troisième personnage, Ethelfleda Exley, est un des cadavres peuplant les glaciers du savant Canterel, propriétaire de la villa *Locus Solus*. Ces morts miment sous l'effet du *vitalium* et de la *résurrectine* certaines scènes décisives de leur vie. Ethelfleda Exley répète inlassablement la scène qui l'a fait sombrer dans la folie. Sortant de l'hôtel où elle se trouve avec son mari, pair d'Angleterre, et sa belle-mère, lady Exley est arrêtée par un individu qui lui remet une lettre. Un rayon de lumière parti d'une lampe électrique à réflecteur traverse une grande *marquise vitrée* au-dessus de l'entrée et illumine une lanterne rouge ornée d'une carte de l'Europe. L'entrée de cette carte se reflète dans les ongles extrêmement brillants de la jeune femme.

Le rapprochement de ces trois fragments permet d'y signaler certains éléments récurrents. D'une part, dans la description des trois *marquises* se déploie tout un éventail de termes obéissant à la définition *totû en saillie*: *baldaquin*, ciel de lit, écran *plafonnant*, *plafond surplombant*, *marquise vitrée*. Absent du premier épisode, le terme *marquise* apparaît à plusieurs reprises dans les deux autres, ce qui y facilite le repérage du procédé. D'autre part, les éléments qui provoquent l'hypnose des personnages et les font halluciner, présentent des analogies frappantes. Dans le cas de Seil-Kor il s'agit de plantes originaires d'Océanie. La plante sous laquelle Fogar s'endort, a été rapportée par lui du fond du Tez, fleuve au bord duquel se déroule une partie des spectacles merveilleux d'*Impressions d'Afrique*. Fasciné par les secrets de l'océan dans lequel il se baignait avec volupté (IA: p.239), Fogar a appris du sorcier Bachkou comment se passer d'oxygène. Cette technique lui permet d'explorer pendant des heures les profondeurs marines et fluviales.

Le contre-point nécessaire à l'interprétation de ces données est fourni par l'histoire d'Etneflede Exley. Elle sortait de l'hôtel pour aller prendre un bain de mer, quand elle rencontre le personnage qui lui remet la lettre et c'est à la lecture du mot *patresse* écrit à l'encre rouge qu'elle entre en hypnose. Le mot *patresse* (en rapport avec les homonymes *patr* et *père*) et la couleur de l'encre provoquent une suite d'associations et lui font revivre la mort sanglante de son père, attaqué par un tigre dans la jungle indienne.

Dans les trois cas la *marquise* est mise en relation avec la mer (= mère). Or, il n'est pas nécessaire d'explorer tous les recoins du roman familial de Roussel pour reconnaître dans les trois histoires les fragments d'un même scénario: la symbiose avec la mère frappe d'interdit toute relation intime avec un autre être et la transgression de cet interdit entraîne la mort de l'être aimé et menace de folie et de mort le fils ou la fille infidèle.⁶ Trop jeune, Fogar ne se reconnaît pas dans les images qui sont projetées sur l'écran; la mort des amants infortunés ne l'affecte pas et il sort indemne de l'épreuve sous la marquise. Saïl-Kor, par contre, ne retrouve la mémoire et la santé mentale qu'après avoir été mis au supplice par les images de la mort de Nina. Lady Exley, finalement, ne peut pas supporter le souvenir de la fin cruelle de son père et devient folle.

2. Bague à chaton

Quoique non citée dans *Comment j'ai écrit...*, cette troisième acception du mot *marquise* semble avoir joué un rôle décisif dans l'engendrement de plusieurs épisodes parmi lesquels le plus spectaculaire est sans doute celui du diamant géant dans *Locus Solus* (pp. 63-111). Moins complexes, mais également révélateurs du fonctionnement du procédé sont les récits concernant:

- les amours malheureux de Simon Geoffrion et sa cousine Pervenche dans *L'Étoile au Front* (pp. 216-223).
- le dévoilement du secret entourant la naissance de Jacques, un des protagonistes de *Poussière de Solet's* (pp. 145-149).

Le troisième chapitre de *Locus Solus* est entièrement consacré à l'énorme récipient de verre que Canterel a fait installer dans son parc. Décrit comme un diamant géant, arrondi en forme d'ellipse, soutenu par un rocher artificiel dans lequel s'encastre sa base relativement mince, taillé à facettes comme une véritable pierre précieuse' (LS: p.63), le *joyau monstrueux* est rempli d'eau oxygénée et peuplé d'êtres et d'objets curieux.

Outre une danseuse en maillot couleur chair et un chat entièrement épilé, l'aquarium insolite contient des ludions, une imitation en miniature du char

d'Apollon tiré par sept hippocampes et la tête désossée de Danton. Grâce à l'inventivité de Canterel, Faustine, la danseuse, et Khong-dék-len, le chat, peuvent respirer librement dans l'eau. Surexcités par l'abondance d'oxygène, ils déploient une activité étonnante. La danseuse balance la tête de sorte que sa chevelure électrisée produit d'étranges sons musicaux; le chat stimule par de fortes décharges électriques les muscles faciaux de Danton dont les lèvres décharnées profèrent des bribes de discours incohérents.

Dans l'histoire de Simon Geoffrion la bague est ramenée à des dimensions normales et remplit la fonction de gage d'amour. Malgré sa vocation ecclésiastique basée 'sur une fascination de la pourpre cardinalice' (EF: p.217), Simon Geoffrion s'éprend d'une de ses cousines, Pervenche, et achète en cadeau de fiançailles 'un diamant taillé en rose, formant le chaton d'une bague' (EF: p.218). Comme il n'ose pas avouer son amour, il garde la bague et la jette dans un puits au moment où Pervenche se marie avec un autre. Lors de la guerre de 1870, Geoffrion et Pervenche se retrouvent à Paris, d'où ils s'enfuient en ballon. Blessé mortellement par l'artillerie ennemie, Simon déclare son amour à Pervenche qui jure de rechercher la bague et de la porter en souvenir de son *prétendant* infortuné. La mort de Geoffrion, criblé de balles à bord d'une *montgolfière*, rappelle au lecteur le couple de mots éponymes, *demoiselle à prétendant*, qui a engendré la hie volante de Canterel et le corps morcelé du reître.

Dans *Poussière de Solet's* Jacques, un des nombreux personnages de Roussel qui portent la marque du destin, est éclairé sur le secret de sa naissance par le devin Fuzelier. Celui-ci raconte comment un soir une femme est venue lui apporter son fils illégitime qu'elle ne voulait pas abandonner sans lui avoir assuré des protections surnaturelles. Fuzelier a l'habitude de fixer pendant ses séances occultes un chaton de bague, ce qui provoque chez lui 'des crises d'agitation extatique où, tout en le mimant, il dicte comme en rêve un arrêté que lui soufflent des êtres supérieurs invisibles' (PS: pp. 146, 147). Dans le cas de l'enfant bâtarde il reçoit le conseil de méditer le destin de Jörgenskild, dit le Moïse norvégien, qui avait été trouvé dans une yole retenue par les branches d'une aune. On fait tatouer une fleur d'aune sur l'épaule de Jacques, qui, grâce à cette marque, peut retrouver ses parents.

La première conclusion qu'on peut tirer d'une analyse de ces trois fragments, c'est qu'ils obéissent aux mêmes principes formels que les épisodes des groupes autour du mot éponyme *marquise*. D'une part, si le mot fondateur n'est pas mentionné explicitement, son absence est compensée par un foisonne-

Jean-Baptiste dont on connaît la productivité dans la littérature et la peinture de la fin du dix-neuvième siècle.* Si l'établissement de son identité permet à Jacques de demander en mariage la femme qu'il aime, l'endroit où la cérémonie aura lieu - une grotte de corail rougeâtre qui s'inonde à marée haute - est de mauvais augure. Quant à Simon Geoffrion dont la vocation ecclésiastique n'est pas déterminée par des motifs spirituels mais par une fascination morbide de la couleur rouge, il meurt après avoir déclaré son amour.

3. Femme prétentieuse

Malgré la distance séparant les deux sens fondateurs - *toit en saillie* et *bague à chaton* - les six fragments analysés sont donc étroitement liés au niveau du signifié. Or, chose remarquable, la thématique qui transparaît à travers les différentes histoires se rattache plutôt au sens primitif de *marquise* à *illusions* qu'aux sens résultant du travail de dédoublement sémantique. Ce sens primitif - *marquise* (femme) qui a gardé des *illusions* - se rapproche d'ailleurs beaucoup d'un emploi signalé dans le *Bescherelle*⁶ selon lequel le terme *marquise* sert parfois à désigner 'une femme qui se donne des airs d'importance'. Le sens premier des mots éponymes ne disparaît donc pas, mais se laisse lire en filigrane dans les récits qui s'inspirent de ces mots.

La récurrence du motif de la femme prétentieuse dans plusieurs autres mots-clés cités en exemple dans *Comment j'ai écrit...* rend encore plus plausible sa prédominance dans les récits analysés ci-dessus. *Châtelaine* à *morgue* (femme à air hautain), *démotseille* à *prétendant* (jeune fille à prétendant), *paravent à jour* (femme qui sert de paravent et qui tient à avoir des jours de réception), *jardinière* à *oeillets* (femme orgueilleuse affublée d'un corset à oeillets, travaillant comme esclave dans les jardins de roi Talou): toutes ces combinaisons de mots plus ou moins curieuses semblent renvoyer au même champ sémantique. Comme tout porte à croire qu'il est possible de regrouper les autres mots-clés cités dans le commentaire posthume également sous quelques dénominateurs communs, il semble plus juste de voir dans le procédé une 'machine de dénegation'¹⁰ que de le considérer comme l'expression d'une poétique visant consciemment à la disparition de l'écrivain au profit de la langue.¹¹

4. Noms de pays

'J'ai beaucoup voyagé', écrit Roussel dans son commentaire posthume, 'mais de

ment de termes évoquant une notion équivalente. Dans le fragment de *Locus Solus* par exemple, le mot *chaton* ne figure pas, mais la description de l'aquarium abonde en termes qui en sont plus ou moins synonymes: diamant arrondi en forme d'ellipse, pierre précieuse, verre facetté, joyau. D'autre part, ce jeu synonymique se double de glissements homonymiques: le déplacement de *chaton* (pierre précieuse) à son homonyme *chaton* (petit chat) explique la présence du chat siamois parmi les êtres embryonnaires immergés dans l'eau du diamant.

En retrospection, il paraît probable que ce même glissement de sens constitue l'origine des 'quadrupèdes griffus' (LS: p.65) figurant dans les scènes sous la marquise: le tigre dont l'image torture Lady Exley, et les petits chats malmenés par Fogar. Le numéro des chats fait partie des jongleries virtuoses exécutées par Fogar après la séance d'hypnose. Collés par le dos sur les tentacules visqueux d'un poulpe, les chats sont soumis à un mouvement giratoire 's'accélégrant de plus en plus de sorte qu'ils finissent par former une sorte de disque ininterrompu' (IA: p.129). Le mot *disque* nous ramène par son étymologie (latin: *discus*) à *daïs* et par conséquent à *marquise* (toit en saillie). Les chats, par contre, renvoient à la deuxième acception de *marquise* (bague à chaton). Fogar, préposé à la manipulation de ces différentes marquises, fait d'ailleurs sa première apparition dans le livre portant à bout de bras un *dé* énorme.

Outre ces liens formels, les trois fragments engendrés à partir du sens *bague à chaton*, entretiennent aussi d'étroites relations thématiques avec les épisodes qui ont trouvé leur source dans le sens *toit en saillie*. De même que la marquise, la bague à chaton est associée avec l'eau et la mère. Symbole utérin, le récipient de verre rempli d'eau oxygénée, fait régresser les êtres qui s'y trouvent à l'état d'embryon. La bague magique de Fuzelier provoque la vision d'un enfant trouvé au bord d'une rivière et suggère ainsi le moyen d'assurer à Jacques la protection de sa mère. Simon Geoffrion, finalement, jette la bague de fiançailles dans l'eau d'un puits, puisqu'elle lui rappelle à la fois son désir frustré et le reniement du vœu de célibat.

Comme la marquise, la bague donne lieu à des manifestations remarquables d'automatisme psychique: la surexcitation provoquée par l'eau oxygénée, le bavardage du décapité, la dictée de l'au-delà reproduite inconsciemment par Fuzelier.⁷

Le scénario se répète: la mère toute-puissante et fatale punit toute désertion de mort. Dans l'idylle macabre de Faustine et de Danton on pourrait reconnaître une transposition curieuse de l'histoire de Sallomé et de saint

tous mes voyages je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalé tant elle montre que chez moi l'imagination est tout' (C: P.27).

Citées à tort et à travers, isolées de leur contexte, ces remarques ont servi à justifier des lectures exclusivement nominalistes. Les machines merveilleuses de ses romans, le bric-à-brac des pièces de théâtre, les personnages et leurs exploits, le Montmorency de *Locus Solus*, l'Afrique des *Impressions*, le Marly de *Poussière de Soleils* et la Guyane de *L'Étoile au Front*, tout cela serait sorti de quelques substantifs à double sens, de cette mémoire morte d'une langue qu'est le dictionnaire.

Comme exemple extrême de cette conception nominaliste on peut citer un essai de Jean Ricardou, *Départition élocutoire*.¹² Dans cet essai Ricardou établit une liaison textuelle entre l'art et la mort de Rousset en montrant que le voyage final de Rousset en Sicile et son suicide à Palerme étaient déterminés par un jeu de correspondances verbales sur des noms géographiques où la Suisse et la Sicile se réunissent dans le mot-valise *suicite*.

A côté de ce type d'interprétations qui poussent le nominalisme jusqu'à faire de la vie une partie intégrante de la langue, d'autres approches plus modérées accordent dans l'oeuvre une place à la réalité. Une telle approche est illustrée par exemple par l'article de Harry Matthews et Georges Pérec, paru sous le titre proustien: *Rousset à Venise, esquisse d'une géographie mélancholique*.¹³ En établissant une correspondance entre la topographie des livres et celle d'une passion vécue par Rousset à Venise, les auteurs de cet article réussissent à faire parler et à animer l'univers figé et silencieux de l'oeuvre roussetlienne.

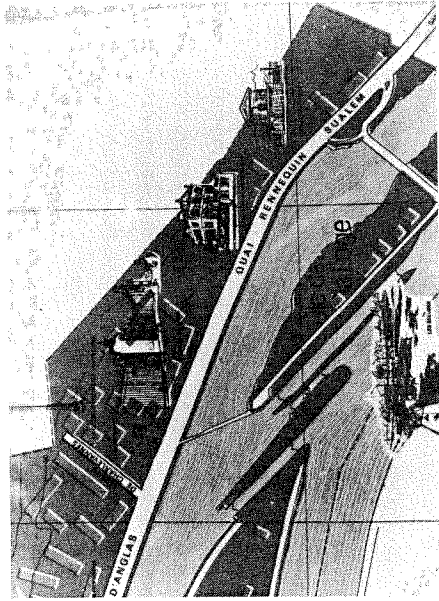
Ainsi que l'observent Matthews et Pérec, la topographie des livres de Rousset respecte généralement la géographie réelle. *Impressions d'Afrique* se déroule près de la côte occidentale de l'Afrique, non loin de Porto Novo, au bord d'un fleuve dans lequel on peut reconnaître le Niger ou le Congo. *L'Étoile au Front* est situé à Marly, près de Paris, *Poussière de Soleils* à Sinnamary en Guyane et *Locus Solus* à Montmorency. Or, c'est le nom de Montmorency en combinaison avec celui de la villa de Canterel, *Locus Solus* (lieu solitaire), qui a lancé beaucoup de critiques, Matthews et Pérec y compris, sur une piste qui me semble fautive. Plusieurs raisons portent à croire que contrairement à ce qui a été généralement admis, il ne s'agit pas du Montmorency de Rousseau.

Avant sa publication en librairie *Locus Solus* a paru en feuilletton dans *Le Gaulois* du Dimanche (1913/1914) sous le titre *Quelques heures à*

Bougival. Situés au bord de la Seine dans un paysage rendu célèbre par Turner, Manet et Renoir, entourés de forêts étendues, Bougival, Marly, Louveciennes et, sur la rive opposée, Croissy, étaient beaucoup fréquentés des Parisiens au début du siècle. Il est plus que probable que Rousset, qui a passé une partie de son enfance à Neuilly, a connu ces lieux. De nombreux châteaux témoignent de la riche histoire de cette partie d'Île-de-France. Si de 'l'ermilage' que Louis XIV fit construire à Marly pour se délasser de la pompe théâtrale de Versailles, seul le parc a été conservé, d'autres demeures dominent toujours intactes la Seine. Parmi celles-ci le château de Montmorency et celui de Madame du Barry semblent avoir joué un rôle dans l'élaboration de l'oeuvre roussetlienne. Appartenant au début de ce siècle à Victorien Sardou, auteur dramatique que Rousset admirait beaucoup, le château de Montmorency permet d'identifier le Montmorency de *Locus Solus*, mais c'est surtout l'ancienne propriété de Madame du Barry qui offre des ressemblances frappantes avec 'l'immense parc environnant la belle villa de Canterel' (IS: p.9).

Situé sur un terrain accidenté et boisé, descendant en pente raide vers la Seine, ce domaine est parsemé des débris d'un passé mouvementé. Le château et le pavillon de musique rappellent l'époque de la Révolution et de la Terreur qui fit périr sur l'échafaud l'ancienne favorite de Louis XV. Dans le parc on trouve un obélisque commémoratif des frères Montgolfier (inventeurs des premiers aérostats (1783) et du bélier hydraulique), les vestiges des cavités souterraines dans lesquelles on conservait la glace recueillie pendant l'hiver, plusieurs grilles monumentales et dans les régions basses du parc, les derniers restes de la fameuse machine de Marly.

Construite à l'époque de Louis XIV, la machine de Marly devait faire monter les eaux de la Seine sur l'aqueduc de Marly qui les amenait jusqu'à Versailles. Cette première machine fut démolie en 1817 et remplacée en 1858 par une autre machine hydraulique plus puissante comportant six grandes roues à aubes actionnant directement des pompes à piston.



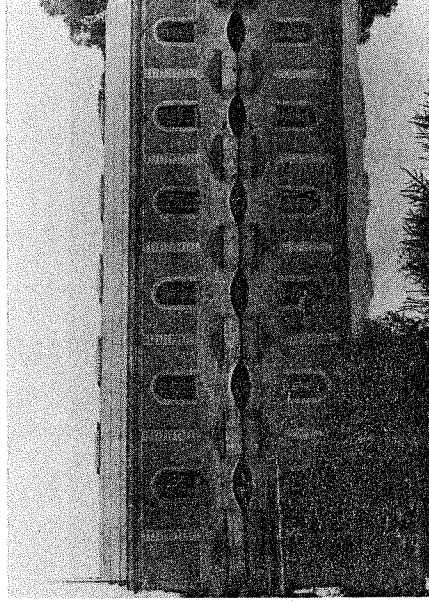
Détail d'un plan de Bougival

La configuration du domaine de la Du Barry et les différentes curiosités historiques qui s'y trouvent rassemblées et dont quelques-unes figurent sur le plan reproduit ci-dessus, permettent d'y voir le modèle du parc de *Locus Solus*. Si ce domaine est en effet l'équivalent réel de la propriété de Canterel, la colonne des frères Montgolfier a peut-être inspiré la hie volante de Canterel, instrument de pavage suspendu à une *montgolfière*, les glaciers font penser à la cage aux morts de Canterel et les grilles en fer forgé aux barreaux rouillés de la cellule du fou Lucius Egroizard. La seule pièce qui manque au puzzle, est la contrepartie littéraire de la machine de Marly. Cette absence s'explique cependant si on reconnaît la machine dans le célèbre *métier à tisser*, figurant dans *Impressions d'Afrique*, livre antérieur à *Locus Solus*. Selon les indications du commentaire posthume le métier à tisser installé dans le Tez, aurait été engendré à partir du couple de mots éponymes *métier* (à tisser) à *cubes* (palettes de roue hydraulique). Or, la description de ce métier à tisser évoque l'image de la machine de Marly (cf. illustrations):

Un vaste appareil établi entre quatre poteaux s'avanceit au-dessus du cours d'eau comme un *arche de pont*. En bas presque à fleur d'eau, maintes *aubes* de toutes dimensions disposées en carré plein comme un escadre

formaient la base de l'appareil, soutenu d'un côté par la rive et de l'autre par deux pilotis enfoncés dans le lit du fleuve (IA: p.89).

Tous ces rapprochements qui méritent d'être élaborés mais ne peuvent l'être ici, me font croire que le point de départ de la création littéraire chez Rousssel ne se situe pas exclusivement dans les signifiants langagiers. Par-delà les jeux de mots son oeuvre semble s'enraciner dans une réalité bien concrète à laquelle le langage fait écran, qu'il dissimule, transforme et disloque, mais dont on peut entrevoir parfois des fragments. Dans *Comment j'ai écrit...* Rousssel dit avoir gardé des souvenirs délicieux de son enfance, pendant laquelle il a connu quelques années d'un bonheur parfait (C: p.28). Cette remarque qui constitue une des rares notes lyriques dans un exposé autrement sec et retenu et qui fait suite aux observations de Rousssel concernant l'absence de toute relation entre ses voyages et son oeuvre, est peut-être moins anecdotique qu'on ne l'a cru. Il est possible d'y voir une indication discrète de ce qui a constitué la vraie source d'inspiration de Rousssel: le monde de son enfance, de Bougival, de Marly, de Montmorency et de la Seine.

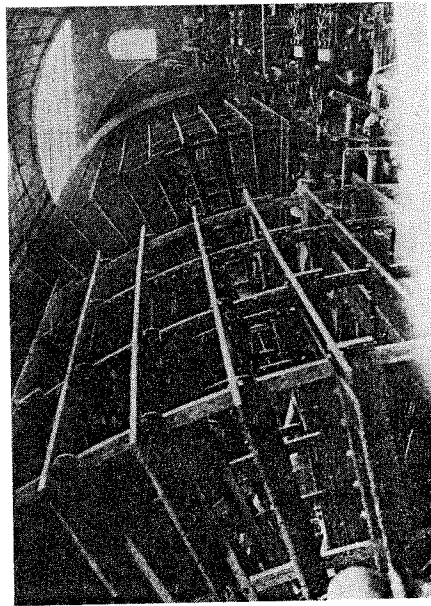


La machine de Marly élevant les eaux de la Seine à Versailles

V. MENSONGE SALUTAIRE

Dans son essai sur Rousssel Michel Foucault a avancé l'hypothèse 'que le commentaire posthume n'ait de valeur que prophétique, formant une sorte de

mensonge salutaire - vérité partielle qui signale seulement qu'il faut chercher plus loin'. Les analyses qui précèdent semblent confirmer la pertinence de cette réflexion. Bien qu'il réussisse à rendre le lecteur conscient de la dimension langagière de l'oeuvre, *Comment j'ai écrit...* ne propose qu'une réponse très partielle et parfois trompeuse aux problèmes posés par l'interprétation de celle-ci. Affichée dès la première phrase: 'Je me suis toujours proposé d'expliquer comment j'ai écrit certains de mes livres', l'intention métadiscursive est démentie par des silences et des oublis déconcertants. Entraîné dans des impasses interprétatives, on ne trouve le moyen d'en sortir qu'au moment où, ayant comparé les renseignements tirés des ouvrages à procédé avec ceux fournis par le commentaire posthume, on se rend compte que *Comment j'ai écrit...* appartient à la catégorie des art poétiques qui se jouent des conventions régissant ce type de textes métadiscursifs - sincérité et clarté. Evasif et elliptique, comportant tout un système de clefs implicites sous forme d'ambiguïtés lexicales ou discursives, le commentaire posthume transforme la solution en énigme. Ainsi que le dit Foucault, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est après tout un de ses livres et ne révèle ses secrets que s'il est lu comme tel.



Intérieur de la Machine: les roues à aubes

Notes

Je tiens à remercier ici Danièle Nebig, qui, bravant boue et brouillard, a fait des recherches sur le terrain, à Marly et à Bougival, et dont les nombreux conseils m'ont été utiles dans la rédaction de cet article.

1. Toutes les citations des oeuvres de Rousset renvoient à l'édition des oeuvres complètes, Pauvert, 1963-1972.
Les titres sont suivis des abréviations dont je me suis servie, et précédés de l'année de leur publication chez Pauvert et de celle de l'édition originale chez A. Lemerre, Paris (entre parenthèses).
1963 (1910) *Impressions d'Afrique* IA
1965 (1914) *Locus Solus* IS
1963 (1925) *L'Etoile au Front* EF
1964 (1927) *Poussière de Soletis* PS
1963 (1935) *Comment j'ai écrit certains de mes livres* C
2. Michel Foucault, *Raymond Rousset*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 8, 17.
3. Cf. p.ex. Anne-Marie Amiot, *Un mythe moderne: Impressions d'Afrique de Raymond Rousset*, Paris, Archives des lettres modernes, Minard, 1977.
4. Cf. p.ex. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 87-102; Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 91-117.
5. Cf. p.ex. S'jef Houppermans, *Raymond Rousset. Ecriture et désir*, Paris, Corti, 1985.
6. Pour une analyse détaillée du roman familial chez Rousset, voir Houppermans, *op. cit.*, pp. 187 ss.
7. Rémiscences sans doute de l'essai de Pierre Janet, *L'automatisme psychologique*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1889.
8. Voir à ce sujet Michel Pierssens, *La Tour de Babil*, Paris, Minuit, 1976, pp. 17 ss.
9. Dictionnaire utilisé par Rousset: *Dictionnaire national et universel de la langue française*, Paris, Garnier, 1875.
10. Laurent Jenny, *La terreur et les signes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 160.
11. Cf. p.ex. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 95.
12. Paru en préface aux *Actes relatifs à la mort de Raymond Rousset*, par Léonardo Sciascia, Paris, L'Herne, 1972, pp. 9-30.
13. Paru dans *L'Arc* 68, Aix-en-Provence, 1977.
14. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 14.
15. Cf. Les préfaces de Henry James réunies in: H. James, *The Art of the Novel*, New York, Charles Scribner's Sons, 1962.