



Auteur contre écrivain ? Le secret de Raymond Roussel

Benoit Berthou

► **To cite this version:**

Benoit Berthou. Auteur contre écrivain ? Le secret de Raymond Roussel. Audrey Alves et Maria Pourchet. Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire, L'Harmattan, pp.13-25, 2011, Communication et civilisation, 9782296139114. <halshs-00851662>

HAL Id: halshs-00851662

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00851662>

Submitted on 16 Aug 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Auteur contre écrivain ? Le secret de Raymond Roussel

Benoît Berthou

Colloque : « Les médiations de l'auteur : le cas de l'écrivain »

Université de Metz, 7 décembre 2006.

Résumé

Auteur contre écrivain ? Le secret de Raymond Roussel

Auteur et écrivain sont notions voisines mais pas pour autant synonymes : si la première renvoie à l'autorité de « celui qui se porte garant de l'œuvre » (*auctor*), la seconde renvoie à l'activité de celui qui l'élabore (*scribam*). L'œuvre littéraire constitue ainsi un dispositif propice au subterfuge que conçut Raymond Roussel en publiant des écrits empreints d'une fantaisie qui relevait selon lui de son imagination débridée et en cachant jusqu'à sa mort le fait que ceux-ci étant en fait produit grâce à un ingénieux « procédé » d'écriture. À travers semblable supercherie, l'auteur apparaît comme un simple personnage, l'acteur d'une représentation, et la littérature devient le lieu d'une méfiance où seul le texte, le produit du travail de l'écrivain sur les mots, est crédible : ce geste ouvre la voie à une remise en cause du dispositif médiatique du livre.

Mots-clé : littérature, livre, écriture, auteur, langage, jeu

Author vs. Writer ? Raymond Roussel's secret

Author and writer are not synonyms : the first term refers to the authority of « the one that guarantee the work of art » (*auctor*) and the second term refers to the activity of the one who elaborates this same work (*scribam*). In this way, literary work can become a subterfuge : for

exemple, Raymond Roussel published fantastic books, claiming they were the expression of his frantic imagination, and hid until his death the existence of the ingenious writing method they were built with. In that case, the author is a simple character acting a play, and literature leads to mistrust : only texts, true writer's works, can be fully trusted. This deceit initiates a contestation of the mediatic appliance of publishing.

Keywords : littérature, book, writing, author, language, game

Article

Auteur, écrivain : termes voisins, proches sémantiquement, toujours mentionnés dans leurs notices respectives afin d'explicitier les définitions qu'en donnent nos dictionnaires, et pourtant termes pas tout à fait synonymes lorsqu'ils relèvent de l'œuvre littéraire. Nous sommes face à une tension, qui permet de formuler une question : pourquoi l'écart existant entre deux termes que l'on a souvent tendance à la confondre dans les faits lorsqu'ils sont liés à un même objet - le livre - ouvrent-ils en fait un espace dans lequel il est possible de s'inscrire ? Pourquoi et comment ce qui sépare l'auteur de l'écrivain devient-il le lieu d'une distinction engageant une conception de la littérature ? Telles sont les interrogations que je me propose de développer ici à travers, en premier lieu, une tentative de définition.

Auteur et écrivain

Si l'on en croit la langue, la notion d'auteur semble être intimement liée à l'idée de responsabilité ainsi que l'indique la racine latine du terme (*auctor*, « celui qui se porte garant ») : l'auteur assume l'œuvre, la reconnaît comme sienne, affirme explicitement que celle-ci est de son fait et lui donne finalement son nom par l'intermédiaire de l'acte qui le

fonde véritablement, la signature. Sa place sur la couverture d'un livre met clairement en évidence ce rôle : l'identité de l'auteur est souvent la première des « mentions de responsabilités » (c'est-à-dire de l'indication des acteurs de la publication : éditeur, traducteur, directeur littéraire...) et semble surplomber ces dernières. L'œuvre publiée est ainsi placée sous son haut patronage : elle relève d'un nom qui a pour fonction de l'identifier, entend la cautionner et affirme s'y exprimer.

La notion d'écrivain semble pour sa part intimement liée à une activité, l'écriture, ainsi que l'indique tout aussi clairement la racine latine du terme (*scribam*, le scribe) : l'écrivain élabore l'œuvre, manipule un matériau – une langue – constituée d'éléments – bâtons, chiffres et lettres pour reprendre choses communes à Raymond Queneau et Antonin Artaud – dont l'agencement est à même de produire un texte. Sans aller jusqu'à adhérer à des formules aussi « fleuries » que celle de Paolo Coelho qui, dans *L'Alchimiste*, définit l'écrivain comme le « berger des mots », force est de constater, avec Georges Ribemont-Dessaignes, qu'il est un « homme de langue, comme d'autres sont gens de robe et d'autres d'épée » (Queneau, 1950 : 35). Plus que l'honneur, la capacité à répondre de ses actes, c'est donc le métier qui le caractérise pleinement et il est ainsi avant tout l'incarnation d'un savoir-faire, d'une habileté, d'une adresse toute linguistique.

Entre ces deux définitions, existe donc bien un écart, une distance, qu'il y a lieu de penser. Auteur, celui qui « porte » l'œuvre, et écrivain, celui qui « fait » l'œuvre, forment un couple qui est loin d'être évident et qui, pour fonctionner, doit résoudre un épineux problème : comment combiner responsabilité et activité, capacité à assumer le livre et à l'élaborer ? Ces opérations relèvent en effet d'efforts à bien des égards différents : répondre de l'œuvre, être à même d'en faire l'objet d'un discours présentant ses modalités et finalités, et construire cette même œuvre, être à même de réaliser l'objet de ce possible discours, le texte. L'auteur-écrivain doit ainsi lier commentaire et création, tenter de passer outre une fracture que

stigmatise André Vaillant en parlant de « personne » pour désigner l'écrivain et de « personnage » pour désigner l'auteur et en évoquant la tension existant entre le « sujet de l'écriture » et celui qui est « chargé de le représenter au sein de l'institution littéraire » (Vaillant, 1996 : 37).

Auteur et écrivain sont ainsi les deux termes d'une relation problématique, comme l'a montré (Ducas-Spaes, 2003) et le montrera peut-être ici même Sylvie Ducas : le « chargé » de mission auprès de « l'institution », ne désire-t-il pas accéder à une « reconnaissance », c'est-à-dire être un « représenté » plus qu'un « représentant » ? Ce que Vaillant nomme une « scission » entre auteur et écrivain consacre en effet « le divorce entre l'être et le paraître, le dedans et le dehors de la littérature » (Vaillant, 1996 : 38) : l'« être » et le « dedans » ne sont que des éléments, nécessaires mais non suffisants, d'un dispositif « littérature » qui ne saurait se passer de « paraître » et de « dehors ». Prise en charge par un média, le livre, la création semble ne pouvoir se passer de représentation et la couverture - élément portant le nom de l'auteur, imprimé à part, sur un autre papier que celui destiné au texte, puis « emboîté » sur la liasse portant l'œuvre - représente sans doute le seuil entre cet « intérieur » et « extérieur » de l'œuvre.

Force est ainsi de constater que la distinction entre auteur et écrivain ouvre un espace ambigu, tenant du simulacre, usant de la séduction, où l'« être », voire l'art, ne sont plus des évidences mais relèvent de l'apparence comme le montre Robert Pingaud dans un texte visionnaire. « Surgissant de l'ombre où s'enfonce l'*écrivain*, [l'auteur] est celui qui va la représenter aux yeux de la société. [...] Invité à confesser son âge, ses goûts, ses idées ou ses mœurs, à s'expliquer sur ses intentions, à rencontrer “son public”, l'*auteur* prend à son tour la place du texte, comme si le texte avait besoin de lui pour parler. » (Pingaud, 1977 : 77). La relation que nous évoquions plus haut est donc avant tout succession dans l'espace et le temps propres à la chaîne du livre, passage de l'élaboration d'un texte à la conception de textes « autour »

(paratextes, pour reprendre le mot de Gérard Genette) de ce texte premier.

La création mène à une confession, l'écriture doit relever d'« intentions » : il y a bien là deux discours, voire deux arts – poétique et rhétorique –, qui se complètent et se pénètrent afin de livrer un « mode d'emploi », grille de lecture et d'usage de la chose « muette » qu'est le texte littéraire. Vérité, métier, finalité, tout distingue ainsi l'auteur de l'écrivain et si ce premier est « homme de langue », c'est par le biais de l'organe duquel il se doit d'user pour faire publicité et André Vaillant a ainsi bien raison de déclarer définitivement révolues les positions d'un Saint-Beuve qui proposait de confondre en une même entité ces deux protagonistes du livre. Ceux-ci nous invitent au contraire à penser leurs possibles relations à travers de nouvelles interrogations : quelles relations sont à même d'exister entre ces notions d'activité et de responsabilité ? Comment et pourquoi s'immiscer dans l'espace qui sépare celui qui entend « faire » l'œuvre et celui qui a un rôle de « faire-valoir » de cette même œuvre ?

Un espace pour l'imposture

Telles sont en effet les questions que posent selon moi certaines œuvres littéraires du XXe et XXIe siècle qui semblent toutes vouloir redéfinir le « personnage » de l'auteur à l'aune de la « personne » de l'écrivain, pour reprendre les termes d'André Vaillant. Si tel semble être l'objectif avoué de Raymond Queneau, de Georges Perec, de l'Ouvroir de Littérature Potentielle et, plus récemment, de Cholé Delhaume, il semble que la plus spectaculaire tentative pour agir de la sorte soit l'œuvre de Raymond Roussel. Signataire de plusieurs ouvrages (notamment *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*) qui ne connurent absolument aucun succès, dramaturge polémique dont les pièces déclenchèrent nombre de bagarres entre ses partisans et ses opposants (rendues célèbres par le fameux : « Nous sommes la claque et vous êtes la joue » de Robert Desnos), Raymond Roussel incarne à la perfection l'écrivain

incompris : encensé par nombre de ses contemporains parmi les plus illustres (Marcel Duchamp le qualifiait de « maître absolu »...), il ne parvint pourtant jamais à se faire une place dans le paysage littéraire de l'époque.

Force est de constater que cette trajectoire solitaire relève pleinement du problème qui nous intéresse, Raymond Roussel s'étant constitué ce qu'André Vaillant appelle un « personnage » : se présentant comme un auteur volontiers fantaisiste, révéralant une forme de dandysme matinée d'exotisme, il appréciait les mondanités et, fort de sa réputation d'original et du parfum de scandale qui entourait ses œuvres, aimait à fréquenter ses pairs mieux nantis (Marcel Proust et Jules Verne notamment). Prenant acte de son chronique insuccès parisien, Roussel choisit ensuite l'aventure et circula jusqu'en Asie mineure à bord d'une Rolls Royce transformée en roulotte par un carrossier et un décorateur : disposant d'un cabinet de toilette, d'un salon avec lit escamotable, d'une cuisinière, d'un bar et d'un secrétaire amovible, il prétendait disposer d'un confortable et performant moyen de sillonner le monde à la recherche d'« impressions » et autres « poussières de soleil ».

Serait-ce grâce à semblable machine qu'il a découvert voire acquis les incroyables objets qui peuplent *Locus Solus*, l'inénarrable propriété de Martial Canterel, tels le « fédéral » (statue africaine aux étranges pouvoirs) ou la « demoiselle » (machine à arracher les dents puis à constituer des fresques en assemblant celles-ci) ? On lui prête en tout cas l'art de réunir vigueur de l'imagination et sens de l'observation jusqu'à ce que paraisse, en 1933 et à titre posthume, un court texte intitulé *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dans lequel Roussel expose les principes d'écriture de plusieurs de ses œuvres : « Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple, *billard* et *pillard*. Puis, j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. » (Roussel, 1933 : 11) À l'aide de ces deux phrases, « il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde » (Roussel,

1933 : 12).

User du « semblable » et « pareil » linguistique afin d'exploiter le « différent » : tel pourrait être résumé le jeu qui consiste à composer l'*incipit* et l'*excipit* à partir des mots susnommés et des termes « lettres » (au sens de signes typographiques et de messages), « blanc » (au sens de craie et d'homme blanc) ou « bande » (au sens de bordure et de horde). Les deux extrémités du « conte » seront ainsi constituées de deux phrases (« Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard », c'est-à-dire les signes tracés à la craie sur les bordures d'un billard, et « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », c'est-à-dire les messages de l'homme blanc où il est question de la horde dirigé par un pillard) circonscrivant un espace tout entier consacré aux pouvoirs de l'équivoque. Il s'agit en effet de progresser du billard à la horde selon une méthode stricte : « prendre le mot dans un sens autre que celui qui se présentait tout d'abord, et cela me fournissait une création de plus » (Roussel, 1933 : 13).

Tel est le « mode d'emploi » de cette littérature et *Locus Solus* relève tout entier de cette « création de plus » : il est somme, agencement, amas d'énoncés organisés en livre par le fait de mots « dont le sens "saute" à un autre sens » (Leiris, 1966 : 69). La création ne relève plus d'un singulier mais bel et bien d'un pluriel, a trait à la trouvaille et l'ingéniosité, est fonction de l'exploitation d'un matériau linguistique dont les propriétés ne se réduisent pas à la seule utilité. En ce sens, Michel Leiris est bien le « fils littéraire » de son ami et aîné Roussel, notamment lorsqu'il écrit : « Ne pas me contenter d'user des mots comme de pierres dont l'assemblage prendra sens selon des voies sensibles [...], mais me porter à l'écoute de ces éléments eux-mêmes, leur donner loisir de me parler » (Leiris, 1985 : 99-100). La méthode de Raymond Roussel, ce procédé « parent de la rime [car] dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques » (Roussel, 1933 : 23), s'inscrit pleinement dans semblable « loisir » : relevant clairement d'une volonté de laisser les mots « parler » et de capter leurs multiples voix, il préfigure ainsi les travaux de Raymond Queneau, de Georges

Perec et de l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

Mais l'originalité de cette invention littéraire ne s'arrête pas là et une question se pose : pourquoi souhaiter révéler seulement à titre posthume l'existence de semblable machinerie et confier à ses légataires (quelques surréalistes de la première heure et Edmond Jaloux) le soin de veiller à la publication de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ? Pourquoi semblable volonté de tenir secrète durant toute sa vie d'auteur les principes de sa *poiesis* et taire ce qui dans ces écrits relève de l'invention et d'une « machine à écrire » ? Il y a bien là une énigme qui distingue Raymond Roussel d'écrivains adoptant des méthodes semblables, à l'instar des surréalistes qui firent de leurs trouvailles de précis exposés – notamment dans le premier *Manifeste* où les règles de l'écriture automatique, mère de *Champs magnétiques*, sont longuement exposées – ou de Georges Perec qui a largement communiqué sur le procédé d'écriture de son incroyable « romans » – *La Vie mode d'emploi* – allant jusqu'à le publier dans ses *Espèces d'espace* (Perec, 1974).

La « vérité » de l'écriture

Pourquoi ne pas faire de même et tourner ainsi le dos aux usages de ses contemporains et de son successeur ? Pourquoi choisir le secret là où d'autres choisissent l'exposition de « procédés » voisins ? Nous sommes ici face à une vraie question, voire en plein mystère, ainsi que le souligne Michel Foucault dans l'essai qu'il consacre à Roussel : « Le “comment” inscrit par Roussel en tête de son œuvre dernière nous introduit non seulement au secret de son langage, mais au secret de son rapport avec un tel secret, non pour nous y guider, mais pour nous laisser au contraire désarmé » (Foucault, 1963 : 9). Stupéfait, dubitatif, interloqué : tels furent sans doute en effet les états du lecteur partisan de Roussel qui découvre après coup la teneur et l'étendue d'une cachotterie qui prend toutes les allures d'une supercherie. Car c'est presque en passant, sur le ton de la conversation, de façon presque perfide, que Roussel

se contente de « signaler » dans son testament littéraire qu'il n'est pas ce qu'il prétendait être : « De tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montrait clairement que chez moi l'imagination est tout » (Roussel, 1933 : 27).

Les Impressions d'Afrique ne proviennent pas d'Afrique et *Locus Solus* n'a pas débouché sur l'invention de la Rolls roulotte, excentrique moyen de captation des « poussières de soleil » : en fait d'observation, c'est une imagination qui est ici à l'œuvre, une faculté qui prétend éradiquer tout lien avec la réalité. Rien n'est « vrai », rien ne relève du fait : l'invention se déploie, comme le note Foucault, tout à la fois à la fois dans la « langue » de l'écrivain, à travers ces mots empreints d'une ambiguïté qu'il faut cultiver bien plus que redouter, et dans la « langue » de l'auteur, à travers le personnage « chargé de représenter aux yeux de la société » l'œuvre ainsi élaborée. L'imagination « est tout » et surtout est partout, pourrions-nous ajouter : « personne » et « personnage », « représenté » et « représentant », sont tous deux créations d'un ingénieux artiste qui semble vouloir ainsi repenser leurs rapports ambigus.

En effet, le « procédé » et cette supercherie permettent de faire fi du dispositif esquissé par Robert Pingaud : l'auteur ne « surgit pas de l'ombre », ne relaye pas le « sujet de l'écriture » pour le représenter, ne répond pas aux réquisits d'un ordre imposé par la chaîne du livre et correspondant aux besoins d'une publicité. Il y a clairement rupture du lien qui unit écrivain et auteur : ce dernier déroge à ses prérogatives, ne cherche pas aucunement à communiquer le « mode d'emploi » de l'œuvre mais semble au contraire avoir pour mission d'occulter l'existence d'un quelconque « procédé ». L'aventurier dandy et l'artisan appliqué ne collaborent pas dans les faits : les grands espaces du premier ne reflètent pas la table de travail où le second aimait à cultiver des « sens autres » plutôt que des sens premiers. Tous deux vivent séparés, n'entretiennent pas de rapports, ne sont même pas déguisés : l'auteur possède

une vie propre, est un pur « personnage », celui d'un excentrique mondain qui reçut dans sa Rolls la visite d'un Pape intrigué par sa « crise de gloire et de lumière » (Roussel, 1933 : 130). De l'ombre, ou plutôt d'outre-tombe, c'est l'écrivain qui surgit, « l'homme de langue » cher à Raymond Queneau qui apparaît à travers un écrit portant sur ses écrits. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* se contente en effet d'exposer des outils de travail : le tout est aussi froid qu'une note de service et il n'y est question que d'une trouvaille, de méthode et d'ingéniosité. « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres » (Roussel, 1933 : 11) : rien dans ce court texte ne relève de l'auteur, rien ne dénote la volonté de « s'expliquer sur ses intentions » et on n'y trouve nulle exposition des raisons du secret (pourtant prémédité puisque depuis « toujours » pensé) entourant le « procédé », encore moins de plaider en faveur du mensonge tel que Frederic Nietzsche sut naguère les penser. Pas plus de théorie de la littérature, de son état, de son devenir ou même de son intérêt : cet écrit prend le parti de l'atelier d'écriture et pervertit la relation des deux acteurs du livre.

Mort de l'auteur, naissance de l'écrivain : est-ce là la leçon de cette publication *post mortem* ? Il y a plus sans doute pour les vivants qui restent, pour les lecteurs qui reçoivent ce « comment » fort bien dissimulé. Pour eux, pour nous, la perspective change et il nous faut face à ces livres et au livre adopter une tout autre position : l'espace du « clair-obscur » qu'évoque Robert Pingaud, le dispositif de « relais » de l'écrivain par l'auteur, est clairement mis en doute et sciemment débouté. Mascarade il y a – canotiers, petite moustache et soignés nœuds papillons sont de vrais instruments – mais cette manœuvre posthume ne se réduit pas à cela : elle ouvre un espace confus où plus rien ne peut être cru et surtout pas cet auteur qui ne relève pas de l'œuvre mais devient créature au même titre que les créations qu'il dit vouloir expliciter. Ce n'est pas un « représentant », juste le personnage d'une représentation : celle d'une littérature qui ne veut s'expliquer qu'après coup et fait de la dissimulation un véritable

savoir-faire.

Un livre est-il affaire de vérité ? Telle est bien la question qu'il contribue à poser et à laquelle il entend sans doute nous voir répondre non car, lui, ce menteur, nous ne saurions plus le croire, ainsi que le note de façon fort pertinente Foucault. « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est après tout l'un de "ses" livres : le texte du secret dévoilé n'a-t-il pas le sien, mis à jour et masqué à la fois par la lumière qu'il porte aux autres ? » (Foucault, 1963 : 13). Ce livre dernier est en effet un livre, signé par un auteur qui s'y explique finalement quant à ses procédés : pourquoi ne serait-il pas lui aussi mensonger, pourquoi croire naïvement que celui qui n'a fait que nous berner nous livre soudainement toute la vérité ? Il y a en effet lieu de se méfier et si Roussel nous lègue un héritage, celui-ci consiste en un soupçon, une méfiance envers ce qui semble pourtant aller de soi : « propager le doute, l'étendre par omission concertée là où il n'avait pas de raison d'être, l'insinuer dans ce qui doit en être protégé, et le planter jusque dans le sol ferme où lui-même s'enracine » (Foucault, 1963 : 13).

Méfiance et confiance en littérature

On voit bel et bien l'objectif de tout le dispositif et le secret de Raymond Roussel prend une autre portée : à travers l'omission, le secret et sa révélation, disparaissent toute possibilité d'une rencontre confiante et pleinement acceptée entre auteur et lecteur. Le livre n'est plus le relais d'un respect entre les deux parties, et semble relever d'une autre conception de l'espace littéraire que celle que développe, par exemple, Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* « La lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même. Car cette confiance est elle-même générosité : nul ne peut obliger l'auteur à croire que son lecteur usera de sa liberté ; nul ne peut obliger le lecteur à croire que l'auteur a usé de la

sienne » (Sartre, 1948 : 54).

Foin de « pacte » et de « générosité » avec le « procédé » : ceux-ci sont renvoyés à une naïveté, à un art qui pense devoir tout avouer. Là où tout serait confiance naît soudain de la méfiance : l'auteur n'a pas été loyal envers son lecteur, ne lui a pas tout dit, et n'a nullement usé d'une quelconque « liberté » puisqu'il fut « contraint » (pour reprendre le terme cher aux Oulipiens) à subordonner narration et construction à la rigueur d'une « machine à écrire ». Ces *Impressions d'Afrique* ne sont aucunement affaire de responsabilité, ne relèvent pas des « exiger » et « obliger » qu'évoque Jean-Paul Sartre, mais sont bel et bien affaire d'activité : ce qui y est à l'œuvre, ce n'est aucunement une « recherche de la vérité » (Sartre, 1948 : 18) mais des recherches d'ambiguïtés, l'exploitation des possibilités que recèle tout vocable et toute langue et si « exigence » il y a, celle-ci réside seulement dans l'usage d'un lexique donné et dans l'exploration des « créations » qu'il permet d'imaginer.

Entre auteur et lecteur, c'est donc un troisième personnage qui se permet d'apparaître avec le « procédé » : c'est l'écrivain lui-même, celui pour qui les mots sont le seul matériau, qui s'invite dans l'espace de ce pacte et entend le pervertir. Effectivement, c'est bien lui et lui seul, à qui nous pouvons au final accorder une confiance et nous confier sans crainte : il ne relève pas « d'intentions » ou d'une « institution » et tout ce qu'il affirme et dit peut être pleinement vérifié. Que *La Doublure* commence par un « billard » et finisse par un « pillard », que « bandes » se retrouve dans les deux phrases, que « palmier » mène à deux idées : cela seul est fondé et la lecture est à même de pleinement le certifier. Dans cette littérature qui se réduit à des « équations de faits » (Roussel, 1933 : 23), seule l'activité, et non la responsabilité, circonscrit ce que nous pouvons entendre par « vérité » et appréhender comme pleine certitude.

« Les mots ne sauraient mentir » : telle est peut-être la paradoxale leçon d'un œuvre qui repose avant tout sur des ambiguïtés et s'écarte des formes de sincérité ou d'authenticité qui

sont au cœur du « pacte » de Jean-Paul Sartre. En ce sens, le « procédé » remplit bien son office et parvient à inscrire la littérature dans un espace qui n'est plus empreint de moralité : droiture, franchise ou honnêteté ne sont pas ici le problème car le secret de Roussel est avant tout le garant d'un objet, le texte, qui est le grand sacrifié de cet accouplement entre auteur et lecteur. Leur lien éclipse en effet toute considération quant au langage et constructions qu'il permet pourtant d'échafauder : l'œuvre constitue en fait un dispositif de communication et Sartre est on ne peut plus clair sur ce point. « Le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire, quoi qu'il se réalise à travers le langage n'est jamais donné dans le langage » (Sartre, 1948 : 50-51).

« À travers le langage » : l'expression est on ne peut plus explicite. La langue est un simple vecteur, l'instrument d'une communication et de la mise en relation de deux acteurs du livre. En soi, elle n'a pas d'intérêt en soi, est au service de ce qu'auteur et lecteur sont à même de partager. Sartre va jusqu'à dire que « le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil » (Sartre, 1948 : 26) : de négligeable, le langage devient en fin de compte transparent. C'est bien cette sottise idée que le « procédé » entend revisiter en nous plaçant dans une situation radicalement différente : si, pour Sartre, le « sens n'est plus contenu dans les mots », il va de soi que, pour Roussel, c'est l'inverse puisque les mots ont plusieurs sens - sont à la fois des arbres et des gâteaux - et que c'est ce fait qu'il s'agit d'exploiter. Le sens du livre, ses directions et significations, est lui-même produit par les multiples significations qui se proposent à l'esprit et la plume, par le « simple fait, fondamental dans le langage, qu'il y a moins de vocables qui désignent que de choses à désigner » (Foucault, 1963 : 22).

« Comment concevez-vous l'œuvre ? » En auteur, « personnage » empreint de responsabilité qui s'adresse à des êtres responsables, ses lecteurs ? En écrivain, « personne » déterminée par une activité et dont le travail est fonction des mots qu'il se propose d'employer. Telle pourrait

être résumée cette belle antinomie qui débouche sur deux positions fort différentes quant au matériau, le langage, avec lequel il s'agit dans les deux cas d'opérer. Le « silence » qu'évoque Sartre le montre parfaitement : « Le silence [de l'auteur] est subjectif et antérieur au langage, c'est l'absence de mots, le silence indifférencié et vécu de l'inspiration, que la parole particularisera ensuite » (Sartre, 1948 : 51). Le silence de Roussel est évidemment tout autre : il n'y a pas « absence de mots » mais absolue présence (de « billard » et de « pillard »), il n'a rien de « subjectif » mais relève d'objets linguistiques, il n'est pas « indifférencié » mais pleinement déterminé et n'a pas trait à une inspiration mais à un ensemble de significations qu'il s'agit d'exploiter selon le « procédé ».

Penser un espace pour l'écrivain

Nous comprenons maintenant toute l'étendue, tout l'intérêt, du silence souhaité, voulu et programmé : ne pas dévoiler le « procédé », c'est avant tout ne pas jouer le jeu de l'auteur, ne pas affirmer que les mots relèvent de quelque chose qui serait « antérieur au langage » et qui les précéderait. À l'inverse, c'est depuis ce langage qu'il s'agit d'opérer et il est impossible de considérer les mots comme de simples « pistolets chargés » : si l'écrivain « parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles, et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre des détonations » (Sartre, 1948 : 29). À en croire ces lignes, le texte relève du projectile et la littérature d'une simple balistique : crosse et cible seraient les deux extrémités d'une trajectoire constituée d'un langage pensé en termes d'impact et de communication.

Rien de tel chez Roussel qui semble par contre cultiver le « plaisir d'entendre des détonations » : le mot n'est pas un projectile mais s'apparente à la fusée d'artifice, au pétard qui crépite quelque temps puis explose soudainement en répandant de tous côtés des gerbes de lumière et de matière enflammée. L'œuvre ne connaît pas la ligne droite mais part dans tous

les sens, progresse par « saut » et bonds, se construit par le fait de nombreuses « déflagrations » ainsi que le montre Foucault : il s'agit, à l'intérieur du mot, de « faire jaillir des éléments d'identité, comme autant de minuscules paillettes qui seraient replongées aussitôt dans un autre bloc verbal » qui se doit d'absorber « le volume couvert par l'explosion secrète des mots » (Foucault, 1963 : 58). On retrouve dans ces lignes tout le savoir-faire d'un l'artificier et non de l'artilleur : prévoir l'éclatement, penser la désintégration, sélectionner l'explosif pour ses qualités esthétiques et non plus balistiques.

Rien ici qui soit « antérieur au langage » : tout lui est postérieur puisqu'il s'agit de créer à partir de ses nombreuses explosions et de tirer parti de sa désagrégation. Le problème est tout autre que chez Sartre et pourrait ainsi se résumer : comment faire avancer ce travail de saboteur, comment dynamiter plus encore le cours d'un discours, celui de la « parole » de l'auteur ? *Comment j'ai écrit certains de mes livres* œuvre effectivement en ce sens et se fait le vecteur de semblable volonté : « Ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit » (Roussel, 1933 : 11). Cette publication, ce secret révélé, semble ainsi désirer perpétuer et inscrire dans le temps le travail d'un écrivain malheureusement conçu comme un « représenté » : c'est bien un testament, un legs à la littérature, dont nous parlons ici.

Et ce livre si étrange, pensé depuis l'enfance et publié *post mortem*, possède effectivement semblable faculté : il représente un dispositif conçu pour propager le savoir-faire de semblable artificier et ouvrir une autre brèche dans l'édifice du livre, et notamment de sa propriété. En effet, et ce n'est pas la moindre des subversions, le droit d'auteur ne protège que partiellement cet ouvrage dernier : aux termes de la loi, le contenu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne peut être reproduit sans autorisation, ne peut être plagié sous peine d'être attaqué et ne peut être cité que dans des conditions clairement définies. Il s'agit donc d'un livre, comme tous les autres, ou presque. Pas tout à fait toutefois car celui-ci présente une particularité : légalement, rien ne saurait empêcher d'utiliser le « procédé » révélé, de s'en emparer afin de mener à bien des entreprises comparables à celles des *Impressions d'Afrique*.

Le droit d'auteur protège en effet le fait : c'est l'œuvre, l'objet produit, signé, assumé par une personne morale, qui devient propriété et qui ne saurait être empruntée en toute impunité.

Mais ce même droit ne s'étend pas à ce qu'une œuvre qu'elle quelle soit peut permettre de créer et de penser : c'est un autre dispositif, le brevet, qui est à même d'instituer semblable protection. Celui-ci porte en effet sur toute sorte d'inventions et légifère sur leurs exploitations durant un temps par la loi décidé : c'est l'utilisation, et non la publication, qui est au centre de semblable dispositif et qu'il s'agit ici de soigneusement encadrer. Nul doute que l'œuvre dernière dont nous traitons ici relève de semblable régime et il suffit pour nous en persuader de remplacer « pillard » et « pillard » par d'autres métagrammes (« boule » et « poule » ou encore « bain » et « pain ») puis d'appliquer les méthodes exposées : nous parviendrons, non sans peine, à mettre au point un texte.

Interdire la reproduction, permettre l'utilisation : voilà donc résumé la marginale position d'un texte et de ceux qui, à sa suite, adoptent semblable parti-pris. Le *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi* publié chez Zulma, les « contraintes » chères aux Oulipiens et parfois diffusées sur leur site Internet : autant de choses qui semblent tendre les bras aux écrivains de tout bord et leurs sont accessibles. Le terme qu'utilise Roussel est en ce sens visionnaire et il s'agit bien de permettre d'« exploiter » ces textes qui se soucient avant tout de transmettre méthodes et procédures, de communiquer règles et ingéniosités dignes du « procédé ». « Fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature », tel semble bel et bien être l'objectif de ces œuvres qui, dans l'esprit de Queneau et de l'OuLiPo, ne sauraient être protégées : « Nous appelons littérature potentielle la recherche de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira » (OuLiPo, 1973 : 33).

Ces textes pour écrivains, ces « structures » s'adressant à une activité, semblent ainsi court-circuiter le livre et son dispositif légal : relevant de la propriété industrielle et non intellectuelle, ils font fi de l'auteur et de l'éditeur au nom du droit qu'a l'inventeur de céder librement l'usage de ce qu'il a pu penser. Servant la création, stimulant l'écriture, ils ouvrent ainsi une brèche dans l'idée même de l'œuvre : elle relève de l'unique, de l'objet qui ne saurait avoir d'équivalent et qui peut en conséquence, et du fait de sa rareté, faire l'objet d'un droit d'auteur et d'une propriété. Le « procédé » ne rentre pas dans ce cadre étriqué : il relève

du multiple, de la multitude d'objets qu'il permet d'élaborer et qui peuvent en conséquence, et du fait de leur abondance, encourager à explorer les possibilités qu'offre une activité, l'écriture.

Benoit Berthou, université Toulouse-Le Mirail

Centre de recherches sur l'art : philosophie, esthétique (CRéART-Phi, université Paris X-Nanterre)

Ducas-Spaes S., 2003, « Prix littéraires créées par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 117, pp. 48-83.

Dumas, M-C., 1989, « Quelques instantanés surréalistes », *Textuel*, 22, pp. 91-99.

Foucault M., 1963, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

Genette G., *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

Leiris M., 1966, « Comment j'ai écrit certains de mes livres », pp. 68-71, *in* : Leiris M., *Brisées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

Leiris M., 1985, *Langage tangage*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995.

Oulipo, 1973, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Perec G., 1974, « L'immeuble. Projet de roman », pp. 79-89, *in* : *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.

Pingaud R., 1977, « La non-fonction de l'écrivain », *L'Arc*, 70, pp. 74-79.

Queneau R., 1950, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994.

Roussel R., 1933, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995.

Sartre J-P., 1948 (précédemment paru dans *Situations II*), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

Vaillant A., 1996, « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », pp. 37-49, *in* : Chamarat G. et Goulet A., dir., *L'auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

