

*L'écriture avec l'indicible chez Raymond Roussel<sup>1</sup>.*

Kenji KITAYAMA

Aujourd'hui, on peut lire tous les livres que Raymond Roussel a publiés et aussi certains de ses textes qui étaient inédits de son vivant. Il n'aurait pas imaginé qu'on veuille lire ses livres bien sûr et aussi ses manuscrits<sup>2</sup> comme il le voulait. C'est comme si tout était dicible sur Roussel.

Alors, pour les lire, il y en a deux approches : l'une est de lire Roussel sans son livre posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>3</sup> ; l'autre de le lire avec celui-ci. Sans *Comment j'ai écrit...*, on peut s'amuser de Roussel, bien qu'on soit confus de savoir l'écriture roussellienne pleine de figures bizarres et de façons d'écrire surprenantes, qu'on ne puisse pas bien comprendre avec ses connaissances littéraires acquises. Par exemple, Michel Butor, d'abord sans ce livre (semble-t-il), s'est émerveillé de son écriture très secrète, très détaillée, sans perspective et répétitive, en y trouvant quelques thèmes de salut et de restitution des droits perdus<sup>4</sup>. Et il a décidé d'être romancier<sup>5</sup>. Sans ou avec ce livre, Robbe-Grillet a trouvé une forme de devinette sans devinette et une clarté de description minutieuse, libérée des mystères humanistes dans son écriture. Il dit qu'ayant donné une scène, Roussel la laisse comme scène figée pour en donner une autre. Il admire Roussel, qui est prompt à s'enfuir, en délaissant le lecteur<sup>6</sup>. Car on retrouve facilement une répétition roussellienne avec le changement de niveau et de sens dans *La Jalousie* ou *Le Voyeur*<sup>7</sup>. D'abord sans ce livre puis avec celui-ci, Foucault s'est beaucoup intéressé à l'écriture

roussellienne tout à fait neutre, inhumaine, répétitive et se bouclant, et aussi à la possibilité de la littérature comme un jeu de langage évacué des recherches très humaines enfin au cercle du langage comme du temps<sup>8</sup>. Or, pourquoi cette écriture neutre, destinée à la description détaillée, répétitive d'un objet, ou bien destinée à la narration d'un récit produit par un jeu de mots ? En général, on ne peut pas retrouver facilement sa façon, son but ou son sens d'écriture ou ses idées littéraire avec une relecture, tandis que chez Proust, on finit par retrouver une écriture proutienne ou ses idées littéraires, en relisant *À la recherche du temps perdu*. Pourquoi ? Parce que l'écriture roussellienne est très spéciale. Alors, sans *Comment j'ai écrit...*, on ne pourrait pas bien comprendre cette spécialité. Donc, pour demander quelle est la problématique roussellienne de l'écriture ou quelles sont les relations entre l'écriture et la non-écriture ou entre le dicible et l'indicible chez Raymond Roussel, il faut combiner les deux approches, soit selon *Comment j'ai écrit...*, soit avec une relecture soignée.

*Comment j'ai écrit...* est un livre posthume, publié Chez Alphonse Lemerre, en 1935, deux ans après sa mort. Ce testament littéraire est composé de quatre parties : *Comment j'ai écrit...*, *Citations documentaires*, *Textes de grande jeunesse* ou *Textes-genèse*, *Documents pour servir de canevas*. Dans *Comment j'ai écrit...*, Roussel dévoile le secret du procédé selon lequel il a écrit certains de ses

livres comme *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Etoile au Front*, *La Poussière de Soleils*, pour avoir "un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres"<sup>9</sup>. Mais aussi, il met à jour certains faits de sa vie et autour de ses livres. *Comment...* dit : "Je voudrais signaler ici une curieuse crise que j'eus à l'âge de dix-neuf ans, alors que j'écrivais la *Doublure*. Pendant quelques mois j'éprouvai une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire."<sup>10</sup> Roussel a travaillé "pour ainsi dire, nuit et jour pendant de longs mois"<sup>11</sup> pour écrire la *Doublure*, un roman en alexandrins de 5 586 lignes, en éprouvant cette sensation.

Dans la *Doublure*, on ne trouve pas d'action telle qu'on l'attend dans les romans ordinaires. La plupart de ses lignes sont consacrées à la description minutieuse et mécanique du Carnaval de Nice. Roussel n'avait-il pas la conviction de profiter de cet alibi ou de cette composition moins romanesque, pour faire une tellement heureuse description en vers sans fin ? Ne croyait-il pas que la présence permanente du Carnaval continûment décrit en vers ou de la description même du Carnaval peut dépasser le caractère négatif de l'histoire d'une doublure ratée et d'un amour déçu ? Moins le thème romanesque est intéressant, plus l'écriture est brillante. Dans *Mon âme*, écrit à l'âge de dix-sept ans, il insiste déjà sur la primauté de l'écriture dans son origine poétique et romanesque, et il dit que : des rimes et des vers jaillissent spontanément "en masse / Des profondeurs de son milieu"<sup>12</sup>. L'écriture même est le thème princi-

pal de *Mon âme*. Dans la *Doublure*, Roussel considère-t-il la doublure d'un acteur ou d'un amant comme l'objet de son investissement sentimental ? Sans doute l'écriture est-elle la doublure du sujet romanesque. *Comment* écrire est plus important que *quoi* écrire, comme le dira *Comment j'ai écrit...* Puisqu'un objet-scène à écrire ne se présente qu'en étant écrit, la façon de présenter un objet-scène dépend de la manière d'écrire. En effet, l'écriture de Roussel se fait, dès le début, en vers sans mouvement émotionnel, comme une mécanique à rythmes simples. Elle se multiplie en elle-même, en évitant toute psychologie et toute recherche humaine pour se déplacer exclusivement d'un objet-scène à décrire à un autre. Elle laisse derrière elle l'objet-scène déjà décrit sans installer aucune liaison logique entre objets-scènes, ni composer de schéma général sur la vie ou la société avec les objets-scènes décrits. Alors, il est évident que la sensation de gloire très roussellienne ne se trouve pas dans les objets-scènes décrits mais avec l'écriture bien maîtrisée. Celle-ci présente un objet-scène en elle-même, mais elle ne le renvoie pas dans un contexte littéraire traditionnel ni dans un contexte réel ou social. Elle ne dépasse pas la limite du langage pour décrire un objet-scène, c'est-à-dire qu'elle ne dépasse pas la limite du dicible, tandis que Roussel éprouverait cette sensation d'une façon inattendue, indicible dans le processus de maîtrise de son écriture. En général, on peut éprouver une sensation mais on ne peut pas dire exhaustivement ce qu'est la sensation. Elle est tout

à fait corporelle. Enfin, le dicible et l'indicible ne se croisent pas, quoique leur frontière se déplace.

*Comment...* continue :

Quand la *Doublure* parut, le 10 juin 1897, son insuccès me causa un choc d'une violence terrible. J'eus l'impression d'être précipité jusqu'à terre du haut d'un prodigieux sommet de gloire. La secousse alla jusqu'à provoquer chez moi une sorte de maladie de peau qui se traduisit par une rougeur de tout le corps et ma mère me fit examiner par notre médecin, croyant que j'avais la rougeole. De ce choc résultat surtout une effroyable maladie nerveuse dont je souffris pendant bien longtemps.

Je me remis au travail, mais d'une façon plus sage que lors de ma grande crise de surmenage. Pendant quelques années ce fut de la prospection.<sup>13</sup>

Roussel a perdu la sensation tout de suite après l'achèvement et la publication de la *Doublure*. Il s'est donc rendu compte qu'elle ne se retrouve qu'avec son écriture. En effet, Roussel l'a éprouvée, mais il ne peut pas la dire ou la décrire directement comme le montre le fait qu'aucune allusion à cette sensation ne se fait dans la *Doublure*. Bien qu'on puisse lire ses paroles sur l'expérience de cette sensation dans le cas de Pierre Janet *De l'Angoisse à l'Extase*, ainsi que "Je sentais la gloire... Non, la gloire n'est pas une idée,

une notion que l'on acquiert en constatant que votre nom voltige sur les lèvres des hommes.... Cette gloire était un fait, une constatation, une sensation, j'avais la gloire..."<sup>14</sup>, ce n'est que les souvenirs exprimés après coup, ceux-ci ne sont jamais égaux à la sensation. Et pourtant, puisqu'elle ne se retrouve qu'avec son écriture bien maîtrisée et pour éviter une effroyable maladie nerveuse, il doit continuer à écrire, mais autrement, d'une façon plus maîtrisée. Il dit à Janet : "je n'ai jamais pu la retrouver, je la cherche et je la chercherai toujours"<sup>15</sup>.

Alors, il se remet au travail, il découvre "une façon plus sage". C'est le procédé qu'il explique dans *Comment...* Et les œuvres qu'il écrit selon ce procédé sont *Chiquenaude*(1900) qui lui satisfait et les *Textes de grande jeunesse ou Textes-genèse*, qui ne seront publiés que dans *Comment...* Alors, *Chiquenaude* débute par la phrase suivante : "Les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge"<sup>16</sup>, c'est-à-dire les vers littéraires (odes) que le remplaçant récite dans la pièce de théâtre du bandit galant. Et le conte finit par la phrase : "Les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge !"<sup>17</sup>, c'est-à-dire les envers de l'étoffe dont un manteau est doublé dans le petit morceau d'étoffe du pantalon rouge invulnérable. Il est difficile de découvrir une petite différence entre ces deux phrases accouplées avec leur écoute. C'est comme une rime élargie. Alors, qu'est-ce qu'elle veut ou doit faire, l'écriture à procédé ? Elle doit combler par un conte une petite fissure linguistique que produit la

petite différence entre les deux phrases, puis elle doit faire nécessiter par ce conte les deux phrases fortuitement accouplées enfin elle veut que le lecteur, en lisant cette dernière phrase, soit renvoyé à la première et incité à le relire ce conte et qu'il y reste toujours. *Comment...* dit : "c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux"<sup>18</sup>. Pourquoi cette obligation ? Parce que Roussel ne veut jamais quitter le monde des mots (le dicible) qu'il a écrits et accumulés avec une grande sensation dans la *Doublure*, en construisant une digue de mots rimés et accouplés, digue qui divise le monde entre celui des mots pouvant conduire à la sensation et celui de réalité la refusant ou l'annulant, et parce que la sensation est au bord ou au delà du monde des mots rousselliens. Il veut retirer des mots rimés et accouplés, du monde des mots chers de la *Doublure* qui devaient connaître cette sensation. Par exemple, selon Michel Leiris<sup>19</sup>, il aurait su réciter par cœur toute la *Doublure* devant sa première maîtresse avant la deuxième Charlotte Dufrené. Il est naturel de dire que la *Doublure* fournit à l'écriture à procédé de *Chiquenaude* tous les mots des "vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge" ou d'autres mots y correspondant au niveau des sons. D'ailleurs, il compose avec les mots retirés un conte un peu décalé et semblable à un conte bien connu. Il n'est pas très difficile de trouver une parodie de *Faust* dans *Chiquenaude*. Pourquoi il veut faire une telle parodie ? Ce n'est pas pour admirer ou railler le texte original, mais pour



montrer son propre écriture bien maîtrisée comme doublure d'un auteur dans le monde roussellien, ou bien pour établir sur le plan de l'écriture à procédé une problématique où *comment* écrire est plus important que *quoi* écrire. Or, l'écriture de *Chiquenaude* introduit l'écriture à rime (une ode) dans l'écriture racontante qui nécessite celle-là, tandis qu'elle produit un décalage linguistique à combler entre la première ligne et la dernière. Pourquoi cette écriture double ? N'est-ce pas pour renfermer l'écriture à rime dans l'écriture à procédé, continuer à briller sans fin les mots accouplés en les sonnante et constituer une sphère sans issue où se retrouverait la sensation, pas pour créer de nouvelles histoires ou de dire de nouvelles vérités humaines ? C'est comme pour être le plus proche de la sensation malgré son indicibilité, ou rester dans le domaine le plus élargi possible du dicible.

Pourquoi il n'est pas satisfait des textes expérimentaux sauf *Chiquenaude* écrits avec le procédé ? Ne peut-il pas encore retrouver sa propre sensation ? En tous cas, il reprend son écriture décrivante, mais celle pour la pièce en alexandrins, *La Seine*. En se gonflant, elle atteint presque 7 000 lignes. Cette pièce se retrouve dans les manuscrits du Fonds Roussel qui ont été donnés à la Bibliothèque Nationale en 1989. Elle est présentée par Patrick Besnier, publiée chez Pauvert-Fayard. Selon lui, la rédaction de *La Seine* est supposée entre 1900 et 1903<sup>20</sup>. Alors, qu'est-ce qu'il y a dans cette pièce ? Son écriture essaie-t-elle de s'approcher d'une

réalité dans la mesure du possible ? Bien sûr, elle peut s'approcher d'une réalité. C'est comme un enregistrement sans arrêt au magnétophone des bavardages sur le vif dans la vie quotidienne. Mais finit-elle par atteindre à la réalité ? L'écriture décrivante nous fait entendre des fragments innombrables des bavardages comme des conversations entre Raoul et sa maîtresse, celles entre des étudiants, celles dans le Moulin-Rouge et dans le bois de Boulogne, un monologue de Raoul qui a perdu l'amour, des conversations parmi des passants. Selon Besnier, le nombre des personnages est de à peu près 400. Et elle déborde la limite de l'histoire d'une petite aventure banale et se répète pour se dessiner en elle-même, comme dans la *Doublure*. Roussel peut-il retrouver sa propre sensation avec son écriture même ? En effet, presque tous les bavardages sont maintenant sans doute dicibles pour son écriture. Le domaine du dicible est beaucoup plus élargi. Et son écriture plus maîtrisée peut s'approcher dans la mesure du possible d'une réalité voulue et à retrouver, dite la sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire, soit éternelle. Mais regagne-t-elle cette réalité ? On ne sait pas. Au moins, *la Seine* est inachevée, et elle n'est ni publiée ni représentée. Pourquoi ? N'est-ce pas parce que la fin d'une pièce mettrait fin à l'écriture sans fin ?

Roussel publie en 1903 *La Vue, Le Concert, La Source*. Dans ces trois œuvres, l'écriture à rime peut décrire les scènes innombrables d'une plage, d'un hôtel ou d'une station thermale. Ces scènes sont

observés et décrites dans la petite photographie d'un porte-plume, dans le dessin d'un papier à lettres d'hôtel ou dans l'étiquette d'une bouteille. C'est un peu comme l'écriture à procédé qui établit un conte dans une fissure entre des mots. En fait, c'est un prolongement de l'écriture décrivante de la *Doublure*. Mais ce n'est pas un simple prolongement. Bien que les scènes soient réellement minuscules et invisibles, cette écriture les rend dicibles c'est-à-dire visibles avec sa propre clarté, tandis que dans la *Doublure* et *La Seine*, les objets-scènes visibles ou dicibles supposées sont plus brillées par l'écriture descriptive. L'écriture roussellienne s'incorpore-t-elle toute l'ouïe dicible dans *La Seine*, et toute la vue dicible dans *La Vue*, *Le Concert*, *La Source* ? En tous cas, les écritures dans la *Doublure*, *La Seine*, *La Vue*, *Le Concert*, *La Source* brillent des objets-scènes et les laissent comme telles ou figées sans constituer de grand récit, quoiqu'on puisse confirmer des mots satiriques ou ironiques rarement.

Selon Pierre Bazantay, qui établit les textes des *Noces*, publiées chez Pauvert-Fayard, Roussel les écrit en 1904-1907<sup>21</sup>. L'écriture à rime des *Noces* se compose de celle décrivante (en 10 000 lignes) et celle racontante, pas à procédé (en 10 000 lignes). Celle-là s'occupe toujours d'une description ou d'un enregistrement mécaniques et plats des paysages et bavardages parisiens, en poussant de côté le récit principal, peut-être, d'un amour pur déçu comme dans la *Doublure*. Ce qui est un nouveau défi roussellien, c'est de mettre en

vers à grande échelle l'écriture racontante, pas à procédé, qui nous rapporte un mélodrame des amours doublement adultères avec des chantages en presque 10 000 vers. Mais n'est-ce pas un essai contradictoire ? Car l'écriture à rime consiste dans une description sans fin, se rapprochant d'une réalité voulue et indicible, c'est-à-dire dans un élargissement du dicible, et l'écriture racontante comme l'écriture à procédé consiste dans une narration avec la fin, se rappelant une réalité, autrement dit dans un déplacement et une transformation du dicible. Or, Roussel laisse *Les Noces* inachevées. Ne pourrait-il pas résoudre cette contradiction ?

*Comment...* dit :

Cette prospection n'allait pas sans me causer des tourments et il m'est arrivé de me rouler par terre dans des crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d'art auxquelles j'aspirais.<sup>22</sup>

Roussel ne peut pas encore résoudre un conflit entre l'écriture décrivante et l'écriture racontante, pas à procédé. Or, la sensation qu'il veut retrouver n'est-elle pas celle de gloire universelle d'une intensité extraordinaire ? Pourquoi les sensations d'art ? N'est-ce pas parce qu'il s'est rendu compte que la sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire ne se retrouve que dans les sensations d'art, c'est-à-dire celles assurées par l'écriture la plus

maîtrisée ? S'il en est ainsi, il n'est plus content de la simple description minutieuse d'une réalité ni de la narration des récits banaux. *Comment...* continue : "Enfin, vers trente ans, j'eus l'impression d'avoir trouvé ma voie par les combinaisons de mots dont j'ai parlé. J'écrivis *Nanon, Une Page de Folklore breton* puis *Impressions d'Afrique*"<sup>23</sup>. L'écriture à procédé de *Nanon*, et d'*Une Page...*, s'éloigne de l'écriture décrivante qui ne décrit qu'une réalité, et produit des personnages ou animaux étrangement bizarres comme le poète fétichiste Sylvestre portant "deux longues boucles de cheveux blonds"<sup>24</sup> dans *Nanon*, ou le mouton à cinq pattes Bel-et-Bon, animal fabuleux et miraculeux sur lequel l'enfant roi Yvon montait. Et elle justifie les bizarreries étranges, en intégrant ces personnages ou animaux dans les récits où sont amalgamées l'écriture à rime et l'écriture à procédé. Pourrait-elle dire quelque chose d'indicible, qui est irréel dans la réalité quotidienne du début du 20<sup>e</sup> siècle ? Encouragé de cette écriture, Roussel écrit un grand roman en prose ou à procédé sans précédent, *Impressions d'Afrique* avec une combinaison d'écriture décrivante et d'écriture racontante.

*Comment...* continue : "En ce qui concerne la genèse d'*Impressions d'Afrique*, elle consiste donc dans un rapprochement entre le mot *billard* et le mot *pillard*"<sup>25</sup>. Avec la comparaison du mot *billard* et du mot *pillard*, le premier procédé comme celui de *Chiquenaude* établit les deux phrases : 1. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard...* ; 2. Les lettres du blanc sur les

bandes du vieux *pillard*. La première signifie *les signes typographiques du cube de craie sur les bordures du billard*, et la deuxième signifie *les missives de l'homme blanc sur les hordes guerrières du pillard*. Roussel écrit un conte "Parmi les noirs" pouvant commencer par la première et finir par la seconde, en puisant tous les matériaux dans les deux phrases. Pour écrire *Impressions d'Afrique, Comment...* continue :

Le pillard, c'est Talou ; les bandes, ce sont ses hordes guerrières ; le blanc, c'est Carmichaël (le mot *lettres* n'a pas été conservé).

Amplifiant ensuite le procédé, je cherchai de nouveaux mots se rapportant au mot *billard*, toujours pour les prendre dans un sens autre que celui qui se présentait tout d'abord, et cela me fournissait chaque fois une création de plus.

Ainsi *queue* de billard me fournit la robe à traîne de Talou. Une *queue* de billard porte parfois le chiffre (initiales) de son propriétaire ; de là le chiffre (numéro) marqué sur ladite traîne.<sup>26</sup>

Une fois commencée, son évocation ne s'arrête pas. "Abandonnant dès lors le domaine du mot *billard*"<sup>27</sup>, il combine deux mots avec la préposition *à* pour créer une figure étrange et inattendue : il déplace le sens ordinaire des mots accouplés vers un autre sens

de ceux-ci comme le *palmier à restauration* (de *palmier-gâteau* dans un restaurant comme sens ordinaire, à *palmier-arbre* fêtant la restauration de la dynastie de Talou comme autre sens). On le nomme le deuxième procédé. Et il en énumère d'autres exemples :

1. *Roue* (sens de roue de voiture) à *caoutchouc* (matière élastique) ; 2. *roue* (sens de personne orgueilleuse qui fait la roue) à *caoutchouc* (arbre). D'où le caoutchouc de la place des Trophées où Talou vient faire la roue en posant le pied sur le cadavre de son ennemi.

1. *Maison* (édifice) à *espagnolettes* (poignées de fenêtre) ; 2. *maison* (sens de maison souveraine) à *espagnolette* (petites Espagnoles). D'où les deux jeunes jumelles espagnoles dont descend la race des Talou-Yaour.

1. *Baleine* (mammifère marin) à *ilot* (petite île) ; 2. *baleine* (lamelle) à *ilote* (esclave spartiate) ; 1. *Duel* (combat à deux) à *acolade* (deux adversaires se réconciliant après le duel et se donnant l'acolade sur le terrain) ; 2. *Duel* (temps de verbe grec) à *acolade* (signe typographique) ; 1. *mou* (individu veule) à *raille* (ici je pensai à un collégien paresseux que ses camarades railent pour son incapacité) ; 2. *mou* (substance culinaire) à *rail* (rail de chemin de fer). Ces trois derniers accouplements de mots m'ont donné la statue de l'ilote, faite en baleines de corset, roulant sur son socle une inscription relative au duel d'un

verbe grec.<sup>28</sup>

On peut lire un extrait d'*Impressions d'Afrique* dont le procédé distribue les éléments de récit correspondants<sup>29</sup>. Alors, Roussel ne s'arrête pas là. Il arrive au troisième procédé. Celui-ci consiste à décomposer une phrase pour en tirer des images, et à composer un conte avec celles-ci. Par exemple, il décompose le premier vers : "J'ai du bon tabac dans ma tabatière" de la chanson *J'ai du bon tabac* pour avoir "Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tière"<sup>30</sup>. On reconnaît dans cette phrase tous les éléments du début du conte correspondant<sup>31</sup>. Cette écriture à procédé élargit le domaine des phrases à décomposer dont celui de chants, de titres comme qualités, de publicités, d'adresses, de titres de cahiers de dessins, de poèmes, de titres de roman, de phrases de la Bible... C'est ainsi que le procédé parvient à fournir une infinité de matériaux étranges et surprenants des figures ou des objets-scènes pour former beaucoup de contes. En effet, il remplit la place des Trophées et les alentours, de tableaux en rouleaux et de miniatures bizarres, de costumes et de conduites pervers, de fêtes insolites et d'exécutions extraordinaires, de tours géniaux par des hommes ou des animaux comme dans une baraque de forains, de machines impossibles comme une machine à peindre, de scènes incroyables de chanteurs et d'acteurs, de danse éclatant de rire, d'opérations miraculeuses pour le rétablissement de la vue et de la mémoire, de



tableaux super-réalistes ou de sculptures fantastiques sur la surface d'une rivière ou dans un bloc de fumée, sous une forme de feu d'artifice, des aventures surhumaines d'un garçon dans le fond d'une rivière et de la découverte d'une plante aquatique mimique... Alors, les *Impressions d'Afrique* se composent des deux parties : la première partie où l'écriture décrivant nous rapporte d'une façon optique et minutieuse les apparences des figures et des objets-scènes étranges ou surprenants, plus ou moins indépendents les uns des autres, et la deuxième où l'écriture racontante nous donne leur origine ou historique pour que se vraisemblabilise, et se justifie leur venue à cette place. Par exemple, l'écriture racontante nous fait savoir comment les personnages non habitans du pays Ponukélé-Drelchkaff qui sont captifs de l'empereur Talou après leur naufrage, célèbrent son couronnement avec leur talent particulier en attendant l'arrivée de leur rançon, et comment Séil-kor qu'un explorateur français a adopté et qui a eu une déception amoureuse avec sa fille à cause de sa mort sert son maître Talou, et enfin comment "Talou, déjà empereur du Ponukélé, se sacrait [sacre] lui-même roi de Drelchkaff"<sup>32</sup>. Roussel a confiance en la combinaison beaucoup plus maîtrisée des écritures rousselliennes. Parce qu'il n'essaie plus de retrouver cette sensation de gloire mais de créer des personnages, des animaux ou des objets-scènes étrangement géniaux ou bizarres assurant la présence d'une sensation d'art avec du succès ou la restitution des droits ou d'honneurs per-

dus. Roussel n'oppose plus ses écritures à la sensation de gloire, une réalité à retrouver située avec ou sans ses écritures. Donc, il ne souffre plus du conflit entre l'écriture décrivante et celle racontante dans les écritures. Mais il oppose les écritures assurant la présence d'une sensation d'art avec du succès à celles qui ne l'assurent pas, sans considérer le dehors de l'écriture. Donc, il s'agit maintenant d'amalgamer ses deux sortes d'écriture plus subtilement. Autrement dit, il passe de l'opposition absolue entre l'écriture et la sensation réelle, c'est-à-dire de l'opposition entre le dicible et l'indicible à l'opposition relative entre d'une part l'interdit où la république littéraire française repousse ou déteste les écritures rousselliennes, et de l'autre sa violation, c'est-à-dire celle entre l'indicible et sa dicibilisation, ce qui est le dicible sur le plan de la littérature. Finalement, tout peut être dicible pour lui, excepté la question du goût. Car la sensation qui était à l'origine de son écriture n'est plus en question pour lui, et l'indicible peut être rendu dicible. Si la motivation d'écrire se trouvait en dehors de l'écriture, maintenant elle se trouve dans l'écriture ou elle est déterminée par le procédé. Ce dont il s'agit, c'est de rester dans l'écriture, bien qu'elle s'introduise des mots ou inventions contemporains de son époque. Donc, Roussel peut affirmer dans *Comment...* que chez lui "l'imagination est tout"<sup>93</sup>.

Il est sans doute tout à fait content de son écriture élaborée. Et il cherche ses lecteurs. Mais l'ouvrage *Impressions d'Afrique* paru

“dans le *Gaulois du Dimanche* passa tout à fait inaperçu. / De même, quand cette œuvre parut en librairie, nul n’y fit attention.”<sup>34</sup> Et pourtant encouragé par le conseil d’Edmond Rostand : “Il y aurait une pièce extraordinaire à tirer de votre livre”, pour attendre le public plus facilement par le théâtre que par le livre, il tire d’*Impressions d’Afrique* une pièce, qu’il fait jouer au théâtre Fémina d’abord, au théâtre Antoine ensuite. *Comment...* dit : “Ce fut plus qu’un insuccès, ce fut un tollé”<sup>35</sup>. Et “une tournée faite en Belgique, en Hollande et dans le nord de la France ne fut pas plus heureuse”<sup>36</sup>. Toutefois, ce n’est pas complètement un insuccès. Une des représentations bouleverse Marcel Duchamp et lui inspire le Grand verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, un monument commémoratif de l’art contemporain. Selon lui, Roussel l’incite à quitter le milieu traditionnel artistique<sup>37</sup>. Or, en fait, la salle est toujours complète. Tout d’un coup, Roussel devient connu pour l’auteur du rail en mou de veau. Mais il n’est content que d’un succès “énorme et unanime”<sup>38</sup>. Et l’écriture roussellienne ne pourrait-elle être comme telle qu’en elle-même, sans référence réelle ? Au moins, Marcel Duchamp, qui a été surpris de la représentation sans la comprendre ne comprend *Impressions d’Afrique* qu’en lisant son livre. Et il ne l’oublie jamais.

Quatre ans après, Roussel publie *Locus Solus*. *Locus Solus* où l’écriture décrivante et la racontante s’amalgament mieux, nous montre les résultats merveilleux ou stupéfiants des recherches de

Martial Canterel comme le Fédéral à semen-contrà où sont cachés les récits d'une chasse au trésor et d'un traitement médicamenteux mystérieux pour une folie ; la demoiselle volante qui extrait sans douleur des dents colorées pour en faire une mosaïque racontant un récit ; l'aqua-micans, aquarium d'eau brillante où une série de petits individus comme des ludions remontent ou retombent avec leur propre épisode, ludions comme une jeune femme qui engendre une musique singulière avec de la chevelure et un chat qui réactive la tête de Danton, etc ; l'appareil en verre de resurreccion des cadavres cachant des épisodes, l'appareil d'un traitement de psychose par les sons où s'accumulent les épisodes, les tarots "d'un appareil musical miraculeusement plat"<sup>39</sup>, un coq diseur de bonne aventure... Bien sûr, le procédé a fourni ces objets-scènes. Par exemple, la demoiselle volante est composée de la combinaison et de la dislocation des mots accouplés suivants : 1. Demoiselle (jeune fille) à prétendant refusé ; 2. demoiselle (hie) à reître en dents rêve usé. L'écriture nous décrit et raconte les résultats merveilleux ou stupéfiants l'un après l'autre comme on visite les pavillons d'exposition l'un après l'autre avec leurs propres récits ou épisodes. Les personnages, appareils ou objets-scènes se présentent indépendamment l'un de l'autre dans *Locus Solus* comme dans *Impressions d'Afrique*. Mais l'opposition relative entre l'interdit et sa violation, c'est-à-dire entre l'indicible et le dicible sur le plan de la littérature s'accroît mieux que dans *Impressions d'Afrique*. Car l'écriture d'ici

veut poser les problèmes d'après la mort ou d'après la crise de folie, autrement dit les problèmes indicibles comme ceux des ténèbres mortelles, de la conservation de cadavres, de la résurrection de morts, du viol d'une morte..., sans solutions morale ni métaphysique. Donc, il est inutile d'y trouver un hommage futuriste fait à la civilisation des machines ou une critique pessimiste de celle-ci. Roussel n'est jamais un autre Villiers de l'Isle-Adam. L'écriture d'ici décrit et raconte soit la vie dans la mort soit la lumière dans les ténèbres, ou bien soit la vie s'absorbant la mort soit la lumière s'absorbant les ténèbres. Enfin, l'indicible, rendu dicible, ne disparaîtra-t-elle pas dans l'écriture roussellienne ?

Comme *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus* paru dans le *Gaulois du Dimanche* "passe tout à fait inaperçu. / En librairie, résultat nul"<sup>40</sup>. Roussel demande à Pierre Frondaie, un scénariste fameux, de tirer de *Locus Solus* une pièce. Mais la pièce achevée n'est complètement pas semblable à son livre. Et pourtant il la fait jouer avec grand luxe au théâtre Antoine (1922). Si presque la salle est contre lui, il a un groupe de très chauds partisans, le groupe dadaïste dont Vitrac, Breton, Aragon, Picabia, Desnos, Leiris, Auric. Enfin, il n'y a qu'un tumulte indescriptible. Naturellement, il en est si déçu qu'il décide de composer sur la scène *L'Étoile au Front* et *La Poussière de Soleils*.

Dans *L'Étoile au Front*, Roussel prépare une intrigue à suspense pour les spectateurs qui l'attendent. Elle est celle où les

jumelles indiennes que Trézel a adoptées échappent à leurs poursuivants de Çiva. Mais comme les œuvres précédentes, l'écriture à procédé, en délaissant cette intrigue, raconte, avec les moins nombreux mots, les plus nombreux récits. Ces récits sont produits par des objets banaux combinés dont des curiosités, un animal domestique, un portrait, une chanson, des livres, des estampes, des épisodes, des objets d'usage courant... Ces récits se multiplient sans cesse l'un emboîté dans l'autre. Mais ils sont voisins l'un avec l'autre sans rapports logiques ni de cause à effet. Donc ils ne constitue ni dramaturgie ni relations humaines psychologiques et morales. Le spectateur ou le lecteur ne peuvent jamais prévoir le développement de l'action, ce qui leur incite à ne pas laisser s'échapper même un seul mot. Si on n'écoute pas un mot, on ne peut plus suivre le fil de narration. Et les acteurs ne doivent prononcer très exactement que leur textes, ne doivent pas trop jouer. C'est comme la réunion pour une lecture à haute voix avec le minimum d'accessoires. Enfin, le spectateur est obligé à lire son livre pour mieux comprendre la pièce. Pour l'écriture à procédé, tout objet cache quelque récit ou quelque épisode avec un autre objet. Ou bien elle peut trouver un ou plusieurs récits dans des objets combinés ou plutôt des mots accouplés. Et presque tous les récits racontés constituent finalement une allégorie de l'écriture roussellienne elle-même. Donc, elle est auto-référentielle, c'est-à-dire elle se retrouve elle-même. Par exemple, dans la deuxième scène du

premier acte, Trézel montre un paquet de lettres attachées avec une boucle de fer. Ces lettres sont celles de Racine, et cette boucle est une partie de la corde de fer avec laquelle le funambule Blondin a traversé la chute du Niagara dans l'air. On retrouve un travail de procédé dans cette combinaison. Cette lettre évoque d'abord l'ennemi de Jean Racine, Pierre Corneille. Le nom de Pierre Corneille évoque un personnage, *Septime Sévère*, une de ses tragédies. On se rappelle avec le funambule le récit d'un amour raté d'un autre funambule dans l'époque de l'empereur romain Septime Sévère. Cet amour en évoque un autre entre Racine et Madame Mirval. Surtout dans le récit de ce funambule où celui-ci qui voulait traverser le détroit de Bonifacio pour un amour, avait l'idée d'y mettre des bouées, établir un support sur chacune des bouées, et tendre une corde sur leur sommet, on peut lire une allégorie de l'écriture à procédé. Parce que celle-ci met des mots comme des bouées entre le commencement d'une distance et sa fin pour les enchaîner avec un récit comme leurs sommets avec une corde. D'ailleurs, si on étudie les récits rousselliens, on y retrouve les parodies très décalées ou des variantes méconuues ou inventées des récits dans le monde littéraire soit français, soit anglais, soit suédois, soit américain, soit sud-américain, soit créole, soit russe, soit arabe, soit chinois, soit africain, soit indien... L'écriture roussellienne veut s'incorporer les mots de n'importe quelle origine. C'est seulement pour n'en produire que d'autres récits, ce qui lui

permet à rester en elle-même où *comment* écrire est plus important que *quoi* écrire. Enfin, tout est encore dicible pour l'écriture roussellienne. Alors, quant à ses représentations, ses partisans et ses ennemis sont de plus en plus nombreux sans bien comprendre Roussel, et ils veulent profiter des représentations au Vaudeville pour provoquer un tumulte favorable à leur manifestation. Un nouveau tumulte, une nouvelle bataille oblige à "baisser le rideau pour ne le relever qu'au bout d'un certain temps"<sup>4</sup>, au troisième acte. Il obtient plus de partisans et plus de critiques un peu sympathiques, mais il n'en est pas content. Ce n'est qu'une unanimité qu'il demande.

Roussel donne la première de *La Poussière de Soleils* au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1926, ses 15 représentations au théâtre de la Renaissance en 1927. Il met dans cette pièce une même intrigue continue jusqu'à la fin, pas celle à oublier. C'est une sorte de chasse au trésor, héritage énorme caché que Guillaume Blache, un misanthrope comme Raymond Roussel, a laissé en Guyane, et pour lequel son seul héritier Julien Blache concourt avec plusieurs voyous du pays. Mais un récit si typique avec ses propres commencement et fin n'est pas tellement convenable à l'écriture roussellienne. Car celle-ci, bien qu'elle se déboite d'une intrigue principale en multipliant d'autres récits plus ou moins enchaînés l'un à l'autre, tant qu'elle garde une intrigue principale, se mettra, s'évaluera et s'ignorera dans un contexte littéraire général. Roussel



profiterait d'une chasse au trésor pour en montrer une autre au trésor, c'est-à-dire la chasse à sa plus précieuse écriture avec elle-même, d'une façon auto-référentielle. Par exemple, dans une scène du 1er acte, la lettre de Guillaume Blache adressée au père d'Oscarine, une voyou, indique que le porteur de la présente lettre peut être hériter du crâne du poète Ambrosi de la Renaissance. Ce poète, qui allait mourir d'une maladie, a écrit un testament où il demandait de ciseler un de ses sonnets sur son front qui lui avait inspiré ses sonnets pour tirer ses poèmes de l'oubli. Ce crâne à sonnet peut être un parabole du deuxième procédé roussellien. On se rappelle le conte *Nanon*, créé à partir des deux phrases presque identiques : Le repentir de la prise sur les anneaux du serpent à sonnettes et le repentir de la prise sur les anneaux du serpent à sonnets. Le crâne à sonnet est plutôt une allégorie du deuxième procédé. On peut citer d'autres exemples, mais on s'arrête ici. Alors, les représentations ont-elles du succès ? Non, Presque tous les spectateurs qui n'y voient qu'une chasse au trésor littéraire, sont déçus de savoir qu'elles sont moins bizarres, moins étranges, plus normales que ses pièces précédentes. "Quand le rideau tombaient, des gens criaient ironiquement "l'auteur... l'auteur..."<sup>42</sup>. Roussel quitte définitivement le théâtre. Enfin, comme *La Poussière de Soleils* le montre paradoxalement, l'écriture roussellienne consiste à déborder la limite du récit ordinaire muni d'un commencement et d'une fin, en multipliant des récits l'un après l'autre sans fin pour

s'envelopper d'une sorte de permanence comme une machine à raconter.

*Comment...* dit :

Pour écrire *L'Étoile au front* et *La Poussière de Soleils* j'avais interrompu la composition d'un ouvrage en vers commencé en 1915.

A cette époque je m'étais remis à la poésie, abandonnée depuis bien des années, et l'ouvrage en question n'était autre que les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, que je n'achevai qu'en 1928.<sup>43</sup>

L'année 1915, c'est après le roman *Locus Solus*. Pourquoi il reprend la poésie, l'écriture décrivant en vers ? *Comment...* dit :

Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* devaient contenir une partie descriptive. Il s'agissait d'une minuscule lorgnette-pendeloque, dont chaque tube, large de deux millimètres et fait pour se coller contre l'œil, renfermait une photographie sur verre, l'un celle des bazars du Caire, l'autre celle d'un quai de Louqsor.

Je fis la description en vers de ces deux photographies. (C'était, en somme, un recommencement exact de mon poème la *Vue*.)

Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la mise au point des vers. Mais au bout d'un certain temps j'eus l'impression qu'une vie entière ne suffirait pas à cette mise au point et je renoncai à poursuivre ma tâche. Le tout m'avait pris cinq années de travail. Si l'on retrouve le manuscrit dans mes papiers, peut-être intéressera-t-il, tel qu'il est, certains de mes lecteurs.<sup>44</sup>

Alors, la Bibliothèque nationale de France site-Richelieu a les manuscrits des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, qui ne seraient pas exhaustifs mais la plupart de ce qu'il a écrit pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Or, on ne peut pas y retrouver des manuscrits correspondant à "un recommencement exact de mon poème la *Vue*". Sont-ils perdus ? Peut-être qu'il ne dit pas tout. On ne croit jamais que Roussel recommence *la Vue* après *Locus Solus*. Pour la partie descriptive des quatre chants des *Nouvelles Impressions* (bien sûr la partie descriptive qui n'est plus tout à fait comme avant), le premier chant a 14 vers consacrés pour la description ; le deuxième 7 vers ; le troisième 6 vers ; le quatrième 4 vers. Comme le biographe François Caradec le dit dans *Raymond Roussel*, "“Entre” ces vers [descriptifs] qui ouvrent et ferment chaque poème, des centaines de vers qui n'ont (semble-t-il ?) rigoureusement rien à voir"<sup>45</sup>. En effet, Roussel ne dit pas tout. Mais il ne ment pas non plus. D'un point de vue structurel, les *Nouvelles Impressions* ont

une même structure que *la Vue*. Parce qu'au début, à la place d'une petite photographie, une écriture en vers commence par la description minimale d'une scène (celle de Damiette dans le 1er chant, celle du Champ de bataille des Pyramides dans le 2e, celle d'Environs de Damiette dans le 3e, celle d'Environs du Caire dans le 4e), scène dans laquelle elle juxtapose des centaines d'unités épisodiques comme l'une indépendante de l'autre, à la place des scènes de la plage de *la Vue* et parce que l'écriture en vers finit par la description minimale d'une même scène. Bien sûr, la description d'ici n'est plus comme avant. Mais s'il en est ainsi, on dirait qu' "un recommencement exact de mon poème *la Vue*" se fait justement dans les *Nouvelles Impressions*. Alors, les manuscrits abandonnés ne seraient-ils pas ceux qui sont plusieurs fois rayés et réécrits, que garde la Bibliothèque nationale de France site-Richelieu ? Et aussi, on peut y retrouver plusieurs lignes de manuscrits fragmentaires de *L'Étoile au front* et de *La Poussière de Soleils*. Or, les *Nouvelles Impressions* ne sont-elles qu' "un recommencement exact de mon poème *la Vue*" ? Non, n'est-ce pas plutôt une tentative d'intégration des deux écritures rousselliennes ? L'écriture d'ici joue un rôle double : l'un rôle de juxtaposition mécanique des objets-scènes devant elle, et l'autre d'emboîtement de l'un dans l'autre avec des tirets et parenthèses pour raconter des unités épisodiques l'une après l'autre. Elle est encore roussellienne.

Or, pourquoi une vie entière ne suffirait pas à cette mise au

point des vers ? N'est-ce pas parce que Roussel aurait l'intention de mettre des centaines de vers dans une seule phrase avec des tirets et parenthèses ? Il dit qu'il saigne sur chaque ligne<sup>46</sup> ou qu'il faut 15 heures pour écrire une ligne. Et pourquoi il écrit *Comment...* tout de suite après les *Nouvelles Impressions* ou parallèlement à leur impression ? On pourrait en trouver une réponse dans une note du quatrième chant. On est surpris de voir faire surface la genèse cachée d'une écriture à procédé. Comme on le voit, la note de "la faute" pour la ligne "Une jeune employée, un an après la faute"<sup>47</sup> énumère les deux sens de chacun d'une vingtaine de mots. Et comme on le voit dans la ligne : "De "fauteuil" saute à "mer" bras; de "tome" à "roi" suite"<sup>48</sup>, on y trouve un seul mot comme sens pour un mot. L'écriture roussellinne décrit ou raconte toujours un objet-scène avec les mots minimaux depuis *Locus Solus*. Enfin, ici elle ne dit dans une unité épisodique que cinq mots. Alors, au delà des mots minimaux ou après ceux-ci, qu'est-ce qu'il y aura ? Il n'y aura plus de mots. Le néant, la mort de l'écriture roussellinne, ou la mort de Roussel, peut-être. L'écriture roussellienne peut régner et élargir le domaine du dicible, mais elle doit se taire devant l'indicible que sont le néant ou la mort. Car Roussel ou l'écriture roussellienne ne vivent ou ne se trouvent que dans celle-ci. Et alors, qu'est-ce qu'il va faire ? Pour que le monde de l'écriture roussellienne puisse se répéter d'une façon permanente avec l'évocation d'une sensation roussellienne, Roussel n'écrit-il pas *Comment j'ai*

*écrit certains de mes livres ?* Autrement dit, comment on lit certains de ses livres. Car il s'est enfin rendu compte que la raison pour laquelle le public ne peut pas le comprendre consiste en l'absence du contexte roussellien.

Alors, notre sujet : *L'écriture avec l'indicible chez Raymond Roussel* ne s'arrête pas ici. Roussel se plonge depuis 1928 à peu près d'une façon beaucoup moins littéraire dans une sensation voisine à celle qu'il a éprouvée à l'âge de 19 ans. Il s'intoxique de drogues, surtout de barbituriques. Au niveau des expériences corporelles par les drogues ou non, ces deux sensations peuvent être semblables. Le 1er juin 1933, il s'installe au Grand Hôtel et des Palmes à Palerme (ici, on se rappelle le palmier à restauration selon le procédé). Depuis la fin de juin, il s'intoxique fortement de barbituriques, en prenant des notes comme "euphorie", "sans euphorie"<sup>49</sup>. Le 2 juillet, il s'est ouvert le poignet gauche dans sa baignoire. Et il continue avec les notes comme "euphorie très grande", "bonne euphorie", "euphorie toute la journée", "euphorie très grande", "euphorie formidable", "euphorie désordonnée"<sup>50</sup>. Le 14 juillet, il est trouvé mort dans sa chambre, à cause de l'excès de barbituriques. Raymond Roussel a-t-il enfin retrouvé sa propre sensation tellement voulue ou une autre ? Au moins, sa première sensation et cette dernière sensation seraient massives, indivisibles, invisibles, enfin indicibles. Et comme *Comment...* dit à sa fin : "Je ne connus vraiment la sensation du succès que lorsque je chantais en

m'accompagnant au piano et surtout par de nombreuses imitations que je faisais d'acteurs ou de personnes quelconques"<sup>51</sup>, a-t-il déjà retrouvé l'indicible que sont la musique et le rire ?

Or, pourrait-on exprimer en langage positivement quelque chose d'étrange qu'on éprouverait en lisant à haute voix les œuvres de Roussel, sans savoir *Comment...* ? Nos connaissances littéraires veulent-elles accepter quelque chose d'indicible, comme la musicalité et la drôlerie des rimes et des procédés sous la description et la narration, ou comme l'excès musical des cris, gémissements, grincements, houles vocaux d'Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en enregistrement<sup>52</sup> ? La littérature consiste-t-elle en écriture ou lecture avec voix ou sans voix ?

- 1 La rédaction de cet article est fondée sur une communication que j'ai faite pour le Groupe de Recherche de l'indicible en littérature de l'Université du Maine le 20 novembre 2002 et accompagnée des notes ajoutées.
- 2 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, précédé de Documents sur Raymond Roussel, par Michel Leiris, *Nouvelle Revue française*, no. 259, 1er avril 1935 ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935, suivi de *Citations documentaires*, de *Textes Grande Jeunesse ou Textes-Genèse* et de *Documents pour servir de canevas* ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- 3 Cf. *Le Fonds Roussel* de la Bibliothèque nationale de France site-Richelieu.
- 4 Michel Butor, "Sur les procédés sur Raymond Roussel", *Répertoire*, Editions de Minuit, 1960.

- 5 Ginette Adamson, *Le procédé de Raymond Roussel*, "Faux titres 15", Rodopi, 1984, p. 67.
- 6 Alain Robbe-Grillet, "Enigme et transparence chez Raymond Roussel", *Pour un nouveau roman*, "Idées", Gallimard, 1967.
- 7 Ginette Adamson, *Le procédé de Raymond Roussel*, pp.73-80.
- 8 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, "Le Chemin", Gallimard, 1963.
- 9 *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.35.
- 10 *Comment j'ai écrit...* p. 26.
- 11 *Comment j'ai écrit...* p. 28.
- 12 Raymond Roussel, *Mon Ame*, in *Raymond Roussel Œuvres I*, présenté par Annie Le Brun, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1998, p.42.
- 13 *Comment j'ai écrit...* p. 29.
- 14 Pierre Janet, "Les Caractères Psychologiques de l'Extase", *De l'Angoisse à l'Extase*, in *Comment j'ai écrit...* p. 127
- 15 Ibid. Pierre Janet, "Les Caractères Psychologiques de l'Extase", *De l'Angoisse à l'Extase*, in *Comment j'ai écrit...* p. 129.
- 16 *Comment j'ai écrit...* p. 37.
- 17 *Comment j'ai écrit...* p. 48.
- 18 *Comment j'ai écrit...* p. 12.
- 19 François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997, p.127.
- 20 Raymond Roussel, *Raymond Roussel Œuvres III (La Seine, La Tonsure)*, présenté par Patrick Besnier, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1994.
- 21 Raymond Roussel, *Raymond Roussel Œuvres V et VI (Les Noces)*, texte établi par Pierre Bazantay, préface par Annie Le Brun, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1998.
- 22 *Comment j'ai écrit...* p. 29.
- 23 *Comment j'ai écrit...* p. 30.
- 24 *Comment j'ai écrit...* p. 48.
- 25 *Comment j'ai écrit...* p. 13.