

Michel Foucault

**Raymond
Roussel**

Le Chemin

nrf

Gallimard

© 1963, *Éditions Gallimard.*

Extrait de la publication

LE SEUIL ET LA CLEF

L'œuvre nous est offerte dédoublée en son dernier instant par un discours qui se charge d'expliquer comment... Ce « comment j'ai écrit certains de mes livres », révélé lui-même quand tous étaient écrits, a un étrange rapport avec l'œuvre qu'il découvre dans sa machinerie, en la recouvrant d'un récit autobiographique hâtif, modeste et méticuleux.

En apparence, Roussel respecte l'ordre des chronologies : il explique son œuvre en suivant le droit fil qui est tendu des récits de jeunesse aux *Nouvelles Impressions* qu'il vient de publier. Mais la distribution du discours et son espace intérieur sont de sens contraire : au premier plan, et en grosses lettres, le procédé qui organise les textes initiaux ; puis en étages plus serrés, les mécanismes des *Impressions d'Afrique*, avant ceux de *Locus Solus*, à peine indiqués. A l'horizon, là où le langage se perd avec le temps, les textes récents — *Poussière de Soleils* et *l'Etoile au Front* — ne sont plus qu'un point. Les *Nouvelles Impressions*, elles, sont déjà de l'autre côté du ciel, et on ne peut

les y repérer que par ce qu'elles ne sont pas. La géométrie profonde de cette « révélation » renverse le triangle du temps. Par une rotation complète, le proche devient le plus lointain. Comme si Roussel ne pouvait jouer son rôle de guide que dans les premiers détours du labyrinthe, et qu'il l'abandonnait dès que le cheminement s'approche du point central où il est lui-même, tenant les fils en leur plus grand embrouillement — où, qui sait ? en leur plus grande simplicité. Le miroir qu'au moment de mourir Roussel tend à son œuvre et *devant* elle, dans un geste mal défini d'éclaircissement et de précaution, est doué d'une bizarre magie : il repousse la figure centrale dans le fond où les lignes se brouillent, recule au plus loin la place d'où se fait la révélation, mais rapproche, comme pour la plus extrême myopie, ce qui est le plus éloigné de l'instant où elle parle. A mesure qu'elle approche d'elle-même, elle s'épaissit en secret.

Secret redoublé : car sa forme solennellement ultime, le soin avec lequel elle a été, tout au long de l'œuvre, retardée pour venir à échéance au moment de la mort, transforme en énigme le procédé qu'elle met au jour. Le lyrisme est méticuleusement exclu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (les citations de Janet utilisées par Roussel pour parler de ce qui fut sans doute l'expérience nodale de sa vie montrent la rigueur de cette exclusion) ; on y trouve des renseignements, point de confiance, et pourtant quelque chose est confié, absolument — dans cette figure étrange du secret que la mort garde et publie. « Et

je me réfugie faute de mieux dans l'espoir que j'aurai peut-être un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres. » Le « comment » inscrit par Roussel en tête de son œuvre dernière et révélatrice 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, et dans un embarras absolu quand il s'agit de déterminer cette forme de réticence qui a maintenu le secret en cette réserve tout à coup dénouée.

La phrase première : « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres » indique avec assez de clarté que ces rapports ne furent ni accidentels ni établis au dernier instant, mais qu'ils ont fait partie de l'œuvre même, et de ce qu'il y avait de plus constant, de mieux enfoui dans son intention. Et puisque cette révélation de dernière minute et de premier projet forme maintenant le seuil inévitable et ambigu qui initie à l'œuvre en la terminant, elle se joue de nous, à n'en pas douter : en donnant une clef qui désamorce le jeu, elle dessine une énigme seconde. Elle nous prescrit, pour lire l'œuvre, une conscience inquiète : conscience en laquelle on ne peut se reposer, puisque le secret n'est pas à trouver comme dans ces devinettes ou charades que Roussel aimait tant ; il est démonté et avec soin, pour un lecteur qui aurait donné, avant la fin du jeu, sa langue au chat. Mais c'est Roussel qui donne au chat la langue de ses lecteurs ; il les

contraint à connaître un secret qu'ils ne reconnaissent pas, et à se sentir pris dans une sorte de secret flottant, anonyme, donné et retiré, et jamais tout à fait démontrable : si Roussel de son plein gré a dit qu'il y avait *du* secret, on peut supposer qu'il l'a radicalement supprimé en le disant et en disant quel il est, ou, tout aussi bien, qu'il l'a décalé, poursuivi et multiplié en laissant secret le principe du secret et de sa suppression. L'impossibilité, ici, de décider lie tout discours sur Roussel non seulement au risque commun de se tromper mais à celui, plus raffiné, de l'être. Et d'être trompé moins par un secret que par la conscience qu'il y a secret.

Roussel, en 1932, avait adressé à l'imprimeur une partie du texte qui allait devenir, après sa mort, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Ces pages, il était entendu qu'elles ne devaient point paraître de son vivant. Elles n'attendaient pas sa mort ; celle-ci, plutôt, était aménagée en elles, liée sans doute à l'instance de la révélation qu'elles portaient. Quand, le 30 mai 1933, il précise ce que doit être l'ordonnance de l'ouvrage, il avait depuis longtemps pris ses dispositions pour ne plus revenir à Paris. Au mois de juin, il s'installe à Palerme, quotidiennement drogué et dans une grande euphorie. Il tente de se tuer ou de se faire tuer, comme si maintenant il avait pris « le goût de la mort dont auparavant il avait la crainte ». Le matin où il devait quitter son hôtel pour une cure de désintoxication à Kreuzlingen, on

le retrouve mort ; malgré sa faiblesse, qui était extrême, il s'était traîné avec son matelas tout contre la porte de communication qui donnait sur la chambre de Charlotte Dufresne. Cette porte, en tous temps, restait libre ; on la trouva fermée à clef. La mort, le verrou et cette ouverture close formèrent, en cet instant et pour toujours sans doute, un triangle énigmatique où l'œuvre de Roussel nous est à la fois livrée et refusée. Ce que nous pouvons entendre de son langage nous parle à partir d'un seuil où l'accès ne se dissocie pas de ce qui forme défense — accès et défense eux-mêmes équivoques puisqu'il s'agit, en ce geste non déchiffrable, de quoi ? de libérer cette mort si longtemps redoutée et soudain désirée ? ou peut-être aussi bien de retrouver une vie dont il avait tenté avec acharnement de se délivrer mais qu'il avait si longtemps rêvé de prolonger à l'infini par ses œuvres, et, dans ses œuvres mêmes, par des appareils méticuleux, fantastiques, infatigables ? De clef, y en a-t-il d'autre maintenant que ce texte dernier qui est là, immobile, tout contre la porte ? Faisant signe d'ouvrir ? Ou le geste de fermer ? Tenant une clef simple, merveilleusement équivoque, apte en un seul tour à cadenasser ou à délivrer ? Refermant avec soin sur une mort sans atteinte possible, ou peut-être, transmettant, au-delà d'elle, cet éblouissement dont le souvenir n'avait pas quitté Roussel depuis sa dix-neuvième année, et dont il avait essayé, en vain toujours, sauf peut-être cette nuit-là, de retrouver la clarté ?

Roussel, dont le langage est d'une grande précision,

a dit curieusement de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* qu'il s'agissait d'un texte « secret et posthume ». Il voulait dire sans doute — au-dessous de la signification évidente : secret jusqu'à la mort exclue — plusieurs choses : que la mort appartenait à la cérémonie du secret, qu'elle en était un seuil préparé, la solennelle échéance ; peut-être aussi que le secret resterait secret jusque dans la mort, trouvant en elle le secours d'une chicane supplémentaire — le « posthume » multipliant le « secret » par lui-même et l'inscrivant dans le définitif ; ou mieux que la mort révélerait qu'il y a un secret, montrant, non ce qu'il cache, mais ce qui le rend opaque et infracassable ; et qu'il ne garderait le secret en dévoilant qu'il est secret, le livrant épithète, le maintenant substantif. Et on n'a plus au fond de la main que l'indiscrétion têtue, interrogative, d'une clef elle-même verrouillée — chiffre déchiffrant et chiffré.

Comment j'ai écrit certains de mes livres cache autant et plus que n'en dévoile la révélation promise. Il n'offre guère que des épaves dans une catastrophe de souvenirs qui oblige, dit Roussel, « à mettre des points de suspension ». Mais aussi générale que soit cette lacune, elle n'est encore qu'un accident de surface à côté d'une autre, plus essentielle, impérieusement indiquée par la simple exclusion, sans commentaire, de toute une série d'œuvres. « Il va sans dire que mes autres livres, *la Doublure*, *la Vue*, et *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont absolument étrangers au procédé. » Hors secret sont aussi trois textes

poétiques, *l'Inconsolable*, *les Têtes de carton* et le premier poème écrit par Roussel, *Mon âme*. Quel secret recouvre cette mise à l'écart, et le silence qui se contente de la signaler sans un mot d'explication ? Cachent-elles, ces œuvres, une clef d'une autre nature — ou la même, mais cachée doublement jusqu'à la dénégation de son existence ? Et peut-être y a-t-il une clef générale dont relèverait aussi bien, selon une loi très silencieuse, les œuvres chiffrées — et déchiffrées par Roussel — et celles dont le chiffre serait de n'avoir pas de chiffre apparent. La promesse de la clef, dès la formulation qui la livre, esquive ce qu'elle promet ou plutôt le renvoie au-delà de ce qu'elle-même peut livrer, à une interrogation où tout le langage de Roussel se trouve pris.

Etrange pouvoir de ce texte destiné à « expliquer ». Si douteux apparaissent son statut, la place d'où il s'élève et d'où il fait voir ce qu'il montre et les frontières jusqu'où il s'étend, l'espace qu'à la fois il supporte et il mine, qu'il n'a guère, en un premier éblouissement, qu'un seul effet : 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. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est après tout un de « ses » livres : le texte du secret dévoilé n'a-t-il pas le sien mis au jour et masqué à la fois par la lumière qu'il porte aux autres ?

A ce risque généralisé, on peut supposer plusieurs figures dont l'œuvre de Roussel (n'est-elle pas, après

tout, le secret du secret ?) donnerait les modèles. Il se peut qu'au-dessous du procédé révélé dans le texte dernier, une autre loi établisse son règne plus secret et une forme tout à fait imprévue. Sa structure serait celle, exactement, des *Impressions d'Afrique* ou de *Locus Solus* : les scènes aménagées sur le tréteau des Incomparables ou les machineries du jardin de Martial Canterel ont une explication apparente dans un récit — événement, légende, souvenir, ou livre —, qui en justifie les épisodes ; mais la clef réelle — ou en tout cas une autre clef à un niveau plus profond — ouvre le texte selon toute sa longueur et révèle sous tant de merveilles la sourde explosion phonétique de phrases arbitraires. Peut-être, après tout, l'œuvre en son entier est-elle construite sur ce modèle : *Comment j'ai écrit certains de mes livres* jouant le même rôle que la seconde partie des *Impressions d'Afrique* ou les passages explicatifs de *Locus Solus*, et cachant, sous prétexte de révélation, la vraie force souterraine d'où jaillit le langage.

Il se peut aussi que la révélation de *Comment j'ai écrit* n'ait de valeur que propédeutique, formant une sorte de mensonge salutaire, — vérité partielle qui signale seulement qu'il faut chercher plus loin et dans des corridors plus profonds ; l'œuvre serait alors bâtie sur tout un étage de secrets qui se commandent mais sans qu'aucun d'eux n'ait valeur universelle ou absolument libératrice. Donnant une clef au dernier moment, le dernier texte serait comme un premier retour vers l'œuvre avec une double fonc-

tion : ouvrir, dans leur architecture la plus extérieure, certains textes, mais indiquer qu'il faut pour ceux-ci et pour les autres une série de clefs dont chacune ouvrirait sa propre boîte, et non pas celle plus petite, plus précieuse, mieux protégée qui s'y trouve contenue. Cette figure de l'enveloppement est familière à Roussel : on la trouve employée, avec application, dans les *Six Documents pour servir de canevas ; Poussière de Soleils* l'utilise justement comme méthode de découverte d'un secret ; dans les *Nouvelles Impressions*, elle prend la forme étrange d'une élucidation proliférante, toujours interrompue par une nouvelle lumière, laquelle est brisée à son tour par la parenthèse d'une autre clarté, qui, née à l'intérieur de la précédente, la tient suspendue et pour longtemps fragmentaire, jusqu'à ce que tous ces jours successifs, interférants et éclatés forment, sous le regard, l'énigme d'un texte lumineux et sombre que tant d'ouvertures ménagées hérissent en forteresse imprenable.

Ou encore, le procédé pourrait bien jouer le rôle d'amorce et de conclusion qui est celui de ces phrases identiques et ambiguës dans lesquelles les textes de « grande jeunesse » enchâssent leurs récits cycliques. Il formerait une sorte de périmètre obligé, mais qui laisserait libre, au centre du langage, une grande plage d'imagination, sans autre clef peut-être que son jeu. Le procédé aurait alors une fonction de déclenchement et de protection ; il délimiterait un milieu privilégié, hors contact, que la rigueur de sa forme périphérique libérerait de toute contrainte extérieure.

Son arbitraire décrocherait la rédaction de toute complicité, induction, communication subreptice, influence et lui offrirait dans un espace absolument neutre la possibilité de prendre son volume propre. Le « procédé » ne commanderait pas les œuvres jusqu'en leur figure la plus centrale ; il en serait seulement le seuil, franchi dès que tracé, rite de purification plutôt que formule d'architecture. Roussel s'en serait servi pour encadrer le grand rituel de son œuvre, le répétant solennellement et pour tous quand il en achevait pour lui-même le cycle. Tout autour de l'œuvre, le procédé formerait un cercle ne livrant l'accès qu'en laissant l'initié dans l'espace blanc et totalement énigmatique d'une œuvre ritualisée, c'est-à-dire séparée, mais non expliquée. Il faudrait considérer alors *Comment j'ai écrit* un peu comme la lentille de la *Vue* : cette minuscule surface qu'il faut faire éclater en la traversant du regard pour qu'elle libère tout un volume qui lui est incommensurable et qui, pourtant, sans elle, ne pourrait être ni fixé, ni parcouru, ni conservé. Peut-être le procédé n'est-il pas plus l'œuvre elle-même que le petit verre bombé n'est la plage dont il ouvre et protège la lumière à condition qu'on franchisse d'un regard son seuil indispensable.

Le texte « révélateur » de Roussel demeure si réservé pour décrire le jeu du procédé dans l'œuvre et l'œuvre à son tour si prolix en modèles de déchiffrement, en rites de seuil et en serrures qu'il est difficile de situer *Comment j'ai écrit certains de mes livres* par rapport à ces livres eux-mêmes et aux

autres. Sa fonction positive d'explication — de recette aussi : « 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 » — se retourne vite dans le jeu d'une incertitude qui n'en finit pas comme se prolonge indéfiniment le geste douteux par lequel Roussel, sur le seuil, la dernière nuit, a voulu peut-être ouvrir, peut-être fermer la porte. En un sens l'attitude de Roussel est inverse de celle de Kafka, mais aussi difficile à déchiffrer : Kafka avait confié à Max Brod des manuscrits pour qu'ils soient détruits après sa mort — à Max Brod qui avait dit qu'il ne les détruirait pas ; Roussel aménage autour de sa mort le texte simple d'une explication que ce texte et les autres livres et cette mort même rendent sans recours douteuse.

Une seule chose est certaine : le livre « posthume et secret » est l'élément dernier, indispensable au langage de Roussel. En donnant une « solution » il transforme chacun de ses mots en piège possible, c'est-à-dire en piège réel, puisque la seule possibilité qu'il y ait un double fond ouvre pour qui écoute un espace d'incertitude sans repos. Ce qui ne conteste pas l'existence du procédé clef, ni le méticuleux positivisme de Roussel, mais donne à sa révélation une valeur rétrograde et indéfiniment inquiétante.

Tous ces corridors, il serait rassurant de pouvoir les fermer, d'interdire toutes les issues et d'admettre que Roussel échappe par la seule issue que notre

conscience, pour son plus grand repos, veut bien lui aménager. « Est-il bien convenable qu'un homme étranger à toute tradition initiatique se considère comme tenu à emporter dans la tombe un secret d'un autre ordre... N'est-il pas plus tentant d'admettre que Roussel obéit, en qualité d'adepte, à un mot d'ordre imprescriptible¹ ? » On voudrait bien : les choses en seraient étrangement simplifiées et l'œuvre se refermerait sur un secret dont l'interdit à lui seul signalerait l'existence, la nature, le contenu et le rituel obligé ; et par rapport à ce secret, tous les textes de Roussel seraient autant d'habiletés rhétoriques révélant à qui sait lire ce qu'ils disent, par le simple fait, merveilleusement généreux, qu'ils ne le disent pas.

A l'extrême limite, il se peut que la « chaîne » de *Poussière de Soleils* ait quelque chose à voir (dans la forme) avec la procession du savoir alchimique, même s'il y a peu de chances pour que les vingt-deux changements de décor imposés par la mise en scène répètent les vingt-deux arcanes majeurs du tarot. Il se peut que certains dessins extérieurs du cheminement ésotérique aient servi de modèle : mots dédoublés, coïncidences et rencontres à point nommé, emboîtement des péripéties, voyage didactique à travers des objets porteurs, en leur banalité, d'une histoire merveilleuse qui définit leur prix en décrivant leur genèse, découvertes en chacun d'eux d'avatars mythiques qui les conduisent jusqu'à l'actuelle promesse de la déli-

1. André Breton : *Fronton Virage*.

vrance. Mais si Roussel, ce qui n'est pas sûr, a utilisé de pareilles figures, c'est sur le mode où il s'est servi de quelques vers d'*Au clair de la Lune* et de *J'ai du bon tabac* dans les *Impressions d'Afrique* : non pour en transmettre le contenu par un langage extérieur et symbolique destiné à le livrer en le déroband, mais pour aménager à l'intérieur du langage un verrou supplémentaire, tout un système de voies invisibles, de chicanes et de subtiles défenses.

Le langage de Roussel est opposé — par le sens de ses flèches plus encore que par le bois dont il est fait — à la parole initiatique. Il n'est pas bâti sur la certitude qu'il y a un secret, un seul, et sagement silencieux ; il scintille d'une incertitude rayonnante qui est toute de surface et qui recouvre une sorte de blanc central : impossibilité de décider s'il y a un secret, ou aucun, ou plusieurs et quels ils sont. Toute affirmation qu'il existe, toute définition de sa nature assèche dès sa source l'œuvre de Roussel, l'empêchant de vivre de ce vide qui mobilise, sans l'initier jamais, notre inquiète ignorance. En sa lecture, rien ne nous est promis. Seule est prescrite intérieurement la conscience qu'en lisant tous ces mots alignés et lisses nous sommes exposés au danger hors repère d'en lire d'autres, qui sont autres et les mêmes. L'œuvre, en sa totalité — avec l'appui qu'elle prend dans *Comment j'ai écrit* et tout le travail de sape dont cette révélation la mine — impose systématiquement une inquiétude informe, divergente, centrifuge, orientée non pas vers le plus réticent des secrets, mais vers le

dédoublément et la transmutation des formes les plus visibles : chaque mot est à la fois animé et ruiné, rempli et vidé par la possibilité qu'il y en ait un second — celui-ci ou celui-là, ou ni l'un ni l'autre, mais un troisième, ou rien.

LES BANDES DU BILLARD

Soit un Européen qui, après naufrage, est capturé par un chef noir ; il envoie à son épouse, par pigeons interposés, et grâce à une provision miraculeuse d'encre et de papier, une longue série de missives pour raconter les sauvages combats et les soupers de chair humaine dont son maître est le détestable héros. Roussel dit tout cela mieux et plus vite : « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ».

Et maintenant, « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard », ce sont les signes typographiques qu'on trace à la craie sur les bords de la grande table couverte d'un drap vert un peu mité déjà, lorsque, par un après-midi pluvieux, on veut distraire un groupe d'amis confinés dans une maison de campagne, en leur proposant un rébus ; mais que, trop maladroit pour dessiner des figures assez évocatrices, on leur demande seulement de regrouper en mots cohérents des lettres dispersées tout au long du grand périmètre rectangulaire.

Dans l'écart infime et immense de ces deux phrases,

MICHEL FOUCAULT

RAYMOND ROUSSEL

A la lumière du nouveau roman, l'ombre de Raymond Roussel n'a cessé de grandir. Son ombre et son énigme. Ce créateur de méduses phosphorescentes et giratoires, ce fabricant de statues grecques en baleines de corset, ce montreur de cadavres frigorifiés, était déjà familier à ses contemporains, les surréalistes. Mais de cette même écriture blanche et lisse qui avait fait naître tant de monstres, Roussel pouvait décrire en des centaines de pages l'étiquette d'une bouteille d'eau d'Evian, ou une petite vue de Constantinople enchassée dans un de ces porte-plumes souvenirs qu'on achète au bazar. Cet homme absolument secret, soigné plusieurs fois par Janet pour sa « psychasténie », a couvert d'un langage tendu, mat et inlassablement méticuleux, un espace où notre littérature n'a pas fini de se déployer.

L'essai de Michel Foucault est la première tentative pour analyser l'ensemble de cette œuvre. Breton, et d'autres, ont pensé que Roussel était un initié : n'a-t-il pas, au moment de se suicider, révélé quelques secrets de ses étranges machineries verbales ? Mais peut-être le seul métal qu'il forgeait était-il le langage lui-même. Une lecture patiente de l'œuvre retrouve partout les mêmes formes : le jeu du double et du même, de la différence et de l'identité, du temps qui se répète et s'abolit, du mot qui glisse sur lui-même et dit autre chose que ce qu'il dit. L'œuvre de Roussel serait le premier inventaire, en forme de littérature, des pouvoirs dédoublants du langage. Un Traité de Rhétorique appliqué à la pure matière verbale : « Glossaire, j'y sers mes gloses », comme dit Michel Leiris, le plus grand des admirateurs de Roussel.

