

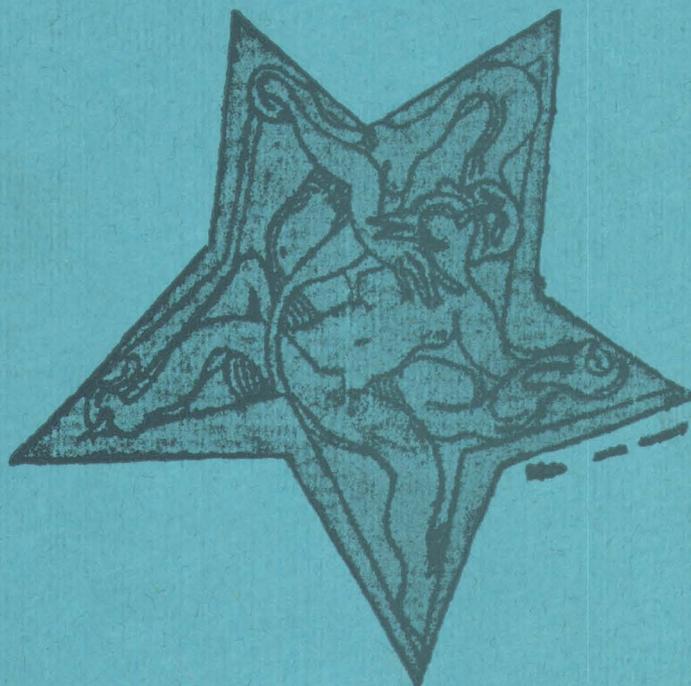
CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR  
LE SURREALISME

# MÉLUSINE

N° VI :

RAYMOND ROUSSEL EN GLOIRE

ACTES DU COLLOQUE DE NICE - JUIN 1983



L'Age d'Homme

# MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme  
(Paris III)**

*Publiés avec le concours du Centre National des Lettres*

# **MÉLUSINE**

**N° VI:  
RAYMOND ROUSSEL EN GLOIRE**

Communications du colloque de Nice

- juin 1983 -

organisé par

**ANNE-MARIE AMIOT**

**L'AGE D'HOMME**

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le surréalisme

*Directeur: Henri Béhar*

*Secrétaire de rédaction: Michel Carassou*

RÉDACTION : 13, rue de Santeuil, 75231 Cedex 05.

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - La Cité S.A.  
Métropole 10, CH-1003 Lausanne - Suisse.

*Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1984 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

*« 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. »*

Raymond Roussel

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier tout particulièrement les organismes suivants qui ont participé à la publication des Actes de ce Colloques:

Le Centre National de la Recherche Scientifique (I.N.A.L.F.-U.R.L. n° V lexicologie et terminologie littéraires).

Le ministère de l'Education Nationale:

- La SORAF, Faculté des lettres et sciences humaines de Nice.
- L'Université de Nice.
- Le Centre de recherches sur le surréalisme de la Sorbonne Nouvelle. Université Paris **III**.

Le ministère de la Culture:

- La Direction Régionale des Affaires culturelles.
- Le Centre national des lettres.
- La Délégation aux Célébrations nationales et anniversaires.

La Ville de Nice: Comité Doyen Lean Lépine.

ALLOCUTION DE PAUL VERDIER  
RECTEUR CHANCELIER DE L'UNIVERSITE DE NICE

*Mesdames, Messieurs, mes chers collègues,*

*Permettez-moi tout d'abord de débiter ce court propos par des paroles de circonstances dans la bouche du recteur que je suis: bienvenue à Nice, bienvenue dans notre Université et dans cette bibliothèque de l'U.E.R. Lettres ,qui vous' accueillent aujourd'hui.*

*Je souhaiterais que ces quelques mots ne soient point trop compassés: l'homme que je suis n'a garde d'oublier ce qu'il doit à son passé et celui-ci eut pour cadre, en partie, une autre «faculté des lettres et sciences humaines»; par la force de mon actuel métier, je suis devenu aujourd'hui un amateur parmi vous qui êtes des spécialistes, mais j'ose me targuer malgré tout d'être tout de même un peu éclairé...*

*Que penser de cette idée qui est vôtre, Madame, d'organiser un colloque sur Raymond Roussel et son œuvre? Qu'en eût-il lui-même pensé? Je l'ignore réellement, mais bien qu'il n'ait jamais été - devrais-je dire hélas? - dans mon champ d'investigation, il ne peut laisser un amateur de belles lettres engendrées par notre siècle totalement indifférent. Qui pourrait-il du reste laisser indifférent, cet homme de contradictions autant que de contrastes? Tout est baroque dans cette œuvre, autant que peut l'être une perle, et je fais partie de ceux qu'elle intrigue, qu'elle excite, qu'elle attire... Je ne souhaite pas aller plus loin dans de telles généralités: encore une fois l'amateur que je suis n'est que*

*plein de modestie non feinte devant les spécialistes de renom que vous êtes.*

*Puis-je pourtant me permettre encore un écart? Depuis que j'ai su votre colloque et que vous m'y avez invité, j'ai voulu reprendre contact avec une part de l'œuvre que j'avais enfouie quelque part au fond de mon souvenir et dans ma bibliothèque. J'avais encore en mémoire un livre à la couverture jaunie et vieillette, livre que j'avais acheté au cours d'un vagabondage en librairie: je ne suis pas sûr que ce ne soit pas encore quelque exemplaire d'une édition originale, du reste. Mais un fonctionnaire ne se fait pas toujours suivre de sa coquille entière, et ici, je n'avais pas mon exemplaire des Impressions d'Afrique; vous voudrez bien m'excuser, si mon choix s'est porté sur ce volume plutôt que sur un autre, mais j'y ai quelques raisons, je crois. J'ai donc été tout heureux de trouver dans le Livre de poche cette réédition que voici, qui a sans doute perdu de la sobriété de l'autre, mais les temps et la mode changent...*

*Et j'ai relu les Impressions d'Afrique à vingt ans au moins de distance avec la même surprise et le même attrait pour ce foisonnement théâtral...*

*Pourquoi ce livre plus qu'un autre? Parce qu'il traite de l'Afrique, même si c'est une Afrique en trompe-l'œil, de pacotille, je dirais... Les voyageurs du roman débarquent sur ce continent à Porto Novo et s'enfoncent ensuite dans des terrae incognitae. Comme la capitale du Bénin m'est bien connue et que je suis très attaché sentimentalement à cette part de l'Afrique où j'ai longuement vécu, j'ai voulu comparer mes souvenirs et des rêves... A première lecture, quelle déception! Rien n'est vrai, sauf le nom du port, fugace et inintéressant pour l'histoire... Aucune couleur locale pour faire vrai dans les descriptions mais un jeu constant sur les mots, sur les phonèmes, sur les images: une Afrique tellement de carton-pâte et de décor de théâtre qu'on en arriverait à penser que l'auteur ne connaît pas la réalité charnelle de l'autre, il utilise les mots comme le fait maintenant San Antonio, tout de même que les images: des préoccupations « scientifiques » à la Jules Verne, une utilisation de la technique poussée jusqu'à l'inutilité, déroutent le lecteur de bonne volonté. Pourquoi cet hymne à une technique toute puissante dans cette gigantesque machinerie? Pourquoi tout ce grand opéra avec des décors mobiles, des fulgurances de lumières et de couleurs, un grand nombre de figurants et pas d'acteurs principaux? Pourquoi une juxtaposition d'actions statiques - si j'ose dire -, de tableaux vivants cultivés avec un souci d'esthétisme délirant?*

*Et un empereur de pacotille siège dans une cité capitale sans*

existence... Tout est trompe-l'œil, tout est baroque. Même la construction de l'œuvre manifeste une lourdeur, une bizarrerie cocasses: un jeu de miroir coupe l'œuvre en deux; après l'exposé des miracles d'une technique inutile au service de tableaux d'opéra à grands spectacle et juxtaposés les uns aux autres sans raisons de mise en scène ou de continuité de spectacle vraiment affirmés, voici le long exposé de la manière dont chaque ordonnateur desdits tableaux a pu dominer les difficultés matérielles pour réaliser son tour de force!

Avouez que je puis être curieux d'entendre ce qui pourra être dit de cet art surréaliste...

Et pourtant, au détour d'une page, ce diable d'homme vous envoûte un peu plus par ses bizarreries; par ses clins d'œil aussi: imaginez qu'on tombe Sur un conte populaire de la Côte du Bénin, puis sur un second, puis sur un troisième, mais tous déguisés sous un autre habillage! Roussel la connaît-il donc son Afrique? Assez pour présenter<sup>1</sup> le conte bien connu au Togo autant qu'au Bénin des deux frères et de leurs deux arbres: quand un des frères est en danger, l'arbre qui lui est lié se flétrit et se fane... Assez aussi pour en transformer la forme tout en gardant le contenu...

Assez encore pour reprendre<sup>2</sup> le conte de la mégère et de l'orpheline, version africaine aussi de Cendrillon. Mais cette fois, Roussel déplace le conte dans l'espace: « En premier lieu venait un conte canadien entendu à Québec, sorte de légende enfantine dont voici le résumé. » Suit alors l'histoire dont tous les noms de lieu et de personnages sont modifiés mais dont la trame est celle du conte africain autant que d'un autre conte, canadien celui-là. Mais tranquillisez-vous, je n'entrerai pas dans le détail d'un comparatisme hors de saison et qui ne manquerait pas d'être fastidieux...

Assez enfin pour attribuer à un poète provençal sans doute imaginaire - mais, qu'on me pardonne, je n'ai pas vérifié - une « légende » qui existe dans tous les pays d'Europe à ma connaissance mais que j'ai rencontrée aussi au Togo, celle du secret dit doucement aux herbes qui le répètent au courant, qui le répète au poisson, qui le repète à tous les animaux de telle sorte que le secret n'en est plus un. Cette sorte de comptine en vers avec refrain et rythme musical est, chez Roussel, résumée en quelques phrases: tout le conte africain, dans son contenu comme dans sa forme s'y retrouve puisque le secret divulgué est un poème que compose Giapalu et qui est tellement populaire et tellement beau qu'il en devient anonyme<sup>3</sup>.

Voilà un de ces contrastes qui m'attachent: l'Afrique de Roussel dans cette œuvre est une Afrique en décor de théâtre,

*inexistante et irréelle, mais au détour de telle ou telle page, j'y vois un clin d'œil de clerc, j'allais dire d'ethnologue, à ceux qui peuvent le saisir... Là encore le baroque de la pensée double celui de l'art...*

*Mais je n'ai que trop divagu  devant vous: excusez, je vous prie, ces quelques propos que je n'aurais pas dû me permettre devant vous. Vous voici pour quelques jours sur la Côte d'Azur; je vous fais confiance pour en saisir toute la sève: terre de vacances, certes, croyez qu'elle est aussi une terre de rencontres et que son cosmopolitisme est gage encore de ce qu'on peut l'appeler terre d'échanges fructueux. L'Université de Nice le prouve bien aujourd'hui pour avoir su réaliser ce colloque étonnant à propos d'un homme et d'une œuvre aussi souterraine et surréaliste que celle qui vous préoccupe.*

*Tous mes vœux accompagnent vos journées de travaux!*

#### NOTES

1. Le *Livre de Poche*, coll. «Biblio», Paris, 1982, pp. 185-188.
2. Pp. 250 et ss.
3. P. 338. On trouvera ce bref développement dans le 3<sup>e</sup> paragraphe de l'énumération qui s'y trouve.

## ROUSSEL EN GLOIRE

Anne-Marie AMIOT

En juin 1983, s'est déroulée à Nice une manifestation en l'honneur de Raymond Roussel, à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, survenue à Palerme le 14 juillet 1933. Une exposition eut lieu au Musée Chéret. *La Poussière de soleils*, entassée dans les bibliothèques depuis sa création, fut secouée par le Nouveau Théâtre de Nice qui en donna trois représentations: preuve fut ainsi faite que le texte n'avait rien perdu de sa puissance dévastatrice; le spectacle fut dans la salle autant que sur la scène. Une création musicale de Michel Butor et Jean-Yves Bosseur sur le thème des *Tarots musiciens* de *Locus Solus* prouva, plus que tout discours, la richesse poétique et la potentialité créative du texte roussellien.

Ces divers hommages témoignaient de la vie posthume de Roussel et légitimaient, pour ainsi dire, l'activité critique exercée dans le cadre du Colloque international et interdisciplinaire qui se tint les 16, 17 et 18 juin, à la Bibliothèque universitaire de Nice. Critiques, écrivains, plasticiens, architectes, mathématiciens, musiciens et comédiens y firent part de « leur » lecture de Roussel, suscitant à chaque intervention des débats passionnés et passionnants. L'audience internationale de Roussel fut d'ailleurs confirmée de manière inattendue par J.-J. Pauvert: selon une logique nominale toute roussellienne, les dernières ventes de son édition des *Impressions d'Afrique* ont pris le chemin de ce continent.

A ceux qui auraient encore douté du caractère irréductible du texte roussellien à toute interprétation, ce colloque démontra sans appel que toute réponse apportée à une « énigme » fait naître une autre question; que chaque paragraphe, chaque chapitre ou chaque œuvre offre un intérêt, voire un sens différent, selon la manière dont on l'envisage. Loin de s'unifier dans une présentation académique, l'œuvre de Roussel, comme le montreront ces Actes, s'est étoilée dans un prodigieux feu d'artifice.

•  
\*\*

Ce premier colloque consacré à Roussel ne privilégiait en effet aucun thème, ni aucun type d'approche de l'œuvre. Pari de liberté qui aurait pu confondre richesse et chaos. Il n'en fut rien. Les textes présentés dans ce volume s'ordonnent d'eux-mêmes autour des pôles que Roland Barthes assignait au monde de l'activité littéraire: la science de la littérature et la critique proprement dite.

Révélant des chercheurs patients, érudits, passionnés de vérité à l'égal des héros rousselliens, la science critique roussellienne s'est exercée dans différents domaines: approches historique, linguistique, psychanalytique, mathématique, ont tenté de cerner la conception et la finalité d'une œuvre étrange, mais aussi de fixer le profil d'un auteur particulièrement insaisissable. Comme Rimbaud ou Céline, Roussel est un écrivain dont non seulement les textes mais la personnalité provoquent l'imagination des lecteurs, suscitent des légendes dont il est parfois difficile de récuser ou d'affirmer le bien-fondé. Aussi est-ce sur l'interrogation mais plus encore sur le « vide » que débouche François Caradec au terme d'une réflexion sur son travail de limier biographique: avec humour, mais aussi modestie, il mesure le « vide » de ce qu'apporte le document en regard de l'étrangeté de l'œuvre qui surgit. Valable pour Roussel, cette remarque concerne toute entreprise de cette nature. Et pourtant, comment ne pas tenir compte des moindres indices que Roussel, volontairement ou non, a laissés derrière lui? Comment ne pas s'acharner à vérifier la fiabilité non seulement des témoignages divers et divergents mais aussi celle des propres déclarations de Roussel?

Car mystérieux, Roussel est aussi mystificateur. Par cet aspect majeur de son comportement d'homme et d'écrivain, relevé par le philosophe Clément Rosset, il s'attira l'admiration inconditionnelle du groupe surréaliste qui tenta, en vain, de l'annexer. Toutefois, la connexion de Roussel avec le surréalisme est essentielle: même si on la récuse dans le détail de la lettre,

elle existe dans l'esprit. Henri Béhar s'attache à établir « la chaîne de la roussellâtrie » en exposant la nature des liens ambigus qui se forgèrent entre le groupe et Roussel, et en précisant les raisons de « l'attraction passionnée » qu'exerça sur lui « le plus grand magnétiseur des temps modernes ». Car, indubitablement, les surréalistes se vouèrent à imposer au public une œuvre qu'ils « ne goûtaient qu'à demi ». Pourtant, si leur effort fut en ce sens couronné de succès, si Roussel, apparemment, leur sut gré de leur indéfectible fidélité puisqu'il désigna nombre de surréalistes (ou ex-surréalistes) comme dépositaires de son œuvre posthume, il n'en reste pas moins vrai que l'« interprétation » surréaliste de Roussel se révéla à double tranchant : elle brossa le portrait d'un écrivain génialement fou - ce qu'il était peut-être - dont, selon Salvador Dali, qui résume ici l'opinion « surréaliste », « l'œuvre est l'itinéraire rêvé des nouveaux phénomènes paranoïaques ». Ignorant l'existence du « procédé » mais pressentant une énigme, les surréalistes ont tiré l'œuvre de Roussel dans leur camp, fascinés par une surréalité essentielle dont Henri Béhar analyse les éléments premiers.

En ce sens, et malgré lui, dès sa parution, Roussel fut un maître d'esthétique, reconnaissance qui implique déjà que l'on sorte de la pure lecture surréaliste de Roussel. Agnès Sola dégage le rôle canonique joué par l'œuvre roussellienne dans la révolution de l'écriture qui s'accomplit à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle. « Galop d'essai avant Dada », les textes de Roussel révèlent une connivence implicite avec tout le mouvement futuriste et dada de déstabilisation des structures et des formes. En mettant l'accent sur l'importance formelle, elle découvre le second versant de la critique roussellienne qui, tout aussi partielle que la critique surréaliste, fonde presque exclusivement sa lecture sur le formalisme de Roussel et, plus particulièrement, sur la contrainte d'écriture du « fameux procédé », subtilement exposé et démonté ici par Ginette Adamson.

Plusieurs communications soumettent l'œuvre de Roussel à une analyse textuelle rigoureuse, issue de méthodologies diverses. Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail étudient la spécificité du vocabulaire de *Locus Solus* soumis à un traitement par ordinateur. Si les résultats corroborent certaines intuitions, ils font apparaître aussi des éléments inattendus, en particulier des vides sémantiques insoupçonnés, dont devra tenir compte toute interprétation future. Les œuvres versifiées de Roussel, généralement passées sous silence en tant que telles, font l'objet d'une étude détaillée de Michel Decaudin qui replace la prosodie roussellienne dans le contexte historique du vers français à cette époque. Retenue par le phénomène de l'inflation des

parenthèses, Jacqueline Plottel consacre une fine étude, d'inspiration lacanienne, à la formalisation des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, présentées comme une mise à mort de l'écriture. Analysant les structures de l'œuvre de Roussel selon les données de la cybernétique, l'informaticien Jacques Perriault démontre le caractère totalement insolite du texte roussellien fondé sur l'enchâssement: le nombre des récits emboîtés dépasse fréquemment le nombre limite, 7, au-delà duquel il est impossible d'analyser et de mémoriser un texte; vérification fut donnée de cette particularité roussellienne par la difficulté, voire l'incapacité des comédiens passés et présents pour apprendre leur rôle! Décomposant les mécanismes de production du texte roussellien, J. Perriault découvre des algorithmes ainsi que des « instructions de création du langage ». Tout se passe comme si Roussel donnait à une machine (qui n'est autre que lui-même) des instructions qu'il s'est programmées et qu'il différencie des entrées (ses pulsions, ses fantasmes) comme des sorties (les textes eux-mêmes). L'amorce d'une formalisation des processus créateurs de l'œuvre de Roussel révèle ainsi la présence de procédés d'écriture autres que le procédé fameux. S'il demeure hasardeux de se prononcer sur leur nature consciente ou inconsciente, il n'en reste pas moins que leur mise en évidence est une piste pour expliquer la fascination - souvent créatrice - exercée par Roussel sur ses lecteurs. Ils agissent à la manière d'archétypes dynamisant l'imaginaire de ceux qui prennent connaissance de ses textes. Vu leur richesse, chacun peut y sélectionner un procédé d'écriture dont il use comme fil directeur d'une « lecture étoilée » de l'œuvre ou, mieux encore, d'une « ré-écriture » personnelle du texte.

Roussel apparaît donc comme un auteur privilégié de la « critique créative » chère à Roland Barthes, « celle-là même qui produit du texte » et « donne une langue à la pure parole ». La communication de Mary Ann Caws est exemplaire sur ce point: prenant le discours roussellien comme un « discours de la méthode », elle intègre l'artifice formel du procédé de la « doublure » dans une lecture socio-philosophique de l'œuvre.

Cette réception active de Roussel transparaît encore au travers des analyses de Carolyn Durham pour qui toute l'œuvre de Roussel tend à identifier écriture et lecture, à faire du lecteur un auteur; processus qui, selon elle, voit son achèvement dans le dévoilement posthume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, conclusion du conditionnement du lecteur en écrivain opéré du vivant de Roussel par l'ensemble de son œuvre.

Le démontage des pastiches - en particulier celui de Jean Ferry - que provoque l'écriture roussellienne, permet à Daniel

Bilous de prouver l'imbrication profonde de l'écriture mimotextuelle et de la lecture qui la fonde.

L'intervention de Claudine Lautier qui met à nouveau en œuvre les données lexicales de *Locus Solus* recueillies par traitement de l'œuvre sur ordinateur, marque le point où la science de l'écriture, non plus latente comme chez Jean Ferry, mais avouée, engendre une écriture de nature roussellienne, anamorphose du texte-genèse à partir de ses mots primitifs, où la « contrainte » est imposée par les données statistiques. Car si « l'ordinateur compte des mots, Roussel désarticule des signes ». La mise en évidence du « mot-thème » roussellien justifie, à propos de Roussel, ce que Barthes appelait « le droit au délire critique ». Pour C.Lautier, « manifeste, latent, immergé dans le silence immobile des rêves, le flux de nos imaginaires. à la quintessence du lieu commun, sur le damier vivant de la langue, il (le mot-thème) interroge: il fait *signe* ».

A cette interpellation répondent tant Lanie Goodman que Henry G. Bauer, ou, à un autre point de vue, Michel Butor ou, à travers l'étude de Bernard Magné, Georges Perec. Lanie Goodman nous invite à une plongée « vingt-mille lieues sous le texte », à une quête orphique qui débouche sur le « roman familial » du poète-musicien. Un même jeu métagrammatique sur les mots entraînés dans une folle ronde scandée par la « logique » de Jean-Pierre Brisset, tisse des liens insolites entre Roussel et ses contemporains, mais aussi entre Roussel et son époque. Essentiellement à partir de l'onomastique des noms propres, mais aussi de vignettes, de réclames, de titres de livres, de tableaux, George H. Bauer fait revivre un monde visuel et sonore aboli, transformé et immortalisé par la baguette de l'écrivain - l'enseigne « Phonotypia » ne devint-elle pas chez Roussel « flûte à tibia », celle du Breton Lelgouach' ? - Creuset de mots, usine linguistique où s'élabore la relation profonde qui unit Roussel à Duchamp, mais aussi à Desnos ou à Apollinaire, voire à... G. Bauer!

Arnaud Villani pousse plus avant l'élaboration de ces rapports, envisageant le procédé métagrammatique roussellien dans l'épistèmè que tout à la fois il génère et qui l'intègre: la « métagrammatologie » serait alors, selon la définition d'Arnaud Villani, l'un des concepts fondateurs de « la constitution théorique de la modernité ». Point de vue partagé vraisemblablement par Bernard Magné qui évoque les « modes d'emploi » de la rhétorique roussellienne par Georges Pérec. Du clin d'œil citationnel furtif, à l'utilisation méthodique, mimétique, ou transformée des procédés d'écriture, Roussel est au cœur de son projet romanesque qui constitue bien l'une des pierres angulaires de la moder-

nité littéraire. Michel Butor illustre magistralement par l'interprétation de Roussel que livre son interview, la place exceptionnelle qu'occupe d'emblée cet écrivain dans l'élaboration des formes « modernes » du récit et, plus généralement, dans celle de l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle.

\*  
\*\*

Si elles contribuent à jeter quelques lueurs sur les causes structurales de son rayonnement multiple, les communications de ce colloque ne peuvent dénombrer l'abondance des lieux où s'exerce l'influence de Roussel: les plasticiens qui exposaient au Musée Chéret de Nice, après Duchamp et Dali, ont illustré, à leur manière, les pouvoirs transformationnels du texte rous-sellien qui agit comme une sorte de « code génétique », engendrant des formes d'écriture littéraire, mais aussi plastiques, architecturales ou musicales.

Ces Actes passent également sous silence l'activité rous-sellienne majeure du théâtre. Spontanément, la table ronde qui clôturait le colloque, centra son débat sur ces œuvres explosives de Roussel. Les représentations de *la Poussière de soleils* permirent de réviser un discours critique demeuré théorique: la mise en scène suscita de nouvelles questions et de nouvelles hypothèses concernant les motivations de la dramaturgie rous-sellienne, de ses effets et de ses rapports multivoques avec le théâtre de son époque. Tout un champ d'investigations demeure ouvert en ce domaine qui jouxte celui des rapports que Roussel entretint avec la littérature populaire, contes, légendes, ou romans contemporains.

A qui l'étudie, la « naïveté » esthétique de Roussel apparaît en effet beaucoup plus savante qu'on ne l'a dit: d'ailleurs, pour s'en tenir à quelques exemples, quoi de plus culturel que « l'art nègre » au début du XX<sup>e</sup> siècle et que l'exaltation des formes « naïves et populaires » des littératures nationales, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle! Sur ce point, comme sur d'autres, il semble que les rapports de Roussel avec l'idéologie de son époque méritent d'être approfondis systématiquement.

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », Roussel puise dans la terre de sa chute les éléments culturels ou formels dont il nourrit son œuvre. Son érudition, dont l'ampleur se dévoile constamment, son rapport à la culture de son époque sont loin d'être évalués: ainsi Roussel nie connaître et apprécier l'art contemporain bien que des liens évidents existent entre sa dramaturgie et les préceptes esthétiques des manifestes futuristes. Contrairement à toutes les idées reçues et à tous les témoignages

que nous possédions, Roussel paraît s'être documenté sur la littérature africaine: les rapprochements esquissés par M. le Recteur Verdier entre les récits « nègres » de Roussel et les contes africains, ouvrent des perspectives insoupçonnées à la recherche: où Roussel a-t-il trouvé sa matière? dans des livres? dans des revues? Il n'est pas indifférent de connaître ces sources qui, si elles existent, entraînent la conception de l'œuvre dans une toute autre problématique que celle de la simplicité ou de la génialité visionnaire.

D'autre part, à supposer que seul un désir - naïf - de gloire anime Roussel et le pousse à imiter les œuvres célèbres de ses devanciers ou de son contemporains - Hugo, Feydeau, Verne ou Loti - tout se passe comme si ses recherches l'avaient conduit à une étude des genres, des « formes simples » de la littérature dont ses écrits offriraient de multiples variations modernes qui seraient autant de « versions » d'un canon structural mythique, génialement pressenti plutôt qu'analysé. Ainsi que de romans de l'orphelin ou de l'orpheline pauvre dans les livres de Roussel! L'étude de l'hypertextualité roussellienne peut paraître sacrilège aux roussellâtres, elle ne réduit en rien l'originalité de l'écrivain; elle permettrait au contraire de mieux en mesurer le caractère inaliénable, car si les thèmes de son œuvre se révèlent souvent comme autant de lieux communs de la littérature de son temps, la manière dont il les combine, transforme et commente les rend proprement imperceptibles comme tels à un lecteur non prévenu: une thématique, une culture en miettes, voilà ce que nous livre sournoisement Roussel en pâture. Littérature du rien, en « aplat », « littérature pour rire », disait Clément Rosset.

Roussel broie dans les formidables machines de son âme-usine toutes les données intellectuelles, littéraires, culturelles ou sociales. Il arase le réel juxtaposant dans un tohu-bohu comique tous les ordres de la philosophie, de la morale, et du discours, préalablement vidés de leur contenu usuel. Humour certes, mais humour noir; car, toutes les mécaniques démontées, reste le rien primordial, l'angoisse, point final et peut-être originel de l'œuvre. Certains critiques, Laurent Jenny en particulier, ont déjà noté la cruauté essentielle à l'art de Roussel, et peut-être à l'humour foncier qui la fonde. Dérive des mots, dérive des lois et des conventions, dérive des certitudes logiques et scientifiques, dérive d'une « âme » perdue dans son labyrinthe créateur, l'œuvre de Roussel reflète la dérive entière d'une société.

Iconoclaste peut-être aux yeux de certains, une approche psychosociologique de l'œuvre roussellienne reste à faire. Il ne s'agit point tant de la réduire aux schémas préfabriqués et parfois

contestables des sciences humaines, que de se mettre à l'écoute du propos roussellien, d'ausculter son excentricité et d'entrer dans son vertige, pour saisir au mieux ce qu'il nous enseigne sur nous-mêmes et nos propres angoisses.



L'œuvre ouverte par excellence au sens où l'entend Umberto Eco, le texte roussellien s'offre donc paradoxalement comme une réalisation minutieuse de la combinatoire qu'il propose à l'« interprétation » de chaque lecteur; texte déjà « définitivement inachevé », comme le sera le tableau fameux de Marcel Duchamp. Par le biais de cette transformation ininterrompue de ses écrits, Roussel semble résoudre à sa manière le problème personnel, mais aussi symboliste, de la gloire posthume: son œuvre, sans cesse renouvelée, lui survit, assurant sa victoire sur le Temps et la Mort.

Mais cette œuvre s'offre aussi à nous comme un texte fini, nourri des fantasmes de Roussel, comme une juxtaposition d'anecdotes où s'engouffrent des théories de signifiants apparemment incongrus qui incitent à la recherche du « sens » de l'œuvre envisagée, cette fois, comme une totalité close.

L'énigme des livres de Roussel se confond avec l'énigme de sa vie. « Faire penser », telle était peut-être aussi la devise de Raymond Roussel.

Université de Nice

# HISTOIRE DE LECTURES

Jean-Jacques PAUVERT

La spécialisation que je me suis faite dans mes travaux personnels, c'est en somme l'histoire des lectures. L'histoire des mentalités et des comportements au travers des lectures. Or l'histoire des lectures est faite de statistiques. Elle est faite de chiffres, de tonnes de papier, de nombres d'exemplaires, toutes choses auxquelles j'attache beaucoup d'importance. L'histoire des lectures est d'ailleurs une discipline un peu curieuse, un peu marginale. J'en parle aujourd'hui avec plaisir dans une faculté de lettres, mais en fait c'est une discipline qui se dispute un peu entre les historiens purs et les littéraires, et on ne sait pas très bien encore qui va la récupérer. Quand par exemple je parle, comme ça m'arrive de temps en temps, avec des gens comme Le Roy-Ladurie ou Duby, je vois bien que c'est une discipline qui les intéresse beaucoup, et j'ai l'impression quelquefois, je n'en suis pas tout à fait sûr, que les littéraires s'intéressent un peu moins à l'histoire des lectures que les historiens proprement dit. Il y a des gens comme Henri-Jean Martin, par exemple, qui s'intéressent à l'histoire du livre et qui en traitent brillamment, mais l'histoire du livre n'est pas tout à fait celle des lectures. Je suis un peu surpris que les littéraires ne s'intéressent pas plus à l'histoire des lectures, parce qu'il me semble tout de même que cela peut présenter un certain intérêt par rapport à l'histoire de la littérature.

Parlons d'un auteur que je connais pas mal pour avoir beaucoup travaillé dessus: Sade. L'histoire de la lecture de Sade est extrêmement importante. Sade n'a pas toujours été lu au moment où paraissaient ses livres. Roland Barthes, qui était un universitaire distingué, avait bâti toute une théorie sur Sade en partant du fait que Sade n'avait été pratiquement pas lu au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans une causerie radiophonique, il en tirait des conclusions extrêmement intéressantes. En fait, il avait été à la Bibliothèque nationale et il avait lu au catalogue que l'œuvre principale de Sade, c'est-à-dire *la Nouvelle Justine* et *Juliette*, avait été éditée en 1797 (ce qui est d'ailleurs à mon avis faux, à trois ou quatre ans près), et il n'avait pas vu d'édition portant une autre date. Toutes les éditions portaient la date de 1797. Il en avait donc conclu qu'entre 1797 et 1947, date à laquelle j'avais réédité Sade, on ne l'avait pas imprimé, donc on ne l'avait pas lu. Ce qu'aurait pu lui dire pratiquement n'importe quel libraire d'ancien, c'est qu'en fait Sade a été extraordinairement réimprimé pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. A des dizaines de milliers d'exemplaires. On ne sait même pas combien, tellement il y en a eu. Mais simplement les libraires et les imprimeurs clandestins prenaient toujours la précaution de dater leurs éditions de 1797. Ça a duré cent cinquante ans comme ça. Mais Roland Barthes ne le savait pas. Il ne savait pas que Sade avait été lu - je dis n'importe quel chiffre -, approximativement - cinquante ou cent fois plus au XIX<sup>e</sup> siècle que maintenant. Au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'a dit Sainte-Beuve vers 1842<sup>1</sup>, Sade était extraordinairement lu. Mais pour le savoir, il faut connaître la librairie. Il faut connaître l'histoire des lectures, savoir à combien les livres ont été tirés. C'est pour cela que je pense que cette discipline un peu marginale présente tout de même de l'intérêt pour l'histoire des textes.

Ce qu'il faut dire aussi, c'est que pour faire vraiment une histoire des lectures, il nous manque beaucoup d'éléments. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les tirages et les ventes ne laissent pas toujours beaucoup de traces et, pour la période contemporaine, les éditeurs depuis une vingtaine d'années n'attachent plus beaucoup d'importance à leurs archives. Quand Gallimard a racheté le Mercure de France, tout un hangar de vieux papiers, paraît-il, a été vendu à un chiffonnier. Il y avait là-dedans toutes les lettres reçues par Valette de ses auteurs: Gide, Gourmont, Jarry, etc. C'est assez ahurissant. Les maisons d'éditions, qui sont devenues importantes, en général, obéissent aux règles qui leurs sont dictées par ce qu'ils appellent des «gestionnaires», et on pourrait s'attendre à ce que les gestionnaires gèrent avec soin les choses importantes. Or les autographes valent cher, et vendre

des lettres autographes d'écrivains célèbres au poids du papier ne paraît pas de très bonne gestion.

- Et les exemplaires d'archives! En principe, on pourrait penser que tous les gros éditeurs gardent au moins un exemplaire de tous les volumes qu'ils ont édités. Eh bien, Gallimard a vendu tout ça. Je sais bien que Gallimard avait publié environ douze mille volumes et que, dans ces douze mille volumes, s'il y a des choses intéressantes, il y a encore plus de livres sans intérêt. Mais ils ont tout balancé. Alors quand on essaie de reconstituer une histoire des auteurs... Par exemple, les tirages. Il faut les chiffres des tirages, les dates. Maintenant, quand vous allez chez un gros éditeur, ils n'ont absolument plus rien. Quand il y a eu en 1979 une exposition «Jean-Jacques Pauvert» à la maison de la culture de Rennes, Hachette qui prétendait garder mon fonds a refusé absolument de s'y intéresser. J'ai dû faire ça tout seul avec les moyens du bord. Il y a encore vingt ans, on pouvait trouver dans les maisons d'éditions des archives intéressantes. Mais les archives, ça prend de la place. Et la place se compte au mètre car les gestionnaires vous expliquent que le mètre carré ou cube occupé par les archives coûte tant par an, et que ça ne nourrit personne. Alors on jette tout par les fenêtres.

J'en viens enfin à Roussel. La lecture de Roussel telle que je la reconstitue, se divise en gros en trois époques: toute la période du vivant de Roussel, la période qui a suivi la réédition que j'ai faite de ses œuvres, et entre les deux vous avez une sorte de no man's land, et un no man's land un peu militarisé. Je veux parler du no man's land Lemerre. Vous savez que Roussel a été publié par Lemerre à compte d'auteur, avec des tirages qu'on ne connaît pas, parce que la maison Lemerre, qui avait des archives, ne les a pas communiquées.

En 1962-1963, j'ai racheté les droits sur l'œuvre de Roussel au duc d'Elchingen qui était son héritier. Son neveu. Vous savez que Roussel ne s'est pas marié et n'a pas eu de descendance. C'est donc son neveu qui a hérité, le duc d'Elchingen. Un homme absolument charmant, qui habitait au Jockey-Club où il avait une chambre à l'année. Il s'intéressait à toutes sortes de choses. Pas tellement à son oncle, mais je dois dire qu'il en parlait tout de même. Je l'ai assez bien connu, nous avons discuté pas mal l'achat des droits. Ce n'était pas seulement le personnage ridicule qui a été décrit par la suite. Et le duc d'Elchingen m'a mis en rapport avec les éditions Lemerre, passage Choiseul.

J'ai donc été passage Choiseul, et j'ai vu les frères Lemerre. C'étaient deux bonshommes assez vieux. Alphonse Lemerre était mort déjà depuis un certain temps. Ils étaient de chaque côté d'un bureau, face à face, exactement comme Bouvard et Pécu-

chet. Alphonse Lemerre devait avoir un peu plus d'envergure, probablement, mais ces deux-là étaient de parfaits éditeurs à compte d'auteur.

Il n'y a pas de honte à pratiquer le compte d'auteur. Moi je ne l'ai fait que deux fois dans ma vie dans des circonstances particulières, mais le compte d'auteur n'est pas forcément quelque chose de monstrueux. José Corti, par exemple, a publié Gracq à compte d'auteur. Il y a une façon de le faire, une sorte d'artisanat comme au XIX<sup>e</sup> siècle, qui n'est pas du tout déshonorante, et même plutôt intéressante.

Alphonse Lemerre et ses fils en tous cas faisaient leur métier tout à fait honnêtement. Quand j'ai été les voir, ils avaient pris une décision - et ils l'ont appliquée - assez rare dans l'histoire du commerce et de l'édition. La société des éditions Lemerre avait été constituée par Alphonse Lemerre vers 1870 pour un certain nombre d'années, comme toujours, et quand je suis arrivé, le nombre d'années était écoulé, et les fils ont décidé que la société prenait tout simplement fin. Il y a eu une complète liquidation. Ils n'ont pas soldé, d'ailleurs, ils ont été très bien jusqu'au bout. Ils ont vendu certains stocks au meilleur prix et, en ce qui concerne Roussel, ils ont tenu à me remettre les comptes et les stocks. Ils avaient encore des livres de Roussel, et même des grands papiers, des exemplaires sur Japon de *Nouvelles impressions d'Afrique*. J'étais en quelque sorte l'héritier de Roussel, et les frères Lemerre m'ont remis - je ne sais plus s'ils se sont mis à deux pour me les tendre, c'était tout à fait les jumeaux de l'édition - des papiers dont il ressortait qu'ils devaient à M. Roussel ou à ses héritiers un certain nombre d'exemplaires qu'ils m'ont invité à pointer. C'était tout à fait solennel. Malheureusement, ils n'ont pas pu me dire quels avaient été les tirages de Roussel. J'ai tendance à penser qu'il n'y a pas eu de livre de Roussel tiré à plus de 5 000 exemplaires. Il me semble que les *Pages choisies* ont été réimprimées, mais c'est difficile à reconstituer. Tous les titres étaient plutôt invendables jusqu'à la mort de Roussel; la plupart des exemplaires qui sortaient de chez Lemerre étaient des exemplaires d'hommage.

A partir des années 20, commence le mouvement autour de Roussel, où les Surréalistes tiennent le premier rôle. Vous vous souvenez de la fameuse histoire de la représentation de *l'Etoile au front*, en 1924, où Roussel, comme d'habitude, est chahuté. Desnos, Eluard, Aragon, Breton, Vitrac, M. Leiris sont dans la salle et manifestent pour Roussel. Le public siffle, naturellement; il siffle Roussel depuis quarante ans. Et un spec-

tateur dit à Desnos: « Ah! c'est vous la claque.» Et Desnos répond: « Nous sommes la claque et vous êtes la joue. »

On peut penser tout de même qu'il y a eu quelques ventes 'après la mort de Roussel, entre 1933 et 1939, à cause de tout ce bruit, et d'une vogue montante du surréalisme. Les frères Lemerre ne refusent pas de vendre, d'ailleurs. Mais ils montent autour de Roussel une sorte de garde qu'on ne comprend pas bien. Ils ne s'en sont jamais expliqués. A peine la société liquidée, ils sont partis, je n'ai jamais su où les joindre et je n'ai jamais pu leur poser les questions qui m'intriguaient. Il y a cette histoire connue d'André Breton demandant l'autorisation de reproduire trois pages de Roussel pour son *Anthologie de l'Humour noir*, en 1939, et le refus des frères Lemerre, on ne sait pas pourquoi, au nom de quoi. Dans la première édition de *l'Anthologie de l'Humour noir*, il n'y a donc pas de citation de Roussel, il y a juste la notice. J'ai rétabLi la citation quand Breton m'a donné les droits de *l'Anthologie*, puisque j'avais les droits de Roussel. Pour la première édition, Breton avait fait une petite note disant que les frères Lemerre lui avaient refusé l'autorisation de reproduire des fragments de l'œuvre de Roussel, « fragments dont tout arbitrairement la maison d'éditions Alphonse Lemerre nous empêche de disposer », écrit Breton.

Tout cela ne favorisait évidemment guère la lecture de Roussel. Tous ses livres étaient disponibles chez Lemerre, mais ils passaient pour épuisés. A l'époque où j'ai commencé à m'occuper professionnellement de livres, en 1952, peu de gens savaient qu'il suffisait d'aller chez Lemerre pour avoir *Locus Solus* ou *Impressions d'Afrique*. Il y en avait encore quand j'ai racheté les droits. Mais d'une manière générale, il ne faut pas croire que Roussel à l'époque était vraiment connu. C'était encore très marginal.

C'est un éditeur suisse, vers la fin des années 50, les éditions Rencontre de François de Murait, qui a voulu le premier rééditer Roussel dans une collection intitulée « Cent chefs-d'œuvre », je ne sais sur quelle heureuse initiative. Et en bons Suisses très pratiques, ils ont fait une chose que personne n'avait encore fait, ils ont recherché les héritiers de Roussel. Ils ont trouvé le duc d'Elchingen, ils ont obtenu l'autorisation de réimprimer *Locus Solus* dans leur collection, et ça a été le début d'une sorte de renouveau Roussel. Renouveau très limité, ce n'était pas une flambée. Mais le nouveau roman se réclamait de Roussel, on en reparlait un peu partout. Il y a eu les études de Foucault, de Butor. Et puis en 1963, j'ai réédité les Œuvres complètes, et j'ai publié le numéro spécial de *Bizarre*.

J'avais donc racheté les droits de Roussel à ce charmant duc

d'Elchingen, très cher, d'ailleurs. Il était assez dur en affaires. A l'époque, je lui ai versé 50000 francs d'à-valoir, ce qui fait plus de 400000 francs d'aujourd'hui. En compensation, les 5000 premiers exemplaires étaient libres de droits d'auteur. Tout le monde a pensé que j'étais complètement fou, et tout le monde avait un peu raison. Je croyais que l'heure de Roussel était venue, mais elle n'est jamais venue. Quinze ans plus tard, encore, il restait chez Hachette des exemplaires de ce premier tirage de 5000 exemplaires. Simplement, il y a eu deux éditions de poche. Guy Schoeller a eu le courage de publier *Impressions d'Afrique* dans le Livre de Poche, et Folio a sorti *Locus Solus*.

L'histoire de cette édition « Folio » est curieuse. Au moment où je publiais les œuvres complètes, j'ai eu la surprise de voir sortir une édition de *Locus Solus* chez Gallimard, dans la « Collection Blanche », et je l'ai fait saisir car bien entendu Gaston Gallimard (à l'époque c'était encore Gaston Gallimard) n'avait absolument pas le droit de publier *Locus Solus*. Je le connaissais depuis longtemps, nous avons des rapports un peu fluctuants, et il m'intéressait assez. Mais je l'ai quand même fait saisir. Pouvoir faire saisir Gaston Gallimard est un privilège assez rare. Nous nous sommes retrouvés chez le juge des référés, et là, il a eu une remarque magnifique. Je ne crois pas qu'à l'heure actuelle un gros éditeur puisse avoir la même, ce qui montre qu'à côté de tous ses défauts, il avait de grandes qualités d'éditeur. Comme le juge lui disait: « Mais tout de même, M. Gallimard, vous, à votre âge, une maison sérieuse comme la vôtre... » Il n'a pas cherché d'arguments juridiques - il n'en avait aucun; un dossier parfaitement minable. Il a simplement dit: « Monsieur le juge, vous ne vous rendez pas compte, il y a plus de trente ans que je rêvais d'avoir ce livre à mon catalogue. » Ça, c'est un éditeur. Au fond, ce vieux Gaston, je l'aimais bien. En fin de compte, nous avons pris un arrangement qui lui a permis d'avoir *Locus Solus* dans la « Collection Blanche », et nous en avons fait une édition de compte à demi dans « Folio ».

Maintenant, peut-on dire vraiment que Roussel soit lu aujourd'hui? Je me souviens d'être venu ici, à Nice, pour un débat où déjà il était question de Roussel, il y a une quinzaine d'années.

A.M. Amiot. - 1969.

J.-J. P. - Vous vous, souvenez de ça... Je cherchais la date. C'était Michel Sanouillet l'organisateur. J'avais parlé à une dame, je ne sais pas si elle est toujours là...

A.-M. A. - C'est moi (*rires dans la salle*).

J.-J. P. - Ah c'est vous. Eh bien, ce sont les retrouvailles...

A.M. A. - Vous aviez des Roussel plein vos caves, et moi je ne pouvais pas en obtenir pour mes étudiants à Nice.

J.J. P. - Ce sont les mystères de la distribution Hachette... Ce qui m'avait frappé, à l'époque, dans les lectures des étudiants, c'était en sorte de constante: ils lisaient beaucoup plus de livres sur les textes que les textes eux-mêmes. On me dit que c'est toujours pareil, c'est consternant. Ils lisent ce que Foucault ou Butor disent de Roussel, ils ne lisent pas Roussel. Or la lecture de Roussel a tout de même un peu augmenté, et si ce n'est pas les étudiants en lettres qui lisent Roussel, alors qui est-ce? Je suppose tout de même que tous ceux qui sont ici ont acheté des Roussel, au moins en poche.

Mais le livre de poche fait-il lire le reste? Je ne le crois pas. Quand André Breton m'a apporté les droits de quelques titres qu'il avait pu arracher à Gallimard, en 1962, on ne lisait plus beaucoup Breton. C'était la grande période Sartre, qui a duré en gros de 45 à 68, et Sartre voulait la peau de Breton, et il l'avait presque eue. Il faut se souvenir de tout ce qu'il dit dans *Situations*, dans *Qu'est-ce que la littérature?* C'est un enterrement complet du surréalisme. Sur le thème: maintenant il faut être sérieux, engageons-nous rengageons-nous dans le marxisme-léninisme - et le stalinisme. Oublions Breton et ses fariboles libertaires. Naturellement, il n'était pas tout seul à le dire et, comme effectivement la mode était avec lui, on ne lisait plus beaucoup Breton.

J'avais donc plusieurs titres de Breton: les *Manifestes du Surréalisme*, *Arcane 17*, *Martinique, charmeuse de serpents*, *Anthologie de l'Humour noir*, *la Clef des champs*, et je voulais faire relire Breton. J'ai donc donné les *Manifestes du surréalisme* à une collection de poches, « Idées », en me disant: ils vont acheter les *Manifestes*" ça leur donnera envie de lire le reste. Mais d'abord, même en poche, les *Manifestes* ne se sont pas vendus terriblement, au début. Il a fallu attendre 1968. En 1968, ça a vraiment flambé: 2 ou 300000 exemplaires. Mais même après 68, ils n'ont pas acheté le reste. Il a fallu les mettre en poche aussi.

Le renouveau de Breton en 68 a certainement entraîné aussi tout ce qu'il portait et donc Roussel. Roussel en poche a tout de même commencé à se vendre un peu. *Locus Solus* dans « Folio » a même fait, avec le temps, paraît-il, 40000 exemplaires. Et *Impressions d'Afrique*, dans le Livre de Poche, s'est encore mieux vendu. Mais il faut dire, pour pondérer les chiffres bibliographiques, que le livre s'est surtout vendu aux pays francophones d'Afrique, qui l'achetaient par grosses quantités. D'après les

chiffres qui m'ont été donnés, il y en aurait à l'heure actuelle 55 à 60000 exemplaires de vendus, entre la première édition, et la réimpression en «Biblio ». Combien sont partis en direction de Dakar, il faudrait le savoir. Cela d'ailleurs justifie tout à fait la remarque de Cocteau dans *Opium*. *Opium*, où l'on trouve un des témoignages les plus sensibles sur Roussel, par quelqu'un qui l'a bien connu de son vivant. Et Cocteau écrit: « En fin de compte, *Impressions d'Afrique* laisse une impression d'Afrique.» Ça va plus loin qu'il ne paraît.

Encore un chiffre: *Comment j'ai écrit certains de mes livres* a été publié en 1977 par « 10/18 ». A noter que « 10/18 » est un peu plus cher que les autres collections de poche. Il en a été tiré 10 000 exemplaires, et c'est seulement sur le point d'être épuisé. Ce sont tout de même des chiffres qui ne sont pas négligeables. Mais je constate que le Roussel de Caburet dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » (je ne suis pas fou de ce bouquin) a été vendu à 3 ou 4 000 exemplaires. Et vous me dites que ce ne sont pas les étudiants qui ont Roussel au programme. Au fait, combien de fois Roussel a-t-il été au programme?

A.-M. Amiot. - Moi, je l'ai mis une fois, deux ans, avec une centaine d'étudiants. Nous n'avons jamais pu avoir nos cent exemplaires *d'Impressions d'Afrique*.

J.-J. P. - Et moi j'en avais tellement. Mais ça ne partait pas plus de chez moi que ça n'arrivait chez vous. J'étais distribué par Hachette...

Voilà à peu près tout ce que je peux vous dire de la diffusion des textes de Roussel. Ce sont des renseignements qui demandent évidemment à être affinés. Moi aussi, j'aimerais en savoir plus. Si quelqu'un voulait travailler sur la lecture de Roussel, j'aimerais par exemple savoir *qui* lit aujourd'hui Roussel. Où sont partis les 40 ou 50 000 exemplaires de *Locus Solus* ? y a-t-il eu vraiment quelque chose qui a basculé dans la lecture de Roussel après 1968, quand on est passé de l'« ère Sartre », à une ère Breton peut-être fugitive, mais marquante. C'est une sorte d'appel que je lance aux bonnes volontés. Finalement, je suis venu plus pour vous poser des questions que pour vous donner des réponses.

Il y a aussi les traductions. Un éditeur allemand qui a traduit Roussel...

A.-M. Amiot. - Nous avons un traducteur allemand ici: Hans Grosse!...

Hans Grosse. - *Locus Solus* a été traduit très tôt, en 1968, avec une préface d'Olivier de Magny. Surkamp l'a réédité plus récemment. Et depuis, tout a été traduit.

*J.-J. P.* - A ma connaissance, l'Allemagne et l'Italie sont les seuls pays qui aient traduit RousseL En Italie et aux Etats-Unis, les droits sont libres. Aux Etats-Unis parce que le copyright n'a jamais été pris, et en Italie à cause de la position particulière de l'Italie, pendant quelque temps, par rapport aux conventions internationales sur le droit d'auteur.

*A.-M. Amiot.* - Il y aurait eu des éditions espagnoles.

*J.-J. P.* - Il faudrait le vérifier.

*A.-M. A.* - Ce qui expliquerait que Cortazar, Roa Bastos, aient très bien connu, et très tôt, l'œuvre de RousseL

*J.-J. P.* - Cela s'est fait sans cession de droits. L'Amérique du Sud s'est un peu fait la spécialité des traductions pirates. En l'occurrence, je trouve ça très bien.

Un dernier mot sur les textes eux-mêmes. Raymond RousseL reprenait tous ses manuscrits à son éditeur, et semble-t-il, il n'y avait pas non plus d'épreuves corrigées restant chez Lemerre. RousseL avait son prote particulier, chez Lemerre, un prote qui lui était spécialement attaché.

*François Caradec.* - C'est ce prote qui a donné à Michel Leiris les dessins des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. L'écriture qui est sur les dessins est vraisemblablement celle du prote, pour les légendes. Le prote a dit à Michel Leiris: «Ce sont les légendes de RousseL» Leiris les a publiées avant la guerre dans les Cahiers GLM. On ne connaît d'épreuves corrigées que celles d'*A la Havane*.

*J.-J. P.* - Celles que nous avons publiées dans *Epaves*. A part ça, il n'y a rien. Dans la famille non plus.

*F. C.* - On ne sait pas ce que sont devenues les archives Lemerre. Quand j'ai su que l'entreprise Lemerre arrivait au bout des 99 ans, que la société ne serait pas prolongée, que les frères Lemerre circulaient chez les libraires pour placer leurs dernières collections, dont personne d'ailleurs ne voulait plus, je me suis dit: je devrais me faire engager chez eux comme emballleur. Mais ils n'en avaient pas besoin. Il y avait des choses à voler. J'ai su par des voisins que des camions avaient tout emporté, mais on ne sait pas où.

*J.-J. P.* - Je pense qu'ils ont détruit leurs archives. Ils ont remis aux héritiers de leurs auteurs, scrupuleusement, tout ce qui leur appartenait, et ils ont détruit le reste.

*F. C.* - Je crois qu'à l'heure actuelle les seules pièces d'archives du Mercure de France, par exemple, qui circulent encore, c'est parce que des gens ont été assez intelligents pour les voler. On connaît les manuscrits de Jarry qui ont été sauvés

comme ça: par le vol. Par contre, la difficulté qui sera toujours rencontrée pour faire des études sur la lecture, c'est qu'il y a chez les éditeurs français un tel goût du secret et du mensonge qu'ils ne donneront jamais un chiffre de vente exacte. D'ailleurs jamais un auteur n'a pu en avoir un. Alors qu'est-ce qui reste ? Le dépôt légal ?

*J.-J. P.* - Mais même les chiffres du dépôt légal ne sont pas toujours justes. Denoël et Grasset, par exemple, truquaient toujours, c'étaient les grands spécialistes. Denoël, pendant la guerre, a peut-être truandé Rebatet de 100000 exemplaires, des *Décombres* et son dépôt légal est faux. Grasset faisait ainsi beaucoup de comptes d'auteur, et quand les comptes d'auteur se vendaient, il ne tenait pas du tout à payer les auteurs. Il paraît donc qu'il faisait des retirages qu'il ne déclarait absolument pas. Tant de choses qu'on ne saura jamais. C'est dommage...

## VIDE RAYMOND ROUSSEL

François CARADEC

J'ai publié au début de l'année 1973, il Y a seulement dix ans, une biographie de Raymond Roussel, éditée par Jean-Jacques Pauvert, qui avait eu le courage de faire entrer dans son catalogue, quelques années auparavant, les œuvres complètes de Raymond Roussel.

A la demande des organisateurs de ce colloque, j'avais noté quelques réflexions que m'inspirait leur invitation. Je ne vais pas hésiter plus longtemps à vous lire ces lignes:

« A quoi peut donc servir de connaître la vie de Raymond Roussel? A rien. Il a pris soin lui-même d'écrire un livre autobiographique (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*) pour bien préciser que son œuvre ne contenait aucun fait réel.

« Le paradoxe est qu'à une époque où l'on prétend s'intéresser davantage aux œuvres qu'aux biographies littéraires (qui n'ont pas plus, mais autant d'intérêt que les bibliographies), les lecteurs se passionnent autant, quand ce n'est pas plus, pour sa vie que pour son œuvre!

« Chaque lecteur ayant *son* Roussel, quel est le *mien*? C'est ce que je me demande.»

En le relisant devant vous, je constate que je n'ai rien à ajouter à ce petit texte.

Il faudrait cependant que je me demande non pas pourquoi

j'ai écrit ce livre (je l'ai déjà dit en tête de ma biographie), mais moi aussi, «comment»?

C'est parce que j'avais acheté, trente ans plus tôt, chez Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, les *Impressions d'Afrique* (on ne trouvait déjà plus *Locus Solus* à cette époque) et constitué peu à peu une collection complète des œuvres de Roussel, que je me suis décidé un jour à lire la vie de Roussel. Je ne l'ai pas trouvée en librairie, ni dans les bibliothèques: je l'ai donc écrite, ce qui était à la portée de tout le monde.

Pour bien marquer la distance que je distingue entre la vie et l'œuvre, j'écrivais à la fin de ce bouquin: « Je me suis volontairement contenté de rassembler des faits.»

C'est de ce moment que mes ennuis ont commencé.



Je me suis souvent demandé au cours de ce travail ce qui serait arrivé si Raymond Roussel n'avait pas écrit *Comment j'ai écrit certains de mes livres* - ou si ce livre posthume n'avait pas été publié. Car le plus étonnant c'est qu'il ait été publié alors que, visiblement, il n'en laissait guère les moyens à ses héritiers. D'après le testament du 20 janvier 1933, on pourrait croire que Raymond Roussel en avait d'avance fait les frais, puisqu'il dit que les deux livres sont en dépôt chez Lemerre. Mais ces deux livres, *Comment* et les *Documents* qui suivent, ont été réunis en un seul, par économie bien sûr, et surtout deux ans après sa mort, en 1935: ils ne pouvaient donc pas être en dépôt en 1933, mais seulement leurs manuscrits, rassemblés en partie par un commissaire de police chargé de faire des recherches... à la Bibliothèque Nationale!

Je suis convaincu que si ce livre n'avait pas paru, nous ne connaîtrions vraisemblablement l'œuvre de Roussel qu'à titre anecdotique, dans une histoire du surréalisme et des mouvements circonvoisins. Et encore! En 1921, André Breton écrivait en effet à Jacques Doucet, qu'il conseillait dans la constitution de sa bibliothèque:

*Son livre [il n'en cite qu'un seul], Impressions d'Afrique, me semble participer des idées poétiques les plus récentes et tenir un plan estimable dans le domaine de l'imagination. Je ne pense pas que ce roman soit un chef-d'œuvre (la forme en est assez vulgaire) mais la pensée en est vraiment curieuse et la fantaisie y prend un aspect constructeur, architectural, des plus rares.*

Et l'année suivante, lorsque Breton rédige le catalogue de la «bibliothèque idéale», il ne mentionne plus Roussel.

A cette époque, André Breton ne pouvait évidemment avoir lu *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qui ne serait publié que quinze ans plus tard. Mais sa lecture nous renseigne sur ce que peut penser un homme de goût qui n'a pas lu *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: «forme assez vulgaire», «pensée curieuse», «fansaisie» qui prend un aspect constructeur, architectural... Rien ne nous annonce le *Fronton virage* (et quel virage !) publié en tête de *l'Etude* de Jean Ferry parue en 1953 chez Losfeld.

J'en conclus que si *Comment j'ai écrit certains de mes livres* n'avait pas paru, nous ne serions pas ici.

En révélant les secrets, lui qui avait tant le goût du secret, n'a-t-il pas rendu un très mauvais service à son œuvre? Je sais bien que de nombreux lecteurs soupçonnent Raymond Roussel de n'avoir pas tout dit (bien sûr !), de n'avoir dit que ce qu'il voulait dire - ou même, de nous avoir volontairement entraînés sur de fausses pistes. On ne peut pas en effet les empêcher de croire que *Comment j'ai écrit certains de mes livres* a été composé sur un procédé inconnu, mais c'est là reconnaître implicitement l'utilité de l'exposé des procédés rousselliens, fussent-ils fallacieux, puisque sans lui personne n'eût soupçonné qu'il existait des procédés! Les seuls vraiment capables de comprendre Roussel en son temps étaient des champions du calembour, tel Henry Gauthier-Villars, dit «Willy», qui écrivait mélancoliquement: « Je suis seul. Comme un lin.»

Il me semble pourtant (et ici la biographie a du bon, davantage pour son auteur obligé de vivre quotidiennement avec Roussel pendant deux années, que pour le lecteur qui n'y passe que quelques heures) que Raymond Roussel a bien écrit *Comment j'ai écrit certains de mes livres* à l'intention de quelques lecteurs, *pour qu'on ne s'y trompe pas*.

On sait suffisamment que ses modèles en prose étaient Pierre Loti et Paul Bourget (c'est une raison pour regretter qu'on ne les lise pas davantage). Il ne lui manquait que de voyager sur les mers (comme Pierre Loti) ou dans les salons (comme Paul Bourget) pour les égaler, mais quelque chose lui faisait défaut: l'imagination romanesque.

« Chez moi, l'imagination est tout », dit-il pourtant. Il s'agit de s'entendre sur cette imagination; car, tout de même, il est bien obligé d'employer des «procédés» pour faire naître sous sa plume des images et des situations qu'aucune imagination humaine ne peut normalement créer. D'où son admiration pour Jules Verne, qu'il fut un des premiers à lire assez attentivement

pour y découvrir des procédés proches des siens, des procédés ludiques, si l'on veut, tels qu'apparaissent tous les procédés littéraires une fois qu'ils sont connus. Nous avons trop tendance à oublier que Roussel, qui avait du génie, qui le savait et s'en vantait, avait une conception toute personnelle du génie: 1'« incommensurable génie », pour lui, ce n'est pas, à son époque, un des grands noms de la littérature, mais Jules Verne, un auteur de romans d'aventures et (ce qui pour Raymond Roussel ne gâtait rien) un auteur à gros tirages.

Et c'est cela que Roussel ne peut comprendre: comment, en employant les mêmes procédés que l'incommensurable génie, et en les perfectionnant, ne peut-il avoir autant de lecteurs que Jules Verne?

Je dois reconnaître que j'ai ressenti une intense jubilation quand j'ai vu paraître *Impressions d'Afrique* dans la collection Le Livre de Poche: enfin des lecteurs non prévenus allaient pouvoir l'acheter par hasard, dans une bibliothèque de gare, le lire entre Paris et Nice, oublier le livre dans le train et ne jamais savoir qu'il avait été écrit selon des procédés auxquels ils ne comprendraient goutte. Car ces lecteurs naïfs existent et nous ne les connaissons pas: ce sont ceux qui lisent Roussel sans avoir lu *Comment j'ai écrit certains de mes livres...*

D'eux, qui ne savent pas, ou de nous, qui savons, qui a raison - ou plutôt: à qui Roussel eût-il donné raison?

Pour qui donc Roussel écrivait-il? Il écrivait pour ce grand public populaire, bien sûr, pour le public de Jules Verne, qu'il ne touchait pas, puisque ses livres ne se vendaient pas, mais qui existe aujourd'hui, puisque ses livres sont publiés en livres de poche.

Mais - comme l'auteur de biographie que j'évoquais tout à l'heure - Roussel écrivait aussi pour lui. Il écrivait (on l'a déjà dit) les romans qu'il avait envie de lire. Et si Roussel a vraiment écrit ce qu'il voulait lire, ce n'est pas comme ces lecteurs naïfs et non prévenus, c'est en lecteur qui connaissait toutes les ficelles et les procédés de l'auteur.

Une lecture totale de Roussel est donc possible. Elle est aussi très limitée: c'est celle de Roussel par Roussel. Si un lecteur prétendait connaître toutes les intentions de Roussel, ce lecteur « serait » Roussel...

Dans le cas contraire, c'est-à-dire si le lecteur ne connaît pas toutes les intentions de Roussel, mais seulement quelques-unes, ce lecteur ne sera jamais Roussel, et c'est tant mieux pour lui, mais il ne pourra jamais non plus goûter l'œuvre de Roussel comme le lecteur nommé Roussel pouvait le faire, et c'est tant pis pour lui.

C'est sans doute cette impossibilité de commencer seulement à lire Roussel, qui fait, pour moi, lecteur, tout le charme de sa lecture.

Le principal intérêt de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est donc bien de nous apprendre que ce que le lecteur lit est tout autre chose que ce que l'auteur écrit. Ainsi le lecteur a-t-il (enfin) l'assurance de ne pas lire ce que l'auteur a écrit - et l'auteur la certitude d'écrire ce que le lecteur ne lira pas.



J'étais venu ici vous entretenir moins de l'œuvre de Raymond Roussel que de ceci que je sais mal - et vous non plus d'ailleurs - qui est sa vie, sa personnalité, que sais-je? C'est être bien mauvais psychologue que de croire qu'une biographie permet de reconstituer, en kit, la psychologie d'un individu, ou même de connaître sa manière de jouer aux barres: ni la police, ni la psychiatrie n'y parviennent, heureusement! car le seul intérêt de la vie est de la vivre avec des gens dont nous ne savons rien.

Personnellement, je ne sais rien de plus agaçant que les biographies romancées, ou les psychanalyses posthumes que je mets dans le même sac: les faits, dans de telles biographies, ne servent que de procédés romanesques.

Ce disant, d'ailleurs, je vise moins les auteurs de biographies que, surtout, leurs lecteurs. Depuis dix ans que j'ai publié cette *Vie de Roussel*, on me dit souvent:

- J'ai lu votre livre. Eh bien, comme vous, je pense que...

Alors que, je vous le jure, je n'ai jamais pensé, et en particulier à propos de Roussel. Je me suis abstenu de prendre parti ou d'interpréter des faits que j'avais déjà assez de mal à ne pas déformer.

On me dit par exemple:

- Comme vous, je pense que Roussel s'est suicidé.

Je crois, en effet, que Roussel savait qu'il allait mourir. Déjà, il n'avait plus, comme on dit, «de quoi vivre» très longtemps. Pourtant, j'ai beau me relire, je trouve bien des tentatives de suicide, mais rien qui prouve que la dose de Sonéryl de la nuit du jeudi 13 au vendredi 14 juillet 1933 ait été volontairement abusive. La vision misérabiliste que nous avons en France de l'écrivain, du poète famélique, phtisique de préférence, publiant à compte d'auteur des livres qui finissent au pilon, méprisé par son entourage, est parfaitement grotesque. A cette haine de l'artiste dans la société correspond cette manie narcissique de le suicider, à laquelle je donnerais volontiers, faute de

connaître aussi bien la mythologie grecque qu'un psychanalyste, le nom de « complexe de pousse-au-crime ».

Pour mon compte personnel, le suicide me semble une mort d'autant plus naturelle qu'elle est volontaire et qu'elle permet d'échapper à la mode de la mort accidentelle. Mais parler du suicide de Raymond Roussel, c'est faire une erreur de fait, à l'égal de celle de Pierre Lazareff annonçant sa « mort édifiante dans un couvent de Palerme ». Je ne distingue dans cette manie suicidaire (le complexe de pousse-au-crime) que le goût d'en rajouter encore: une vie excentrique doit s'achever sur une mort excentrique. Personne ne voudrait entendre parler d'un Roussel vieillissant dans ses charentaises au coin du feu. Roussel, qui semble avoir joui d'une excellente santé et avoir échappé aux maladies graves, se devait à ses lecteurs de mourir selon les normes romantiques: puisqu'il ne veut pas se jeter dans l'Hellespont, poussons-le!

Comme quoi, en tout cas, on ne lit que ce que l'on veut bien lire - et la communication (comme il est dit sur les relevés du téléphone) ne se fait jamais correctement entre l'auteur et le lecteur. Car le lecteur se fout éperdument de la pensée de l'auteur: il ne cherche que de conforter la sienne, qui est préconçue.

Je viens de soulever un lapin, sinon un lièvre. La lecture est un dialogue entre le lecteur et l'auteur. Je sais que c'est un lieu commun, mais on ne peut pas expliquer autrement le succès durable des grandes œuvres. Les pires œuvres aussi, quand elles sont bien fabriquées, répondent aux questions des pires lecteurs (je songe à la collection « Harlequin ») et n'échappent pas à cette règle du dialogue. Un roman quelconque, par contre, donc un mauvais roman, ne rencontre aucun « écho ». Or les romans de Roussel ne permettent pas le dialogue: l'objet est là, devant nous, il nous fascine - et nous n'y pouvons rien. L'écriture est blanche et le mur est froid. C'est de là, je crois, que vient notre désir d'en savoir plus, soit par l'interprétation et la recherche des procédés (c'est la lecture de Jean Ferry), soit par la curiosité des détails de la vie de l'auteur. Nous exigeons de Roussel ce dialogue que ses romans nous refusent.

Il y a donc plusieurs façons de lire une biographie. Celle de Leonardo Sciascia, qu'il a publiée dans *Noir sur noir* (un titre très rousseUien), traduit par Nino Frank:

*Je lis la Vie de Raymond Roussel de François Caradec, sorti chez Jean-Jacques Pauvert en même temps qu'un volume d'Epaves qui, je crois, complète la publication, chez le même éditeur, de toutes les œuvres de Roussel. Mais je*

*la lis avec beaucoup de détachement, cette biographie minutieuse et bien racontée, à laquelle j'ai un peu contribué en publiant les actes judiciaires relatifs à la mort de Roussel. Pendant quelques mois, en effet, je me suis plongé dans les affaires de Roussel, mais je ne suis pas devenu pour cela «roussellâtre». Cet écrivain ne m'intéresse pas. Paradoxalement, je m'intéresse, à la rigueur, à son état de non-écrivain, car il me semble que dans cet état de non-écrivain, source de sa tragédie, Roussel effleure une grandeur vaine et méconnue.*

*Il écrivait, écrivait, mais tout ce qu'il a écrit s'entasse comme une douloureuse, gratuite, une insignifiance énorme et tragique. Il n'était pas écrivain et voulait l'être. Il n'avait pas de talent et voulait s'en donner. Son auteur idéal était Pierre Loti (c'est tout dire). Et comme Loti voyageait pour voir, lui, il voyageait pour ne rien voir. Tout en négatif, en somme, tout en négation. Il a ainsi été le précurseur d'une tragédie que beaucoup vivent aujourd'hui. Ou qu'ils ne vivent pas: vu qu'il est si facile - comme c'est le cas - de reconnaître du talent à qui n'en a pas, de proclamer écrivain, peintre ou philosophe qui n'est ni écrivain, ni peintre, ni philosophe.*

Cette façon de lire la biographie de Roussel ne me semble pas si mauvaise. Je la préfère en tout cas à celle de lecteurs qui n'ayant pas lu *tout* Roussel, mais au mieux un ou deux livres, en tirent sur l'œuvre des conclusions hâtives.

En voici une autre. C'est une lettre que j'ai déjà publiée, mais dont le ton est intéressant. Elle est datée du 1<sup>er</sup> février 1973 :

*« Monsieur,*

*«Ayant lu avec le plus extrême intérêt votre ouvrage si documenté sur Raymond Roussel, je m'adresse à vous dans l'espoir qui ne sera certainement pas déçu que vous pourrez me donner les renseignements suivants:*

- 1. Quel était le n° de la loge de la famille Roussel à l'Opéra pendant la saison 1892-1893?*
- 2. M. E. Roussel n'était-il pas abonné également pour une baignoire?*
- 3. Si oui, quel était le numéro de cette baignoire?*
- 4. La famille Roussel était-elle abonnée au Théâtre Français pendant cette période?*
- 5. Si oui, était-ce pour une loge?*
- 6. Et si oui, quel en était le numéro?*

7. *Raymond Roussel connaissait-il « Coco » ?*
8. *Si oui, où peut-on en trouver la preuve ?*
9. *Quel était le lien de parenté entre Lucien Lavollée et Raymond Roussel ?*

*Dans l'espoir que votre haute compétence vous permettra d'éclairer ma lanterne sur ces points remplis d'une notable quantité d'importance nulle, je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.*

Raymond Queneau

Naturellement, je n'ai pas répondu, et il a cédé le premier en m'écrivant les réponses le 26 février. D'ailleurs, deux ans et demi plus tard, le 27 juillet 1975, il recommençait :

*Cher ami,*

*Connaissez-vous la page 311 de l'Annuaire Général des Lettres de 1932 ?*

*Votre dévoué, Raymond Queneau*

Et le 24 septembre 1975 :

*Mon cher Caradec,*

*De qui est-ce ?*

*Et quand passerez-vous rue Seb ?*

*Bien cordialement, Queneau*

(A ce mot était jointe une page dactylographiée extraite du livre de Chaffiol-Debillemont, *Bibliothèque tournante*, 1943.)

Cette façon de lire une biographie, pour son auteur, est sans doute la meilleure. Mais elle est éprouvante.

Ces petites précisions de Raymond Queneau m'amènent à une nouvelle réflexion : ce qu'on néglige souvent dans une biographie, ce sont les faux témoignages. Il y en a vraiment de toutes sortes. De la mystification (elle est rare et ne résiste pas au contrôle, et pourtant l'étude de Pérec et Mathews parue dans *l'Arc* n° 68 a pris comme une excellente mayonnaise) à l'erreur involontaire (celle de l'état civil, par exemple) en passant par les témoignages de mythomanes. Michel Leiris n'a jamais voulu croire à ce que m'avait raconté André Guillot, qui débuta dans la cuisine au sous-sol de la maison de Neuilly et qui ne vit que les pieds de Raymond Roussel. Ou bien alors, c'est qu'il ne mangeait pas. Je suis tout à fait de cet avis. Mais comme il s'étonnait du nombre de services, j'ai noté de lui

communiquer cet extrait du livre de la comtesse de Tramar, *l'Etiquette mondaine*, paru au début de ce siècle:

*Jadis, le moindre dîner comportait un assez grand nombre de services et les dîners de cérémonie étaient considérables.*

*De nos jours on a réglé tout cela, les dîners sont moins exagérés. On ne fait plus figurer quatre potages, un relevé, une entrée, un rôti chaud, un légume, un entremets, des fruits, des petits fours.*

*Les dîners de demi-cérémonie comportent un potage, deux relevés, deux entrées, deux rôtis, un chaud et un froid, deux légumes, un entremets ou glace, des fruits, des assiettes de fruits frappés, des fondants, des petits fours glacés. Le grand gala se compose de quatre potages, deux relevés, quatre entrées, des sorbets glacés, quatre rôtis, volaille, gibier, salade et chaud-froid, aspics, etc. Les légumes divers viennent ensuite, puis les entremets sucrés. Enfin les glaces qui sont toujours une bombe ou une pièce d'importance - on ne sert pas des glaces en coupe - on les accompagne d'une pâtisserie fine et croquante, gaufrettes, etc.*

Cette vérification *a posteriori* m'autorise donc à croire au cérémonial des repas, malgré les doutes de Michel Leiris. Une autre vérification, effectuée grâce à Jean-Christophe Averty, à son domicile, m'a apporté la preuve, s'il le fallait, que Roussel effectivement ne mangeait pas tout ce qui arrivait sur sa table. Le plus délicat, au cours de ce repas non-stop, fut l'ingestion successive du chocolat chaud du petit déjeuner suivi sans interruption par les huîtres du repas de midi. Je ne vous donnerai pas davantage de détails, ce sont les risques du métier de biographe.

Il y a plus grave; c'est de croire en un témoignage écrit et de dévider ensuite l'écheveau des erreurs qu'il entraîne. Ainsi, lorsque Ligné-Poe déclarait en 1933: «J'ai connu Raymond Roussel et d'ailleurs son frère aîné fut un de mes amis de jeunesse», il se trompait tout simplement de Georges: le Georges Roussel qui fut l'ami (le mot non plus n'est peut-être pas très exact) de Ligné-Poe n'était pas le frère de Raymond: Georges, frère de Raymond, était certainement trop mondain pour se commettre avec un saltimbanque. Pour compenser cette désillusion (la mienne), j'ai appris que Georges Roussel, qui meurt en 1901 célibataire pour l'état civil, avait pour le Cercle de l'union artistique (restons entre artistes) une épouse, née Lou-

vat de Champolon. Je ne demande pas mieux que d'en savoir davantage sur cette personne.

On sait depuis pas mal de temps que la nature imite l'art: j'ai acquis la conviction depuis dix ans que la vie de Raymond Roussel imite sa biographie.

Il ne me reste plus donc qu'à souhaiter qu'à l'issue de ce colloque ses participants adoptent une résolution rappelant à l'actuel maire de Neuilly la convention expresse de l'acte de vente de la propriété du boulevard Richard-Wallace, stipulant que sur ce terrain sera ouverte une voie dénommée « Avenue Raymond-Roussel». Cinquante ans après sa mort, il n'est pas trop tard pour lui donner cette gloire posthume.

# UNE LITTÉRATURE POUR RIRE

Clément ROSSET

Littérature (« pour rire », au double sens du terme: celle de Raymond Roussel pouvant être tenue pour une œuvre douée d'une très grande puissance comique - puissance comique qui est son point le plus fort et paradoxalement le plus « sérieux»; mais aussi pour une œuvre malgré tout marginale dans l'histoire de la littérature, où elle risque fort de devoir à jamais jouer les seconds rôles, sinon d'y compter pour du beurre.

A quoi est principalement due la loufoquerie des « histoires » de Roussel?

1. D'abord et avant tout à leur insignifiance même, qui tient chez Roussel du prodige. Ce qui fait rire ici n'est pas seulement l'insolite ou le bizarre mais aussi l'impossibilité où l'on est de procéder à une interprétation quelconque de l'histoire. Si les histoires imaginées par Roussel en viennent à être intéressantes, envers et contre tous, c'est justement dans la mesure où elles manquent *complètement* d'intérêt, n'ayant en elles rien qui puisse retenir un instant une attention de quelque ordre que ce soit, psychologique, philosophique, historique, politique. Elles manquent de poids absolument; leur inconsistance est totale. Or c'est là une performance très grande, et très rare, que de réussir à ne rien dire, à ne pas se découvrir d'un fil, à ne pas trahir une connivence envers une cause ou un intérêt quelconques. N'est pas insignifiant qui veut. A cet égard, la littérature de Roussel est d'une propreté (ou d'une nullité) idéologique exemplaire.

2. A un effet d'aplatissement et de neutralisation de toute valeur culturelle en général, et littéraire en particulier. Dans *l'Etoile au front*, par exemple, Haendel, Milton, Lope de Vega sont réduits à l'état de pièces interchangeables que l'auteur déplace à sa guise sur son échiquier, telles ces richesses fabuleuses, rue de la Paix ou place Vendôme, que le jeu du *Monopoly* ne livre au joueur qu'à l'état de petite surface cartonnée et vouée à l'échange. Ainsi Roussel, non content d'être insignifiant par lui-même, entreprend-il aussi de phagocyter, en la prenant à son propre jeu, toute signification extérieure à lui.

3. A la manière enfin dont ces histoires sont écrites. Le style de Roussel est d'une platitude paradoxalement admirable parce que sans défaillance ni faiblesse: n'y sont admis, à l'issue d'une sélection sévère, que le lieu commun connu et éprouvé, l'expression usée et convenue, bref la parole absolument plate et muette - rien ici qui puisse renseigner sur les intentions ou la sensibilité de l'écrivain. Ecriture à rebours, qui va victorieusement à l'encontre de tout ce qui est conseillé et recommandable. Là encore la performance est remarquable: car n'est pas non plus absolument plat qui veut. Et, s'il fallait vous en convaincre: essayez donc.

Il va de soi que cet effet comique est plus particulièrement sensible dans le théâtre de Roussel, où l'absurdité du propos se trouve renforcée tant par la présence du public dans la salle, qui s'attendait à une autre fête et dont on imagine aisément la mine, que par celle des acteurs sur la scène, contraints eux aussi d'écouter gravement les insanités qu'ils se débitent les uns aux autres et d'y faire bonne figure; mieux encore: d'y répondre et d'en rajouter.

Université de Nice

## HEUREUSE MÉPRISE: RAYMOND ROUSSEL ET LES SURREALISTES

Henri BEHAR

L'admiration, tantôt muette, tantôt tapageuse, des surréalistes pour Raymond Roussel est assez connue, de même que l'extrême politesse, non dénuée d'incompréhension, qu'il leur témoignait. En évoquant leurs rapports contrastés, je voudrais surtout montrer le rôle essentiel qu'ont joué les premiers, à côté d'autres amateurs singulièrement éclairés, comme intercesseurs de l'œuvre de Roussel auprès du public. Si, en cinquante ans, elle a pu passer du tirage à compte d'auteur, chez Lemerre, à la grande diffusion du livre au format de poche, c'est sans doute grâce au courage d'un éditeur tel Jean-Jacques Pauvert, mais c'est surtout en raison de l'opiniâtreté de Jean Ferry et de l'ensemble des surréalistes, qui ont su lui gagner de nouveaux lecteurs.

D'abord sensibles à la « modernité » de livres inclassables comme *Locus Solus* et *Impressions d'Afrique*, les surréalistes ont défendu, tant qu'ils l'ont pu, le théâtre de Roussel, qu'ils ne goûtaient qu'à demi, avec néanmoins le sentiment de se trouver en présence d'un message à décrypter. Des appels réitérés, de leur part, à la collaboration, se sont soldés par un refus poli, Roussel qui ne se classait dans aucune école, les trouvant « un peu obscurs », si l'on en croit Lugné-Poe.

Il conviendra, en conséquence, de désigner les étapes et les acteurs de cette large compréhension - ou du moins de cette acceptation. D'en cerner aussi les raisons, la réception de Rous-

sel par les surréalistes témoignant de leur attente, de leurs aspirations mais aussi de leur méprise, dans l'ignorance où ils étaient du « procédé très spécial » utilisé par l'auteur de *Locus Solus*, et de leur déception à découvrir un grand bourgeois conformiste en ce génial écrivain. Par-delà ces relations épisodiques, il faudra marquer les affinités profondes qui font de cette œuvre, en dépit des apparences formelles, l'éponyme du récit surréaliste. A tel point qu'elle fut elle-même, indirectement et sous des aspects divers, l'un des générateurs du surréalisme. Incitation, modèle, générateur, tels sont les caractères de l'opus roussellien pour ses jeunes admirateurs.

\*  
\*\*

Si l'on veut signaler les étapes et les relais de l'accueil réservé à Roussel par les surréalistes, il serait absurde, et historiquement inexact, de ne considérer que le mouvement conduit par André Breton de 1924 à sa mort. La présence du « plus grand magnétiseur des temps modernes 1 » se manifeste dans les cercles qui aboutiront au surréalisme, comme elle persiste chez ceux qui l'ont quitté.

Avant l'irruption publique du surréalisme, Roussel imprime sa marque sur ceux qui en feront partie et formeront, si je puis dire, sa mémoire collective. Il suffit de parcourir la minutieuse *Vie de Raymond Roussel* consignée par François Caradec pour en prendre la mesure 2. C'est d'abord à la reprise *d'Impressions d'Afrique* au théâtre Antoine, du 11 mai au 10 juin 1912, qu'assistent Apollinaire, Picabia et sa femme Gabrielle Buffet, accompagnés de Marcel Duchamp. Ce dernier déclarera, bien plus tard:

*C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé...* 3

On ne peut pas dire que la nouveauté de l'écriture théâtrale, la profusion imaginaire, aient été perçues immédiatement. Mais la statue en baleines de corset, le ver de terre joueur de cithare apparaissent comme les emblèmes de la modernité ou, plus exactement, d'une de ses composantes essentielles, la surprise.

Quelques années après, le jeune André Breton est sensible au même phénomène, à la lecture du texte *d'Impressions d'Afrique*, y relevant un principe de structuration remarquable. Mais

il ne montre pas un enthousiasme débordant pour Roussel lorsqu'il confie au collectionneur Jacques Doucet:

*Son livre, Impressions d'Afrique, me semble participer des idées poétiques les plus récentes et tenir un plan estimable dans le domaine de l'imagination. Je ne pense pas que ce roman soit un chef-d'œuvre (la forme est assez vulgaire) mais la pensée en est vraiment curieuse et la fantaisie y prend un aspect constructeur, architectural, des plus rares 4.*

Nul doute que le sentiment de Duchamp et de ses amis soit à l'origine de cette opinion. Reste qu'une grande réserve s'y fait jour, à l'égard du genre romanesque d'abord, à tel point que le même Breton ne retient aucune œuvre de Roussel dans le catalogue qu'il dresse pour le couturier-mécène en février 1922.

C'est encore le concept de modernité qui se profile dans l'important article de Philippe Soupault sur le même ouvrage, publié par *Littérature* le 1<sup>er</sup> avril 1922. Y sont allégués le goût des peintures idiotes selon Rimbaud, l'énigme selon Gaston Leroux, l'ironie gratuite, la mécanique horlogère des personnages, l'inutilité évidente de la fiction, le caractère ludique du récit. A l'époque, Soupault se flattait d'être le seul à connaître Raymond Roussel et à pouvoir l'approcher. Au demeurant, il fait référence, dans cette contribution, à une lettre que ce dernier lui adressa de Tahiti en 1920. Cependant l'éloge admiratif ne laisse pas d'être tempéré par une appréciation ambiguë:

*Malgré les apparences, cette poésie est plus hermétique, plus difficilement accessible que celle de Mallarmé. Elle semble à beaucoup ennuyeuse; elle n'est que luxueuse. Il faut pouvoir connaître l'oisiveté et ce charme de ne savoir que faire de ses dix doigts 5.*

Je sais bien que le groupe de *Littérature*, atteint par la fièvre dada, ne considère pas le travail comme une valeur cardinale. Il me semble, néanmoins, que ces propos ne sont pas uniquement laudatifs.

Les représentations de *Locus Solus*, adapté par Pierre Frondaie au Théâtre Antoine en décembre 1922, sont l'occasion d'un soutien éclatant apporté par une large fraction du mouvement Dada: Aragon, Breton, Picabia, Desnos, Auric, Matthew Josephson, Vitrac, certainement contactés par Michel Leiris (personnellement lié à Roussel) forment la claque permanente, applaudissant *Locus Solus* et charriant *la Guerre en pantoufles*, un bref

tomber de rideau que l'administrateur a cru bon d'y adjoindre.

Breton, dont on sait la répugnance rousseauiste à l'égard des spectacles citadins, lui adresse un exemplaire des *Champs magnétiques* avec cette dédicace:

*A Raymond Roussel pour «Locus Solus» le seul spectacle auquel il m'ait été donné d'assister*<sup>s</sup>.

L'auteur solitaire de cette œuvre décriée par la critique constate avec plaisir qu'avec les dadaïstes il a «du moins un groupe de très chauds partisans<sup>7</sup>». Toutefois, il avouera à Michel Leiris: «On dit que je suis dadaïste, je ne sais pas ce que c'est que le dadaïsme», montrant par là l'erreur généralisée des commentateurs, aussi bien que la distance le séparant de ses jeunes fanatiques. Parmi ceux-ci, il en est un dont l'intransigeance détonne: Roger Vitrac ne conçoit pas qu'on ait pu s'émouvoir des réactions du public de la générale: «C'est la dernière fois que je m'embarrasse d'avoir vu le public virer au rouge», écrit-il<sup>8</sup>, en regrettant la disparition du féerique ballet sous-marin et de l'étrange histoire des émerauds. A l'époque, il n'a pas encore rencontré Roussel, mais il est ravi d'avoir fait la connaissance de Canterel: «ce personnage m'a appris à manger de l'homme. C'est exquis.» Je suis persuadé qu'une certaine tonalité sauvage de l'œuvre vitracienne vient de cette révélation initiale.

De Dada en «Mouvement flou» et autres approximations, le groupe rassemblé autour de Breton finit par se baptiser surréaliste. Il assiste avec une permanente déférence aux représentations que Roussel, revenu de l'idée de collaboration, offre lui-même aux Parisiens, sur invitation.

En mai 1924, la première chahutée de *l'Etoile au front*, au théâtre du Vaudeville donne lieu à la mémorable réplique de Desnos à un spectateur qui lui reprochait d'être de la claque: «Nous sommes la claque et vous êtes la joue.» Réplique consignée avec délices par Roussel dans le livret publicitaire qui accompagnait tous ses livres, calligraphiée dans ses dédicaces à Desnos et passée à l'immortalité dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. La formule est bien venue, mais elle ne me semble pas à la hauteur du magnifique article que le même Desnos consacre à cette pièce dans 391, mettant en relief les hasards qui font naître les mythologies<sup>9</sup>.

Cependant tous les partisans de Roussel ne témoignaient pas d'une compréhension exacte de son œuvre. Breton nous en

assure lui-même dans « Fronton Virage »». En 1948, il évoque les tumultueuses représentations:

*]’en étais moi-même et ne prétends certes pas que l’approbation passionnée que je donnais au spectacle s’appuyait sur une intelligence immédiate du texte qui fut en tous points suffisante. Mais la plupart de mes amis et moi nous avions lu (et relu) Impressions d’Afrique et Locus Solus et c’en était assez pour que nous pussions engager notre confiance dans leur auteur* <sup>10</sup>.

C’est assez dire qu’on ne souscrivait aux pièces représentées qu’en vertu de la réputation de leur auteur, de son aura particulière aux yeux des surréalistes. Réciproquement, Roussel, sur les instances de Leiris, s’intéressa aux peintures de Masson, de Miro, d’Ernst pour les mêmes sympathiques raisons, sans manifester une plus grande compréhension.

A l’exception d’Artaud et de Vitrac, le théâtre n’a jamais vraiment intéressé les surréalistes. En Roussel ce n’est pas le dramaturge qui les émeut, mais le conteur, l’homme d’imagination. L’atteste un article d’Eluard dans *la Révolution surréaliste*:

*Là se tiennent les conteurs. L’un commence, l’autre continue. Ils sont marqués du même signe, ils sont la proie de la même imagination qui porte sur sa tête la terre et les cieux...* <sup>11</sup>

C’est dans le même numéro que J.-A. Boiffard propose cette « Nomenclature », à la manière du glossaire de Leiris:

*Raymond Roussel - la rousseur du monde sourit à tes aisselles* <sup>12</sup>.

En dépit du jeu verbal, je ne suis pas sûr que cela ait fait plaisir à Roussel. Du moins n’en a-t-il pas témoigné de satisfaction, la notoriété à laquelle il prétendait n’étant point exaltée par cette page où l’annexaient les surréalistes. Dès la création de leur revue, ils avaient sollicité son concours. Breton s’en souvient dans ses *Entretiens*:

*Des appels réitérés à la collaboration de ce dernier restent, à notre grande déception, sans écho. Nous comprendrons de mieux en mieux que Roussel est engagé dans une*

*œuvre toute individuelle qui ne supporte aucune échappée vers l'extérieur* <sup>13</sup>.

Benjamin Péret a été chargé de le contacter. Pas tout à fait en vain puisque son homme d'affaires (le frère de Michel Leiris) lui fait connaître après un entretien téléphonique avec Roussel, à Londres, que celui-ci « se trouve embarrassé pour lui répondre au sujet du surréalisme, car il ne se classe dans aucune école <sup>14</sup> ».

Ceci n'empêchera pas Breton de le faire figurer dans le dénombrement homérique du premier *Manifeste du surréalisme*: « Raymond Roussel est surréaliste dans l'anecdote. » La formule ne doit rien à l'arbitraire des signes. Elle fait écho au terme employé par Roussel lui-même, selon Soupault, pour qualifier ses « successions de faits <sup>15</sup> ».

Le dernier spectacle offert par Roussel au public, *la Pous-sière de Soleils*, représentée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en février 1926, accentue les réactions des surréalistes. Bénéficiant des places distribuées par l'entremise de Desnos, ils se montrent chauds partisans de la pièce, mais n'en comprennent toujours pas la nécessité intérieure. Comme autrefois pour Lautréamont, Aragon et Breton en discutent le long des grands boulevards, au sortir de la reprise au Théâtre de la Renaissance :

*Ce sur quoi nous n'avions aucune peine à tomber d'accord, c'était sur le caractère désespérément languissant de l'action à laquelle Roussel, en lésinant moins que jamais sur les décors, pourtant semblait avoir tout fait pour intéresser. De ce point de vue il était indéniable que la pièce proprement dite le cédait en qualité à Locus Solus et à l'Etoile au front qui, sous le rapport scénique tel qu'on l'entend, déjà ne pouvaient guère se défendre. La manière « absurde » dont s'échangeaient les répliques, comme si un découpage à tort et à travers dans un texte d'intérêt purement anecdotique eût seul décidé des changements de voix, n'avait pas été beaucoup plus longtemps à nous faire « perdre le fil » qu'au reste des spectateurs. Bien sûr, nous n'allions pas pour si peu nous départir d'une admiration et d'une confiance vouées bien antérieurement à Roussel, mais il fallait convenir, à notre grand dam, qu'ici une certaine disproportion entre le vu et l'acquis mental nous laissait encore un peu plus pantelants qu'un spectacle de music-hall <sup>16</sup>.*

Breton formule ces impressions vingt-cinq ans après; mais nous savons, par de multiples exemples, qu'elles ne subissaient, dans sa mémoire, aucune distortion. En somme les rapports de Roussel avec ses admirateurs demeurent toujours aussi équivoques. La correspondance qu'il adresse à Desnos (reproduite par Caradec) témoigne de son incompréhension courtoise à leur endroit, et ces derniers avouent rester attachés à l'idée initiale qu'ils se sont faite de son œuvre, le théâtre ne leur ayant rien apporté.

Bien qu'il ait été l'un des premiers exclus du surréalisme, c'est Vitrac par son article dans la *NRF* de février 1928 qui va, me semble-t-il, changer la nature de leurs rapports. En effet, le père de *Victor ou les Enfants au pouvoir*, s'il n'a pas déchiffré toutes les énigmes rousselliennes, a su les énumérer avec clarté et indiquer quelques clés. Il voit dans le ballet de la gloire et de la mort (*Locus Solus*) l'explication psychologique de l'acharnement de Roussel au théâtre. Se trompant, aux yeux de Roussel, sur l'identité de *la Doublure* et de *Chiquenaude*, il n'en montre pas moins la reprise structurale. Surtout, il est le premier à voir le procédé qui, de *l'incipit* au *desinit* suscite l'œuvre: «comment les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge symbolisent les vers de la doublure dans la pièce (de théâtre) du Forban talon rouge! <sup>17</sup> ». Pour le lecteur à venir, il pointe la solution:

*Il Y gagnera d'y découvrir sous une forme hermétique mais  
tout en symbole, quelques-uns des secrets qui sont restés  
les ressorts essentiels de l'œuvre de Raymond Roussel*<sup>17</sup>.

Allons plus loin: je crois bien qu'il est le premier à s'être rendu compte que, chez Roussel, la rime était parente du procédé - un procédé que l'auteur n'avait encore révélé à personne - et à avoir perçu «les lois rigoureuses de son fonctionnement ».

L'admiration qu'affirme Salvador Dali pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans un article du *S.A.S.D.L.R.* n'a rien pour nous surprendre. Comme à l'accoutumée, il procède à un détournement de texte au profit de sa méthode paranoïa-critique, non sans, toutefois, souligner quelques traits caractéristiques de l'œuvre (métaphore dépréciée, constantes obsessives, associations microscopiques) qui justifient, à ses yeux, «l'itinéraire rêvé des nouveaux phénomènes paranoïaques <sup>18</sup> ».

Que Roussel ait apprécié ou non un tel commématoire n'a pas grande signification. Le fait est qu'avant sa mort il a tenu à désigner nommément dans son testament les surréalistes

(ou ex-surréalistes) Desnos, Eluard, Tzara, Leiris, Breton, Char, Dali, Soupault, Aragon, comme destinataires de ses œuvres posthumes. Davantage, François Caradec a retrouvé (et publié en *fac-simile*) une lettre autographe de Roussel mettant en œuvre, si je puis dire, le double dispositif de *la Poussière de soleils*: il aurait eu l'intention de faire tenir à ces mêmes surréalistes une copie du manuscrit qu'il déposait, par ailleurs, chez son notaire, afin de parer à tout risque de perte<sup>19</sup>.

Si cette hypothèse de Caradec, à laquelle je souscris totalement, est la bonne, c'est dire combien Roussel comptait sur les surréalistes pour assurer sa pérennité. Sa confiance ne pouvait être mieux placée, comme en témoignent, après son décès, les travaux de Jean Lévy - Jean Ferry, de Michel Leiris, Michel Carrouges, Marcel Jean, André Breton.

Les mânes de Jean Ferry, ne m'en voudront pas si je considère que l'ensemble de ses écrits sur Roussel ressortissent au surréalisme, alors qu'un bon nombre résulte de cours professés au Collège de Pataphysique. Lui-même m'avait raconté sa découverte de l'œuvre roussellienne et il ne fait aucun doute que l'illumination initiale remonte à l'époque où il approchait le groupe de Breton. J'en dirai autant des autres nommés ci-dessus, quels que soient leurs démêlés avec l'orthodoxie surréaliste. L'attraction passionnelle pour Roussel est bien un trait commun au groupe et à ceux qui s'y agrègent.

Jean Ferry considère que l'œuvre de Roussel n'a rien d'obscur ni d'embrouillé. Aussi consacre-t-il ses jours à établir des guides à l'usage des lecteurs distraits, inattentifs, malveillants. La structure narrative de *Locus Solus*, la présence des objets dans *la Poussière de soleils* comme support de la fiction, l'intrication des parenthèses dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, la géographie, l'histoire, la sociologie de l'univers imaginaire que constituent les *Impressions d'Afrique*, autant d'éléments parfaitement cohérents qui devraient susciter l'intérêt du lecteur, vers lesquels il le conduit par la main, avec un souci pédagogique non pareil<sup>20</sup>.

C'est un souci, voisin, de démythification ou de démythification qui domine dans les écrits de Michel Leiris relatifs à Roussel. Avec la précision et la rigueur qui le caractérisent, il ne cesse de livrer les documents dont il a pu bénéficier, du fait des relations d'affaires de sa famille avec Roussel, et de ses propres contacts. De nature à rectifier l'image qu'on se fait du grand bourgeois et de ses manies insolites, ces pièces permettent de mieux cerner l'écrivain, ne serait-ce que par la publication d'inédits. Mais Leiris ne se contente pas d'accumu-

ler lettres et témoignages, il les éclaire de ses fines analyses tendant à préciser le rôle de l'imaginaire chez l'auteur de *Locus Solus*, le contenu qu'il attribue au terme de «conception», opposé à la «réalité». Contre des admirateurs intempestifs, qui auraient tendance à tirer Roussel vers l'alchimie ou l'occultisme, il refuse toute idée de transcendance, de surnaturel<sup>21</sup>.

La protestation de Leiris s'applique moins à l'hypothèse aventurée par Breton dans «Fronton-virage» qui n'est, somme toute, qu'une lecture conjecturale née de la rencontre de deux récits structurellement analogues, qu'à ses épigones. Marcel Jean fait de Roussel l'un des «sept sages de la civilisation double» dans *Genèse de la pensée moderne*. A son sujet, il allègue la pierre philosophale, le Maître du Temps, l'origine hermétique du langage<sup>22</sup>. Roussel poète hermétiste, l'idée était séduisante à une époque où le surréalisme se cherchait de plus en plus dans cette voie, qui avait présidé à sa naissance, et dont il s'était considérablement écarté au cours de sa phase idéologique.

Significativement, Michel Carrouges propose une lecture semblable des épisodes remarquables de *Locus Solus* et *d'Impressions d'Afrique* qu'il rapporte à la configuration des Machines célibataires<sup>23</sup>. Sur le modèle des mécaniques conçues par Kafka et Duchamp, il dégage l'épure des appareils rousselliens à signification érotique et hermétique. L'ensemble témoignant d'une quête constante du secret perdu.

On voit là tout ce qui pouvait convenir à André Breton, contempteur du réalisme s'il en fut. C'est, d'ailleurs, le point fort de la présentation qu'il en donne dans *l'Anthologie de l'humour noir*:

*La magnifique originalité de l'œuvre de Roussel oppose un démenti lourd de signification et de portée, inflige un affront définitif aux tenants d'un réalisme primaire attardé, qu'il se qualifie lui-même de «socialiste» ou non<sup>24</sup>.*

Je ne reviendrai pas davantage sur le rôle de Breton dans la défense et illustration de Roussel: avec «Fronton-virage» et surtout le choix de textes procuré dans cette anthologie, il en fait un contemporain capital, même s'il garde quelque réserve quant à sa «technique philosophiquement injustifiable».

Ayant eu la confirmation d'un procédé d'écriture que l'un d'entre eux (Vitrac) avait pressenti, les surréalistes ont cherché à aller au-delà, en sondant la matérialité du texte et de ses alentours (Ferry, Leiris) ou, de l'autre versant, en l'interprétant à la lumière des sciences occultes. Ainsi s'est mis en place un double

système de lecture, conforme à la tradition surréaliste dont on sait qu'elle est traversée par cette ligne de clivage qu'est l'ésotérisme.

A l'enthousiasme *a priori* pour le mystère, l'insolite, le scandale que représentent sa personne et son œuvre, succèdent des raisons fondamentales d'adhésion à son culte de la «conception» (autrement dit de l'imaginaire), du merveilleux, du «haut lyrisme».



Cet enthousiasme des surréalistes (ou de ceux qui étaient en passe de le devenir) pour Roussel n'allait pas de soi. Hostiles, par définition, à l'idée de réussite par la littérature (souvenons-nous de l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » qui devait se révéler un piège pour les hommes de lettres), ils ne concevaient pas qu'on puisse atteindre la gloire par l'écriture - ce qui est le motif essentiel de Roussel, cherchant à retrouver, par ce moyen, l'illumination de sa jeunesse. Même s'ils n'étaient pas encore ralliés à la Troisième Internationale, ils ne prisait guère les privilèges de la grande bourgeoisie, classe à laquelle Roussel ne se cachait pas d'appartenir, ne serait-ce que par les fastueux moyens qu'il employait pour se faire jouer.

En vérité, dès ses débuts, le groupe de *Littérature* opposait l'oisiveté au travail, le hasard à la raison, et la vie à l'art. On comprend, dès lors, que les propos de Soupault sur *Impressions d'Afrique* qualifiées de «poésie de désœuvré» soient un éloge envers qui a le détachement suffisant pour contempler la vaine agitation des hommes et peut se permettre de leur offrir une publicité surprenante <sup>25</sup>.

Roussel constitue une énigme pour eux. L'approcher, lui parler, ne les aident en rien à le comprendre. La rencontre de Vitrac avec Roussel, relatée par Soupault est trop savoureuse pour que je me dispense de la citer:

*Je fus un des rares qui ait eu le privilège de connaître Raymond Roussel qui fuyait ses admirateurs. Roger Vitrac me posa de nombreuses questions sur l'auteur de Locus Solus. Il me demanda de le lui faire connaître. Je n'ai pas hésité très longtemps à demander à Raymond Roussel de rencontrer Roger Vitrac. Nous nous sommes rencontrés dans un «tea-room» de la rue Royale qui s'intitulait (une belle enseigne) X... Roger Vitrac ne dit pas un mot. Raymond Roussel ne prononça pas une parole sauf: bonsoir! Ce fut pénible. Je dus « tenir le crachoir)» et boire quatre tasses de thé. Raymond Rous-*

*sel fut enchanté, Roger Vitrac enthousiaste. C'était ainsi* <sup>26</sup>.

A travers toutes les anecdotes rapportées à son sujet persiste le sentiment que Roussel détient un secret qui le fait mettre hors pair <sup>27</sup>. Serait-ce la tournure humoristique de son esprit ? Nul ne le précise, mais il est évident que son originalité les fascine. Ne serait-ce que la rigueur avec laquelle il a décidé de parcourir l'univers, d'abord dans un vieux modèle de voiture, puis dans une maison roulante ultra-moderne qui préfigure nos camping-cars, avec le luxe en plus. Vitrac et Leiris ont souligné ce trait; insensible à la réalité extérieure, il déplace avec lui son univers personnel. Pour lui, la fiction, ou la conception, est supérieure à la réalité ambiante - ce que les surréalistes ne sauraient désavouer. Je ne sais si on l'a suffisamment noté: toutes ses lettres de voyage montrent que ses déplacements procèdent du calembour, de l'inversion des noms, de l'identification à des modèles fictifs empruntés à ses lectures favorites <sup>28</sup>.

Quelles que soient ses excentricités aux yeux du vulgaire, Roussel ne laisse pas de poser problème aux surréalistes par son sentiment vécu de l'extase. Ils avaient eu, n'en doutons pas, connaissance du chapitre de Pierre Janet consacré au cas Martial dans *De l'angoisse à l'extase* en 1926, et ils comprennent que cette révélation glorieuse ne provenait pas d'une révélation extérieure - ce qui confirmait leur refus de la transcendance - mais ils ne voyaient pas que c'était le travail soigneusement réglé qui pouvait le conduire à la reviviscence d'un état fugitif. En d'autres termes, ils cherchaient ailleurs une explication à la souffrance d'écrire qu'il s'imposait. Au demeurant, sa manie particulière confortait l'intérêt qu'ils portaient, de tout temps (depuis le stage d'Aragon et Breton au Val-de-Grâce) aux maladies mentales.

Mais, par-delà le cas clinique, les surréalistes appréciaient le caractère insolite de son œuvre, ce par quoi elle tient de la modernité. De la même façon, ils étaient sensibles aux vertus de la surprise, l'une des constantes de l'esprit moderne depuis Apollinaire. Or, quoi de plus nouveau que ces pièces de théâtre où, comme à plaisir (et bien involontairement, me semble-t-il), l'auteur prenait le spectateur à contrepied et, d'une œuvre à l'autre, s'éloignait de plus en plus des lois du théâtre? Quoi de plus choquant pour la raison et la logique, comme en témoignent les réactions du public de l'époque? L'ensemble des objets représentés ou évoqués dans ces pièces n'est pas sans rappeler « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de sal-

timbanques, enseignes, enluminures populaires» de l'Alchimie du verbe. Une allusion de Soupault nous permet de penser que ces familiers de Rimbaud ont cru voir à la scène *Une saison en enfer*, ou, mieux, *les Illuminations*.

L'absurdité apparente du ver de terre joueur de cithare, de la statue en baleines de corset sur des rails en mou de veau excitait leur intelligence, les amenait à réfléchir, selon la leçon que leur avait donnée Jarry. Apprenant la mort de Roussel, Vitrac informe un de ses amis: « qu'il a laissé un testament qui est un véritable paraphe d'humour. Il demande, entre autres choses, qu'on achète des hectares *d'emplacements pour tombes*, qu'on lui construise un mausolée impressionnant avec une statue de lui-même surnaturelle de proportions et d'intentions [...]» et il attend la publication d'un journal ou d'œuvres posthumes donnant « la clé de la géniale énigme <sup>29</sup> ».

Mystérieux, énigmatique, Roussel est aussi scandaleux aux yeux du public et de la critique. Plus il est décrié, plus les surréalistes y voient des raisons de prendre son parti, même s'ils ne le comprennent pas. *La Révolution surréaliste*, la revue la plus scandaleuse du monde, au dire d'Aragon, ne pouvait que soutenir un auteur à scandale. Pour Breton, « l'approbation du public est à fuir par-dessus tout », aussi se plaît-il à considérer les écrits rousselliens comme une œuvre « tablant sur la répulsion ou le découragement du vulgaire <sup>30</sup> ». Il y décèle, en quelque sorte, une isotopie volontairement déceptive, un programme d'écriture tel qu'il ne puisse convenir qu'au petit nombre des esprits déliés qui recherchent justement la difficulté de lecture. L'équivoque est, là encore, évidente, Roussel, on le sait, visait la reconnaissance publique par le moyen du théâtre, et non l'inverse. En dépit du témoignage de Vitrac affirmant que « les répliques les plus significatives et les plus violentes invectives » de l'adaptation théâtrale de *Locus Solus* par Pierre Frondaie » avaient été dictées par Raymond Roussel qui insistait malgré le scandale, pour qu'on les répêât à satiété <sup>31</sup> », je suis convaincu que Roussel n'a jamais recherché l'agression du public. Reste que la déception ou la révulsion des spectateurs, leur *démoralisation*, signalées par Desnos <sup>32</sup>, ont été perçues par les surréalistes comme une composante de l'œuvre, nécessaire à l'irruption de « la vraie vie » sur la scène, de même que les extraordinaires inventions publicitaires de Roussel (sa campagne d'affiches pour *Impressions d'Afrique*, sa roulotte automobile) étaient l'invitation à la féerie.



Cependant l'attachement des surréalistes à Roussel n'était pas seulement dû à une conception présumée commune de la modernité et des critères externes de l'avant-garde. Il y avait entre eux trop de points communs et d'affinités profondes pour que leur rencontre fût purement aléatoire. La création d'un univers autonome, le merveilleux et surtout le travail de la langue, générateur de l'œuvre, devaient nécessairement entraîner l'adhésion de Breton et de ses amis.

En effet, comment ne pas considérer l'univers roussellien comme un monde révélé, pur produit de l'imaginaire? L'impression initiale est aussitôt confirmée par Roussel lui-même, remarquant que chez lui «l'imagination est tout<sup>33</sup>».

Breton et Soupault virent, dans l'enchaînement de ses récits, une autre forme de l'écriture automatique dont ils avaient découvert les possibilités en 1919: «Je ne crois pas être téméraire en déclarant que Raymond Roussel écrit ses "anecdotes" (c'est ainsi qu'il nomme les successions de faits) comme nous avons écrit André Breton et moi *les Champs magnétiques*<sup>34</sup>», déclare Soupault. Nous savons maintenant, notamment par ses écrits posthumes, que rien n'est plus concerté que l'œuvre de Roussel. Cela n'a pas empêché Breton de considérer (dans *l'Anthologie de l'humour noir*) qu'elle était directement issue de l'inconscient, au même titre que les récits de rêve ou les textes automatiques. Pour sa part, Desnos l'oppose «à *Maldoror*, aux *Illuminations*, aux *Champs magnétiques*<sup>35</sup>», mais il en fait le second plateau d'une même balance, lui qui savait peser les songes.

C'est la magie des rêves qu'Eluard découvre dans les propos de *l'Etoile au front*, n'hésitant pas à faire de Roussel l'inventeur d'un autre monde, de la seule réalité qui compte, c'est-à-dire celle de l'imaginaire. Entendons-nous bien: pour Eluard, comme pour Breton et Desnos, le monde complet proposé par Roussel, issu de combinaisons tout à fait imaginaires, devient une réalité aussi importante que ce que nous nommons le réel quotidien. Mais il va de soi qu'on peut tout aussi bien parler à son propos «d'irrationalité concrète» comme fait Jules Monnerot, ou de son «contenu irrationnel» comme l'écrit Dali<sup>36</sup>. Tout dépend du point de vue, selon que l'on considère la fiction ou sa source.

Quel qu'en fût le mode de production, le résultat est que ces récits avaient toutes les apparences d'un tissu de rêve. Or, nous savons que le récit de rêve n'intéresse une collectivité humaine (et non le psychanalyste) que pour autant qu'elle y retrouve ses mythes favoris. La structure des contes merveilleux s'enchaînant dans l'œuvre de Roussel fait que les lecteurs comme Desnos, Eluard et Breton, outre qu'ils y ont projeté leurs propres angois-

ses (le cas patent de Desnos à ce sujet a été relevé par M.-C. Dumas), y ont retrouvé une mythologie d'autant plus familière qu'elle est celle de l'enfance: course au trésor, quête exaltée, découverte fabuleuse, etc.

Le récit roussellien, qu'ils présumaient jailli du rêve, devait plaire aux surréalistes pour une autre raison essentielle. C'est que, par son caractère merveilleux, il échappait à toutes les critiques adressées au roman. Comme pour *le Moine* de Lewis, Breton aurait pu dire «le souffle du merveilleux l'anime tout entier» (*Manifeste du Surréalisme*), et je m'étonne qu'une thèse, récemment publiée, sur *le Surréalisme et le Roman*, n'en fasse aucune mention<sup>37</sup>. On sait quel procès le *Manifeste du surréalisme* dresse au roman du point de vue du lecteur: vanité des descriptions qu'on ne peut suivre vraiment; critique de la narration qui feint le libre arbitre alors que tout est déterminé par l'auteur, ne laissant aucun jeu à l'imagination; ennui du psychologisme, de l'analyse, barrant la route à la spontanéité, au hasard, à la vie. De fait, Breton et ses amis ne refusent pas absolument le genre romanesque: ils aspirent à un renouvellement et définissent un « horizon d'attente », pour reprendre la terminologie de Jauss, relativement précis et convergent, auquel *Locus Solus*, *Impressions d'Afrique* et même la *Poussière de soleils* répondent parfaitement, tant ce dernier texte n'est qu'une distribution aléatoire de la parole énonciatrice. Je n'ignore pas la part importante qu'occupent les descriptions dans ces œuvres (sans parler de *la Vue*, ni des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, étrangères au procédé, dont le référent est une photographie); mais c'est justement l'extrême minutie d'un énoncé décrivant un dispositif inconnu qui donne au récit son caractère merveilleux ou fantastique. C'est du moins ce qu'indique, poétiquement, Robert Desnos:

*Astronome infernal, le bactériologue colle son œil au microscope [...] A Raymond Roussel échoit le droit de baptiser les constellations infinies, les archipels moléculaires qui, pour le diviser davantage ne sauraient, quel lieu commun, atteindre l'infini dans son esprit*<sup>38</sup>.

La lecture que présente le même Desnos de *l'Etoile au Front* est révélatrice de ce besoin de merveilleux ou de contes bleus pour adultes qu'exprimait par ailleurs, collectivement, André Breton. En quoi, s'insurge-t-il ?

*En quoi un garçon de laboratoire faisant fortune grâce à un pied de mammoth congelé et amené à Paris par un*

*professeur curieux d'étudier les putréfactions [...] en quoi la révélation dans un ballon sphérique dominant la guerre de 1870-71 de l'amour d'un évêque pour une infirmière et de l'importance de cette révélation pour le destin d'une bague enfouie dans un puisard féodal, en quoi ces magnifiques épisodes du baccarat humain sont-ils plus scandaleux et moins touchants que telle aventure survenue à une vierge roumaine dans un cirque ensoleillé [...]* <sup>39</sup>.

En effet, les épisodes contés par Roussel acquièrent facilement un statut légendaire, autant que Theodora, vierge et martyre, à tel point qu'on se demande, maintenant, en le lisant, où on a déjà pris connaissance d'aventures identiques. Mais ce qui émeut davantage Desnos, c'est que les personnages, soumis à une passion unique, semblent la vivre jusqu'au bout, au mépris des obstacles, et qu'ils y sont les jouets d'un destin rigoureusement imprévisible pour le lecteur.

Je ne m'attarderai pas sur l'émerveillement procuré aux surréalistes par les sétons, les émerauds, *l'acqua micans* et la *résurrectine*. Un détail anecdotique, rapporté par Vitrac, selon lequel Roussel aurait fait fabriquer des pinces spéciales de dentiste, pour la représentation de *Locus Solus*, me paraît révélateur d'une certaine « cruauté », au sens où l'entendra Artaud, que Vitrac mettra en œuvre dans *Connaissance de la mort* <sup>40</sup>. Or ce goût du sang me paraît être un des éléments narratifs réclamés pour des adultes qui n'ont pas perdu la saveur des récits de l'enfance, merveilleusement angoissants.

Qu'ils aient eu connaissance ou non du « procédé très spécial » utilisé par Roussel pour favoriser ses imaginations, les surréalistes de la première génération avaient, en commun avec lui, la recherche du « haut lyrisme ».

Certes, ils n'appréciaient pas tous de la même façon l'aspect mécanique des personnages rousselliens, le mouvement d'horlogerie présidant à leur destinée. Philippe Soupault s'en réjouissait, y retrouvant quelque chose des baraques foraines de l'enfance. Avant même qu'il ne se fût mis à jouer aux échecs, Vitrac avait annoncé cette orientation inéluctable de Roussel, à partir de l'étude de ses ouvrages, où il décelait une rigueur de construction égale à une partie du jeu royal.

Mais ce qui leur est commun, du moins à la naissance du Mouvement, c'est le travail du mot, ce en quoi ils rencontrent Roussel. Présentant le premier numéro de *la Révolution surréaliste*, Breton note, dans ses *Entretiens*, que le courant lyrique y est très fort avec Desnos, Baron, Eluard, et il précise:

*Michel Leiris partage avec Desnos le souci d'intervenir, d'opérer sur la matière même du langage en obligeant les mots à livrer leur vie secrète et à trahir le mystérieux commerce qu'ils entretiennent en dehors de leur sens. A ce point de vue, leur maître reconnu et le nôtre est, naturellement, Raymond Roussel*<sup>41</sup>.

Il ne me semble pas que les surréalistes aient, dès ce moment, pu connaître la technique d'innovation roussellienne. Breton commet une erreur chronologique, mais il a bien raison, *rétrospectivement*, de considérer Roussel comme l'initiateur des mots sans rides. Aux auteurs déjà nommés il faudrait ajouter justement Marcel Duchamp (qui inspire l'article de Breton « Les mots sans rides » dans *Littérature* I.XII.1922) et Vitrac dont la *Peau-Asie* est une systématisation de la contrepèterie - c'est-à-dire de la permutation phonétique - sur l'étendue du poème<sup>42</sup>. Non qu'il y ait identité de pratique entre les uns et les autres, à coup sûr, une recherche du même ordre. Il s'agit bien, par une chiquenaude donnée au langage conventionnel figé, d'ouvrir de nouveaux horizons, de révéler des cousinages, comme disait Jarry, des parentés secrètes. Somme toute, le mannequin linguistique désarticulé est susceptible de donner le jour à un sémantisme insoupçonné. Qu'on se réfère au procédé roussellien sous ses trois espèces (phrases identiques à double sens, mot à double sens accouplés par la préposition à, phrases rébus ou à peu près phonétiques) ou aux jeux verbaux de Duchamp, Desnos, Leiris, Vitrac, c'est bien la même entreprise de subversion de la langue maternelle.

Cependant le but recherché peut être différent. Pour les uns il s'agira d'un exercice de caractère mathématique, susceptible de fonder une nouvelle grammaire, plus poétique et divertissante que l'ancienne.

Pour les autres, en revanche, il est question de retrouver le langage primitif original d'avant Babel. C'est ce que Breton nomme la « haute poésie », l'hermétisme fondamental dont la cabbale phonétique ou langage des oiseaux est le moyen. De là à faire de Roussel un adepte, initié à la Tradition des enfants d'Hiram, il n'y a qu'un pas, favorisé par le sentiment d'énigme dont j'ai parlé ci-dessus. Breton, en avançant cette hypothèse dans « Fronton-virage », se montre très prudent. Il n'en suppose pas moins un secret final dans l'œuvre de Roussel qui reproduirait, de manière cryptique, le processus du Grand Œuvre. Au *Mystère des cathédrale* de Fulcanelli, il substitue la chaîne de *Poussière de soleils*. Chacun y mettant un accent particulier, ses émules développent la démonstration : Carrouges pour les machines céli-

bataires à fonctionnement érotique et hermétique, Marcel Jean pour la pierre philosophale, dernière opération du Grand Œuvre qui est aussi maîtrise du langage et connaissance de soi.

On le voit, que ce soit au début triomphant du surréalisme ou à son déclin, Roussel apparaît toujours comme un modèle, une référence, une source d'inspiration quand ce n'est pas le Sphinx qui interroge chacun sur la route de Thèbes.

\*  
\*\*

En dépit des recherches accumulées, on ne connaît qu'une infime partie des mécanismes de l'inspiration ou, si l'on préfère un vocabulaire moins connoté, de la création littéraire. Par ses indications posthumes, Roussel n'a levé qu'un léger coin du voile et fourni quelques clés, toutefois sans indiquer où étaient les serrures. Il serait donc hasardeux, en dehors du témoignage des intéressés, d'affirmer que telle ou telle œuvre est issue du modèle roussellien. Il est cependant certain - parce que Duchamp l'atteste - que la représentation *d'Impressions d'Afrique* a enclenché, *analogiquement*, la fabrication du Grand Verre et entraîné, de façon durable, l'intérêt des surréalistes pour la personne et l'œuvre de Roussel. De même le travail de la langue, qui est l'un des aspects primitifs du surréalisme, a été suscité originellement par Duchamp, en connivence spirituelle, si l'on peut dire, avec Roussel. Sur l'autre versant, c'est l'exploration de l'univers onirique que, peut-être à tort, les surréalistes ont cru pouvoir poursuivre à l'instar de Roussel - mais le fait est que la technique roussellienne n'est rien d'autre qu'un pont-levis jeté entre l'état de veille et le sommeil, entre le conscient collectif et l'inconscient personnel. Il ne m'appartient pas de dire ici l'influence qu'a pu avoir Roussel sur les auteurs du Nouveau Roman en France, ni même à l'étranger sur un Julio Cortazar par exemple.

Je conclurai donc mon propos en affirmant ceci: les surréalistes ont défendu Roussel et facilité sa survie littéraire dans la mesure où il comblait leur horiwon d'attente. Réciproquement, Raymond Roussel les a, plus ou moins directement, accompagnés sur les chemins de l'imaginaire, du merveilleux, du renouvellement de la langue. Ainsi s'établit la chaîne de la roussellâtrie à partir d'une méprise initiale.

Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle

## NOTES

1. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, p. 292.
2. Voir: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel (1877-1933)*, éd. J.J. Pauvert, 1972, 400 p.
3. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967, pp. 5-6.
4. André Breton, Lettre à J. Doucet, le 9 fév. 1921, citée par P.O. Walzer, « Une bibliothèque idéale », in *André Breton essais et témoignages*, Neufchâtel, La Baconnière, 1970, p. 88.
5. Philippe Soupault, « Raymond Roussel », *Littérature*, nouvelle série, n° 2, 1<sup>er</sup> avr. 1922, p. 19.
6. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, *op. cit.* p. 220.
7. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1933, p. 34.
8. Roger Vitrac, « La Mort au public », *Les Hommes du jour*, 30 déc. 1922, texte repris dans Roger Vitrac, *Champ de bataille*, Rougerie, 1975, pp. 24-26.
9. Robert Desnos, « L'Etoile au front », 391, n° 17, juin 1924.
10. André Breton: « Fronton-virage », préface à Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 12 (repris dans *la Clé des champs*, Pauvert 1967).
11. Paul Eluard, « Raymond Roussel: L'Etoile au front », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juil. 1925, p. 32.
12. J.-A. Boiffard, *ibid.*, p. 22.
13. André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, Gallimard, 1952, p. 107.
14. « Correspondance », *la Révolution surréaliste* n° 1, 1<sup>er</sup> déc. 1924, p.32.
15. Philippe Soupault, *la Révolution surréaliste*, n° 4, p. 8.
16. André Breton, « Fronton-virage », *op. cit.*, pp. 26-27.
17. Roger Vitrac, « Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1<sup>er</sup> fév. 1928. J'ai analysé cet article fondateur dans mon étude: *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, pp. 84 sq.
18. Salvador Dalí, « Raymond Roussel - Nouvelles Impressions d'Afrique », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 41.
19. Voir F. Caradec: *Vie de Raymond Roussel*, *op. cit.*, pp. 361-62 et hors-texte n° 72-73.
20. Voir, de Jean Ferry, respectivement: « Analyse de deux ouvrages de Raymond Roussel », *Documents* 34, pp. 79-83; *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, 214 p.; « Raymond Roussel », numéro spécial de *Bizarre*, 2<sup>e</sup> trim. 1964 ; *L'Afrique des impressions*, Pauvert, 1967.
21. Voir surtout, de Michel Leiris: « Conception et réalité chez Raymond Roussel », *Critique*, octobre 1954, repris dans Raymond Roussel, *Epaves*, Pauvert, 1972, et « Documents sur Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1<sup>er</sup> avril 1935 (repris dans *Bizarre*, *op. cit.*, p. 77); compte-rendu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, *N.R.F.*, 1<sup>er</sup> janv. 1936; « Autour des *Nouvelles Impressions d'Afrique* », *Cahiers GLM*, mars 1939; « Une lettre de Raymond Roussel », *Arts-Lettres*, 4<sup>e</sup> année, n° 5, Présentation de Flio, *Bizarre*, numéro « Roussel », p. 2.
22. Voir: Marcel Jean et Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, essai, Corrèa, 1950, 232 p.
23. Voir: Michel Carrouges, *les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954, 248 p.
24. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, 1970, pp. 292-93.
25. Philippe Soupault, « Raymond Roussel », art. cité.
26. Philippe Soupault, « Roger Vitrac n'avait qu'une passion: le

- théâtre", *Arts*, 26 sept. 1962, p. 8. (repris dans Henri Béhar, *Virac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor-Nathan, p. 199).
27. Voir: Robert Desnos: ((Une vie excentrique - Raymond Roussel le mystérieux", coupure de presse reproduite par M.-C. Dumas dans *Europe*, n° 517-518, mai-1juin 1972, consacré à Desnos: ((Il me reçut de façon fort affable, mais quels que fussent mes efforts la conversation garda un caractère impersonnel style "pluie et beau temps", en dépit des questions très précises que je posais, et auxquelles d'ailleurs il répondait avec précision" (p. 196).
28. Voir, particulièrement: Michel Leiris, ((Le Voyageur et son ombre", *la Bête noire*, n° 1, avril 1935, repris dans *Bizarre*, numéro Roussel, pp. 77-78.
29. Lettre de Roger Vitrac à Jean Puyaubert, Pinsac, 1.8.1933, citée dans Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, p. 85.
30. André Breton, ((Fronton Virage", *op. cit.*, p. 9.
31. Roger Vitrac, ((Raymond Roussel", *N.R.F.*, 1.2.1928, repris dans *Bizarre, op. cit.*, p. 80.
32. Voir: Robert Desnos, articles republiés dans *Europe, op. cit.*, pp. 192 et 194.
33. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935, p. 29.
34. Philippe Soupault, *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juil. 1925, p.8.
35. Robert Desnos, «Raymond Roussel ou coïncidences et circonstances de la destinée", *Paris-Journal*, 8 fév. 1924, repris dans *Europe, op. cit.*, p. 186.
36. Respectivement dans *le S.A.S.D.L.R.*, n° 5, 15 mai 1933, p. 37 et *le S.A.S.D.L.R.*, n° 6, 15 mai 1937, p. 41.
37. Je me réfère à Jacqueline Chénieux, *le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, 386 p.
38. Robert Desnos, *op. cit.*, p. 184.
39. *Id., ibid.*, p. 187.
40. Sur ce point voir: H. Béhar, *Roger Vitrac...*, Nizet, pp. 82-83.
41. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 106.
42. Voir: Roger Vitrac, *Dés-Lyre*, Gallimard, 1964, pp. 31-34.

# RAYMOND ROUSSEL ET LE ROMAN EN VERS

Michel DECAUDIN

On connaît l'« Avis» que Roussel a inscrit en tête de *la Doublure*.

*Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière.*

L'AUTEUR

Lecteurs disciplinés, ne cherchant pas malice dans cet avertissement, suivons donc, comme nous ferions les chapitres d'un roman, les six parties de ce texte, à ce point inégales que la troisième à elle seule est presque deux fois plus longue que toutes les autres additionnées. S'y déroule l'histoire d'un comédien raté, condamné à ne jouer que des doublures, voué au ridicule par sa maladresse et un défaut de prononciation: il s'appelle Gaspard Lenoir (chant 1 chapitre 1). Roberte de Blou, depuis un an sa maîtresse, le persuade de partir avec elle - de s'évader... - pour le Midi et d'épuiser leurs économies dans une vie enfin libre (II). Nice: c'est le Mardi Gras et depuis quinze jours ils prennent part au Carnaval; l'après-midi se passe au milieu de l'agitation de la ville en liesse (III). Puis le calme revient, chacun se démasque (IV). Le soir, ils se promènent attendris et heureux le long de la mer, voient tirer le feu d'artifice (V). Quatre mois plus tard, Gaspard Lenoir est à la foire de Neuilly. Leur pécule a fondu sur la Côte d'Azur et Roberte l'a quitté. Misérable, il

joue une pantomime dans *les Transes de la Marquise* sur la scène d'un théâtre ambulant, mais toujours « regarde en haut, les étoiles aux cieux » (VI).

Voilà, à ne nous en tenir qu'à l'anecdote, une belle tranche de vie, l'histoire sordide à souhait d'une déchéance dans les illusions pas même perdues, de la vanité de l'idéal englué dans la médiocrité quotidienne... Mais elle est en vers, cette histoire, et toutes nos perspectives en sont troublées. Non parce qu'on se trouverait devant l'émergence inattendue et insolite d'une sorte d'image renversée du poème en prose. Le récit ou le roman en vers est une tradition parnassienne qui, de *la Grève des forgerons* à, par exemple, *Louise*, « roman lyrique » de Charles Fuster, tend à distancier, non parfois sans un clin d'œil de connivence souriante au lecteur, la réalité quotidienne par le langage poétique, ou considéré tel à l'époque. Sa problématique, pour éviter le burlesque d'une disparate excessive entre le ton et le contenu, passe nécessairement par une technique d'écriture : quelle forme, quel type de vers, quelle structure, quel langage, quelle relation du signifiant au signifié établiront une parfaite adéquation du roman au poème, et inversement ?

La réponse que Roussel donne à ces questions, non théoriquement, mais dans la pratique que représente la fabrication de *la Doublure*, ne manquera pas de surprendre si on la compare aux modèles parnassiens. On dirait volontiers qu'il prend le contrepied de son personnage, qu'au début il présente travaillant ses rôles, soignant ses intonations et ses proses,

*En tâchant de donner au dialogue en prose,  
L'enflure et la rondeur emphatique des vers* (I, 30-31).

Il fait, lui, tout le contraire en introduisant la platitude d'une prose narrative et descriptive au premier degré dans une forme poétique d'une scrupuleuse rigueur. Ses alexandrins à rimes plates observant l'alternance des féminines et des masculines sont irréprochables. La césure à l'intérieur d'un mot est évitée - parfois grâce à un procédé purement formel, quand, par exemple, il écrit (III, 169) :

*Imitant de la pierre, et poreuse, la meule*

avec un « et » dont la seule fonction est d'éviter une coupe « pierlIre poreuse ». Le recours à l'inversion donne parfois une allure un peu guindée :

*Et ne pouvant dans sa douleur se contenir,  
Il avait raconté tout, et le souvenir [...] (II, 47-48).*

Mais il s'interdit la césure lyrique, les licences du genre « encor » les jeux sur la synérèse et la diérèse, employant systématiquement cette dernière.

Cependant, cette sûreté technique, cette observance des règles canoniques s'accompagnent d'une mise à plat, d'une « prosification » de l'alexandrin. On trouve sans doute parfois de brèves suites aux coupes traditionnelles, comme en III, 1493-1495 :

*L'autre fait un salut profond, plein d'ironie,  
Et dit que, sa chanson d'amour étant finie,  
Il va quitter, hélas! des gens si comme il faut.*

Ou, III, 1614-1618:

*Roberte, sans penser, instinctivement lutte,  
Ses coudes resserrés, courbant en deux son corps,  
Une jambe levée, et faisant des efforts  
Avec une grimace énorme de la bouche,  
Pour tâcher d'empêcher que la pelle les touche.*

De telles séries sont rares et ne se développent que sur quelques vers. Généralement, la cadence du vers est neutralisée par les coupes internes, les rejets et contre-rejets, les enjambements. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se reporter à la première page dont tous les vers s'enchaînent sur rejets et contre-rejets. De plus, la platitude des rimes ne peut contribuer à souligner la mesure: les mots-outils y abondent, jusqu'à un *celui / qui* difficilement acceptable, sinon par un subtil raffinement sur la voyelle de soutien pour l'œil *u*. Dans la seule page 117, qu'on ne choisit pas pour son caractère exceptionnel, mais qui représente une bonne moyenne, outre un certain nombre de rimes banales comme *voie / joie, vont / font*, on trouve: *gai / j'ai, quoi! / moi, vous / nous, forçait / c'est, ont / sont...* Il en résulte, sous le découpage de l'alexandrin, une allure de prose. Ainsi ces vers 65 à 75 de la quatrième partie:

*Elle dit: «Ah! vous qui vouliez tant qu'on vous laisse  
chercher, vous renoncez tout de même.» Elle baisse son  
capuchon orange et blanc, puis prenant soin de ses che-  
veux, pourtant qui n'en ont pas besoin, déjà complètement  
ébouriffés, elle ôte avec précaution, en faisant une haute*

*courbe, le caoutchouc assez mou qui revient par devant, sur le nez du masque qu'elle tient encore quelque temps appliqué sur sa face en lui disant: « Alors il faut que je me fasse voir? Vous ne changez pas d'avis? Eh bien, tenez! »*

Ou, au début de la cinquième partie:

*Tous les quinze ou vingt pas à peu près, quand on passe en regardant à droite, à côté d'un espace séparant la tribune en deux, on aperçoit la route tout d'abord, puis un trottoir, puis soit quelque lanterne à flamme hésitante qui brille avec un nom quelconque au côté de la grille ouverte d'un hôtel, soit le fragment d'un mur bas, avec, au-dessus, quelque feuillage. obscur.*

Nous sommes aux antipodes de la transmutation parnasienne. Et cela d'autant plus que, à l'exception de quelques rares élans (qui n'en apparaissent que plus dérisoires), le récit et les descriptions sont développés avec une précision, sinon une application, d'inventaire ou de procès-verbal. Les précédentes citations nous ont déjà familiarisés avec cette minutie. Mais voici, au début de la deuxième partie, la chambre de Gaspard:

*Faisant se hérissier des ombres au parquet,  
Sur le bord d'une table, une seule bougie  
Donne un tremblement à sa flamme élargie  
D'en haut. Du papier bleu plissé dans le flambeau  
La cale. Plein de clairs reflets, un lavabo  
Est adossé devant la porte condamnée  
De la chambre voisine. Ornant la cheminée,  
Une pendule dont on voit le balancier  
Est arrêtée,. un homme est en train de scier  
Un tronc d'arbre dessus,. le sujet est en bronze  
Doré: fixes, les deux aiguilles au chiffre onze,  
L'une sur l'autre, font très peu d'angle,. un seul trou  
A droite du cadran, assez en bas, par où  
L'on introduit la clé pour remonter, est sombre (...]*

Et cela continue pendant près de trente vers. La longueur démesurée de la troisième partie est due, parmi d'autres raisons, aux intenninables descriptions de chars, de travestis, d'incidents de parcours qui se succèdent plutôt dans le déroulement régulier d'un panoramique que dans ce qu'on imagine devoir être la frénésie d'une folle journée de Carnaval.

Une telle obstination méthodique à remplir l'espace et le temps appelle à de nombreux rapprochements. On pensera à son presque homonyme Rousseau le douanier et à la façon dont il traite les objets dans la surface de sa toile. Ou à certaines démarches du nouveau roman première manière. Cependant, même si on est tenté de voir quelques ressemblances entre l'auteur de *Nègre attaqué par un jaguar* et celui de *Impressions d'Afrique* - ne serait-ce que la certitude de leur propre génie - , la « naïveté » de l'un n'est pas la « naïveté » de l'autre et leurs regards sur la vie et l'art sont bien différents. D'autre part, on conçoit mal en 1897 Roussel élaborant un « procédé » antérieur à celui de *Locus Solus*, une sorte d'anti-poésie, dans le sens où Sartre a parlé d'anti-roman, un respect de la forme poétique qui n'aurait d'autre raison que sa dérision. Ce serait lui attribuer une réflexion peu en rapport avec le climat culturel dans lequel il se trouve comme avec son état d'esprit au moment où il écrit *la Doublure*. On sait comment Pierre Janet le décrit sous le nom de Martial dans *De l'angoisse à l'extase*. Il a présenté, nous dit-il, pendant cinq à six mois à l'âge de dix-neuf ans, « un état mental qu'il juge lui-même extraordinaire » ; il venait de choisir la littérature de préférence à d'autres activités et travaillait à un grand ouvrage de quelques milliers de vers, qu'il voulait terminer avant d'avoir vingt ans ; il y consacrait jours et nuits sans éprouver de fatigue, dans un « étrange enthousiasme » où il se sentait un prodige, l'« égal de Dante et de Shakespeare », en train d'écrire un chef-d'œuvre. Cette exaltation avait ensuite diminué pendant l'impression du livre, pour laisser la place à « une véritable crise de dépression mélancolique » lorsqu'il s'aperçut, après la publication, qu'on ne se retournait pas sur son passage dans la rue. Dans *Comment j'ai écrit...*, Roussel confirme cette analyse, parlant d'« une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire » et se référant explicitement à notre poème :

*Je travaillai, pour ainsi dire, nuit et jour pendant de longs mois, au bout desquels j'écrivis la Doublure, dont la composition a coïncidé avec la crise décrite par Pierre Janet.*

Sans doute le livre de Janet est de 1926 seulement et son diagnostic sur le Roussel de 1896 prend en compte le Roussel dont il suit le cas depuis près de trente ans. Quant à *Comment j'ai écrit...*, nous avons appris à lire ce livre autrement que comme un mode d'emploi au premier degré dont il suffit d'appliquer les recettes et nous n'avons pas fini de nous interroger

sur ses raisons profondes et sur le bon usage qu'en peut faire la critique. Il se trouve en tout cas que, dans le cas présent, ce double témoignage nous donne incontestablement une grille de lecture de *la Doublure*.

Gaspard Lenoir n'est pas seulement un comédien qui joue des doublures: c'est toute son existence qui est doublure, illusion d'une illusion; il n'a de réalité que par substitution. Il remplace un comédien qui incarnait un personnage. Son jeu, longuement décrit dans la première partie, accentue le côté artificiel et factice de la représentation théâtrale - et c'est dans un rôle de doublure qu'il a séduit celle qui s'appelle Roberte de Blou (la plus légère pratique de Roussel nous fait évidemment lire *Double*). On ne s'étonnera pas que ces doubles, ces ombres, soient eux-mêmes dans l'univers carnavalesque, double dérisoire, grimaçant de la réalité humaine, qui fige les visages dans l'immobilité de la mort. Les masques de carton, les gestes de la vie vidés de toute signification, réduits à une pure mécanique, deviennent une image obsessionnelle d'une précision onirique. Parfois une inscription vient renforcer caricaturalement par redondance cette transformation de l'être vivant en mannequin: par exemple ce masque chauve, peinturluré de tricolore, annonçant: «Je suis chauve, hein», ou ce gendarme qui traîne par le collet un homme «tout flasque» et a dans le dos ces mots: «Je soutiens un souteneur.»

C'est pourtant dans ce décor illusoire, au sein de cette agitation factice que Gaspard et Roberte sont véritablement eux-mêmes, vivent leur vie authentique - pantins lamentables réalisant au milieu de pantins la liberté rêvée. Après, c'est le retour à la médiocrité quotidienne, à la foire de Neuilly, qui est en même temps carnaval et théâtre, dans un rôle pire encore que celui d'une doublure, puisqu'on ne lui a laissé qu'un simple bout de pantomime ajouté aux *Tranes de la marquise*. Passionné de son art, il n'en continue pas moins à poursuivre un espoir insensé, celui de l'impossible succès.

L'opposition est éclatante entre l'enjeu que représentait ce texte pour Roussel, l'« état de bonheur inouï » dans lequel il a été écrit, l'épanouissement dans une surpuissance créatrice qui conduit le poète à se comparer aux plus grands, Dante, Shakespeare, Hugo ou Napoléon au faîte de leur gloire d'une part, et de l'autre le sujet traité. Pourquoi ce triste destin de Gaspard Lenoir conçu dans la démesure et l'exaltation? Ne faut-il pas y voir quelque chose comme la hantise de l'échec tapie dans l'imagination du génie? *La Doublure* ne serait-elle pas l'œuvre au noir, l'ombre de la « sorte de perception lumineuse » dont parlait Janet? Comme si au cœur même de la confiance illimitée

en soi se cachait un doute qu'il s'agissait inconsciemment de neutraliser, d'exorciser en le désignant.

Dans une telle perspective, le choix de la forme versifiée ne prend-il pas une dimension nouvelle? Le recours à la structure poétique pour transmettre une matière romanesque apparaît comme une procédure elle aussi de neutralisation, d'exorcisme à l'égard de la réalité que véhicule le roman. Et le traitement du vers, sa « prosification », exerce une fonction analogue à l'égard de la poésie. Le roman en vers est ainsi doublement une doublure. Roman qui n'est pas un roman, écriture poétique qui nie la poésie, nous voilà aux antipodes du modèle parnassien que le jeune homme pouvait avoir sous les yeux. *La Doublure* tient à la peau de Raymond Roussel plus qu'à son esthétique.

Même s'ils n'ont paru respectivement que dans *le Gaulois du dimanche* des 10-11 et 26-27 septembre 1904, donc sept ans après *la Doublure*, « L'Inconsolable » et « Têtes de carton du carnaval de Nice » peuvent passer pour des bouts d'essai - ou des chutes - de l'œuvre définitive, avec leurs descriptions de déguisements qui s'enchaînent les unes aux autres sans aucune transition et, toutes, illustrent la technique de la redondance définie plus haut. En revanche, « Le Serment de John Glover », inséré dans « Une page de folk-Iore breton », et la « Légende bretonne », dans « Les Taches de la laine », sont de nature différente. La construction en abyme confère à ces textes un statut particulier. Le premier vient d'un seul bloc, le second est cité par fragments dans deux récits qui relèvent du procédé, « Une page... » nous menant de « Les phalanges de l'index sur les cornes du mouton à cinq pattes » à « Les phalanges de l'index sur les cornes du bouton à cinq pattes », « Les Taches de la laine » de « Les taches de la laine sur le gros mouton à cinq pattes », à « Les taches de la laine sur le gros bouton à cinq pattes » - dans une parenté qu'il est inutile de souligner. « Le Serment de John Glover » est une sorte de petite épopée où, contrairement à ce qui se passe dans *la Doublure*, le réel est poétisé dans une recherche de la grandeur sans aucun déphasage entre l'allure du vers et son contenu. C'est une légende que le narrateur a raconté à un ami. Intéressé, celui-ci lui a demandé de la mettre en vers, afin de l'illustrer et d'en faire un livre. Et le texte par lequel commence le récit est celui de la légende d'une des gravures de ce livre: mise en abyme gigogne, avec cette particularité que la partie centrale, loin d'être une réduction des autres, est ici de loin la plus importante. « Les Taches de la laine » pourrait passer pour un doublet d'« Une page »... C'est en effet la même organisation d'un texte écrit pour être illustré et de gravures décrites. Mais cette fois alternent passages en vers

et passages en prose, ces derniers unissant des éléments du récit et la présentation des illustrations. Le récit linéaire se développe ainsi sur trois plans, celui des vers, celui de la prose et celui du dessin. De plus, contrairement à ce qui se passe dans le « Serment », l'histoire est sollicitée vers la banalité, et le traitement du vers et de la langue poétique renvoie à *la Doublure* : même prosaïsme dans le vocabulaire et le phrasé.

Ces deux expériences, proches l'une de l'autre, dans lesquelles, nous dit-il dans *Comment j'ai écrit...* «j'eus l'impression d'avoir trouvé ma voie par les combinaisons de mots dont j'ai parlé », nous montrent de plus quelle attirance Roussel a éprouvée à l'égard du récit en vers. En deçà - ou au-delà - de *la Doublure*, ils participent de la même interrogation sur la prose et la poésie

Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle

# LECTURE PSYCHANALYTIQUE DES PARENTHÈSES DES «NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE»

Jeanine PARISIÈRE PLOTTEL

On a pu se demander si les parenthèses des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, opération typographique étonnante, étaient intrinsèques à la démarche de Raymond Roussel. D'après Jean Ferry, celui-ci ne « tenait pas absolument » à ces fameuses parenthèses<sup>1</sup>, et « il aurait de beaucoup préféré qu'à chaque membre du poème fut affectée une encre de couleur différente, repère plus commode ». Peu importe d'ailleurs à l'amateur de beaux livres ou à l'artiste qui regrettent le manque d'enluminures de déceler ou non un ordre esthétique sous les formes symétriques et asymétriques des graphies des parenthèses. Il se souviendra plutôt de la machine à lire Roussel, présentée parmi les papillons roses à l'Exposition Surréaliste de 1937, et du numéro spécial de la revue *Bizarre*, consacré à Raymond Roussel qui propose une élaboration détaillée de « la Machine à lire Roussel ». Le principe en est fort simple: la disposition des pages de l'édition originale des *Nouvelles Impressions*, celle de Lemerre, permettant de lire le texte sans couper les pages, on groupe les passages selon le nombre de parenthèses qu'ils comportent et on colle les textes ainsi obtenus sur des cartes indépendantes qu'on marque de six couleurs - les couleurs feutres donneraient *l'impression* voulue par Roussel. Il suffit ensuite de perforer les cartes et de les monter autour d'un axe horizontal qu'on fait tourner soit avec les doigts ou par un système électronique quelconque<sup>2</sup>.

On peut supposer que le principe selon lequel Roussel aurait décidé la périodicité de telle ou telle couleur correspond à la disposition de l'ordre des parenthèses. Fassio, par exemple, compare chaque chant des *Nouvelles Impressions* à une série de sphères de différents rayons, concentriques et excentriques. Le même numéro spécial comporte un croquis de François Caradec où il imagine un itinéraire alphabétique typique (p. 62) et un tableau de Jean Ferry (p. 145).

La reproduction graphique de l'ordre des parenthèses de « Damiette », le chant dont *Epaves* fournit le fac-similé dactylographique semble en effet indiquer un jeu de parenthèses tout à fait symétrique:

```
(
  «
    («
      ««
        «««( »»»)
          «««( »»»))
            »»)
              »)
                ))
                  )
```

Quant au Chant 2, «Le Champ de bataille des pyramides », un peu d'imagination et de bonne volonté suffisent pour y percevoir aussi des éléments d'une certaine symétrie:

```
(
  «
    «( »)
    «( »)
    «( »)
    («
      «« »»
      «««( »»»))
      «««( »»»))
      «««( »»»))
        »»)
        »)
        »
        )
```



Notre formation mathématique est malheureusement tout à fait insuffisante pour nous permettre de développer et de formaliser un modèle théorique, au sens anglais de *Theory of models*, susceptible de définir et d'expliciter la grammaire des symétries des *Nouvelles Impressions*. Retenons ici que chaque parenthèse exprime un ordre second, c'est-à-dire qu'elle est incidente, par rapport à une principale initiale, ou à une autre incidente. On connaît la définition de l'incidente en grammaire: une proposition ou une phrase incidente désigne celle qui est insérée dans une proposition dont elle fait partie. L'incidente, qui suspend la phrase pour y introduire un énoncé épisodique ou accessoire, se rapproche aussi de l'incise. En grammaire, une incise est une proposition généralement courte, qui formant un sens partiel, entre dans le sens total de la proposition: «Un soir, t'en souvient-il, nous voguions en silence.» Il ne s'agit pas de reprendre «incise» et «incidente» dans une acception grammaticale, mais de transformer ces termes en étiquettes des pierres de touche, si j'ose dire, de la structure même des *Nouvelles Impressions*.

Il est évident que l'hypogramme incisif, pour parler comme Saussure, surdétermine les *Nouvelles Impressions*. L'abus de parenthèses, de tirets, de participes, et de notes dont le nombre de vers dépasse le nombre de vers du texte dont elles sont censées être le commentaire, témoigne assez qu'il s'agit d'une démarche fondamentale de l'esprit où l'annexe et le secondaire se substituent à l'essentiel et l'absorbent. Ces incises qui se comportent comme l'axe de la parole roussellienne se devront d'être examinées selon une optique sémantique plutôt que structurale. Considérons les articulations sémiotiques du texte de Roussel, non pas ses liaisons grammaticales; projetons sur le plan sémiotique une terminologie empruntée à la grammaire et imageons avec des métaphores tirées de la musique. Il est évident que la phrase dominante - et je donne à ces terme le sens qu'il a en harmonie, le cinquième degré de la gamme diatonique ascendante - sera elle-même une incisive. La dominante du Chant 4 des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le chant que nous allons considérer ici même, se compose des vers suivants:

*Rasant le Nil, je vois fuir deux rives couvertes  
De fleurs, d'ailes, d'éclairs, de riches plantes vertes.*

Sur le plan structural, ce chant - et je crois qu'il en est ainsi de chacun de ces «chants» - est un chant véritable en ce qu'il incite à appliquer à la littérature une terminologie musicale. «Rasant le Nil» est en quelque sorte la tonique autour de

laquelle s'articule le jeu sémantique des incidentes et des incisives primaires, secondes, tierces, et quaternaires, c'est-à-dire les propositions encadrées par une, deux, trois ou quatre parenthèses. « Je vois fuir deux rives couvertes / De fleurs, d'ailes, d'éclairs, de riches plantes vertes » est une dominante. Elle retombe sur l'incidente finale: « Dont une suffirait à vingt de nos salons. »

Ces motifs remplissent la fonction de principales par rapport à toutes les incisives et incidentes. Soit la tonique « Rasant le Nil ». « Rasant » employé comme terme de paysage, par exemple dans l'expression « vue rasante », suggère une vue qui s'étend à proximité sur un pays uni, c'est-à-dire qui rase la terre. Ce n'est pas sans raison que François Caradec écrit que cette « impression » est digne de Pierre Loti<sup>3</sup>. D'autre part, « rasant » est un terme de fortification. Un flanc rasant, une ligne rasante, est l'endroit de la courtine ou du flanc, d'où les coups que l'on tire rasant la face du bastion opposé, et vont le long de cette face. « Rasant » se dit aussi des défenses qui s'élèvent peu au-dessus du sol, et enfin « rasant » est un terme d'artillerie: tir rasant est un tir horizontal. Le souvenir de ces allusions à la vie militaire permettra de percevoir l'engendrement des vers suivant insérés dans l'une des triples parenthèses:

- *Quand, brutal, au sortir d'un lointain pistolet  
Qu'étreint un champion dont tous les coups font mouche,  
Un projectile heureux rompt la mèche ou la mouche;*

Et enfin on se souviendra des vers suivants:

*((Se fait-on pas à tout? deux jours après la tonte  
Le mouton aguerri ne ressent plus le frais;*

allusion au fait que ce mouton a été rasé!

Roussel pratique ce que je propose de nommer la boulimie sémantique; c'est-à-dire qu'il bourre le mot de toutes ses polysémies possibles. On pourrait croire que le référent de tel ou tel signe s'en trouverait renforcé. Il n'en est rien. Le signifié le plus usuel, le plus banal de la culture dominante - il s'agit ici de communication plutôt que de métaphysique - se trouve être mis de côté. « Rasant/rasé » signifie aussi tondu de près, poil fort court. En fait « rasant » est un mot obsessionnel chez notre auteur. C'est-à-dire - et j'ose à peine évoquer un fait ayant si peu d'intérêt général, même aujourd'hui on évoque avec une certaine gêne ce que la politesse et les bienséances interdisent à la critique - il est évident que Roussel se rasait. Il serait abusif d'invoquer l'autorité de la psychanalyse pour affirmer que chez

cet homme qui regrettait son enfance, la barbe et les poils qui lui étaient venus au moment de son adolescence l'avaient bouleversé. Il ne s'agit pas de découvrir comment «le pauvre petit malade» avait bien pu accueillir la métamorphose de l'enfant relativement lisse en jeune homme hirsute, mais on devine que le passage avait été pénible. Ce qui intéresse la psychanalyse par contre, c'est d'examiner comment l'accessoire disloque, désarticule et domine l'ensemble. Une optique lacanienne nous incite à percevoir la forclusion du signifié transcendantal, le nom-du-père qui mène à l'éclatement de la chaîne signifiante. Ici cette forclusion se traduit en ce que les incidentes s'emboîtent selon des connexions non-hiérarchiques. On songe aux dessins des schizophrènes où le champ accapare totalement le sujet qui perd son relief et se fond avec l'arrière-plan. Non seulement le relief cesse de se détacher, mais les détails le réduisent ainsi que tous les contours.

Prenons un autre exemple: l'accord de «rasant» à Nil. Rasant/rasé exprime le vide, le néant dans une expression telle que «table rase». Le Nil désigne le fleuve, mais aussi sans doute *nihil*, c'est-à-dire rien, le néant. Cette forclusion qui mène à la mort file le tissu même de ce texte et se retrouve à des degrés divers sous les connexions qui lient les incidentes des parenthèses ouvertes, c'est-à-dire les duelles, tierces, et quartes aux toniques des parenthèses à la suite des longues séquences en tiroirs. Nous n'analyserons que quelques échantillons, car il est caractéristique d'une lecture de Roussel que la glose dépasse son prétexte. François Caradec précise que Roussel avait confié à Robert Desnos qu'il lui avait fallu environ quinze heures de travail par vers, c'est-à-dire 19110 heures<sup>4</sup>. Si nous supposons que l'élucidation de tous les signifiés de chaque signifiant de ce texte exige sans doute le même nombre d'heures, on nous permettra de patienter en attendant que des ordinateurs rendent cette tâche possible! Continuons:

«Vois» - «je vois fuir» - désigne le présent du verbe voir. Retenons que le signifiant [vwa] a pour signifié «voie», c'est-à-dire chemin, route, et «voix», production de son, sens qui renforce notre analyse de la structure du texte d'après une nomenclature musicale. «Fuir» implique se soustraire hâtivement à un péril, à une menace, à quelque chose ou à quelqu'un, et cet infinitif va suggérer «tourne deux talons» de la première parenthèse ainsi que «celui qui s'éloigne» de la tonique qui ferme cette parenthèse. S'en aller et s'enfuir, deux figures de forclusion au même titre que le *Nil/nihil...* On voit fuir «deux rives...» Retenons qu'au jeu de cartes, on dit «le deux». Rive

désigne le bord d'un fleuve. Cependant, le lecteur du Dictionnaire *Littré* ne manquera pas de relever cet exemple tiré de Fontenelle; «Son esprit ne pouvait se contenir dans ces rives ». On retrouvera «rive» à propos du perroquet dont la chaîne:

*Le rire à son perchoir et l'y rivera mort;*

Roussel avait écrit «deux rives couvertes », ce qui fait que [rive] est répété dans le même vers. Une question qui n'a ni fond ni rive, est une question compliquée, et il nous semble que cette expression est une sorte de mise-en-abyme du texte même, qui n'a lui aussi «ni fond ni rive ». L'explication de «mort» est tout aussi simple: s'il n'y a personne pour exercer son influence lorsque ceux qui parlent pour ne rien dire se prêtent à des propos mordants, à des médisances, celui qui est absent, sera contenu sur ce perchoir, ce bâton - ces coups, ces obstacles, ces entraves -, et le pauvre sera comme mort, *Nil/nihil*. Voici donc une deuxième mise en abyme de ce même motif. Nous en retrouvons d'autres, par exemple, l'ultime clôture de la parenthèse a la tierce - est-ce ainsi qu'il convient d'exprimer le plan musical de la syntaxe roussellienne? - oppose l'aphone au perroquet:

*L'aphone a son ardoise, ennuyeuse à blanchir;)))*

Le perroquet bavarde sans cesse, mais il n'a rien à dire. L'aphone n'a ni voix ni son, mais il tient à ce que son mutisme blanchisse son ardoise. Si je couchais ce texte sur le divan, mon attente et mon écoute me pousseraient à soutenir que Raymond se désigne ici lui-même. Il est aphone et silencieux, mais tout de même, puisqu'il se veut autre que le perroquet, le père hoquet - mais n'est-il pas aussi le même que ce père - il lui faut blanchir son ardoise et se résoudre à écrire en dépit de son impuissance.

Reprenons l'allusion aux propos qui se tiennent dans les salons lorsque nous n'y sommes pas, c'est-à-dire au contenu de la parenthèse qui fait suite à l'ouverture:

*(Doux salons où sitôt qu'ont tourné deux talons*

Tonique qui retombe à l'avant-dernier vers ainsi:

*Sur celui qui s'éloigne on fait courir maints bruits;)*

Considérons les «deux talons ». «Deux» répète le «deux» qui accompagnait les rives. Quant à «talon », le talon d'Achille

est la partie vulnérable de l'homme. Les mécanismes des déplacements sont tout à fait évidents aux lecteurs de *l'Interprétation des rêves*, mais sans doute les polysémies de «talon» le sont moins. «Montrer les talons» a le sens de s'enfuir. «Il a l'esprit au talon», se dit d'un homme qui, par étourderie ou par préoccupation, ne pense pas à ce qu'il dit. «Se donner des talons», «du talon dans le derrière» signifient donner de grandes marques de joie, et aussi se moquer de tout ce qui peut arriver. Le talon est aussi le fer qui garnit la partie inférieure d'une lance, d'une pique et la partie renforcée de la lame d'une arme blanche. Si vous fumez la pipe, le talon d'une pipe vous est présent à l'esprit. Le talon est aussi le dernier morceau, par exemple, le talon du pain. «Talon» est un terme de jeux de carte, ce qui reste après qu'on en a donné à chacun, et enfin, «talon» est aussi un terme de boucherie.

Lisons la deuxième parenthèse, tonique et dominante, à la lumière de ces polysémies:

*«En se divertissant soit de sa couardise  
Si-fait aux quolibets transparents, à la honte-  
Il ne sait aux gifleurs que tendre l'autre joue,  
Soit de ses fins talents s'il triche lorsqu'il joue.»*

«Se divertissant» se rapporte au terme «salon». Couardise s'appuie sur «talon». Chacun a son talon d'Achille, chacun est vulnérable, et «talon» au sens de faiblesse suggère couardise et honte. «Talon», dans un contexte de jeu de cartes, fournit l'allusion «s'il triche lorsqu'il joue». Parmi les exemples de *Lit-tré*, relevons la phrase: «Le talon est faux», ce qui ne manque pas d'évoquer le tricheur. Talents/talon est une paranomase évidente; fin/faim participent du même signifiant. «Faim» évoque aussi le talon, terme de boucherie; il ne me semble guère que le talon soit un morceau particulièrement tendre, c'est-à-dire fin, mais ne désigne-t-il pas une pièce du bout, de la fin. Le «divers» de «divertissant» résume le procédé qui consiste à faire des vers divers, ce qui laisse supposer un talent tissant du talon.

Bien que le sens apparent de ces vers semble le plus souvent absurde, la logique de Roussel frappe surtout par le fait que l'élaboration des liaisons sémantiques et phoniques creuse et vide absolument les signes de tous les signifiés pour laisser à découvert quelques référents constants et monotones, obsessions qui coïncident avec les lieux communs de la psychanalyse. Les exemples cités montrent en effet que l'explication de cet effet de vacuité tient à ce que dans les textes de Roussel, tous les mots qui le hantent se trouvent transformés en anaphoriques.

Lorsque je me sers du pronom « je » pour m'instituer locuteur ou plutôt locutrice de mon énoncé, j'entends que ce « je » me désigne *moi* qui parle ici devant vous. Mes amis George Bauer et Mary Ann Caws se servent ici du même « je » pour se désigner locuteur et locutrice de leurs discours, et il en est de même de tous les auteurs et de tous les locuteurs qui prennent la parole. Il est évident, et nul ne l'a mieux montré que le bien regretté Emile Benveniste, notre maître à tous en cette matière, que ce « je » employé par chacun à chaque instant pour se désigner, est en lui-même un signe vide, toujours disponible. Non approprié par un locuteur, il ne désigne aucune réalité. Mais quand je dis « je », ce « je » se transforme en signe plein. Cette forme se trouve rapportée à ma propre personne, à moi qui vous parle ici<sup>5</sup>.

Parmi les signes vides susceptibles de se remplir lorsque la personne qui parle se les attribue, il convient de distinguer les formes pronominales que Lucien Tesnière désigne « anaphoriques ». Soit l'exemple: « Raymond aime son père. » « Son » est en liaison sémantique, avec « père », dont il dépend structurellement, mais aussi avec « Raymond » dont il est structurellement indépendant. Tesnière fait remarquer que l'anaphore suppose deux liaisons sémantiques, celle qui double la liaison structurale et une liaison sémantique supplémentaire qui constitue l'anaphore même<sup>6</sup>. La liaison sémantique qui double la liaison structurale exprime un rapport de détermination. Dans « Raymond aime son père », l'idée de père est déterminée par celle de Raymond. Par contre, la liaison anaphorique désigne une identité et celle-ci comporte un renvoi sémantique. Dans « son père », « son » exprime l'idée de Raymond, à laquelle il se réfère, puisque « son » est égal à « de lui »: son = de lui, et que « lui » est égal à « Raymond »: lui = Raymond.

Ainsi, les anaphoriques sont des mots vides qui deviennent pleins dès qu'ils entrent en liaison anaphorique avec un autre mot qui lui communique son sens. « En d'autres termes, écrit Tesnière, les anaphoriques sont des mots *Vides sur le plan statique*. Mais ils deviennent automatiquement *Pleins sur le plan dynamique*. Les anaphoriques sont donc des *Mots pleins virtuels* <sup>7</sup>. »

Chez Roussel, les mots et les phrases se joignent selon ce mécanisme anaphorique: le mot qui était plein se vide.

Une note peu remarquée des *Nouvelles Impressions* confirme exactement ce procédé:

Combien change de force un mot suivant les cas!  
 ECLAIR dit «feu du ciel escorté de fracas»  
 Ou «reflet qu'un canif fait jaillir de sa lame» ;  
 CORBEILLE qui, trouve dans un épithalame,  
 Offre aux yeux de l'esprit l'empire du joyau  
 Rend ailleurs «dépotoir à vieux papiers»,. NOYAU  
 Ici sert pour « comète» et sert là pour « cerise» ;  
 A REVOLUTION peut correspondre «crise  
 Où du prince obéi le peuple dit: Je veux »  
 Ou «court ébranlement d'un système nerveux»,.  
 De «fauteuil» saute à «mer» BRAS,. de «tome» à  
 « roi» SUITE,.  
 De «façon dont croupit l'homme» à «tuyau» CON-  
 DUIITE;  
 De «GRINÇANT CUBE EN CRAIE» à «civilisé»  
 BLANC;  
 D'«écueil traître où la mort plane» à «siège ingrat»  
 BANC;  
 «Manger louche» ou «support chic» de CHAMPIGNON  
 use;  
 « Ce dont s'arme un gêneur à marteau qu'on excuse»  
 Où «numéro suant le prestige» est dans CLOU;  
 « Ce qui, le décrassage aidant, rend le bain flou»  
 Dans SAVON ou «ce qu'un chauffe sous-ordre écoute»;  
 «Affliction qu'hostile au somme un péché coute»  
 Ou «mèche à chatouiller le cou» dans REPENTIR,.  
 Dans BATON ou «suprême attribut militaire»;  
 «Emplumé rôtiisseur d'humains propriétaire  
 D'un arc» dans NATUREL ou «simple heureux défaut,  
 D'apprêt»; dans PARADIS «puant cintre» ou «Là-haut,  
 Bien habité séjour fleuri rendant les justes  
 Choristes»; «timbale à tralala pour robustes  
 Gasters »; «pleur de plume incongru: dans PATE;  
 « Scientifique choix d'aliments à gâté  
 Plaisir» dans REGIME ou «façon dont on se laisse  
 Par la clique au pouvoir tondre et mener en laisse»,.  
 « cri par quoi, l'un soufflant l'autre, un ALTER EGO  
 Vous raille» ou «paragraphe influent» dans ECHO  
 FAUTE enfin peint l'écart qui fait qu'est AVEC TACHE  
 Celle qu'on ne VOIT plus ou l'impair qu'un potache  
 A tel endroit précis commit dans son devoir,.  
 Or, décidera-t-on, lui, de ne plus le voir  
 Parce qu'un barbarisme est éclos dans son thème?

Pour Roussel les mots ont trop de force: les corbeilles sont d'usage aux obsèques et aussi aux mariages, mais une simple corbeille à papier est tout à fait banale. La Révolution française est un événement historique mais la révolution du système nerveux est signe de maladies peu honorables. « Corbeille » et « révolution » sont des substantifs menaçants, c'est-à-dire des formes pleines et la démarche de Roussel vise à les dépouiller. Ce mécanisme est exactement le contraire du phénomène de l'énonciation où les formes pronominales sont vides mais se remplissent lorsqu'elles sont prises en charge par l'être parlant. Roussel réduit le sens des signes qui le hantent. Cette mise à mort qui vide ces signes et les transforme en pronominaux ôte au discours sa nocivité. Considérons les mots sous les mots de cette note: « feu », « ciel », « épithalame », « comète », « crise », « écueil », « traître », « mort », « plane », « paradis », « Là-haut », « écho » - sont les plus évidents - et isolons les incidentes de la fin du Chant 4, chacun de ces éléments comporte une allusion au néant, à la mort: « ...chez l'homme, / Le feu de l'œil s'éteint... » / « ...sa tête se déleste » / « .. les profondeurs du grand vide céleste » « ... gifleurs », « tendre l'autre joue », « éloigne », « opaque » et « rayons ». On sait que le mécanisme obsessionnel consiste à nier la mort et à soutenir une phrase telle que: « Je ne puis pas mourir puisque je suis déjà mort. » Si je parviens à « néantiser » le langage, celui-ci ne sera pas vide après ma mort, puisqu'il a toujours été vide. Et on comprend le rapport de l'écriture à la phrase imprimée sur l'annonce même de ce colloque: « Je tiens ESSENTIELLEMENT à ce qu'on me fasse une LONGUE incision à une veine du poignet pour ne pas risquer d'être enterré vivant. » En fait le langage des *Nouvelles Impressions* témoigne que l'emploi des incisives/incisions permettait à Roussel d'enterrer le vivant du langage. Ce langage ne pouvait plus mourir puisqu'il était déjà mort. L'ultime geste de Roussel est une ultime dénégarion. Comment mourir lorsqu'on se donne la mort puisqu'on est déjà mort? On ne peut mourir que si on était vivant. Mais la LONGUE incision témoigne que je suis mort, et que je ne vais pas mourir. Puisque le mot qui a toujours été mort ne peut plus mourir, la devise du chiffre de Roussel pourrait se formuler ainsi: anéantir la langue et maintenir vive la parole.

The Graduate Center and Hunter College  
City University of New York

## NOTES

1. Jean Ferry, «Note », in Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963, p. 89.
2. Lire dans «Raymond Roussel », *Bizarre*, numéro spécial, 34-35, 1964, les articles de François Caradec, «La machine à imprimer Roussel », pp. 59-62; et Juan Esteban Fassio, «La machine à lire Roussel, ou la machine à lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique* », pp. 63-66.
3. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel, Paris, Pauvert, 1972*, p.340.
4. *Vie de Raymond Roussel*, p. 339.
5. «L'Homme dans la langue. La nature des pronoms », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 254.
6. Lucien Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Klincksieck, 1965.
7. Tesnière, p. 85.
8. Tesnière, p. 80.

# ALGORITHMES DANS LE TEXTE ROUSSELIEN

Jacques PERRIAULT

L'étude que voici est déjà ancienne. Je l'avais faite il y a maintenant plus de dix ans, au moment où je travaillais sur la formalisation des raisonnements en vue de leur simulation par ordinateur. Je rappellerai tout d'abord l'état de la problématique d'alors, ce qui permettra de comprendre ensuite l'intérêt que présentait (et présente toujours) l'œuvre de Roussel par rapport à ce propos.

## I. LA FORMALISATION DU RAISONNEMENT

Dans les années 65 et suivantes, une grande attention est accordée à la description formalisée du raisonnement humain, l'espoir étant alors qu'on puisse rapidement le faire gérer par ordinateur. Newell, Shaw et Simon élaborent depuis 1963 un programme ambitieux de résolution de problèmes qu'ils nomment General Problem Solver. Pour le faire, ils ont étudié de nombreuses conduites humaines de traitement de problèmes logiques, y ont mis en évidence segments communs et différences spécifiques, puis formalisé cela. Le G.P.S., comme on l'appelle alors, ne donne pas les résultats escomptés. Un psychologue soviétique, L.N. Landa travaille de son côté sur la même question et propose deux types de procédures pour rendre compte de l'activité d'apprentissage: des procédures d'identification et des procédures de transformation, qui reposent sur le concept d'algorithme. Ce terme, provient du nom de Al Khwarizmi, mathématicien arabe du XI<sup>e</sup> siècle qui est un des premiers à avoir proposé cette notion, Pythagore ayant posé des jalons dans cette voie, un millénaire auparavant. Markov

en donne la définition suivante: « Tout ensemble de règles précises qui définit un procédé de calcul destiné à obtenir un résultat déterminé à partir de certaines données initiales ». Turing précise de son côté: « Séquence ordonnée d'opérations effectuables pour résoudre une classe de problèmes. » Coïncidence peut-être, mais ces définitions sont données - nous y reviendrons - par des contemporains de Roussel.

En attendant, elles appellent quelques commentaires. La notion de calcul est ici bien plus large que celle que lui donne le sens commun. Il s'agit de manipulation de symboles quels qu'ils soient, pour autant qu'on en ait préalablement donné l'alphabet (ensemble de base des symboles). La notion d'opération effectuable se définit comme un «procédé» de manipulation de symbole que l'on maîtrise totalement. Ces opérations sont arrangées en un ordre qui n'est pas quelconque et leur enchaînement vaut pour la résolution d'une classe de problèmes. (Les Egyptiens savaient calculer l'hypothénuse d'un triangle rectangle dont les côtés de l'angle droit avaient les mesures 3 et 4, mais ne disposaient pas d'une formule générale.) Les opérations peuvent être de tous ordres: logiques, ET et OU, par exemple, arithmétiques (+, -, X, :, etc.), de service (déplacer un nombre, inscrire, effacer, etc.). Pendant un certain temps, les spécialistes des sciences cognitives ont tenté de décrire le comportement de l'esprit humain en matière de raisonnement à l'aide du concept d'algorithme. En tout état de cause ce dernier se révéla trop rigoureux par rapport à notre état d'ignorance en la matière, car nous ne commençons qu'à peine à entrevoir - et cela grâce aux progrès actuels de la biologie moléculaire - ce que pourraient être ici les «opérations effectuables».

Aussi des concepts intermédiaires furent-ils proposés vers 1967, dans une recherche globale sur l'heuristique. C'est ainsi que Landa élaborait la notion de semi-algorithme, dans laquelle le concept d'algorithme sert de trame à une description qui laisse une large place à l'idiosyncrasie du sujet. Je travaillais pour ma part, à ce moment-là, et en correspondance avec Landa, sur une notion voisine de conduite quasi-algorithmique en formalisant les variables propres au sujet sous forme de tables, comprenant un argument et une fonction, mais laissant totalement opaque le mode de passage de l'un à l'autre (à la différence par exemple des tables de logarithmes pour lesquels il en existe un : une fonction algébrique.

Des exemples concrets de telles expressions quasi-algorithmiques se rencontrent de fait dans certains programmes d'automatique documentaire. En effet ces derniers consultent un

lexique ou thesaurus dans lequel sont élaborées des tables du type de celui dont nous venons de parler. Si, par exemple, je cherche des documents traitant du BLE et que je n'en trouve pas, le programme recherche alors des documents contenant comme mot-clé le générique de ce terme, mettons CEREALES. Le passage de BLE à CEREALES ne découle pas de l'algorithme mais d'une opération sémantique antérieure de classification qui dans l'espèce, est une sorte de métonymie. L'algorithme global contient donc des opérations sémantiques qu'il ne maîtrise pas. On peut d'ailleurs imaginer n'importe quel procédé de transformation: métonymie, métaphore ou contrepèterie, par exemple. A cette époque nombre de gens s'intéressent à la distance entre langage formel et langage littéraire.

Depuis, une autre problématique s'est jointe à celle-ci tout au moins en ce qui me concerne. Elle porte sur l'empreinte qu'imprime la technique, et son évolution, dans les mentalités. Il suffit pour préciser le propos de renvoyer à l'analyse faite par Michel Serres de l'influence de la machine à vapeur sur l'œuvre de Zola, dans *Feux et Signaux de brume*.

## II. LA RENCONTRE AVEC LES TEXTES DE ROUSSEL.

C'est en entendant Caradec et Pérec parler de Roussel que je connus cet auteur. Ce qui me frappa alors c'était la référence fréquente aux machines qu'il décrivait soigneusement, dans *Locus Solus*, pour ne citer que cet exemple. Mais sa lecture, me procurant une impression de déjà vu, me fit explorer une autre voie à titre d'hypothèse, voie d'ailleurs qu'il annonçait lui-même de façon assez balbutiante (cet attribut ne vaut qu'avec le recul du temps) dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Il s'agissait de considérer Roussel en tant que «machine». Cette entreprise n'avait d'ailleurs aucune prétention d'originalité. Nombre d'exégètes scrutent déjà le texte roussellien comme, plus tard, d'autres le feront avec de nouveaux incunables écrits en *Basic* ou en *Fortran*, essayant à partir d'un listing de résultats de reconstruire le programme perdu qui les avait engendrés. En caricaturant un peu, c'était la tâche que je m'étais assignée: mettre en évidence un certain nombre de fonctions du programme Roussel.

Les analyses de J. Ferry, parues bien auparavant dans *Bizarre* encourageaient d'ailleurs à cette attitude, de même d'ailleurs qu'un recours à des notions qui depuis lors avaient été plus travaillées par les logiciens notamment. Je crois que c'est Michel

Leiris qui recourait au concept du labyrinthe pour rendre compte de l'architecture du texte. Or d'évidence il s'agit d'imbrications, de *nested structures* bien connues depuis les travaux de Chomsky.

### III. STRUCTURE DU PROCEDE.

Roussel commence et termine plusieurs de ses récits par deux phrases dont la dernière résulte de transformations opérées sur des fragments du premier énoncé. Exemple: « La place des boutons rouges sur les masques aux beaux favoris blonds n'était pas la même pour tout le monde » devient « La place des boutons rouges sur les basques... »

Le récit est ainsi potentiellement terminé avant que d'être entamé, ce qui donne une impression de fermeture totale. Les transformations en question gagnent de proche en proche certains des signifiants de départ. Chaque partie du récit est au moment de sa genèse une véritable boîte noire, dont l'auteur ignore à cet instant le futur contenu: « demoiselle à prétendants » et « hie à reître en dents », puis « prétendant refusé » et « rêve usé », par exemple. L'analyse en blocs d'un phénomène dont on ne connaît au départ que ce qui y entre et ce qui en sort, dont on se propose ultérieurement d'élucider le contenu est une attitude tout à fait moderne, qui sera développée par les cybernéticiens dans les années 40. Elle rompt avec la façon antérieure de procéder qui, pour décrire un processus, veut d'emblée en posséder tous les éléments d'analyse. Au départ Roussel, dans ces cas-là, n'a pas un texte mais ce qu'on pourrait appeler un « programme de texte ». Parfois un terme sert d'articulation-pivot entre deux séquences de texte. Ainsi dans *l'Etoile au front*, p. 120: l'espoir agité par l'oncle d'Amérique (récit enchâssant), l'Amérique, pays de ressources (récit enchâssé).

Le nombre de récits emboîtés est parfois important. Dans *l'Etoile au front* (cf. page suivante), on en trouve parfois dix et plus. Nous savons, depuis les travaux de l'école de Chomsky qu'il est difficile d'analyser et de se remémorer un texte, fût-il court, dont la profondeur dépasse sept. De cette remarque on tire deux conséquences:

- Le texte est doublement déconcertant puisque les limites de mémoire du lecteur ou du spectateur empêchent la reconstruction de la genèse du procédé et que son attention du moment, absorbée par une abondante sémantique, ne parvient pas à tenir à jour la liste des textes en attente.

- L'existence de fait de ce dispositif d'empilement interroge sur la méthode qu'employait Roussel pour gérer l'élaboration de son texte. S'il est vrai qu'il ait travaillé sans notes, on comprend qu'il ait alors saigné sur chacune de ses phrases. Mais le seuil de perception des profondeurs met précisément en doute l'absence d'outils de travail. Les enfants récitaient jadis des phrases du type « l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours qui a mangé le facteur ». Le procédé en question n'est pas du tout celui-ci et il appartient aux spécialistes de la littérature de dire si des auteurs antérieurs à Roussel ont déjà utilisé le même. Dans la négative, il y a là une véritable novation qui donne tout son sens à l'intuition de l'auteur *d'Impressions d'Afrique*. Les mathématiciens travaillent à cette époque de leur côté sur cette question, construisant ce qu'on appelle la notation polonaise, forme d'écriture de formules algébriques recourant à la notion de pile. Quant à l'usage de celle-ci pour

(Exemple de parenthésage implicite)	
<i>L'Etoile au front</i>	
P. 137-153	
P.137	...(compagnie l'Officieuse)
P.138	(les administrateurs de la compagnie)
P.138	(conférence faite par Bézin)
P. 138	(retour de Gros par Bézin)
P. 138	(le Vicomte de Timbert décrit dans la toile)
P. 140	(l'opéra de Nanzac où se produisait ce jour-là, le bayle Damaresse)
P. 141	(Roldar)
P. 142	(Krestyl)
P. 143	(Krestyl)
P.146	(Roldar)
P. 146	(on revient à l'opéra par un tour de passe-passe l) et l'affaire tomba dans l'oubli...
	... pour rebondir un beau jour sous la forme d'un opéra...
P.146	... apparition et ressemblance de Damaresse
P.147	... substitution au Prince de Timbert
P. 148	... le portrait de Gros
P. 149	l'Officieuse

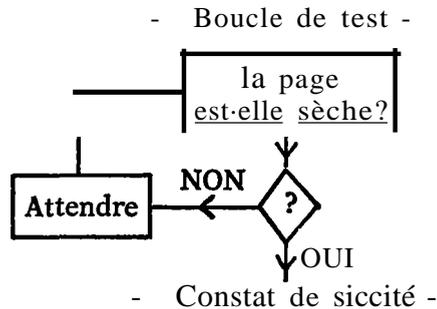
le traitement de texte, il faut attendre les travaux sur la traduction automatique vers 1963 pour l'y retrouver (*push down storage automaton*). Dans de telles conditions, il ne faut pas s'étonner que la lecture de Roussel ait pu quelque peu interloquer les informaticiens de l'époque.

#### *La description de processus automatiques*

Roussel décrit méticuleusement le fonctionnement de machines et de processus humains formalisés. Il n'est point besoin de s'étendre sur cette question dans sa généralité, mais deux observations s'imposent:

- Dans la description des processus certains mots n'ont que des valeurs d'étiquette (signifié vide). Ainsi, dans *Locus Solus*, lorsque Gérard écrit sur les pages de garde d'un *in-octavo*, il compose une ode et l'on revient plusieurs fois sur celle-ci, mais on n'en connaît pas le contenu. On trouve là une notion voisine de celle de variable. En d'autres termes, certains mots ne sont là que pour permettre l'enchaînement d'une description. Le lecteur, par sa sémantique interne est porté à donner un contenu à de tels mots et passe ainsi à côté de l'essentiel.

- Ce qu'en effet Roussel a voulu réaliser - dans le cas présent - mais dans d'autres aussi, c'est une stylistique du processus, d'un travail ayant ce que l'on pourrait appeler une structure d'algorithme, non pas dans son inertie, mais dans sa dynamique. Il n'est pas sans rappeler ce que fait Ponge pour la description d'objets ou Proust pour celle de situations. Un des points délicats de la description algorithmique, si l'on veut ne pas lasser le lecteur, est la description d'une itération. Celle-ci se fonde sur la satisfaction à un test, selon le schéma ci-dessous. Mais comment raccourcir une description qui - dans sa logique - doit comporter autant de phrases qu'il y a de boucles? Roussel s'en tire en concevant un tour linguistique qu'il emploie d'ailleurs dans différents textes, ce qui montre qu'il le maîtrise. Tirés des lectures de *Flio* et de *Locus Solus*, je prends les cas suivants:



«Après succinct rafraîchissement de mémoire»  
«après constat de siccité »,  
« après routinière récupération de métal ».

La structure s'inscrit dans la temporalité (après), le test est explicité par le constat d'un état (siccité) ou d'une action (rafraîchissement, récupération), elle-même précisée une seconde fois dans sa temporalité (succinct, routinière). Peu de structures linguistiques offrent, à ma connaissance, en si peu de mots en dehors de l'image ou de l'ellipse, la préparation d'une dynamique aussi complexe, à deux niveaux de temporalité.

L'informatique actuelle est à peine aussi concise puisqu'elle utilise des structures du type *si... alors* ou *tant que* telle condition n'est pas remplie, effectuer telle action.

### *Les instructions de création du langage*

Caradec nous apprend le goût de Roussel pour des jeux enfantins de langage, dans lesquels par exercice combinatoire ou progression numérique se produit soudain une formule obscène. Au-delà du produit linguistique, ce qui est bien plus intéressant dans l'affaire, c'est l'outil de production qui montre l'intuition confuse de ce qu'on appellerait aujourd'hui un métalangage. Dans cette catégorie de procédés s'inscrit à mon sens le recours à la préposition «à» qui lui sert, d'après ses propres termes, à construire de nouvelles choses «le palmier à restauration », par exemple et les à-peu-près, contrepets et autres facéties, tout cela fonctionnant ici clairement comme outils à produire du langage.

Cela montre clairement cette distinction chez Roussel des deux niveaux: d'un langage de production et d'un langage produit.

Le langage de production comprend des outils formels, que j'opposerais pour ma part à ceux de la rhétorique, de du Marsais ou de Fontanier, qui supposait une analyse préalable du sens. Les traités de rhétorique ne peuvent produire les «rails en mou de veau» !

Le langage produit n'est alors qu'un arrangement d'étiquettes (signifiés vides) pour lesquelles les analyses de contenu sont inopérantes puisque, dans la plupart des cas, sans objet.

### *Procédés d'impression*

Enfin Roussel se soucie de la forme finale du texte. Une étude très importante de Caradec, parue dans *Bizarre*, nous en donna le mécanisme. L'auteur se soucie d'une continuité entre la phase de production et la phase de présentation, ce qui dénote

le souci d'une préconstruction de la forme. A cela l'informaticien ne peut rester insensible. Il faut savoir qu'un texte ne sort pas tout seul d'une machine et que des instructions de *format* doivent en préciser l'organisation, le foliotage. *Analogie* peut-être, mais question à élucider en tout cas, car elle montre bien que Roussel a la conscience claire de ce qu'est la matérialisation d'un texte, produit par son usine langagière qui assemble les pièces se trouvant dans ses magasins à mots.

## CONCLUSION

Dans bien des textes de Roussel fonctionne une sériation stricte des actes<sup>1</sup>. «La hie» ou «Gérard» ne font pas deux choses à la fois. Il existe par ailleurs, consciemment ou inconsciemment, chez lui une hiérarchisation des règles de construction, posant, dans le cas des emboîtements, par exemple, des problèmes difficiles à élucider. Les procédés de Roussel ne sont pas des recettes, puisqu'ils sont applicables à l'ensemble des mots. Il travaille sur ceux-ci comme sur des symboles, des formes au sens où l'entend la logique formelle. Il dissocie clairement les entrées (ses pulsions, ses fantasmes), la machine, c'est-à-dire lui, exécutant des instructions qu'il s'est programmées, ce qui en sort.

On trouve là une démarche qui n'est pas sans rappeler ce que nous avons défini comme algorithme en début de texte, le critère de similitude s'appliquant dans la volonté, dans les deux cas, de produire automatiquement la solution d'une classe de problèmes. Faut-il préciser que l'algorithme n'est pas l'apanage d'une machine et qu'Euclide s'imposait déjà à lui-même celui de la division?

Roussel procède à une «mise en boîte» des textes : emboîtements, parenthésages, mais aussi entrée, dispositif, sortie sont des modes de découpage du réel qui annoncent la pensée contemporaine et ne renvoient plus au schéma de la machine à vapeur constitué de réservoirs, canaux et vannes, qui selon Michel Serres, et je le suis en cela, a imprégné l'œuvre de Zola.

Grâce à cela, il est un des premiers auteurs littéraires, peu suivi d'ailleurs par la suite, à pouvoir décrire des mécanismes complexes, en particulier dans leur fonctionnement itératif. La construction de ses textes atteste ce qu'il dit par ailleurs, à savoir qu'il élabore des procédures de manipulation de symboles (mot) dont la lecture étonnera fatalement le public. Ces procédés fonctionnent chez lui et ne sont pas de simples descripteurs d'une production littéraire.

Roussel, bien qu'isolé du monde n'est pas imperméable à la société de son temps ainsi qu'à son évolution. Le taylorisme montre qu'au même moment se développe une analyse formelle des tâches industrielles qui converge vers celle qui a été en question dans cet article. On y retrouve la séquenciation et la dissociation entre produits et procédures, le tout dans un arrangement effectuable par des machines. D'autres esprits du temps ont la même sensibilité et Turing entreprend dans les années 30 un travail similaire sur la résolution automatique de problèmes mathématiques. C'est à lui, ainsi qu'à Post qu'on devra la notion d'automate, abstrait, véritable «procédé» qui transforme des symboles d'entrées mis dans une certaine configuration en une autre, de sortie. Roussel apparaît, comme il le dit lui-même, comme un gestionnaire de mots, de phrases, de procédures.

Clairement, il dissocie l'homme du langage. Il s'inscrit dans cette phase de l'évolution dont parlait, en 1965, André Leroi-Gourhan dans *la Mémoire et les Rythmes* à propos de l'audiovisuel: « Ce langage, disait-il en substance, qui est en train de quitter l'homme. » Il y a bien là de quoi saigner sur chacune des phrases.

*Je remercie Brigitte Chapelain pour ses observations et critiques.*

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. AM. Turing, «Computability and - definability», *The Journal of Symbolic Logic*, vol. 2, n° 4, déc. 37. Cf. aussi un article précédent «On Computable Numbers with an Application to the Entscheidungsproblem, s.e., nov. 36.
2. N.C. Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haye, Mouton.
3. F. Caradec, «La machine à imprimer Roussel», *Bizarre*, n° 34-35. *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.-J. Pauvert, 1972.
4. J. Ferry, «Une autre étude sur Raymond Roussel», *Bizarre*, n° 34-35.
5. M. Serres, *Feux de Signaux de brume, Zola*. Paris, Grasset, 1975.
6. P. Dreyfus, *What Computers Can't do. A Critic of Artificial Reason*, Harpers and Row 72. La mise à jour de 78 est à paraître chez Flammarion sous le titre: *Intelligence artificielle: rythmes et limites*
7. L.N. Landa, «Algorithmieirung in Unterricht», Barlim, Volf und Wissen V. Verlag, 1969.
8. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965.

## NOTE

1. Les règles ne sont pas dissociées chez lui, au sens où on pourrait en faire des combinaisons diverses. Dans « *Comment...* », il expose comme actes consécutifs la transformation billard/pillard et le recours à la préposition « à ». Il n'y a pas là une conscience clairement exprimée des outils logiques dont il dispose.

Par contre, dans ce même texte, il est intéressant de constater comment il est lui-même en interaction avec le dispositif qu'il élabore.

# RAYMOND ROUSSEL: GALOP D'ESSAI AVANT DADA

Agnès SOLA

On se rappelle, dans le *Manifeste du surréalisme (1924)* la liste des précurseurs possibles du mouvement qui commence par:

*Swift est surréaliste dans la méchanceté.  
Sade est surréaliste dans le sadisme...*

Elle se termine par:

*Roussel est surréaliste dans l'anecdote.*

En d'autres termes les textes de R. Roussel semblent à A. Breton avoir les caractéristique des siens propres et de ceux de Ph. Soupault produits selon la méthode surréaliste, c'est-à-dire « sous la dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ». Comme eux sans doute « poétiquement parlant ils se recommandent par un très haut degré *d'absurdité immédiate* ». Et c'est au niveau de l'anecdote que se manifeste cette absurdité.

Je connais un libraire amoureux de R. Roussel qui naguère, sans partager l'illusion d'A. Breton, mais pour tenter de faire lire à ses jeunes clients *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*, les glissa frauduleusement dans son catalogue de science-fiction. Les invraisemblables histoires racontées par R. Roussel

peuvent effectivement apparaître, selon le penchant du lecteur, ou absurdes ou fantastiques. Mais à la condition de s'en tenir précisément au seul niveau de l'anecdote.

Lorsque R. Roussel tira *d'Impressions d'Afrique*, qui en roman était passé tout à fait inaperçu, une pièce qu'il fit jouer en 1911 au Théâtre Femina, puis en 1912 au Théâtre Antoine, «ce fut un tollé». Le public parisien ne fut nullement sensible à la poétique absurdité de la pièce. «On me traitait de fou, raconte R. Roussel, on "emboîtait" les acteurs, on jetait des sous sur la scène, des lettres de protestation étaient adressées au directeur.» Une dizaine d'années plus tard *Locus Solus* eut le même sort: comme roman l'ouvrage passa totalement inaperçu. R. Roussel demanda donc à Pierre Frondaie d'en tirer une pièce qui fut représentée en 1922 au théâtre Antoine. Le résultat fut identique à celui de la représentation *d'Impressions d'Afrique*: «il y eut un tumulte indescriptible». Mais, précise Roussel, la situation avait pourtant évolué en dix ans: il avait désormais «un groupe de chauds partisans».

Mais, dix ans plus tôt, R. Roussel avait eu au moins un admirateur enthousiaste et non fortuit, le peintre Marcel Duchamp qui vit *Impressions d'Afrique* en compagnie d'Apollinaire, qui avait été le premier à lui montrer les œuvres de Roussel.

Duchamp nous dit qu'il admirait Roussel pour son «imagination délirante». Il peut donc sembler au premier abord qu'il l'admirait pour ce qui précisément avait frappé de façon positive ou négative A. Breton et le public parisien. En fait il n'en était rien.

Le peintre M. Duchamp qui «s'intéressait aux idées - et pas simplement aux produits visuels», qui cherchait à s'éloigner le plus possible de la «physicalité» de la peinture sur laquelle, estimait-il, Courbet et d'autres avaient trop mis l'accent au XIX<sup>e</sup> siècle, qui était irrité de constater que «plus un tableau faisait appel aux sens - plus il devenait animal - plus il était prisé», qui d'autre part, passionné par les problèmes posés par la quatrième dimension et la géométrie non-euclidienne, affirmait que «la réduction d'une tête en mouvement à une ligne [lui] paraissait défendable», Duchamp confessa un jour que c'est R. Roussel qui lui montra le chemin. «Ce furent ses *Impressions d'Afrique*, dit-il, qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter.» La découverte enthousiaste de R. Roussel lui imposa d'emblée cette conviction: «Voilà la direction que doit prendre l'art: l'expression intellectuelle plutôt que l'expression animale.»

Si, une vingtaine d'années après sa participation à Dada,

M. Duchamp reconnaissait éprouver « encore une grande sympathie » pour ce mouvement, c'était, dit-il, parce qu'il « fut la pointe extrême de la protestation contre l'aspect physique de la peinture ». De son côté, dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, R. Roussel tint à attirer l'attention de ses lecteurs sur « un fait assez curieux ». Il a beaucoup voyagé, rappelle-t-il. Mais il ajoute: « 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 montre clairement que chez moi l'imagination est tout.\* »

L'un comme l'autre ces deux artistes soulignent donc leur indépendance vis-à-vis du réel. Et pourtant, au premier abord, rien de plus différent que cet écrivain qui accepte, comme tous ses prédécesseurs, de tout simplement raconter des histoires et ce peintre qui propose un tableau intitulé *le Roi et la Reine* dans lequel, précise-t-il, « il n'y a pas de formes humaines ni d'indications anatomiques ». Qu'il ait -ajouté: « en dépit de cette réduction je ne l'appellerais jamais une toile "abstraite" » ne peut nous empêcher d'être frappés par l'énorme différence d'impression que produisent d'une part *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *l'Etoile au front*, *la Poussière de soleils* et d'autre part la toile de Duchamp ou certaines des œuvres de son ami R. Desnos telles que *Rose Sélavy*, *l'Aumonyme*, *Langage cuit*. La césure entre deux conceptions de l'art diamétralement opposées semble évidente. En fait elle est illusoire.

Un poète ou un peintre Dada joue cartes sur table. Il ne cache jamais pudiquement ses intentions. Il préférerait même provoquer. Comme Duchamp, par exemple, il accepte qu'une toile qui se veut malgré tout représentative du réel offre toutes les apparences de l'abstraction au risque de perturber le spectateur. R. Roussel, lui, cache son jeu; tient à cacher son jeu, au point éventuellement de légèrement gauchir sa démarche pour que rien ne laisse soupçonner qu'il n'écrit pas comme tout le monde. N'a-t-il pas fait cet aveu à propos d'un épisode de *Locus Solus*: « Le dé orné des inscriptions "L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je" vient du mot *déluge* (dé l'eus-je). Ici je mis "l'ai-je eu" au lieu de "l'eus-je" craignant que *dé l'eus-je* ne laissât transparaître le procédé. »

Tout est là : le « procédé » qui l'apparente à M. Duchamp et R. Desnos, sa dissimulation qui l'en éloigne et qui témoigne de ce que rompre aussi radicalement avec la tradition n'est pas possible à n'importe quel moment.

Car avec R. Roussel, comme avec Dada, c'est bien de cela qu'il s'agit. Désormais on inverse la démarche qui semblait naturelle à tout artiste puisque c'était celle même de tout homme

qui veut s'exprimer; on renverse le rapport habituel de la pensée à l'expression pour proclamer, comme Tzara le fera en 1920: «La pensée se fait dans la bouche.»

Dès *Impressions d'Afrique* paru en 1910, dès même ses brefs contes de grande jeunesse, R. Roussel aurait pu faire sienne cette déclaration. La preuve en est fournie par les deux caractéristiques qu'il donne du «procédé» utilisé par lui pour composer ces récits: «Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques.» Et d'autre part, ajoute Roussel, «c'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes *d'équations de faits* (suivant une expression employée par Robert de Montesquiou dans une étude sur mes livres) qu'il s'agissait de résoudre *logiquement*. »

Rappelons ce qu'est ce procédé en prenant l'exemple célèbre du texte de jeunesse *Parmi les noirs*, texte-genèse des *Impressions d'Afrique*. «Je choisissais, dit R. Roussel, 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 identique.» L'une des deux phrases commençait le récit; la seconde devait la terminer. Il ne restait plus alors qu'à combler le vide entre les deux phrases par une histoire telle que, malgré l'énorme différence de sens des deux phrases, la seconde apparaisse comme la conséquence logique de la première. Ainsi *Parmi les noirs*, qui commence par: «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage», se termine *tout naturellement* par «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard».

Cela implique que, pour commencer et fixer les limites de son récit, R. Roussel a pris chacun des mots «lettres», «blanc» et «bandes» successivement dans deux sens différents: signes typographiques/missive, cube de craie/homme blanc, bordures/hordes guerrières. A partir de là, l'histoire va peu à peu naître de l'amplification des différents éléments de la première phrase. Tous les mots qu'on peut par exemple associer à «billard» peuvent trouver place dans l'histoire pour donner naissance à un épisode ou à un objet du décor ou à un personnage. Mais ce serait dévoiler le mécanisme de production de l'histoire que de laisser apparaître tel quel le lien de sens que ces mots ont avec le billard. Le procédé, appliqué de nouveau, évite cet inconvénient: de tous les mots possibles, R. Roussel ne retient que ceux qui sont susceptibles d'avoir à leur tour un double sens et, pour dérouter le lecteur, il les prend «dans un sens autre que celui qui se présent[e] tout d'abord». «Ainsi, dit-il, *queue* de

billard me fournit la robe à traîne de Talou. » Et ainsi de suite jusqu'à ce qu'aient été obtenus tous les éléments d'une histoire parfaitement cohérente, mais passablement étrange.

La polysémie, une des caractéristiques de la langue, défaut ou richesse selon qu'on pleure l'âge pré-babélien ou qu'on l'accepte avec ses risques et profits, est ici exploitée pour elle-même. Et c'est l'extraordinaire nouveauté qu'apporte R. Roussel.

Dans la communication linguistique courante il faut éviter que la polysémie ambiguïse le message. Au contraire, quand on écrit des vers, il est permis de mettre à la rime, qui par définition repose sur la similitude phonique partielle de deux mots, de véritables homophones, à condition précisément que leurs sens soient bien différents: ainsi le lecteur appréciera que le poète, loin de faire une banale répétition de mots, ait enrichi sa rime en lui procurant le plaisir supplémentaire de discerner le différent dans le semblable. R. Roussel a donc raison de dire de son procédé: « C'est essentiellement un procédé poétique. » Mais jusqu'alors, et exclusivement dans les vers, on ne l'avait jamais utilisé que de façon accessoire pour nuancer ou distraire le sens principal. C'était en quelque sorte un ornement qui s'ajoutait au sens principal. Avec R. Roussel s'ouvre une ère nouvelle. C'est le formel qui à lui seul produit l'œuvre. Il ne s'agit plus de trouver les mots pour raconter une histoire, exprimer une pensée ou des sentiments. Il faut trouver l'histoire qui convienne aux mots qu'on a choisis au hasard et pour certaines de leurs propriétés matérielles. L'écrivain est donc confronté non plus comme autrefois à un problème d'expression, mais, comme le dit Roussel, à la résolution d'une équation de faits. Ce qui jusqu'alors était considéré comme l'essentiel: le contenu d'un texte, n'est plus que la conséquence fortuite du jeu avec les mots.

C'est la raison pour laquelle R. Roussel a tenu à souligner l'importance de l'imagination dans son œuvre. En fait le terme est en partie inexact et, tout comme son désir de dissimuler le procédé, il témoigne de ce que, pour expliquer et même réaliser son projet véritablement novateur, il se place encore sur le terrain de ceux qui utilisent la langue comme moyen d'expression.

R. Roussel dit « imagination » parce que les histoires racontées par lui, les objets qu'il décrit ne se réfèrent à aucune réalité. Traditionnellement parlant ils peuvent donc être considérés comme imaginaires; ils ont l'air d'avoir été inventés. Mais le processus de leur invention ne doit rien en fait à l'imagination dont la démarche est identique à celle qui permet la transcription d'une réalité extérieure ou intérieure. Malgré les apparences

et l'extraordinaire richesse narrative de ses œuvres, c'est à un travail de réflexion sur la langue que se livre R. Roussel. Il ne fait rien d'autre que de questionner la langue, explorer le rapport des sons au sens, s'interroger sur l'étrange pouvoir qu'ont les mêmes segments phoniques de produire des sens tout à fait différents. De même, lorsque Duchamp peint le *Nu descendant un escalier*, il n'essaie pas, dit-il, « de créer par la peinture des effets cinématiques » comme le faisaient à la même époque les futuristes italiens. Il tente de résoudre sur la toile un problème purement intellectuel. Au lieu d'utiliser la peinture et la langue comme les moyens d'expressions qu'elles étaient jusqu'alors, R. Roussel et M. Duchamp font de l'exploration systématique de leur nature et de leurs possibilités le thème même de leurs œuvres.

Impossible dans ces conditions d'assimiler la démarche de R. Roussel à l'automatisme surréaliste. Le hasard n'y joue de rôle que dans le choix du matériau de départ; il ne peut donc être réellement pris en compte. Ensuite tout, au contraire, est calcul et concertation. D'où la justesse de l'expression « équations de faits » pour caractériser la nature du travail requis de l'écrivain. Le joueur d'échecs que fut R. Roussel (comme d'ailleurs M. Duchamp) doit mener la partie histoire à son terme en respectant scrupuleusement la règle qu'il a imposée à son jeu: le procédé. Le procédé utilisé par R. Roussel est aussi peu naturel, aussi conventionnel que les règles du jeu d'échecs. Mais, tout comme des règles strictes pour un jeu, il est absolument nécessaire à cette conception de la littérature qu'inaugure Roussel: puisque l'écrivain n'y a plus pour guide les lois d'un monde réel ou fictif, il lui faut trouver une loi nouvelle de l'utilisation de la langue. Les mots ayant perdu leur fonction habituelle qui est de transmettre des idées ou des choses, leur assemblage se fondera sur leurs propriétés matérielles qui sont phoniques. D'où la parenté du procédé avec la rime.

La particularité - et sans doute la timidité - de la démarche de R. Roussel tient à ce qu'il dissimule encore que la cohérence de l'œuvre repose désormais sur la consonance des éléments verbaux. A la même époque, c'est-à-dire au début des années 1910, en Russie, les poètes futuristes, très différents des futuristes italiens et très semblables à Dada, lançaient cette proclamation très proche de celle déjà citée de Tzara: « Le poète dépend de sa voix et de sa gorge. » L'un d'eux disait même encore plus audacieusement: « Les mots qui ont même sonorité ont même signification. » Un peu plus tard, et sans qu'il y ait rencontre, M. Duchamp dira: « Si vous voulez une règle de grammaire: "le verbe s'accorde avec le sujet conson-

namment ". Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent. » Quant à R. Desnos, avec toute la provocation Dada qui le caractérise mais aussi une dizaine d'années plus tard que R. Roussel, il n'hésitera plus à dévoiler le «procédé» en écrivant, par exemple, dans ce poème de *l'Aumonyme* bien nommé:

*En attendant  
en nattant l'attente.  
Sous quelle tente  
mes tantes  
ont-elles engendré  
les neveux silencieux  
que nul ne veut sous les cieux  
appeler ses cousins?  
En nattant les cheveux du silence  
six lances  
percent mes pensées en attendant.*

c'est exactement le «procédé évolué» de R. Roussel, celui qui est à la base de la plupart des épisodes de *Locus Solus*, mais qui a aussi servi pour *Impressions d'Afrique*. «Dans l'épisode de Fogar, dit R. Roussel, je me rappelle avoir employé "Mane Thécel Pharès" dont j'ai fait "manette aiselle phare"; d'où le phare à manette qu'allume Fogar.» La prolifération de la phrase de départ se fait cette fois par sa dislocation qui est plus ou moins précise et tolère l'à peu près comme c'est généralement le cas dans les calembours et les jeux de mots. Les premiers recueils de R. Desnos sont pleins de toutes les fragmentations et recompositions possibles de telle ou telle séquence verbale. Mais une différence importante sépare cependant R. Roussel de R. Desnos: le procédé simple ou évolué fournit seulement à Roussel les éléments d'une histoire qui, elle, est racontée et c'est pour cette raison qu'il est invisible; au contraire, chez Desnos, il est la matière même de l'œuvre.

On peut expliquer cette différence par toutes sortes de raisons personnelles à R. Roussel. Lui-même y invitait en insistant sur son imagination et rien ne peut nous autoriser à douter de sa bonne foi. Mais vue avec le recul sa démarche apparaît indubitablement parente d'autres démarches plus radicales qui lui sont contemporaines ou légèrement postérieures. Elle s'inscrit dans cette conception nouvelle de la littérature et de l'art qu'on peut dire «abstraite» parce que mots, formes et couleurs s'y autonomisent par rapport au réel et dont le mouvement Dada sera en France le représentant. Mais sans aucun doute, lorsque

paraissent les œuvres de R. Roussel, ni le public, ni Roussel lui-même n'étaient mûrs pour une telle rupture. Il suffit de constater avec quelle gêne et condescendance, maintenant encore, on parle parfois des œuvres «de jeunesse» de Desnos ou Tzara pour comprendre qu'il était sans doute impossible à R. Roussel, si tôt dans le siècle, de manifester et même de dévoiler autrement que de façon posthume l'étrange utilisation qu'il avait eu l'idée de faire du langage. Qu'on songe seulement au scandale que produisit quand même alors son «imagination délirante». Malgré les apparences qu'il a voulu garder, c'est donc bien de Dada et non du surréalisme que R. Roussel est le précurseur.

Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle

# ROUSSEL POUR LES NON-INITIÉS

Ginette ADAMSON

J'ai choisi de présenter Roussel pour les non-initiés, donc *a priori*, pour des auditeurs autres que ceux qui m'écoutent maintenant. C'est que je vois en chacun de nous ici présent un porte-parole pour tous ceux qui auraient pu connaître les livres de Roussel mais qui attendent que quelqu'un les y initie. Paresseux lecteurs, me direz-vous, que ceux qui attendent qu'on les prenne par la main pour les entraîner à une promenade dans le jardin solitaire de *Locus Solus*. Mais n'oublions pas que même ceux d'entre nous qui ont eu l'audace de pénétrer dans ce «*logicus Solus*» s'y seraient perdus sans l'initiation du savant Canterel et surtout, rappelons-nous bien que, même avec les renseignements de ce personnage, nous n'aurions toujours pas compris grand-chose sans les explications données dans la deuxième moitié du texte. Il en a été de même quand nous avons abordé les *Impressions d'Afrique*. Là aussi Roussel ayant senti notre embarras devant les démonstrations faites par les membres du «*Club des Incomparables*», il propose aux non-initiés de commencer la lecture par la deuxième partie de son texte. Tout ceci indique que l'œuvre roussellienne ne se laisse pas comprendre automatiquement.

Vous pourrez aussi objecter que bien des critiques, dont plusieurs ici présents aujourd'hui, ont essayé de rendre Roussel plus accessible aux lecteurs. C'est un fait que nul ne pourra nier quand on est au courant de l'existence de tant d'articles sur

l'œuvre de Roussel et de livres dont les plus récents après ceux de Jean Ferry, de Bernard Caburet, de Michel Foucault et de François Caradec sont ceux de H. W. Matthews, de Anne-Marie Amiot et tout récemment de Carolyn Durham. Toutes ces études de critiques très avisés forment un dossier imposant et passionnant pour les lecteurs de Roussel.

Mais il faut se demander *qui* lit ces textes? C'est nous. Nous membres déjà initiés du petit clan roussellien car nous présentons Roussel à la manière de Roussel, c'est-à-dire que tout en essayant de dévoiler Roussel nous le cachons. Nous invitons à voir les *Impressions d'Afrique* ou *Locus Solus* d'après les critères convenables aux normes en pratique aujourd'hui, et depuis l'émergence de la nouvelle critique. C'est Roussel d'ailleurs qui nous convie à l'approcher ainsi en insistant sur le fait que la structure, c'est-à-dire la fabrication du texte, demeure l'aspect primordial de ses livres. Nulle œuvre autre que la sienne ne s'offre mieux comme exemple d'un processus interne d'une écriture opérant sans tenir compte des causes extérieures quelles qu'elles soient. On comprend bien pourquoi une étude de l'endogenèse de ses textes paraît fort à propos. Les critiques ont donc bien raison de ne pas s'attarder à un travail sur l'exogenèse des textes rousselliens. Cela fait malheureusement dire à la critique plus traditionnelle que l'on ne se préoccupe de Roussel que pour justifier les données de l'écriture automatique, celles du Nouveau roman et du Structuralisme.

Mon propos est de montrer que tout en restant dans le cadre de l'endogenèse on peut expliquer, déplier très simplement le mécanisme générateur du procédé roussellien grâce à une présentation du conte *Chiquenaude*. L'intention ici est de faire voir la simplicité du fonctionnement de ce conte sans toutefois vouloir populariser Roussel. Ceci pourrait être mal vu. Il n'y a d'ailleurs aucun risque puisque cette œuvre tellement structurée ne pourrait jamais faire partie de la littérature populaire.

*Chiquenaude* est un conte à la portée de presque tout le monde. La preuve est que je me fonde sur ce texte pour introduire dans mon cours de littérature du XX<sup>e</sup> siècle le concept de l'écriture automatique surréaliste en prenant bien soin de montrer que Roussel ne reste pas au niveau des jeux. C'est aussi à travers ce texte que j'initie les étudiants au nouveau roman et aux données du structuralisme. Et dire qu'il y a douze ans, quand j'ai proposé de faire une thèse de Ph. D. sur Roussel, un de mes professeurs m'avait objecté: « Ah non! ce serait une perte de temps, car Roussel étant si peu connu, jamais vous n'aurez l'occasion de l'intégrer aux cours que vous enseignerez. »

Mais heureusement que deux autres personnes m'ont encouragée à continuer mes recherches. L'une d'elle est ici: Michel Butor. Je n'oublierai jamais son enthousiasme quand pendant une de ses tournées littéraires aux Etats-Unis je lui ai signalé que je faisais une thèse sur Roussel. Je le vois encore me prédire: «Roussel, vous savez, sera un jour en Livre de Poche.»

Ce n'est pas sans raison que j'ai choisi *Chiquenaude*, écrit en 1900, comme l'instrument qui apprendra aux non-initiés comment lire Roussel. C'est d'abord parce que les critiques en discutent très peu, mais c'est surtout parce que Roussel lui-même tient à ce conte et lui attache une importance particulière. Il explique qu'après sa longue maladie nerveuse, aucune de ses productions littéraires ne lui plaisait, sauf *Chiquenaude*, texte qui présente un des exemples «très clairs» de son procédé (*Comment*, p. 12). Poursuivons maintenant l'explication de ce conte, publié dans le même volume que *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Partant de la phrase d'entrée que nous désignons par la lettre E, nous arriverons ensuite à celle de sortie, désignée par S:

- E. LES VERS DE LA DOUBLURE DANS LA PIECE DU  
*FORBAN TALON ROUGE*.
- S. LES VERS DE LA DOUBLURE DANS LA PIECE DU  
FORT PANTALON ROUGE.

Ces deux phrases constituent «l'alpha et l'oméga» du conte et nous allons voir comment ces «signifiés d'entrée» et de sortie produisent d'autres mots propres à s'attacher les uns aux autres afin de donner naissance à l'histoire fantastique qu'est *Chiquenaude*. Que signifient donc ces mots?

- E. VERS: vers d'un poème, sens littéraire  
DOUBLURE: celui qui remplace un acteur dans son rôle  
PIECE: ouvrage dramatique, pièce de théâtre  
*FORBAN TALON ROUGE*: titre de la pièce, plagiaire,  
homme sans scrupules
- S. VERS: l'envers, par association phonique avec «le  
vers» \*
- PIECE: petit morceau d'étoffe employé pour le raccommodage, l'empiècement d'un vêtement

\* A notre avis, le terme *vers* désigne l'animal invertébré et ici, improprement, une larve avide de tissus (N.d.l.R.).

FORT PANTALON ROUGE: « talon » devient « *pantalon* » par association phonique et surtout sémantique. Le costume une fois doublé, devient plus solide.

On peut déjà voir qu'ici la fiction est produite par les signes internes, *E* représentant les signifiés qui sémantiquement ou phonétiquement fournissent les éléments de la fiction.

Sans perdre de temps, Roussel justifie, dès le début de son histoire, tous les termes de la phrase initiale. Nous y rencontrons des expressions telles que « grande féerie », « assister à la première », « les quelques rimes », « un inconnu le doublait », « le personnage », « son rôle ». Ces termes sont employés par le narrateur pour expliquer qu'il allait assister à une représentation d'une pièce de théâtre pour laquelle il avait lui-même composé des vers et que cette pièce serait jouée par un acteur autre que Cadran qui vient de tomber malade. Une doublure a dû se substituer à lui. La phrase d'entrée est donc justifiée et cela fait, Roussel se met d'emblée à élaborer celle de sortie, ou plus précisément celle d'arrivée.

Méphisto, le « Forban talon rouge », porte « un costume en grosse étoffe écarlate », donc rouge. Des expressions telles que « usé à la longue », « un endroit menaçait de se déchirer », « il mettait un morceau », « le costume », se font les échos de cette deuxième phrase. Il est ici question d'un « fort pantalon rouge » fait de tissu résistant et qui, en plus, se trouve raccommo­dé par un bout d'étoffe. Ce processus de rapiècement permet au costume de garder « éternellement sa vertu magique ». Il est aussi évident que les deux phrases se renforcent. Méphisto qui porte ce « fort pantalon rouge » est aussi un « forban talon rouge » puisqu'il « ne cessait d'avoir des duels ». On peut deviner, en même temps, que c'est un homme sans scrupules, puisqu'il n'hésite pas à se revêtir d'un costume dont l'étoffe est « fée » et que « l'épée la plus solidement trempée ne pouvait parvenir à l'entamer ». Ses duels sont ainsi des tricheries puisqu'il se sait invulnérable. Le lecteur, comme on le voit, ne manque pas de renseignements sur le costume magique de Méphisto. Pourtant, Roussel n'en reste pas là. Sans doute, pour montrer que son procédé « essentiellement poétique » est « parent de la rime » (*Comment*, p. 23), il double la description-représentation en prose d'une récitation de l'ode dont les vers ont été composés par le narrateur. Il fabrique ainsi une reprise, donc une doublure d'un texte par un autre texte. Nous pouvons y observer le déroulement d'un renforcement textuel: non seulement un texte en double un autre, mais un genre double en même temps un autre genre. Avant Roussel, seuls les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire faisaient un

rapprochement de la prose et de la poésie de façon aussi catégorique.

Remarquons que l'ode du conte contient un vocabulaire identique à celui qui sert de justification à la phrase finale de *Chiquenaude*. On y retrouve les expressions suivantes: « percer l'étoffe écarlate », « l'épaisse cuirasse », « un batailleur d'une vieille race/Portant une plume au chapeau », « ce drap plus ardent que la flamme », « mon rire insipide » et « il se brisera comme verre/sur mon costume ». Ici, comme pour la description en prose, Roussel se sert de l'idée de « fort pantalon rouge » et de « Forban talon rouge » pour relier les deux interprétations de chacun des mots de ses deux phrases motrices. Ce batailleur, vêtu de rouge, plume au chapeau, ne ferait-il pas allusion à la signification toute spéciale d'un aristocrate élégant de l'Ancien Régime qu'on surnommait un « talon rouge » ?

Mais nous ne sommes encore qu'au début du texte et il faut regarder de près la narration, cette fois en prose, du conte de fée que propose Roussel. On constate tout de suite que presque aucun mot n'est gratuit, que chacun au contraire, ainsi que chaque phrase, contribue à illustrer les deux phrases-mères du texte entier. Ce conte féerique se déroule ainsi: Méphisto, invulnérable au combat grâce à son costume écarlate à grosse étoffe, se vante de son pouvoir. Panache, le héros de la pièce, le grand batailleur avec la plume au chapeau dans l'ode, est « grand coureur de filles et grand spadassin » et il n'a pas peur d'« occire un brave gentilhomme pour lui voler sa bourse ». Mais il l'attaque toujours avec délicatesse et se montre galant à l'égard des femmes. Ces qualités lui ont valu le nom de « Forban talon rouge », titre de la pièce. Ici, ce serait lui l'homme sans scrupule, le talon rouge de l'Ancien Régime. La marraine de Panache, Chiquenaude, une fée qui aime beaucoup son filleul, ayant découvert l'infidélité de sa maîtresse le belle Foire, décide de le venger. Or, l'amant de Foire est justement l'invulnérable Méphisto. Pour vaincre le « beau seigneur habillé de rouge », il faut d'abord vaincre son costume en « grosse étoffe », le « fort pantalon rouge ». Chiquenaude se charge d'en venir à bout. La tâche ne devrait pas être facile car, nous le savons déjà, Méphisto double son costume chaque fois qu'il est sur le point de perdre son invulnérabilité. N'oublions cependant pas le pouvoir magique d'une fée! Chiquenaude n'a qu'à substituer à cette étoffe indestructible un « coupon de vieille flanelle grenat », la « pièce rouge », pour rapiécer le fameux costume à « l'envers », donc dans la doublure. On discerne en tout ceci un processus triple qui consiste à doubler, à dédoubler et à redoubler. Ensuite, Chiquenaude procède aussi au remplacement de l'épée de Pana-

che par un double qu'elle prend soin d'enduire d'un poison violent. Le lecteur ne s'étonne évidemment pas que Panache parvienne aisément à faire pénétrer cette épée à travers « le drap » et à tuer son adversaire. Alors, toute fière, Chiquenaude s'écrie en déchirant le morceau de flanelle qui a si bien servi à la victoire de son filleul: «Les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge!» dans le sens de l'envers de la doublure dans l'empiecement de l'indestructible costume écarlate. Cette phrase ironique de Chiquenaude, lancée comme l'oméga de ce conte, fait pendant à l'image de l'épée que donne Méphisto dans son ode: l'épée, prétend-il, «se brisera comme verre» sitôt qu'elle l'accrochera.

L'aspect le plus surprenant de ce conte est que rien ne paraît forcé. Les mots se lient les uns aux autres pour faire avancer logiquement la narration jusqu'à la phrase finale. Un relevé des expressions employées par le narrateur s'impose pour illustrer avec évidence comment se fait cet enchaînement. Cette liste, peu intéressante en elle-même, paraît néanmoins obligatoire si on tient à bien saisir le déroulement du procédé. Les indications *E* et *S* serviront de référence à la phrase que ces mots ou parcelles de phrases amplifient. L'énumération suit l'ordre des pages du texte.

- S «le complet»
- E «les péripéties de l'action»
- E «au milieu du troisième acte»
- E «mes strophes»
- E « le héros du drame»
- E «grand coureur de filles et grand spadassin»
- E « voler sa bourse»
- E «cette délicatesse, jointe à une galanterie sans borne avec les femmes, lui faisant mériter le surnom qui servait de titre à la féerie »
- E «spadassin»
- E «occupé à un assassinat important »
- E/S «un beau seigneur habillé de rouge»
- E « il remplaçât son amant absent »
- E «faisait son entrée »
- E «un fouillis bizarre d'objets volés »
- E «Les rideaux de l'alcôve se refermaient sur eux et la pénombre envahissait la scène »
- E Les deux derniers paragraphes de la page 41 et le premier de la page suivante représentent une scène de théâtre.
- E «courageux bandit »

- S « la grosse étoffe fée »  
 E « la sorcière racontait tout cela sur le devant de la scène »  
 E « écartait légèrement les rideaux »  
 E « revenant vers le milieu de la scène »  
 S « les vêtements magiques »  
 E « les deux rideaux »  
 S « le complet charbon ardent »  
 S « ce drap plus résistant qu'une cuirasse ou qu'une cote de maille »  
 S « un coupon de vieille flanelle grenat »  
 S « les habits »  
 S « elle déplaçait sa flanelle »  
 E Le travail de dépliage de la flanelle, page 42, dernier paragraphe, fait allusion au même procédé de dislocation ou de dépliage textuel que suit Roussel pour parvenir à doubler le sens de chaque mot.  
 S « la couture » (celle de la doublure et du texte aussi).  
 E « un gracieux ballet » (décrit dans le quatrième paragraphe et qui fait penser à la scène où les souris cousent la robe de Cendrillon).  
 E « la scène » qu'occupent les danseurs représente un théâtre.  
 S « et toutes avaient à la main une aiguille gigantesque »  
 S « une aiguillée de soie rouge aussi grosse qu'une corde »  
 S « tourné à l'envers le fameux costume »  
 E « retirée au fond du théâtre ». Ici, Chiquenaude joue le rôle de spectatrice, observant les danseurs. Elle est la doublure du spectateur, la nôtre. Comme le spectateur à la fin d'une représentation, elle se retrouve seule quand « l'obscurité se faisait sur la scène » à la sortie des danseurs.  
 S « l'étoffe fée et la flanelle »  
 E Mlle Fusée « exécutait de vrais prodiges » sur la scène  
 SIE « un coup d'aiguille dans l'ouvrage »  
 S « un point dans l'étoffe »  
 S « cousait ».

Il semble évident que Roussel fait usage double des mots « exécutait », « prodige », « ouvrage » et « point », surtout si on prend « cousait » dans le sens de « décrivait » ou « composait ». Il ne s'agirait pas seulement de travailler l'étoffe, mais aussi le texte dont chaque mot correspondrait à chaque « point » fait dans l'étoffe par « l'aiguille » de Mlle Fusée, ou, sur le plan de

l'écriture/couture, par le stylo de l'écrivain. Mais la liste continue:

- E « l'orchestre nuançait une lente mélodie»
- S « le costume rouge remis à l'endroit »
- S « étoffe fée »
- E « ouvrait une troisième fois les rideaux»
- S « le costume»
- E « écartait les rideaux»
- E «l'orchestre préludait»
- E Foire «Chantait une lente et voluptueuse mélodie»
- E «la calme mélodie du début finissait par un éclatant duo d'amour»
- E « Panache et Méphisto étaient sur le point d'engager le combat»
- E Méphisto récite son « ode victorieuse» qui, comme nous le savons, répète des mots clés.
- E « la poésie terminée »
- SIE «le bandit»
- E « Il s'inclinait de nouveau et sortait la tête haute»
- E «Le remplaçant de Cadran»
- S « deux trous dans le drap» percés par l'épée
- S « elle arrachait tout un large carré d'étoffe»
- S « C'était un de ces morceaux neufs que le diable rajoutait parfois»
- S « le carré cramoisi »
- S « l'épaisseur de ce drap plus résistant que le fer et l'acier»
- S «En dessous était apparue », donc à l'envers
- S « la vieille flanelle» que les danseurs «avaient cousue»
- SIE «la flanelle a fait son œuvre»
- SIE « revenant au morceau, elle se mettait à le déchirer de toutes ses forces»

Là encore, si on donne à «morceau» le sens de partition, de pièce de théâtre et à «déchirer» celui de disloquer, de défaire ou de dédoubler, on peut conclure que cette partie du texte met en relief le travail de l'écriture, celui de la composition d'une «œuvre ».

- E/S Chiquenaude récite l'ode à son tour, reprenant encore une fois les mots «doublure» et «étoffe ».
- S «elle ramassait les lambeaux pour les déchiqueter de nouveau et les réduire en miettes ».

Ces « lambeaux », c'est-à-dire ce qui reste de l'étoffe, sont encore disséqués, de même que ce qui reste du texte ou de l'ode est déchiffré jusqu'à son épuisement sémantique. C'est alors que

E « l'ode victorieuse » et « la dernière strophe » se laissent prononcer avec « un grand éclat de rire ».

La fin du récit décrit une belle image de « nuée de petits papillons qui s'envolait toujours dans le rayon de la lune ». Remarquons, en passant, que ces « petits papillons » provenant des miettes de l'étoffe déchiquetée, annoncent la dernière vision qui conclura un autre livre de Roussel, *la Poussière de soleils*. C'est l'inspiration, la révélation ou l'illumination dont seuls, quelques privilégiés qui savent s'arrêter pour observer peuvent jouir. Dans *Chiquenaude*, il semble que la sorcière, comme l'écrivain, représente des génies, des privilégiés, possédant le pouvoir de manipuler l'étoffe ou le texte. Le pouvoir magique de l'écrivain est représenté par celui de la fée. L'acte de l'écriture se symbolise dans la phrase suivante que Roussel n'emploie certainement pas gratuitement : « Sur un signe de son doigt les génies se mettaient à défiler. » Chiquenaude est présentée comme la doublure de Roussel. C'est à juste titre que le conte porte son nom. C'est elle qui, comme l'écrivain, sait réduire les éléments de l'ensemble en « miette ». Alors qu'elle déchire l'étoffe en petits morceaux de vers de soie, Roussel, de son côté, disloque linguistiquement et sémantiquement les mots de ses vers. Le terme « vers » dans la phrase finale lancée par Chiquenaude revêt ainsi une signification autre que celle de « l'envers ». Il prend celle de fil de soie, ces fils qui ont servi à coudre le costume de Méphisto et qui symbolisent le fil de la narration.

Le mot « doublure » domine partout dans ce conte. Tout est doublé : l'acteur Cadran par un autre, l'épée par celle qui lui est substituée, Panache que Méphisto remplace dans les bras de sa maîtresse la belle Foire, l'étoffe magique de Méphisto par le raccommodage de Chiquenaude et Roussel lui-même par Chiquenaude. Tous les genres sont d'ailleurs utilisés pour renforcer le récit : la prose, le vers, donc la poésie. Le théâtre est représenté par la pièce dont il est question dans le conte, par la récitation de l'ode, le ballet des couturiers, par la musique de l'orchestre et enfin par le duel, très courant dans le théâtre classique. L'ensemble du texte offre lui-même le meilleur exemple de doublure. Rappelons que le mot « doublure » avait déjà fait l'objet d'un autre livre de Roussel intitulé *la Doublure*, même si l'auteur prévient qu'il n'y a aucun rapport entre les deux, *la Doublure* étant « étranger au procédé » (*Comment*, p. 25).

Plus tard, avec les livres tels que *Locus Dolus* et *Impressions d'Afrique*, Roussel modifiera son procédé. « Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant... » (*Comment*, p. 20.) C'est ce que Roussel nomme « le procédé évolué » (p. 23). Dans cette nouvelle étape textuelle, la phrase initiale et la finale disparaissent une fois qu'elles ont suscité les images qui elles aussi produisent le texte. Le travail de dislocation se complique par la dissimulation.

Nous pouvons maintenant comprendre, après l'analyse de *Chiquenaude*, pourquoi Roussel est souvent considéré comme un précurseur des structuralistes, pourquoi Todorov le place dans la lignée de Chklovski, de Jakobson, de Ricardou et de Riffaterre quand il illustre le concept de l'endogenèse littéraire. Ce conte est strictement construit à partir d'éléments internes, en dehors de tout contexte extérieur. Remarquons cependant que Roussel ne passe pas pour autant pour un linguiste ou un théoricien de structures littéraires. La linguistique ne l'intéresse que pour le produit qui en résulte, c'est-à-dire, la naissance de la fiction. Ainsi que nous l'avons vu, même si le texte de *Chiquenaude* est fabriqué d'après un système rigide de production textuelle, il se présente très clairement, facile à lire, dans le style « conte de fées » que les enfants - intelligents bien sûr - pourraient lire malgré les allusions aux nuits d'amour passionnées entre Méphisto et la belle Foire.

Est-ce à croire pour autant que le monde s'inclinera devant l'auteur de *Chiquenaude*? Fions-nous à Simone Arous qui dans sa rubrique « L'agenda du mois » du *Magazine Littéraire* (juin 1983, p. 7), annonce le colloque de Nice en reprenant les vers suivants de « L'Ame de Victor Hugo »: « a cette explosion voisine / De mon génie universel/Je vois le monde qui s'incline / Devant ce nom: / Raymond Roussel. ») Simone Arous ajoute que ces vers « étaient sans doute prémonitoires: Raymond Roussel va voir enfin le monde s'incliner devant son nom à l'occasion du cinquantenaire de sa mort. »)

Elle a raison. Un colloque sur un écrivain si peu connu est un phénomène extraordinaire.

Department of Romance Languages  
Wichita State University

# A DOUBLE VUE, OU LES ARTIFICES EN PLEIN JOUR ROUSSELLIEN

Mary Ann CAWS

*Tâchons de rester entre nous.  
Le moment est venu de mettre des serrures  
de plus en plus solides aux tours d'ivoire.*

*Lisons Roussel en silence.*

*Lisons Roussel, ne le prêtons pas. On ne nous  
le rendrait pas en bon état.*

Jean Ferry (B, p. 147)

## *1. Condenser et voir*

Serait-ce possible d'utiliser une méthode de condensation, un procédé compresseur tel qu'on nous décrit la méthode de Roussel, pour parler de lui ? Sa manière de faire ou plutôt de voir - et nous parlerons surtout de sa façon de voir, et de voir double, comme l'indique notre titre - consiste, en partie, à faire de deux choses une et d'une chose deux. Percevoir ou créer la différence polaire au moyen d'un détail aussi petit que possible, tendre la toile entre ces pôles, et ensuite amener la coïncidence du moins conceptuelle entre ce qu'on a séparé tout d'abord, serait à la fois un procédé pervers et un modèle somptueusement approprié à une société de consommation. Agrandir l'objet pour étonner, ou alors condenser des objets les uns dans les autres, ce

sont deux préparations de repas luxueux; dans les deux cas, on s'agite, on s'exalte, ensuite on s'ennuie, avant d'avaler. Ne pourrait-on pas dire que c'est en vérité la vue qu'on prépare si soigneusement, qu'on trompe en se réjouissant de si bien tromper, que c'est cette vue et ces perspectives en trompe-l'œil qui comptent avant toute chose?

Mais la manière de voir est déjà une manière de doubler, procédé, dirions-nous, de double vue, qui comprend les deux extrêmes: ce qu'on aperçoit de loin, avec l'aide de la longue-vue, et en même temps - contraire à la logique - ce que nous voyons par la loupe, de beaucoup trop près. Ce modèle de double vue nous fait brancher sur son double, le modèle de la doublure elle-même, vue comme procédé de couturière: renforcer une étoffe extérieure par une étoffe intérieure et remplacer un acteur dans un rôle assigné par un autre acteur, un double. Nous croyons à un troisième sens du mot, qui condenserait les deux premiers: insérer un objet dans un autre pour que les deux fonctionnent (du moins implicitement) ensemble, comme une double fonction *d'un même objet*. Les mots se doublent quand il y a double-entendre, chacun s'entend en train de jouer son sens: les choses se doublent en s'unissant, chaque chose se voit jouer en profitant de l'autre fonction.

C'est sous cette double vue de la doublure vue que nous voudrions placer notre propre jeu à double sens. Comme modèle de notre jeu, nous prenons un jeu explicite et paradoxal inventé par Roussel, le grand inventeur que nous saluons ici. La condensation de deux éléments par l'insertion de l'un dans l'autre est une façon de faire très proche de la façon surréaliste et non moins fertile que leurs propres jeux de mots, d'objets et d'amour. Mettre une boîte de musique dans une carte à jouer, comme le suggère Roussel, impliquerait non seulement un optimisme absurde quant à l'adaptation de taille physique (la grande dans la petite, la largeur dans la minceur même) mais quant à ce que nous pourrions appeler la flexibilité conceptuelle: insérer un mécanisme sonore comme la boîte à musique, dans une chose non mécanisée, insonore et strictement partielle comme membre d'une série (une carte choisie parmi tout un jeu, par exemple).

Dans cet exemple lui-même choisi, qu'est-ce qu'il faudrait jouer, ou qui, ou encore, avec quoi faudrait-il jouer? Avec le son ou le sens ou la série? Ce jeu suprême qu'est la compression linguistique et conceptuelle: mettre une carte dans une boîte, une partie de cartes dans une partition de musique, une boîte de musique dans une discothèque ou boîte de musique, c'est à la fois jouer de la musique, des idées, des mots et des cartes.

Le jeu s'y prête; nous nous y donnons, comme on donne dans un piège choisi, pour rire.

## 2. *Modeler par couple: Flio en folie*

Le titre « Flio », c'est déjà « Folio » aux yeux des passants de loin trop pressés, à nos yeux. La lecture facile facilite la tâche de joindre ce qui ferait problème à part. Quant à nous, lecteurs d'autant plus passionnés que nous sommes plus perplexes, ne passons pas trop légèrement sur le fait d'un o, zéro, d'un cercle, d'un nul supprimé par la possible écriture rouscellienne, dans ses obsessions lisibles après un peu de patience, et lues dans cette « willing suspension of disbelief » qui est le propre de toute lecture qui s'adonne au jeu.

Car le fait de supprimer le négatif ici conduirait à une création positive, en un tout autre mot que le mot laissé comme héritage par Roussel. Cet héritage devrait nous importer au même titre que nous importe le jeu de Mallarmé dans son *Igitur* sur « viole » et « viol » avec les deux orthographe différant par une lettre, sur « viole » et « fiolle », sur « fiolle » et « folie ».

*La folie textuelle* dont il est question ici, celle de Roussel, représente un panorama superbe où les couples de statues gardent le seuil des habitations en paires. Une statue de volupté, sans voile, statue d'amour, est le partenaire d'une statue austère, voilée, statue de travail. Voilà la présentation matérielle, si l'on peut dire, mais voilée à demi par le texte. Ce texte à son tour est acheté, avalé pour ainsi dire et pour garder notre première métaphore, par un collectionneur en Finistère dont la bibliothèque - qui contient le livre qui contient le texte qui contient les statues qui contiennent, voilées et non voilées, l'image de l'amour et celle de l'austérité - figure la lecture même. C'est presque l'équivalent d'un texte de Borges. Les poèmes, repartis selon leur impudeur, vont figurer le nu et le couvert du texte et de la lecture.

Nous n'avançons pas loin sur cette route, que vous avez sans doute tous suivie. Mais il faudrait parler de l'illumination, sans laquelle le texte ne gagnerait pas sa pleine saveur: « (Parler avant de la lampe) », nous lisons, entre parenthèses, dans le texte aussi bizarre que brillant de lumière noire. Un soir, la lumière du soleil couchant désigne le tome, qui raconte la partie, disons prudente, voilée, et c'est ce texte qui sera lu et augmenté par l'addition des poèmes manuscrits et non-voilés, impudiques, trouvés dans la bibliothèque achetée. Le tome est donc augmenté, et de là l'augmentation du récit, car ce choix céleste se voit déjà doublé d'un choix terrestre. L'épousseteur,

époux, dirions-nous, de ce texte, rendu féminin par ce coucher - pourquoi pas? - en voulant faire régner l'ordre dans la bibliothèque et en voyant la lacune en forme de A - remarque de Roussel, encore entre parenthèses: « (Epoque pour l'A majuscule, le même que maintenant?)>> - pousse les livres à gauche, change l'ordre, et ainsi, développe l'histoire. Il est question, comme d'un texte vierge et d'un texte violé, d'une fille vierge, justification des statues voilées et dévoilées, des poèmes impudiques et ainsi de suite.

Dans le texte, autre énigme de vue et de voiles. Six cavernes avec des feux troubles, des fenêtres circulaires qui encadrent chacune un tamis fin ou lâche, fenêtre et tamis toutes différentes, avec une inscription de possession (*les nôtres, les vôtres*, etc.) mais donnant, ces fenêtres, sur une seule vue abyssale: « une même gorge obscure et profonde », avec des humains qui regardent l'abîme par chaque tamis, à la lumière de chaque inscription. Or, pour le lecteur qui voudrait regarder juste par les fenêtres sûres, par des tamis ni grossissants ni réducteurs, qui voudrait ne pas préférer une seule parole là-dessus, de peur de commettre des absurdités sonores et intellectuelles, qui voudrait plus que toute chose sortir de cette gorge abyssale, même l'acte de sortir quelques mots de cette gorge si profonde n'est pas facile. « Deep throat », en effet, mais plus troublant que pornographique.

De la gorge ou de la bouche du texte, entre ses dents, on ne sort pas si facilement. Par le tamis du texte, fin ou lâche, on voit parfois mal. Ce n'est pas que les textes de Roussel, écrits par son procédé ou par sa machine, soient illisibles, mais c'est qu'il nous faudra, en tant que prisonniers de la gorge de Roussel jusqu'à ce qu'il parle (ce qu'il ne risque pas de faire bientôt), il nous faudra bien choisir notre tamis, le nôtre, selon ce que nous voudrions voir.

Revenons à cet A majuscule: pourquoi le trait intérieur du A manque-t-il ? Ne devrions-nous pas rapporter cela au manque de ce 0 dans le titre *Flio* ? Le 0 d'un cerceau en cercle, pris dans le va-et-vient circulaire entre cerceau et berceau, à la source de la vie du texte, source matricielle s'il en fut: « Lorsqu'une mère, osseuse, ouvre un berceau, les blancs rideaux pour deux feuillets non coupés qu'on disjoint » (*Epaves*, p. 114): le V ainsi formé et voilé par le A avec son manque si on l'invertit, ne serait-ce pas encore une fois, dans une vue assez merveilleuse, les blancs rideaux et les feuillets non coupés? N'est-il pas difficile de sortir de la gorge profonde de la bibliothèque parlante, lisante, emprisonnante?

Justement, c'est à ce berceau/ cerceau que nous reviendrons.

### 3. Répétition et décomposition, dans une chiquenaude

Vitrac nous fait remarquer à quel point *la Doublure* répète déjà *Chiquenaude* de 1900, avec son passage à reprendre (comme l'étoffe elle-même, dirions-nous, est à reprendre, pour la reprise de la répétition). « Les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge! » qui devient « Les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge! » (*Bizarre*, p. 82) En plus, et pour commencer au commencement, nous lisons d'abord: « Les vers de la doublure... avaient été composés par moi », ce qui laisse entendre cette composition comme l'harmonie de l'ambiguïté et du simple, cette composition qui donnera finalement lieu à la décomposition, et du tissu du texte, et de notre lecture ou entente de la composition originale. Mais dans cette facture doublement magique et érotique jusqu'au point d'être trempée mais vierge impénétrable (« cette étoffe était fée et l'épée la plus solidement trempée ne pouvait parvenir à l'entamer») tout est à reprendre pour la pénétration de l'aiguille ou plume amoureuse et fatale de « ce drap plus ardent que flamme », tout est à répéter comme dans la pièce, et jamais pour la première fois. Tandis que les rideaux de l'alcôve se ferment pour que le travail dangereux et fertilement fatal s'entreprenne, l'orchestre prête ses « quelques accords » et la fée chante « une lente et voluptueuse mélodie » qui sera le leitmotiv du fer et du faire, ce qui équivaut à un défaire et une défaite, une décomposition qui sera la vraie composition de l'ardeur composée bien plus que simple. Les trous dans le texte deviennent on ne peut plus visibles. Il est ici, comme dans les textes que nous examinons à la lumière de notre thème de la vue, question de voir autant que de composer et de décomposer.

### 4. Doublons la Doublure

Dans ce texte si bizarre qu'est *la Doublure* (Pauvert, 1963), cet autre Gaspard de la nuit, moins poétique, par contre, bredouille les mots d'une phrase entortillée, emprunte des escaliers usés, fait des gestes nerveux. Ce n'est qu'un double, et nous en sommes bien conscients. Mais la vue du lecteur ne se concentre pas ici sur ce qui sort de sa gorge, pour reprendre la gorge déjà si répétée dans cette pièce que nous jouons avec les seules techniques de notre métier - plutôt sur les intervalles entre une chose et l'autre. Par un intervalle entre les rideaux (p. 22), entre un filet de clarté; un manteau pend à la porte; le lit ouvre diagonalement ses draps. Ces moments d'attention servent à tirer l'attention du lecteur avec autant d'efficacité que dans une

toile hollandaise, où les détails en saillie nous frappent souvent par leur irrégularité.

C'est en effet le détail bizarre qui nous retient, et qui importe pour cette raison-là. Dans la glace, il y a une place plus claire dans le coin; enfoncée sous le bois du cadre, il y a une lettre, qui cache « son coin d'en bas contre le verre » avec le portrait d'un hôtel en haut. « Deux endroits sur les toits compliqués sont ôtés/ Déchirés en ouvrant. » De même, des deux becs de gaz, celui à gauche est plus clair. Des deux bottes de Gaspard, qui se trouvent côte à côte: « L'une est un peu moins raide; elle se tient moins haute » (p. 12). Ce qui devrait être égal ne l'est pas: même ses bretelles sont à l'envers. Tout porte des traces, comme si les objets étaient doués d'une capacité de porter la trace des situations passées de la temporalité: ses souliers sont couverts de boue, et le savon vert est couvert de mousse desséchée.

Mais tout d'un coup on se demande comment il se fait que nous puissions voir si bien et de si loin ? Nous voyons même l'haleine du bec droit qui tremble dans l'air, le fard de l'acteur qui n'est pas bien mis dans quelques endroits. Serions-nous doués d'une vue extraordinaire du fait de ces jeux de mots et de concepts, comme si un tamis fin ou lâche intensifiait notre vision par les énigmes mêmes - devenues les nôtres et non les leurs - ou si une doublure aggrandissait en renforçant notre entente, justement quand il s'agit du théâtre de la vue ?

Une réponse possible, du moins textuelle, nous est offerte par le texte à nos yeux le plus extraordinaire, par *la Vue*, bizarre verrerie en vers.

##### 5. *Cinéma de la Vue ?*

Contre « la vue enchassée au fond du porte-plume », notre œil est en effet bien ouvert et bien collé, comme dit le narrateur de *la Vue* (Pauvert, 1963) et nous voyons « à très peu de distance, à peine reculé » (p. 2). La vue est insérée dans un porte-plume blanc « où l'encre rouge a fait des taches : rien de plus hautement symboliste, étant donné la plume, la blancheur, le sang, l'encre. Seulement, tout est inséré dans tout: la photo dans la vue dans le porte-plume qui en effet porte tout cela et plus, la possibilité de l'écrire, de le porter et de le plumer.

Symboliste aussi, le refus de se laisser distraire par la fenêtre ouverte, pour donner préférence au détail inséré visuellement dans le vase du texte. Tout s'ouvre dans ce vase et par la plume: plage, foule, vent, voile, pêcheur, dont on voit la ligne exacte. Encore une fois, les détails sautent aux yeux, une main,

un ornement facial qui a le bonheur de coïncider juste avec la crête d'une vague:

*Un des côtés de sa moustache  
Qui se tient raide et bien relevé se détache  
Sur l'horizon de mer et par hasard se met  
Avec exactitude, en plein sur le sommet  
Régulier, étendu, d'une petite vague (p. 13).*

L'œil si bien collé coïncide avec le cigare, l'ombrelle, la cravate aux replis combinés, le gilet semé de pois, le tissu d'une robe, une paire de culottes en toile « dont le grand éclat et la blancheur / Révèlent vite la nouveauté, la fraîcheur; / On peut presque y trouver l'assurance, la preuve / Que l'étoffe n'est pas lavée et qu'elle est neuve» (p. 21). On reconnaît la hantise du neuf roussellienne, cette obsession contrôlant notre vue même, comme si en effet cette vue était, pour reprendre les inscriptions avec les tamis-fenêtres de Flio, « La Sienne» et non « La Nôtre ».

Fasciné, cet œil aperçoit encore une fois, comme dans *la Doublure*, l'énorme irrégularité des petites choses: la voile est rapiécée avec un petit morceau qui fait un mince triangle, « La pointe son tournant vers le bas; il s'étrangle/ Et se sème sur un court espace au milieu» (p. 10). L'un des favoris du timonier est seul visible; « Sur sa joue/ Descend un favori peu fourni, court, étroit.! Qui semble drôle, sans raison d'être, tout droit» (p. 16). Le bâton de bois, fendu à un bout, a une tache ronde dans son bois; le chien, un bracelet à une patte, a des endroits très ras sur sa peau ou le poil est enlevé; le petit garçon a deux couleurs de peau sur sa jambe:

*Le ton, au mollet doux, n'est pas égal  
Par le bas de la jambe enfermé d'habitude  
Sous la chaussette dont une vicissitude  
A fait glisser le haut qui tombe et se rabat  
Recouvrant la bottine; on trouve moins d'éclat  
A la chair, à partir de la limite nette  
Sur laquelle devait aboutir la chaussette.*

Ce n'est pas entièrement la folie qui parle ou qui écrit par la gorge profonde de l'œil; si nous voyons le bout en métal du lacet de soulier de la fillette ou un fil qui doit servir à coudre mais dont des parties sont « en péril de séparation soudaine »,

ou un cerf-volant qui trace des « losanges imparfaits et déviés, étranges », c'est un privilège de la vue que de coïncider avec des images si étincelantes de l'écriture. Et du temps qui s'enchevêtre avec elle.

*... un livre abîmé  
Usé... des taches d'encre éteintes, anciennes  
Sèment de toutes parts, petites et moyennes  
L'épais ensemble des pages,. tout a pâli,  
Avec le temps noir brillant s'est affaibli,.  
L'encre, depuis des ans, fut partie intégrante  
Du papier, elle s'y mêle, elle est inhérente  
A sa substance,. on y touche sans réussir  
Aussi peu que cela puisse être, à se noircir,.  
Un cordon pour marquer - sinon le vrai passage  
Le paragraphe ou la ligne - du moins la page  
Ou l'on en est, sort de feuilles, léger, ballant  
,sur lui-même, à présent que rien ne l'en empêche (p. 52).*

De l'écriture et du temps. Car qu'est d'autre cette irrégularité de la couleur de la peau du garçon que la trace de la tombée de la chaussette? Qu'est-ce d'autre, l'usure du fil ou du lacet que la trace de son emploi à coudre ensemble les feuillets dont les rideaux entouraient le berceau après avoir voilé le cerceau et son sens de zéro ?

Tout sera emporté dans ce livre que nous considérons - peut-être isolément - comme le sommet de la production de Roussel. Le porte-plume sera déplacé par le bras qui retombe, « entraînant son paysage enfoui » (p. 67), et la vue s'assombriera. La mort emporte les sons du concert de la deuxième partie, qui étaient contenus dans le dessin de l'hôtel sur l'en-tête du papier; ce hautboïste isolé avait déjà mis le terme symbolique à ce monde idéal et disparu. Dans la troisième partie, où la source coule d'une bouteille d'eau minérale, donneuse d'eau et de vie, les choses qu'on « n'entend pas » mettent fin, comme la mort, à la source et à la vie.

## 6. Bouclage

Oui, et il est temps de mettre fin à ce texte même, en formant le cercle ou le cerceau que nous voudrions voir comme la source ou le berceau, autour duquel les rideaux tombent en

répétant une expression que nous avons utilisée pour parler du piège visuel où nous sommes entraînés par le porte-plume de Roussel: «histoire de rire », avons-nous dit. Changeons cela, si vous voulez bien, en véritable «histoire de lire ».

Graduate School  
City University of New York.

# LA LEXICOLOGIE DE LOCUS SOLUS OU ROUSSEL PRIS AU(X) MOT(S)

Danielle BONNAUD-LAMOTTE  
Jean-Luc RISPAIL  
et Waldo ROJAS

Il y a quelque chose de fascinant dans les mots de Roussel: c'est leur faculté inépuisable d'engendrer les mots des autres, sans doute parce qu'il a, en quelques pages, révélé cette potentialité qu'a le langage de produire son propre écart, de se doubler, de faire éclater, pour reprendre le mot de Foucault, sa « riche pauvreté ». La prolifération du commentaire sur le texte est peut-être, plus qu'en tout autre, inscrit et prévu dans celui-ci. Chaque ligne écrite sur l'œuvre de Roussel est une tentative pour capter, au-delà de l'écran des mots, ces « rayons lumineux » dont l'auteur, à propos de *la Doublure*, dit qu'ils devaient brutalement « illuminer le monde ».

Mais l'écran résiste. A tracer les départs d'infinis trajets, les mots en se livrant ne délivrent plus rien qu'eux-mêmes. Alors la captation de la lumière passe-t-elle, on peut l'espérer, par un sacrifice propitiatoire: la capture des mots eux-mêmes. C'est ce que nous avons voulu faire en saisissant *Locus Solus* sur ordinateur: fournir aux rousséliens (aux roussellâtres?) un instrument qui leur permette de prendre Roussel au(x) mot(s). Est-ce accomplir une autre figure du piège que de livrer à un automate un texte, qui, de l'aveu même de son auteur, fonctionne comme une machine, et fait fonctionner tant de machines? C'est possible. Nous nous bornerons, nous qui ne sommes pas rousséliens, à vous présenter l'instrument. Claudine Lautier, de notre antenne

1001000000000000  
 0010009001014010  
 0010009001014010  
 0010009002014000  
 0010009003014000  
 0010009004014000  
 0010009005014000  
 0010009006014000  
 0010009007014000  
 0010009000014000  
 0010009013014000  
 0010009009014000  
 0010009010014000  
 0010009011014000  
 0010009012014000  
 0010009014014000  
 0010009015014000  
 0010009016014000  
 0010009017014000  
 0010009010014000  
 0010009019014000  
 0010010001014000  
 0010010002014000  
 0010010003014000  
 0010010004014000  
 0010010005014000  
 0010010006014000  
 0010010007014000  
 0010010000014000  
 0010010009014000  
 0010010010014000  
 0010010011014000  
 0010010012014000  
 0010010013014000  
 0010010014014000  
 0010010015014000  
 0010010016014000  
 0010010017014000  
 0010010010014000  
 0010010019014000  
 0010010020014000  
 0010010021014000  
 0010010022014000  
 0010010023014000  
 0010010024014000  
 0010010025014000  
 0010010026014000  
 0010010027014000  
 0010010020014000  
 0010010029014000  
 0010010030014000  
 0010010031114000

## CHAPITRE I

\*<CHAPITRE I>\*

\*CE JEUDI DE COMMENÇANT AVRIL. MON SAVANT AMI LE MAITRE  
 <MARTIAL CANTEREL> M AVAIT CONVIE, AVEC QUELQUES AUTRES DE SES  
 INTIMES, A VISITER L IMMENSE PARC ENVIRONNANT SA BELLE VILLA DE  
 <MONTMORENEV>.  
 \*LOCUS SOLUS# LA PROPRIETE SE NOMME AINSI ET UNE CALME  
 RETRAITE OU <CANTEREL> AIME POURSUIVRE EN TOUTE TRANQUILLITE  
 O ESPRIT SES MULTIPLES ET FECONDS TRAVAUX. EN CE LIEU SOLITAIRE  
 IL EST SUFFISAMMENT A L ABRI DES AGITATIONS DE <PARIS>  
 COURUE, TELLE COMMUNICATION SENSATIONNELLE.  
 ET PEUT CEPENDANT GAGNER LA CAPITALE EN UN QUART D HEURE  
 QUAND SES RECHERCHES NECESSITENT QUELQUE STATION DANS TELLE  
 BIBLIOTHEQUE SPECIALE OU QUAND ARRIVE L INSTANT DE FAIRE AU  
 MONDE SCIENTIFIQUE. DANS UNE CONFERENCE PRODIGIEUSEMENT  
 \*C EST O LOCUS SOLUS# QUE <CANTEREL> PASSE PRESQUE TOUTE L ANNEE,  
 ENTOURE DE DISCIPLES QUI PLEINS D UNE ADMIRATION  
 PASSIONNEE POUR SES CONTINUELLES DECOUVERTES, LE SECONDENT AVEC  
 FANATISME DANS L ACCOMPLISSEMENT DE SON OEUVRE. LA VILLA  
 CONTIENT PLUSIEURS PIECES LUXUEUSEMENT AMENAGEES EN  
 LABORATOIRES MODELES OU ENTRETIENNENT DE NOMBREUX AIDES. ET LE  
 MAITRE CONSACRE SA VIE ENTIERE A LA SCIENCE. APLANISSANT  
 O EMBLEME, AVEC SA GRANDE FORTUNE DE CELIBATAIRE EXEMPT  
 DE CHARGES. TOUTES DIFFICULTES MATERIELLES SUSCITEES AU COURS  
 DE SON LABEUR ACHARNE PAR LES DIVERS BUTS QU IL S ASSIGNE.  
 \*TROIS HEURES VENAIENT DE SONNER. IL FAISAIT SON ET LE SOLEIL  
 ETINCELAIT DANS UN CIEL PRESQUE UNIFORMEMENT PUR.  
 <CANTEREL> NOUS AVAIT REÇUS NON LOIN DE SA VILLA. EN PLEIN AIR.  
 SOUS DE VIEUX ARBRES DONT L OMBRAGE ENVELOPPAIT UNE  
 CONFORTABLE INSTALLATION COMPRENANT DIFFERENTS SIEGES D OSIER.  
 \*APRES L ARRIVEE OU OERNIER CONVOI. LE MAITRE SE MIT EN  
 MARCHÉ, GUIDANT NOTRE GROUPE, QUI L ACCOMPAGNAIT DOCILEMENT.  
 GRAND BRJ. N LA PHYSIONOMIE OUVERTE. LES TRAITTS REGULIERS.  
 <CANTEREL> AVEC SA FINE MOUSTACHE ET SES VEUC VIFS OU  
 BRILLAIT SA MERVEILLEUSE INTELLIGENCE. ACCUSAIJ A PEINE SES  
 QUARANTE QUATRE ANS. SA VOIX CHAUDE ET PERSUASIVE DONNAIT  
 BEAUCOUP D ATTRAIT A SON ELOCUTION PRENANTE, DONT LA  
 SEDUCTION ET LA CLARTE FAISAIENT DE LUI UN DES  
 CHAMPIONS DE LA PAROLE.  
 \*NOS CHEMINIONS DEPUIS PEU DANS UNE ALLÉE EN PENTE  
 ASCENDANTE FORT RAIDE.  
 \*A MI-COTE NOUS VIMES AU BORD DU CHEMIN. DEBOIT DANS UNE  
 NICHE DE PIERRE ASSEZ PROFONDE. UNE STATUE ETRANGEMENT VIEILLE,  
 QUI PARAISSANT FORMÉE DE TERRE NOIRATRE. SECHE ET SOLIDIFIEE.  
 REPRESENTAIT. NON SANS CHARME. UN SOURIAINT ENFIN NU.  
 LES BRAS SE TENDAIENT EN AVANT DANS UN GESTE D OFFRANDE.  
 LES DEUX MAINS S OUVRANT VERS LE PLAFOND DE LA NICHE.  
 UNE PETITE PLANTE MORTE. O UNE EXTREME VETUSTE, S ELEVAIT AU  
 MILIEU DE LA DEXTRE. OU JADIS ELLE AVAIT PRIS RACINE.  
 \*<CANTEREL>, QUI POURSUIVAIT DISTRAITEMENT SON CHEMIN, DUT  
 REPONDRE A NOS QUESTIONS UNANIMES.  
 ."C EST LE <FEDERAL> A SEMEN-CONTRA VU AU COEUR DE

d'Aix, vous fournira dans un deuxième temps quelques exemples d'exploitation d'un programme d'analyse automatique que nous appelons « Spécificités ».

## SAISIE DU TEXTE

Les principes de saisie de texte que nous appliquons ont été mis au point par le Laboratoire de Lexicologie de Saint-Cloud (U.R.L. n° 3 de n.N.A.L.F.). Que celle-ci soit faite sur cartes perforées ou, maintenant, sur cassettes, la codification de chaque ligne du texte est identique. Cette codification est destinée à permettre ensuite à l'ordinateur diverses opérations de tri, et l'exécution des programmes d'indexation et d'analyse.

Voici comment se présente le texte suivi, quand on le demande sur imprimante ou sur écran (voir page ci-contre). C'est le début de *Locus Solus*. Seize colonnes - la zone de références - sont réservées aux codes. Sans entrer dans le détail, disons simplement que sont codés systématiquement le numéro de page, le numéro de ligne, le chapitre, le statut du fragment de texte (narration ou dialogue, introduit par des guillemets), la date de publication, etc. Un impératif essentiel est en effet que le codage permette, pour les exploitations à venir, le maximum de partitions du corpus possible. On pourra ainsi, par exemple, demander à la machine de ne sortir que le texte des dialogues (c'est-à-dire les séquences codées 1 en colonne 11), ou que la narration (code 0 en colonne 11). Dans la saisie du texte lui-même, certaines adjonctions ou des-ambiguïtés sont destinées à multiplier les possibilités de tris: ainsi l'encadrement par des crochets des mots commençant par une majuscule (ex.: (MARTIAL CANTAREL), ligne 2 du listing) permettra d'obtenir la liste de tous les noms propres du texte; l'ajout ou non d'un signe adscrit permettra de trier séparément OR- (la matière) et OR (la conjonction), c'est-à-dire de différencier les homographes lexicaux et fonctionnels, etc.

## INDEX ALPHABETIQUE

La première sortie obtenue est un index alphabétique total des formes du texte (formes fonctionnelles exclues). Chaque forme est donnée avec son nombre total d'occurrences et les localisations de chaque occurrence. L'index alphabétique permet déjà, pour certaines études, de s'appuyer sur des données lexi-

cales brutes - de localiser les présences, mais aussi de repérer les absences ou les raretés.

Un simple coup d'œil permet ainsi de constater que le mot OUVRIER apparaît deux fois, dans les contextes suivants: un « pauvre ouvrier graveur habitant une ruelle infecte et obscure » (il s'agit de Yirkel) et « certain ouvrier brutal et ivrogne »... Le mot OUI apparaît lui aussi deux fois, dans la même séquence qu'il ouvre et qu'il clôt. Il s'agit de l'histoire de François-Jules Cortier. Lydie, sa fille, vient lui demander « affectueusement » la permission de jouer à côté de lui pendant qu'il travaille. Roussel écrit: « François-Jules adorait sa fille et redoublait de tendresse envers elle... » Ce vocabulaire de l'affectivité n'est pas des plus fréquents chez Roussel, c'est le moins qu'on puisse dire.

Alors arrive dans le texte le premier « oui »:

*Il dit « oui » en embrassant l'enfant, non sans lui faire promettre la plus silencieuse sagesse.*

Mais l'histoire, que vous connaissez, se termine par la mort de l'enfant brûlée vive. La séquence s'achève sur ces mots:

*Après l'extinction [...] Lydie, transportée dans son lit, fut condamnée par deux médecins mandés en hâte. Prise de délire, la fillette contait sans cesse, en les commentant, les moindres choses faites par elle entre l'affectueux « oui » de son père et le fatal embrasement. Elle succomba le soir même.*

Ce n'est sans doute pas une bien grande découverte, mais comment ne pas être frappé par le fait 1) que le seul OUI dans ces huit mille mots entraîne la mort; 2) que ce seul OUI est celui d'un père à sa fille; 3) que ce OUI s'entoure d'un vocabulaire rare chez Roussel, celui de l'expression des affects; 4) que la séquence se clôt par un retour insistant sur le OUI fatidique, avec une réciprocité marquée par la reprise, en contexte très proche, du même adjectif: à la demande « affectueuse » de la fille répond le oui « affectueux » du père, et cette affection partagée provoque la mort de l'enfant. Il y a beaucoup à rêver sur cette scène.

Ces quelques exemples simplement pour montrer que le retour au texte, à partir de l'index alphabétique, est en lui-même, nous l'avons souvent remarqué, toujours suggestif en ce qu'il développe une lecture étrange et étrangère, un regard différent.

On peut bien sûr, puisque tous les chapitres ont été codés différemment, obtenir un index alphabétique « éclaté » du cor-

pus, chapitre par chapitre (ou même page par page), qui fournit une sorte de profil lexical de chaque sous-corpus, et donne prise à d'autres analyses.

## INDEX HIERARCHIQUE

La seconde réorganisation paradigmatique que nous obtenons est constituée par l'index hiérarchique, qui classe toutes les formes du texte par fréquence décroissante. De même que dans l'index alphabétique, seules sont aussi prises en compte les formes dites lexicales.

Voici le début de l'index hiérarchique de *Locus Solus* (voir page 124).

Cet index hiérarchique est éclaté par chapitre (de 1 à 7). F.T. indique la fréquence totale de la forme dans le corpus (ex. : F.T. de TROIS = 87), REP. indique le nombre de chapitres dans lequel la forme est présente (ex.: la forme TETE apparaît dans six chapitres sur sept), et les colonnes marquées 1 à 7 désignent les chapitres.

Ici, par rapport aux corpus que nous connaissons, certaines choses nous frappent. La plupart du temps arrivent dans les dix premières fréquences les formes HOMME, MONDE, VIE, PEUT, FAIT. Ce n'est pas le cas dans *Locus Solus*: VIE arrive au 41<sup>e</sup> rang (mais MORT au 30<sup>e</sup>), MONDE n'apparaît qu'au 90<sup>e</sup> rang, HOMME au 88<sup>e</sup> (et FEMME au 55<sup>e</sup>, dans un ordre inverse de tous nos autres corpus). La plus haute fréquence est DEUX (256 occurrences), ce que nous n'avons jamais trouvé dans aucun texte. L'index hiérarchique nous révélera en outre une curiosité numérique: il y a dans le texte de Roussel sensiblement trois fois moins de TROIS (87 occurrences) que de DEUX, et trois fois moins de QUATRE (27 occurrences) que de TROIS...

Dans les premières pages de l'index hiérarchique, certains champs lexicaux sont particulièrement bien représentés:

- Le champ lexical du corps humain: MAIN (70 ace.), TETE (64 ace.), Yeux (54 ace.), MAINS (48 ace.), BRAS (41 ace.), DENTS (39 ace.), toutes localisées dans le chapitre 11), CORPS (35 ace.), DOIGTS (31 ace.), etc.

- Le champ lexical de la spatialisation: DROITE (63 ace.), GAUCHE (57 ace.), HAUT (55 ace.), MILIEU (50 ace.), FOND (47 ace.), BOUT (46 ace.), COTÉ (40 ace.), SOL (43 ace.), BAS (40 ace.), LIEU (40 ace.), LOIN (40 ace.), SENS (39 ace.), etc.

- Le champ lexical de la temporalité: FOIS (107 ace.), JOUR (88 ace.), MOMENT (77 ace.), TEMPS (71 ace.), BIEN-TOT (61 ace.), AUSSITOT (44 ace.). MAINTENANT (43 ace.),

TOTAL= 79578 ITEMS 12498 FORMES

FORMES NE FIGURANT PAS DANS LE GLOSSAIRE 40511 ITEMS 12243 FORMES

124

NO.ORDRE	Deux	F. T.	REP.	CODES=	1	2	3	4	5	6	7
1	CANTEREL	256	7		6	26	30	101	41	31	11
2	FOIS	187	7		11	24	53	39	14	42	14
3	MAITRE	101	7		6	13	18	33	12	14	11
4	TOUR	106	1		7	12	37	15	1	24	4
5	TROIS	88	1		10	8	13	38	6	7	6
6	FIT	87	7		5	26	17	24	9	9	9
7	TOU JOURS	85	1		6	6	19	34	10	6	4
8	NON	80	1		1	9	18	27	3	11	5
9	JEUNE	79	1		6	5	8	38	5	11	6
10	MOMENT	17	7		7	1	13	37	2	3	8
11	OR-	77	7		3	11	15	27	8	11	5
12	GRAND	15	6		13	1	8	33	9	11	0
13	TEMPS	13	1		4	5	24	24	2	12	2
14	MAIN	11	7		5	14	8	29	3	7	5
15	FAIRE	70	7		5	2	11	39	5	6	2
16	GRACE	68	7		8	7	14	35	2	11	1
17	TELE	65	7		3	10	13	32	6	7	4
18	DROITE	64	6		1	0	25	25	1	9	3
19	EAU	63	7		2	7	11	34	5	2	2
20	SEUL	63	4		0	8	24	3	0	18	0
21	BIEN TOI	63	7		4	7	16	20	3	9	4
22	NOUVEAU	61	7		6	7	6	26	6	6	4
23	TOUR	61	7		2	9	15	24	5	2	4
24	FAIT	61	7		1	12	6	17	12	10	3
25	TABLE	60	7		7	7	10	28	3	6	4
26	ROUGE	59	5		0	0	3	31	5	12	8
27	FORT	58	2		0	2	9	28	3	6	10
28	GAUCHE	57	6		3	4	19	19	4	3	5
29	MORT	57	1		0	6	6	34	7	1	3
30	FACE	57	6		5	3	9	33	1	5	1
31	ENFANT	56	7		3	1	4	26	10	3	4
32	HAUT	55	7		1	1	9	21	7	3	3
33	VO	55	1		9	1	13	16	5	6	7
34	YEUX	55	7		1	5	13	24	4	3	2
35	GERARD	54	7		4	4	15	17	4	6	4
36	VUE	53	1		0	0	0	53	0	0	0
37	POUVAIT	52	1		3	3	7	19	4	13	3
38	MILIEU	51	6		2	2	7	20	0	11	4
39	EFFET	50	1		4	5	9	20	2	6	4
40	VIE	49	7		3	6	12	13	9	9	4
41	CAUSE	49	7		3	1	5	30	3	2	5
42	LUCIUS	48	6		1	6	8	24	0	6	3
43	MAINS	48	1		0	0	0	0	4	0	0
44	FOND	48	7		3	3	8	22	8	6	1
45	PLACE	47	7		1	3	18	18	3	2	2
46	BOUT	47	7		6	9	7	13	3	7	2
47	JAMUS	46	6		0	3	10	19	4	7	4
48	ENSEMBLE	46	1		2	2	3	20	1	9	4
49	PREMIER	45	7		5	7	12	12	2	6	3
50	SORTIE	45	7		5	3	9	12	6	6	3
51	AussNOT	44	7		2	3	9	21	2	5	3
52	COTE	44	6		3	6	9	14	4	4	5
53	FELICITE	44	4		0	6	12	11	4	6	1
54	FEMME	44	7		1	0	0	3	0	39	1

HEURE (42 occ.), SUITE (42 occ.), INSTANT (39 occ.), PREMIERE (81 occ.), DERNIER (38 occ.), SOUDAIN (33 occ.), etc.

- Le champ lexical de la couleur: ROUGE l'emporte de loin avec 58 occurrences, OR (75 occ.) restant à désambiguïser.

- Le champ lexical de la matière et des éléments: EAU (63 occ.), VERRE (43 occ.), AIR (67 occ.), METAL (35 occ.), etc.

Est-ce trop dire que nous aurions là une sorte de résumé lexical de l'univers de *Locus Solus* ? Un univers de la répétition infinie (repérez DEUX, PREMIER, FOIS, PREMIERE), organisé par un MAITRE (CANTEREL), qui joue seul avec les éléments, les matériaux, les machines humaines et non-humaines, à la recherche de cet OR qui est sans doute celui de la communication, et que l'on retrouve à l'état de plus pur symbole dans ((l'état indu des noces d'OR », qui, au chapitre 4, relie la VIE et la MORT en une ((solennelle poignée de main ».

Le curieux est qu'avec les fréquences, bien que tous les lexicologues s'accordent pour reconnaître qu'elles ne signifient rien en elles-mêmes, on entend néanmoins quelque chose. Malgré tous les synonymes, la richesse de la langue, l'abondance du lexique qui peut être mobilisé au service d'un thème, malgré tous les homographes, les plus hautes fréquences dans un corpus sont comme la partie émergée de l'iceberg thématique. Comme elle, elles nous invitent à suivre des chemins, des réseaux de termes s'organisant parfois en constellations signifiantes. Par exemple, remarquons que l'OR disparaît dans le dernier chapitre, en un mouvement inverse du ROUGE, qui lui est absent du premier: le coq Mopsus ne nous livre ((ses pensées propres» qu'au prix de son sang; le simulacre de communication peut s'arrêter, Canterel «annonçant que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus »...

Précisons dès maintenant que cet éclatement du corpus en sous-corpus et des fréquences en sous-fréquences, est la matière première du programme ((Spécificités », dont Claudine Lautier nous parlera samedi.

Nous pouvons également demander à l'ordinateur un index hiérarchique des 333 formes que nous appelons «fonctionnelles ».

Globalement, les formes fonctionnelles, mis à part les pronoms qui sont directement liés à la forme de l'énonciation, sont celles qui sont les plus stables dans n'importe quel corpus. Le rapport articles définis / articles indéfinis notamment tourne toujours autour de 4. Dans *Locus Solus*, il est de 2,33. Nous ne saurions quant à nous attribuer une signification précise à cet écart sensible. Peut-être le texte de Roussel partage-t-il cette

particularité avec d'autres types de textes descriptifs (Flammation?) ou narratif 5 (Jules Verne?); il faudrait vérifier avant d'avancer que le déficit d'articles définis est spécifique de cette écriture.

Une autre particularité révélée par l'index hiérarchique des formes fonctionnelles est que Roussel répugne aux PARCE QUE: il y en a un seul dans tout le texte (et seulement 17 CAR). Manifestement Roussel exprime la causalité par un autre tour stylistique, dont nous dirons un mot tout à l'heure. Ce n'est en outre pas la seule rareté: un seul QUOIQU'UN, un seul NEANMOINS, un seul PUISQUE, deux POURTANT, toutes choses qui nous paraissent inhabituelles par rapport aux corpus que nous connaissons, mais dont il est difficile de rendre compte sans une étude de détail.

## STATISTIQUES GENERALES.

Si nous regardons maintenant le tableau des statistiques générales (page 127), un certain nombre de remarques s'imposent.

Ce tableau nous livre une sorte de spectre du texte. Ce n'est pas très facile à lire pour des littéraires, mais il est quand même possible de s'y retrouver...

Le coefficient de répétitivité générale se calcule de manière très simple.

Si N = nombre total d'occurrences (ou items), et

V = nombre total de formes

$$\frac{N}{V}$$

CRG

$$\frac{N}{V}$$

On fait ensuite le même calcul pour les formes fonctionnelles (glossaire) et lexicales (reste) séparément. Ces coefficients sont un premier indice de quelque chose sur quoi les linguistes n'arrivent guère à se mettre d'accord, la « richesse » du vocabulaire.

L'expérience que nous avons de corpus de même taille (80000 occ.) et de même nature (auteur unique, énoncé suivi) fournit matière à quelques comparaisons.

Pour un énoncé suivi de ce volume, le CRG (6,36) est particulièrement bas. A titre d'exemple, celui des *Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras est de 14,385. Le CRL (coefficient de répétitivité lexicale, fonctionnels exclus) est pour Roussel de 3,309, pour Duras, de 5,585.

Le fait curieux est que tous les coefficients généraux de *Locus Solus* sont très proches de ceux d'un autre corpus dont

STATISTIQUES GÉNÉRALES DE  
LOCUS SOLUS DE R. ROUSSEL

1) COEFFICIENTS GÉNÉRAUX

	TOTAL	GLOSSAIRE	RESTE
_NB D'ITEMS	79578	39067	40511
_NB DE FORMES	12498	255	12243
_REPÉTITIVITÉ	6.367	153,204	3,309
_PROPORTION DU GLOSSAIRE	49,09%		
_MOT LE PLUS FRÉQUENT DE	3785	OCCURRENCES	

2) STRUCTURE DU VOCABULAIRE

FREQ	NB. DE FORMES			POURC. DU VOE			POURC. OU TEKTE		
	TOT.	GLO.	RE STE	TOT.	GLO.	RE STE	TOT.	GLO.	RE STE
1	6409	29	6380	51,28	0,23	51,05	8,05	0,04	8,02
2	2178	20	2158	17,43	0,16	11,27	5,47	0,05	5,42
3	1080	6	1074	8,64	0,05	8,59	4,07	0,02	4,05
4	672	12	660	5,38	0,10	5,28	3,38	0,06	3,32
5	409	4	405	3,21	0,03	3,24	2,57	0,03	2,54
6	259	10	249	2,07	0,08	1,99	1,95	0,08	1,88
7	254	4	250	2,03	0,03	2,00	2,23	0,04	2,21
8	165	3	162	1,32	0,02	1,30	1,66	0,03	1,63
9	127	1	126	1,02	0,01	1,01	1,44	0,01	1,43
10	103	3	100	0,82	0,02	0,80	1,29	0,04	1,26
11	75	2	73	0,60	0,02	0,58	1,04	0,03	1,01
12	66	2	64	0,53	0,02	0,51	1,00	0,03	0,97
13	69	3	66	0,55	0,02	0,53	1,13	0,05	1,08
14	55	2	53	0,44	0,02	0,42	0,97	0,04	0,93
15	49	4	45	0,39	0,03	0,36	0,92	0,08	0,85
16	48	4	44	0,38	0,03	0,35	0,97	0,08	0,88
17	38	3	35	0,30	0,06	0,24	0,81	0,17	0,64
18	27	2	25	0,22	0,02	0,20	0,61	0,05	0,57
19	30	5	25	0,24	0,04	0,20	0,72	0,12	0,60
20	28	3	25	0,22	0,02	0,20	0,70	0,08	0,63
21	15	3	12	0,12	0,02	0,10	0,40	0,08	0,32
22	15	0	15	0,12	0,00	0,12	0,41	0,00	0,41
23	15	1	14	0,12	0,01	0,11	0,43	0,03	0,40
24	17	4	13	0,14	0,03	0,10	0,51	0,12	0,39
25	14	1	13	0,11	0,01	0,10	0,44	0,03	0,41
PLUS DE 25	281	119	162	2,25	0,95	1,30	56,82	47,74	9,08

nous disposons, qui a la même taille, mais n'est pas de même nature (énoncé non suivi, une trentaine d'auteurs différents): celui de l'année 1933 du *Surréalisme au service de la Révolution*.

	CRG	CRF	CRL
<i>Locus Solus</i> .....	6,37	153	3,3
<i>S.A.S.D.L.R.</i> .....	6,58	156,25	3,1

Il n'est peut-être pas indifférent de constater que **ces** coefficients donnent à *Locus Solus* le même profil général que celui d'un corpus multi-auteurs, du point de vue de la «richesse» du vocabulaire. Cette caractéristique est sans doute à mettre en relation avec la méthode d'engendrement par le signifiant qu'utilise Roussel dans ce texte. Nous manquons pour le moment de points de comparaisons, aucun des textes qui, selon Roussel, n'obéissent pas au procédé, n'ayant été enregistré au laboratoire.

Si nous considérons maintenant la proportion du glossaire (formes fonctionnelles), *Locus Solus* se distingue par une autre particularité. Dans les textes narratifs que nous avons étudiés, la proportion du glossaire tombe très rarement au-dessous de 60 %. Dans aucun des corpus enregistrés jusqu'à présent (quels que soient son époque et sa nature: texte politique, littéraire, poétique, automatique...), le pourcentage des fonctionnels n'est tombé au-dessous de celui des lexicaux, et nous aurions presque été tentés d'en faire une constante de langue... Avec ses 49,03 % de fonctionnels, *Locus Solus* prend nos observations en défaut. Ce déficit reflète indéniablement des traits stylistiques dont il faudrait rendre compte, reliés à la rareté des outils logiques relevée plus haut. Sans avoir poussé l'analyse, nous nous sommes livrés à un petit comptage manuel qui donne des résultats assez curieux...

Entre les pages 92 et 94 de l'édition «Folio» de *Locus Solus*, sur 23 phrases, 8 commencent par un participe présent ou une participiale antéposée. Aux pages 99-101, cette particularité de style est systématique notamment en début de paragraphe:

- «Envoyant ses guides l'attendre à distance, Gilbert... »
- «Écoutant les deux compagnons, [...], Gilbert... »
- «Tout en parcourant la galerie, les deux hommes... »
- « N'entendant plus rien, le poète... »

« Les doigts cramponnés au bord de la nouvelle ouverture.  
[...], Gilbert...  
« Ebloui par sa trouvaille, Gilbert... »  
« Foulant de nouveau le sol de la place, il regagna l'en-  
droit... »  
« Après s'être longuement grisé de poésie et de souvenirs,  
Gilbert... »

Nous posons la question aux rousséliens : peut-on attribuer une signification quelconque à ce « décalage » du sujet, présenté volontiers comme pris dans une séquence d'actions ou d'événements ? L'ordinateur certes ne nous permet guère d'aller plus loin : mais il a attiré notre attention sur des traits statistiquement originaux, nous renvoyant à des particularités syntaxiques et stylistiques qui ouvrent le champ à l'interprétation. Cette économie notable de conjonctions de subordination et de relatifs explique en partie notre faible taux de fonctionnels, mais ne le légitime pas.

Si nous regardons maintenant la « structure du vocabulaire », toujours dans le même tableau, un profil assez atypique, par rapport aux corpus que nous connaissons, se dessine. La grande variété des formes employées est corroborée par le volume du texte que fournissent les formes de fréquence 1, 2 et 3. En totalisant ces formes, nous couvrons près de 80 % du vocabulaire (fonctionnels exclus), c'est-à-dire du nombre de formes différentes, et seulement 18,5 % du texte. Chez Marguerite Duras, ces formes de fréquence 1, 2 et 3 ne couvrent que 70 % du vocabulaire, c'est-à-dire que les formes apparaissant plus de trois fois « fournissent » plus de texte.

D'autres lectures de ces tableaux viennent confirmer le constat selon lequel le profil lexical de Roussel - du moins dans *Locus Solus* - est particulièrement riche en formes rares : on peut donc parler, à condition de se mettre d'accord sur les mots, d'une « richesse » particulière du vocabulaire, qui serait à mettre en rapport avec le système d'écriture qui préside à son organisation, déjouant certaines constantes de la langue.

## DESCRIPTION QUANTITATIVE DU CORPUS

La « description quantitative du corpus » (p. 130) permet de préciser encore certains traits propres à notre texte.

Comment lire ce tableau ? La colonne de gauche, identifiée CODE, donne les numéros de chapitres. La 1<sup>re</sup> rubrique, « Pro-

DESCRIPUON QUANTITATIVE DU CORPUS

locuS SOLUS DE R. ROUSSEL.

1) PROPORTION DE CHAQUE PARTIE DANS L'ENSEMBLE

CODE	NB. DE FORMES			POURC. DU VOC.	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	2118	164	1954	16.95	1.31
2	2731	175	2555	21.85	1.41
3	3912	181	3731	31.18	1.45
4	6456	232	6224	51.66	1.86
5	2075	151	1918	16.00	1.26
6	3270	113	3105	26.23	1.38
7	1954	148	1805	15.63	1.18

CODE	NB. D'ITEMS			pDURC. DU TEXTE	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	5135	2149	2986	1.21	3.45
2	8909	4402	4507	11.20	5.53
3	13802	5171	7031	11.34	8.51
4	30316	15260	15056	38.10	19.18
5	5729	2717	3012	7.20	3.41
6	9864	4704	5160	12.40	5.91
7	5223	2464	2159	6.56	3.10

2) VOCABULAIRE ORIGINAL

CODE	NB. DE FORMES			pOURe. DU voe.	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	588	3	583	27.67	0.14
2	749	3	741	28.56	0.11
3	1372	3	1369	34.54	0.08
4	2932	26	2906	45.42	0.40
5	528	3	525	25.45	0.14
6	1091	3	1088	33.28	0.09
7	491	4	481	25.13	0.20

CODE	NB. D'ITEMS			POURc. DU TEXTE	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	794	4	790	13.94	0.07
2	1154	3	1151	12.95	0.03
3	1871	5	1865	13.56	0.04
4	4664	47	4611	15.39	0.16
5	750	3	747	13.09	0.05
6	1509	4	1504	15.29	0.04
7	649	4	645	12.43	0.08

3) VOCABULAIRE NOUVEAU

eOEE	NB. DE FORMES			POURC. DU voe.	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	2118	164	1954	100.00	1.74
2	2322	28	1994	74.04	1.03
3	2439	13	2426	61.40	0.33
4	3671	39	3632	56.86	0.60
5	620	4	616	29.08	0.19
6	1131	3	1134	34.89	0.09
7	491	4	481	25.13	0.20

CODE	NB. D'ITEMS			POURc. DU TEXTE	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	5135	2149	2986	100.00	41.93
2	3133	62	3011	35.11	0.10
3	3559	20	3531	25.19	0.20
4	6035	77	5958	19.91	0.25
5	813	4	809	15.24	0.01
6	1562	4	1558	15.84	0.04
7	649	4	645	12.43	0.08

4) STRUCTURE DE LA REPARTITION

REP.	NB. DE FORMES			POURC. DU voe.	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	7783	45	1135	62.25	0.36
2	2269	21	2241	18.15	0.11
3	1076	11	1059	8.61	0.14
4	556	14	542	4.45	0.11
5	349	20	329	2.19	0.16
6	212	29	183	1.70	0.23
7	251	109	148	2.06	0.87

REP.	NB. D'ITEMS			POURC. DU TEXTE	
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.
1	11390	10	11320	14.31	0.09
2	8635	84	6551	8.34	0.11
3	5421	126	5301	6.82	0.16
4	4365	129	4236	5.49	0.16
5	4300	359	3941	5.40	0.45
6	4414	969	3445	5.55	1.22
7	43047	37330	5717	54.00	46.91

portion de chaque partie (c'est-à-dire de chaque chapitre) dans l'ensemble », ne présente pas de difficulté.

Dans la 2<sup>e</sup> rubrique, par « vocabulaire original », nous entendons le vocabulaire qui appartient en propre à chaque chapitre, et n'est présent dans aucun autre. On voit dans la colonne de droite (marquée RESTE), que le vocabulaire original représente entre 25 % (chapitre 7) et 45 % (chapitre 4) du vocabulaire d'un chapitre, ce qui est important.

La 3<sup>e</sup> rubrique, « vocabulaire nouveau », indique le nombre de formes nouvelles apparaissant dans chaque chapitre: au chapitre 1 bien sûr, toutes les formes sont nouvelles; au chapitre 2 apparaissent 2022 formes qui n'étaient pas présentes dans le chapitre 1, au chapitre 3, 2439 formes qui n'étaient ni dans le chapitre 1, ni dans le chapitre 2, etc.

Une constatation que nous faisons régulièrement sur d'autres corpus du type « énoncé suivi » est que, à chaque nouvelle partie de l'énoncé, la proportion de vocabulaire nouveau diminue notablement. Le texte se « ferme » sur lui-même. Pour *Locus Solus*, cette diminution est bien sûr sensible, mais, jusqu'au dernier chapitre, la proportion de vocabulaire nouveau ne tombe jamais au-dessous de 25 %, quelle que soit la longueur du chapitre.

La 4<sup>e</sup> rubrique, « structure de la répartition », indique le nombre de formes apparaissant respectivement dans 1, 2, 3, 4, 5, 6 ou 7 parties. On voit par exemple ici que seulement 1,18 % des formes est commun à tous les chapitres, ce qui corrobore la nette spécificité lexicale de chacun d'entre eux.

Cette structure de la répartition reste abstraite (on ne sait pas quelles sont les formes propres à 1, 2..., n parties), mais le programme « Spécificités », que nous ne pouvons aborder ici, a justement pour objet de faire réapparaître les formes sous les chiffres et les pourcentages, autorisant dès lors une interprétation des réseaux lexicaux qui se tressent et se défont dans le texte.

## VERS LES COOCCURRENCES

Nous voudrions simplement, avant de conclure cette présentation, vous dire encore quelques mots d'un programme d'analyse dont nous attendons beaucoup, celui des « Cooccurrences ». Malheureusement, ou heureusement, il est en cours de remaniement et de perfectionnement, et nous n'avons pu le faire « tourner » sur le corpus *Locus Solus*.

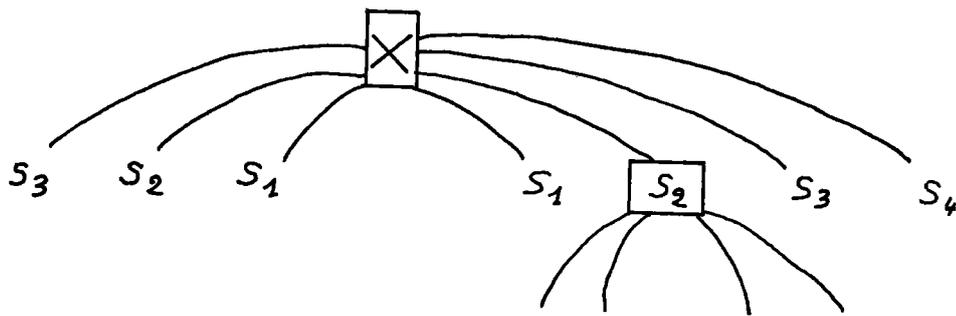
La recherche des cooccurrences vise à préciser non pas tant la distribution statistique d'une forme que celle de séquences de

formes. Sans préjuger des relations d'ordre sémantique ou syntaxique entre les formes, il s'agit seulement de mettre au jour des « réseaux d'attrance ».

Le principe du programme est relativement simple: l'ordinateur comptabilise, autour d'une forme donnée (appelée pôle), les expansions à droite et à gauche de cette forme, dans les limites du point au point. On appelle co-fréquence observée (CFA) le nombre d'apparitions d'une forme lexicale relevé dans l'entourage plus ou moins immédiat de la forme-pôle. Chaque forme du paradigme de co-fréquence est affectée d'un indice de proximité (1/1 pour une forme contiguë, 1/2 pour une proximité d'ordre 2, etc.) Divers coefficients de pondération sont introduits dans le calcul, pour privilégier les formes fréquentes, et une co-fréquence théorique (CFT) est déterminée, en fonction du stock lexical total du texte. Trois cas peuvent alors se présenter:

- si  $cfo = cft$ , le voisinage est considéré comme non-significatif, ou normal;
- si  $cfo < cft$ , les formes « se repoussent »;
- si  $cft < cfo$ , les formes « s'attirent », et on parlera de « co-occurents ».

Au terme de ces opérations, effectuées automatiquement, on isole un certain nombre de formes significatives à droite et à gauche de la forme-pôle, que l'on peut représenter par un graphe (ou lexicogramme-) :



La procédure est récursive, et permet de mettre en évidence des « boucles », des réseaux lexicaux de formes qui s'attirent, et des « amplitudes de voisinage ». Elle a donné des résultats intéressants sur des corpus de textes politiques étudiés par l'U.R.L. n° 3 de l'LN.A.L.F.<sup>1</sup> donc sur des énoncés à vocation répétitive, dans lesquels la tendance au figement syntagmatique et à la sloganisation est très forte. Étant donné les traits propres au texte littéraire, il semble *a priori* peu probable d'aboutir à des résultats

tats significatifs en partant de formes isolées. Une des possibilités que nous envisageons en revanche est de faire fonctionner ce programme en prenant comme pôle un ensemble clos de formes regroupées en champ lexical, de manière semi-automatique, avec le parcours suivant:

- constitution d'un champ lexical tentatif, manuellement, à partir de l'index alphabétique<sup>2</sup>;
- constitution de concordances pour les formes du champ lexical, afin d'éliminer les occurrences inintéressantes;
- mise en œuvre du programme de cooccurrences sur le champ lexical définitif.

Il serait ainsi possible d'explorer par exemple de façon plus systématique les champs lexicaux préférentiels d'une œuvre ou d'un auteur: en ce qui concerne *Locus Solus*, ceux de la couleur, de la numération, des éléments naturels, de l'affectivité (?), du cadre spatio-temporel... ou bien même des catégories grammaticales fonctionnelles (verbes, temps, adjectifs, pronoms, substantifs, etc.), ou encore (rêvons un peu) les réseaux associatifs du signifiant au niveau graphémique et syllabique.

Ce n'est pour l'instant qu'un projet, faute d'informaticiens et de crédits. Mais n'aurait-il pas souri à Roussel? Laissons de côté la folie du rêveur de langue qu'ont en partage l'obscur lexicologue et le lumineux inventeur de *Locus Solus*...

Plus prosaïquement, nous souhaiterions simplement vous avoir montré que l'ordinateur permet d'envisager des formes d'exploration d'un texte totalement impossible sans lui. A ce niveau, la machine n'est plus un outil permettant de faire beaucoup plus vite des choses que l'on savait faire avant (index, concordances, contextes, etc.), mais, comme le procédé roussélien, un nouveau générateur de sens.

CNRS - INALF - U.R.L 5

## NOTES

1. *Des tracts en mai* 68, ouvrage collectif. Librairie Armand Colin 1975; rééd. Champ Libre, 1978.

2. Danielle Bommaud-Lamotte et Jean-Luc Rispaïl, «Injures surréalistes: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique», *Mélusine* n° 3, 1982, pp. 244-265.

## *Avant-propos*

Notre travail a été axé sur la recherche de *mots-premiers* dans *Locus Solus*. L'hypothèse d'un nombre restreint de mots qui seraient *premiers*, *primordiaux* parce que nécessaires au fonctionnement du texte n'est pas incompatible avec la notion de richesse lexicale, statistiquement affirmée, comme le faible coefficient de répétitivité ne l'est pas avec la constante duplication des éléments. Il faut, néanmoins, replacer, d'abord, cette problématique à l'intérieur du problème, déjà difficile, des rapports du texte à l'ordinateur. Ensuite, ou ce faisant, essayer de repérer *dans leur fonctionnement*, c'est-à-dire à partir de la dynamique des procédés des mots qui, soit par leur fréquence, soit par leur spécificité, soit pour leur polysémie, soit pour leur statut privilégié, soit parce qu'ils n'ont aucun statut particulier, exercent ou peuvent exercer dans le texte un rôle d'opérateurs ou de catalyseurs.

L'œuvre a en effet, un statut si particulier qu'elle pose à la fois le problème du texte et le problème de la lexicologie en termes d'urgence et de critique. Il faut, d'abord, prendre en compte les éléments qui engendrent le texte pour aborder, ensuite, les effets statistiques, sinon l'on risque, de prendre les apparences pour des réalités et d'oublier que les statistiques offrent

matière à interprétation. C'est donc par l'étude de la *richesse lexicale* et du fonctionnement du lexique grâce aux procédés d'écriture, par des réflexions sur la langue du texte que nous commencerons. Puis nous essayerons de reformuler plus ponctuellement notre hypothèse de travail.

Nous ne saurions conclure, ni formuler une interprétation globale. D'une part parce que notre travail n'est pas terminé et que, d'autre part, les outils qui ont été mis à notre disposition par le C.N.R.S.: index alphabétique, hiérarchique et de spécificité, sont eux-mêmes à compléter par des programmes plus pertinents sur les concordances et les spécificités. Nous n'avons pu obtenir, notamment, la sortie des noms propres, le calcul de leur pourcentage, ni celui des spécificités globales. Ces programmes n'ont pu être tirés, faute de moyens, les contextes que nous utilisons ont donc été sortis (( manuellement », grâce à l'index alphabétique et les spécificités régies par la linguistique distributionnelles ne sont pas toujours aussi éloquents que nous le souhaiterions. Aussi notre travail en souffre-t-il sans doute. Mais ces carences ne doivent pas nous abuser, même si nos programmes et nos moyens étaient aussi ambitieux que ceux du professeur de Gregorio de l'Institute for advanced research de Parnell qui disposerait sur ordinateur de tout le corpus roussellien, nous serions sans doute obligés d'approuver Harry Matthews et Georges Pérec. Dans le n° 68 de *l'Arc*, consacré à Roussel, ils disaient à ce propos: (( Les résultats d'une telle analyse apporteront sans doute des confirmations éclairantes sur ce qu'on sait déjà. Il est douteux qu'ils permettent d'apprendre quoi que ce soit sur ce que Roussel lui-même n'a pas voulu laisser entrevoir. Le goût des devinettes, *bien qu'également insuffisant* par lui-même, est, en l'occurrence, un meilleur outil que le plus puissant des ordinateurs. » Nous nous raccrocherons à cette nuance restrictive qui souligne l'arbitraire de toute lecture pour présenter notre travail sans perdre de vue pour mieux l'entendre la colère que Denis Roche exprime dans le n° 3 de *Chemin de ronde*, dans un article où il renvoie (( les savants au savoir, les écrivains à l'écriture»: (( Ces gens-là, dit-il, devaient savoir, avant qu'il ne soit trop tard, que l'écriture, comme la liberté ne se divise pas: en fiches, en barbelés, en diagrammes, rien n'empêche que ça leur vole au nez et que ça leur pète à l'oreille, en musique, en folie, en trombe.» Ici, nous n'avons travaillé que sur des mots (sur des traces) et encore sans bien savoir ce qu'ils sont, mais nous essayons de ne jamais oublier. Pour l'instant, hic et nunc, il s'agit de regarder simplement *la lexicalité* du texte, de montrer comment l'ordinateur en fait la lecture et se laisse prendre au mot, sinon à la lettre. Il nous a semblé que dire

cela c'était déjà proposer une interprétation parce que c'était situer le texte par rapport à la langue, dans l'ordre illusoirement certain du savoir, et l'incertitude rigoureuse du symbolique.

„

*L'art prend davantage la forme d'un signe.*

Marcel DUCHAMP

*Locus Solus*: poème, sculpture mobile, artefact, «œuvre ouverte», comme l'entend Umberto Eco<sup>1</sup> parce que, «traversée de signifiés toujours nouveaux», parce que minée par la subversion des sens, des référents et de la chronologie, *Locus Solus*, plein d'animaux orphiques qui semblent être surgis après coup dans les bestiaires de J.-L. Borgès et de Lezama Lima, *Locus Solus*, raconte une histoire née du délire et du désir. La plate exhaustivité des index projette sur le lexique une lumière étale, uniforme, stagnante qui rappelle l'extase glacée des spectateurs du chapitre quatre lorsqu'ils contemplent leurs morts derrière la vitre. Ainsi alignés les mots sont, en effet, des objets de mort. Ils constituent, aussi, le clavier de toutes les performances<sup>2</sup>: idéales, puisque le temps, là, comme dans le dictionnaire, n'est qu'un lapsus. Puisque le vide n'a pas d'indice mais que toutes les lacunes sont inscrites et visibles, puisque, tout, dans la nomenclature est répertoire. Entre les deux, dans l'entre-deux, s'ouvre le jardin des sept chapitres, le lieu de l'écriture. L'évocation symbolique de l'ensevelissement des sens, du corps originel et morcelé où la mort physique, obsédante, nécessaire, comme un leitmotiv sculpte «l'étroit passage<sup>3</sup>» offert entre l'espace de la nomenclature, de la représentation, de la taxinomie - celui du dictionnaire et de l'ordre alphabétique des listings - à un espace clos, séparé, pris dans la courbe d'un itinéraire, comme dans les bras d'une parenthèse, celui de l'anti-mimésis, de la non-représentation, du spectacle. Le texte-récit, prisonnier de l'ordre cosmique, se déplace, sur orbite, entre deux sidéralités, deux crépuscules: l'écriture de Jouël dans les nuages qui ordonne la reconnaissance de Hello et le signe des constellations intercepté par le coq Mopsus qui inscrit, en lettres de sang, mais sur le sable, le destin de Faustine<sup>4</sup>. Faustine, femme-signe, Sphynge. Légèreté, gravitation: musique, mœurs. Danseuse-étoile, chevelure écolienne, poses. Réplique rose d'une demoiselle-évidents (-dentelle), soumise, comme elle, «aux caprices des courants et des vents», sort de l'eau matricielle, comme Vénus, pour se mêler aux promeneurs-lecteurs et se perdre avec eux dans

le mythe trivial de la convivialité et de la communication. Maillot-couleur-chair, pacte sanglant, damnation (laquelle?) figure de la chevauchée folle du désir, elle s'inquiète d'avenir et s'engouffre dans l'éternité. Clôture de l'espace: la promenade-Clôture du temps: coup de dés. Stratégie de désir et de mort, stratégie de jeu; indécidable, à fonds perdu. Pour nous qui nous contraignons aux données statistiques, la lecture de ce texte ne saurait se faire ailleurs que dans le champ du signe. Entre le signifiant transcendantal le diamant pur où évolue Faustine et la convivialité triviale du sens commun où elle se perd au bout du texte, il y a le chant du cygne (IV, p. 153). Ce lieu où circule le filon aurifère qui perpétue le symbolisme archaïque d'une vision organiciste du monde mais aussi la métaphore alchimique du langage et de l'écriture. Cet espace d'où vient et où se meut le texte étant-écrit, comme nous le savons ou croyons le savoir, étant-à-lire, c'est-à-dire, sans cesse à déchiffrer.

Nous disons que le dispositif lexicologique, si simpliste qu'il soit, peut servir (fût-ce indirectement) à montrer, dans sa naïveté, la poétique de l'œuvre. Non en représentant l'entassement démographique pour le travestir en « richesse lexicale ». *Ici, tout vocable, qu'il soit ou non répétitif, est double. Tout est gouverné par le travail patient de disjonction et de conjonction de quelques mots-clefs*<sup>5</sup>, *comme en musique*. Non que le texte se réclame d'une quelconque appartenance au savoir mais précisément parce que la trame linguistique, émancipée du sens, impuisante à se retourner sur elle-même, fait surgir, par ses convulsions spasmodiques, l'or spermatique « des mots sous les mots »<sup>7</sup> et que suivent les serpents-cédilles<sup>8</sup> et les tigres-portiers<sup>9</sup> dans leur angoisse spéculaire. Les index donnent du texte trois clichés, en triptyque. Mise à plat alphabétique: ordre linéaire. Entassement hiérarchique: ordre décroissant. Pondération des spécificités: ordre de proportionnalité. On dispose d'une carte démographique absolument exhaustive.

L'ensemble surprend pour trois raisons statistique: *la prédominance du lexical sur le fonctionnel.. la discrétion des marques de l'énonciation pour la première personne et pour le destinataire .. la richesse lexicale, qui s'appuie sur deux arguments: la prolifération des hapax*<sup>10</sup> (soit 51,28 % des formes du texte), et *le faible coefficient de répétitivité* (soit 6,367 % pour l'ensemble des formes et 3,309 % pour les formes lexicales). La lecture attentive des listings d'ordre alphabétique permet de constater deux sujétions qui expliquent avec le procédé mais pas de la même manière, cette notion de *richesse lexicale et de répétitivité*. L'une à la morphologie, l'autre à la nomenclature<sup>11</sup>. Rousset emprunte par séries entières à l'encyclopédie Larousse du

XIX<sup>e</sup> siècle ou au Bescherelle. Il fait même dans l'exhaustivité. Tantôt, c'est une déclinaison méticuleuse des formes, tantôt c'est l'étagage des terminologies du savoir. L'usage systématique du vocabulaire scientifique peut se vérifier sur la médecine, l'anatomie, la pathologie, la botanique, la géologie, l'astronomie, les noms de couleurs ou de métaux pour l'alchimie. La richesse lexicale affichée tient donc à l'emprunt, au prélèvement de familles de mots qui fournissent ainsi de nombreux hapax à la statistique et matière à la loi des variations infinitésimales qui pour le spectateur du Châtelet, comme pour l'écrivain, ont joué un rôle incontestable.

Cette dérivation flexionnelle - qui se double d'une production *imaginaire* de plantes, de substances, la *pridana vidua*, l'érythrite ; - alimente la machine du procédé, précipite la métonymie et leurre, en *un sens*, l'ordinateur. L'excédent qu'elle produit doit autant à l'emprunt qu'à l'imaginaire ou à l'effraction du signe. Il n'est pas compté comme répétition et pourtant répercute à l'infini l'écho et le battement du mot dans le texte.

Ce fonctionnement en évoque trois autres. La déclinaison<sup>12</sup> des substituts de l'œil chez Bataille, dont Barthes écrivait qu'ils étaient: « récités, comme les formes flexionnelles d'un même mot, *révélés* comme les états d'une même identité». La fascination que Gérard de Lauwerys éprouve pour les nomenclatures du dictionnaire de l'Erèbe, c'est-à-dire « de l'ensemble complet des enfers» où classés par ordre alphabétique, dieux, animaux, sites ou objets, touchant aux deux surnaturels séjours ont leur nom escorté d'un texte copieux, où, documents, et anecdotes, citations et détails s'entassent judicieusement « et où il décide de puiser [...], pour jeter un dernier cri, sur le seuil de la tombe» (IV, p. 154). Le bricolage à partir d'éléments préfabriqués, que Claude Levi-Strauss met en évidence dans la pensée mythique. La « première démarche pratique du bricoleur est pourtant rétrospective: il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux: en faire ou en refaire, l'inventaire...<sup>13</sup> » Ce bricolage s'opère à partir d'éléments préfabriqués et J. Starobinski le rapproche de la conception que Saussure se faisait des procédés de composition des poètes latins. Il n'est pas sans analogie non plus avec le processus de l'emprunt chez Roussel. Notamment, cette curieuse « imagination sur lacune de mémoire» que Saussure analyse dans les anagrammes à propos des substitutions de noms que la légende pratique par rapport à l'histoire. « Dans le domaine linguistique, écrit Saussure, on voit fleurir, exactement de même, toute une catégorie de formations ingénieuses provoquées *par défaut de mémoire*. Il s'agit de domaines lexicographiques,

comme ceux des noms de plantes, noms de minéraux, noms de petites bêtes: [...], n'étant qu'à moitié appris de la masse des sujets parlants, et alors, sans que le nom cesse d'être transmis, il est soumis à une loi de transmission totalement différente de celle du mot ordinaire et qui aboutit à des séries d'étymologies populaires *compactes* <sup>14</sup> ».

Ce processus de détournement dans sa globalité: effets d'échos, emprunts, néologismes, nomenclatures fictives, qui accumule du lexique sans le dupliquer, interroge constamment par la conversion ou l'interversion, l'identité des êtres et des choses. Il entretient, par le biais lexical, la confusion et l'hésitation permanentes qui font croire à l'invisible et douter de la réalité. Ainsi les noms propres, la toponymie, l'ordre cosmique, renforcent-ils la crédibilité d'un espace imaginaire par un musée parallèle et subversif. «Ils font basculer, dit Laurent Jenny, l'univers culturel en lui donnant le cachet du vraisemblable.» Ils montrent aussi l'incontestable priorité du procédé dans la génération du texte et la manipulation lexicale dont il est l'agent économique. Pour mieux souligner l'économie minimale de ce système, nous prendrons pour exemple l'utilisation dans le récit des *noms propres* dans l'épisode des Mèdes, le glissement métonymique commun à Roussel et à Duchamp, French/Window, et fresh/widow, et la métaphore de l'or et sang qui signe le pacte de l'écriture et de la mort. Ces éléments interviennent tous pour suturer *soto-voce* le texte et générer, à partir d'un procédé poétique, *la fiction*.

*Locus Solus*, ce monde clos sur des rapports de causalité simple, sur des principes de narration circulaire, s'engendre à partir du processus anagrammatique. Sa machination extrait, distrait et bouleverse, à la manière d'une catastrophe naturelle, un lexique élémentaire mais systématiquement *arraché*, comme les matériaux d'un collage, à son point d'ancrage. L'enjeu *avoué* de ces perversions du langage, du défi que Roussel relance perpétuellement au hasard <sup>15</sup> c'est de produire une fiction. Avant ou après cette «dislocation» diluvienne dont dépend *la matrice phonique* du texte, les pages du dictionnaire Larousse étalent leurs séries morphologiques, leurs illustrations et la tautologie de leurs définitions. «L'encyclopédie» qu'Eliane Formentelli <sup>18</sup> assimilait dans son article sur l'écriture rhapsodique à «*une matrice visuelle* où la référence se confond avec la projection fantasmatique comme lieu de l'affect et où se met en scène la coupure et le collage» fournit à Roussel - et l'ordre alphabétique des listings le montre à l'évidence - dans l'amalgame

des sens et des images, «une sorte de syntaxe de ses scénarios».

Mais Roussel ne se contente pas de l'ordre linéaire de l'alphabet ou de l'histoire. Il fait éclater les définitions, décolle les éléments de leur configuration idéologique et de leur contexte figuratif pour les projeter ensuite sur une *autre scène*, dans la chronologie fictive de la promenade et du récit. L'exemple de la poupée-avocate n'est pas isolé de l'épisode de Cyrus et des Mèdes (VI, p. 248) qui est relié aux «remuements extravagants» de l'iriselle, l'oiseau-lyre roussellien, *montre que les éclats de la définition lexicographique jalonnent et génèrent le récit*. L'anecdote met en scène les définitions du Larousse. *Cyrus* (558 avant J.-C.), roi de *Lydie* (546 avant J.-C.), conquérant d'Asie mineure; *Alexandre* qui ruina l'empire perse (33 avant J.-C.); *la Perse* monarchie dont les anciens gouverneurs de province, *les satrapes* figurent pour toujours de grands seigneurs, despotiques, riches et voluptueux; *Mésopotamie*, pays entre les fleuves: le *Tigre* et l'*Euphrate*; le *Choaspès*, fleuve de la Susiane qui se jette dans l'*Euphrate*. Ces éléments devenus *hétérogènes* parce que dispersés sans souci de la chronologie suscitent des récits différents et restent, cependant, *secrètement liés, dans la genèse du texte*. Le chat, rose et nu du chapitre III qui pourrait être persan, comme bien des shah, mais qui, matou blanc et «éréthique» venu du Siam, nage comme un poisson avec Faustine dans le diamant de Canterel, et pousse le char du soleil (chap. III, p. 80); l'aventure d'*Alexandre* le Grand (331 avant J.-C.) et du magnifique oiseau au plumage vert, Asnorius, qui avait appartenu au *Satrape* Séodyr et, qui patiemment dressé par Guzil, un esclave à la solde du chef *perse* Brucès, faillit l'étrangler (III, p. 89); l'eau du *Choaspès* qui évoque le mythologique chaos et le dictionnaire de l'Erèbe, sur la plage blanche duquel Gérard Lauwery écrit son «chant du cygne» (IV, p. 153); le *tigre* qu'égorge le père d'Ethelfleda (IV, p. 135/188); «l'eau du *Choaspès*, grand affluent du *Tigre*» dont Cyrus doit boire une coupe lors du cérémonial d'allégeance des *Mèdes* (IV, p. 249); enfin *Lydie*, la petite fille de François-Charles Cortier qui meurt dans les flammes de la poupée-avocate (IV, p. 195).

Ce fonctionnement - de captation et de dissémination qui marque l'influence du procédé sur le récit et la langue - peut montrer une économie plus soucieuse de la combinatoire d'un petit nombre d'éléments initiaux que de la production perpétuelle des sens nouveaux; - ou/et l'existence d'un pré-texte qui, après détournement serait greffé, compromis avec d'autres éléments matériels pour aboutir à une autre signification; - ou/et l'élaboration d'une autre langue dont les termes garderaient de

leur origine le sens ancien que Saussure croyait discerner dans les hypogrammes des vers latins. Nous ignorons ce qui est le plus disruptif, de la transplantation du *nom propre*, dépossédé ou non de son ancrage historique ou mythologique (Cyrus/Lydie), et qui, détaché du contexte qui institue son sens, conserve, en exil, ce juste assez d'aura pour nimer le récit du halo de la légende et du soupçon de la vraisemblance; - ou du dédoublement sémantique et de la métamorphose de *Tigre* en nom commun qui évoque simultanément le *fauve* et le *portier*, pour redésigner plus loin le *fleuve*. L'effet pervers mais sensible de cette stratégie c'est d'assurer dans la linéarité du nouveau texte, avec parfois une mémoire latente, la dérision lancinante d'un référent indissociable et d'une langue ou d'une temporalité classiquement et philosophiquement linéaire avec ses points, ses virgules, ses cercles.

C'est d'assurer par le décollement, aux éléments ainsi plaqués, une sorte de fixité intemporelle et capricieuse qui caractérise les objets de musée et les légendes mais aussi les clichés du souvenir et le paysage de l'inconscient. L'injection brusque du vocabulaire dans la langue du texte, sorte de greffe morphologique, fonctionne à l'inverse de la règle de l'élimination, de la coupure, de l'entaille qui motivent l'artiste Jerjeck ou l'iriselle orphique. L'une pour sélectionner l'œuf capable de survivre, l'autre pour fixer les traits définitifs du Gilles. Ce mouvement double de captation et de coupure, d'effraction et d'incision, symbolise pour nous l'opposition entre le lieu où le langage permet la convivialité de la communication, prend son sens commun et son « économie institutionnelle » et l'espace de l'écriture où détérioré, détourné, capté, il désigne, autrement, et dans « la parole » du récit, la vérité du désir. Le signe est corps et tombeau dans le Cratyle. Et, toute mutilation arbitraire fait saigner à l'hémorragie le nain Pizzighini, mais l'accroc, l'entaille qui mettent à nu le tissu matriciel et la transgression semblent nécessaires pour retrouver la langue, l'objet perdu de la quête.

Cette incorporation au texte qui semble niveler qualitativement les éléments redistribués fonctionne comme les phonèmes dans les hypogrammes de Saussure « comme souvenirs du mot thème. [...] Signes d'une règle respectée, d'un pacte tenu »<sup>17</sup>. Le sujet, le schizophrène même qui manque le symbolique, la langue, et dont « l'activité linguistique première consiste à fracturer, par tous les bras possibles, l'enveloppe édictant et recélant le sens du langage maternel<sup>18</sup> » fixe, aussi, la loi. Il montre la faille du discours et la clôture. Ainsi le texte roussellien fixe les règles d'un nouvel arbitraire dans un discours clos où les mots

se décomposent à satiété, dans le refus de toute univocité, de tout ancrage. Chaque élément délesté, allégé de son rituel, oxygéné, glissant, ne prend que l'apparence de la répétition. Cette cinétique des composants fugaces, apparente *Locus Solus* aux partitions post-weberniennes, aux tableaux non-représentatifs.

Le fantasme d'une axiomatique, sans cesse présent dans le récit, la règle de lard, la spéculation sur le hasard envisagée comme un calcul de probabilité rapprochent la problématique de Roussel de l'esthétique de M. Duchamp<sup>19</sup>, celle de l'objet-dard, de la peinture anti-rétinienne, du jeu de mots et du dictionnaire idéal, du détournement. Rien n'est plus ressemblant qu'un « robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas » et qu'un œil-de-bœuf qui sert à mieux entendre. « Comment nier, écrit Jacqueline Chénieux<sup>20</sup>, qu'entre ces mots - comme signifiant - et "l'environnement" jouent les mêmes mécanismes de *traduction* (métonymique) qu'entre le jeu de mots Fresh widow/ French window et le châssis de fenêtre français peint de vert (pour la fraîcheur) et tendu de noir (pour le deuil). » Comment nier que le même phénomène opère son glissement sur le texte de *Locus Solus*? De « la fenêtre » à la « veuve », en passant par le chiasme du noir et du blanc, de la douleur et du deuil, il aboutit aux fenêtres en trompe-l'œil de l'hôtel d'Ethelfleda et à l'œil-de-bœuf qui permet à la fille de l'acteur Lauze de mieux entendre son père. Il sert comme la pulvérisation des définitions du Larousse, tout à l'heure, à structurer par sa présence alternative mais manifeste cinq histoires du chapitre quatre, une histoire du chapitre six, toutes marquées par l'aventure de la création et par la mort. Gérard de Lauwerys se sert d'une « fenêtre » aux barreaux inattaquables « terminés par des piquants pour « détériorer » l'écu à la chaise et obtenir l'or qui fixera son « chant du cygne ». Ainsi Clotilde sa *veuve*, ne pourra regretter le bijou qui lui était cher (IV, 153), la pridiana vidua, la grande fleur annamite de Jerjeck qui « doit son nom triste et évocateur de deuil à ses étamines *blanches* et à ses pétales *noirs* » secrète la *cire nocturne* qui permet de sculpter les Gilles (IV, 175). La fille de l'acteur Lauze, vêtue de *noir*, regarde la représentation du drame de Roland de Mendebourg où « une *cire* allumée, posée sur une table de chêne, devant la *fenêtre* » aurait provoqué l'incendie responsable du vol du blanc-seing et de sa *douleur* (IV, p. 122). La convalescence de Blandine qui échappe à la *mort* grâce à la *fenêtre* que le nouveau plan de Paris permet d'ouvrir incite son père à donner au roi en guise d'ex-voto, la gravure sur soie qui aide à atténuer les dernières souffrances de l'écrivain Claude Le Calvez (IV, 185). L'hôtel de l'Europe devant lequel stationne un tigre/groom

et «un homme en grand noir» a des *fenêtres en trompe-l'œil* qui jouent leur rôle dans le drame d'Ethelfleda (IV, 133); Cantere! ouvre une *fenêtre* latérale dans la tête d'un émeraude-mort (VI, 267-269).

L'or (75 occ.) est avec rouge (58 occ. + 18 occ. = 76 occ.) l'un des mots les plus fréquents du corpus, puisque les trois fréquences minimales couvrent 9667 occ. et représentent 77,37 % du total des formes du vocabulaire. Il marque sa présence dans six chapitres sur sept et fonctionne (ou semble) en *distribution complémentaire avec rouge et sang* (26 occ.). Cette alternance se marque dans les spécificités. Un tableau synoptique nous permet de voir que Roussel utilise systématiquement toutes les entrées des dictionnaires (9 dans le petit Littré), il n'ajoute que quelques connotations très communes et dérivées des sens indiqués. Dans le procès narratif, l'or relie douze histoires et ne passe réellement au figuré que dans l'histoire du nain de Bergame, qui joue, elle, un rôle plus central<sup>21</sup>. dans la stratégie du récit. On ne peut décider si son efficacité est due à sa valeur métaphorique, à sa polysémie, à sa fréquence, qui n'est pas répétitive dans tous les cas. Dans le corpus roussellien, outre la valeur métaphorique, notre hypothèse serait qu'il joue un rôle fondamental à cause de sa double identité, sa double nature de métal et de couleur. Ces dernières (sauf l'indigo absent) semblent en effet projeter le rôle et la fonction quasi hiérarchique qu'elles occupent dans le spectre solaire, sur la structure narrative<sup>22</sup>. Nous ferons remarquer que par rapport au système d'écriture, *or* n'a proportionnellement guère plus d'importance que *veuve*, plus spécifique en IV, que lui en I, et qui structure avec deux entrées du dictionnaire (la scabieuse à pétales et la veuve), quatre histoires: celle de Gérard, celle des Mériadec, celle de Hubert Scellos, celle de Jerjeck. De même *tigre* (6 occ.), de spécificité nulle, avec trois entrées du dictionnaire, noue, par un doublet, les deux épisodes de la vie d'Ethelfleda et le récit de Cyrus et des Mèdes.

Nous ne sommes pas en mesure de tirer des conclusions de ces observations parce que notre travail en cours sur la couleur n'est pas terminé, faute du programme requis, mais ce mot, analysé exhaustivement, nous semble détenir quelques informations sur le système général du texte, à cause notamment de sa répétitivité, dont nous voyons qu'elle n'est pas toujours performante au plan de la structure narrative, mais dont nous supposons déjà<sup>23</sup> qu'elle était essentielle sur le plan symbolique. Nous n'en rappellerons, pour des raisons de brièveté, que la corrélation avec le thème de la semence que soulignait Bachelard dans la formation de l'esprit scientifique. J. Derrida a fait remar-

quer dans *la Dissémination* (p. 58) que cette philosophie de la semence, dont Roussel pourrait être tributaire, jusque dans la mesure où il détourne le mythe, fondamentalement substantialiste et « conçue comme un enrichissement dans le retour à soi », dépend du mythe de la profondeur sémantique. Le logos spermatikos évoqué, selon nous, par le semen-contras du fédéral, symbolise l'âge d'or où le signe coïncide avec les choses, et apaise les tribus et la vésanie de la reine. L'écu à la chaise, peut se prêter de même à symboliser le signifiant «détérioré» par le frottement, que Gérard de Lauwerys doit pulvériser pour fixer son écriture. Enfin, ces lettres d'or que Mopsus recrache en lettres de cachet, en lettres de sang, peuvent évoquer le pacte sanglant que l'écrivain signe pour conjurer la mort et assurer la vie (S + 86 au chapitre IV, plein de cadavres), de son œuvre.

Dédoublément sémantique, dérivation phonique, effacement, ratures, détournement de la fixité du savoir, interviennent donc conjointement et l'on ne sait qui l'emporte de la coupure ou de l'éclatement, du principe logique ou du principe de plaisir, de la double procédure ou de ce que Michel Pierssens<sup>24</sup> nomme «la double articulation de la fiction ». Ce qui paraît indubitable c'est que pour Rousselle dictionnaire n'est qu'un « fictionnaire » puisque «la langue même est fiction» et de ce fait l'aventure du récit indissociable de ce conflit avec le signe qui engendre le linguiste, le poète ou le fou. En un sens *la mariée* est trop belle... Le texte appelle l'analyse statistique. Il affiche sa littéralité. On le dit antimétaphorique. Il est systématiquement agencé et la machine infernale qui l'engendre malaxe un matériau linguistique directement emprunté, par séries entières, non à la langue maternelle mais à l'encyclopédie du XIX<sup>e</sup> siècle. Une sorte d'inventaire morphologique et alphabétique de la langue - du savoir - (de la paternité), qu'on peut parfaitement répertorier. Bien sûr, la machine s'emballe, comme avec tous les apprentis, elle extrait, elle distrait, elle produit plus qu'il n'est nécessaire. Ce trop-plein de lexique, marqué par la statistique, par comparaison avec d'autres textes ne saurait cependant être ramené à un écart puisque ni le dictionnaire, plus ou moins innocent, ni les autres textes totalement investis ne constituent une norme. Il évoque aussi une sorte de « nominalisme pictural », ce « remplissage forcé » que doit accomplir l'artiste pour faire un tableau même abstrait et dont parle Marcel Duchamp. De ce point de vue, aucun texte n'échappe plus à la machine. La métonymie occulte la répétition. La répétition glisse sur la métonymie, *elle va vers la différence*. La fenêtre n'est plus qu'un trompe-l'œil, le noir figure brutalement la douleur. L'ordinateur compte

des mots. Roussel désarticule le signe. Comme tous les paragrammatistes: Mallarmé, Saussure, Wolfson, Brisset (et l'on pourrait citer Lautréamont, Leiris, Ponge), il s'engage dans une sorte de corps à corps avec l'écriture. Pour eux, «le langage est », comme le décrit J. Derrida, «tel qu'à partir d'un nombre fini de figures (phonèmes ou syllabes) qui peuvent toujours former de nouvelles combinaisons, il puisse construire un nombre infini de signes ». Le jeu intarissable des anagrammes et des dérapages contrôlés montre chez lui comme chez Magritte la volonté de ne pas fixer la signification, de laisser l'œuvre ouverte à la traversée des sens à partir de la libération des signifiés. «Le spectateur, écrit Magritte, peut voir avec la plus grande liberté possible, mes images telles qu'elles sont, en essayant comme leur auteur de penser au Sens, ce qui veut dire l'impossible<sup>25</sup> ». Cependant sur l'échiquier de la langue, le jeu de l'alphabet, le glissement anagrammatique exige une case vide que l'ordinateur ignore.

En outre dans le jeu d'échecs tel que le conçoit Roussel en inventant la formule du mat, du fou et du cavalier, et tel que l'explique l'article de S. Tartakower, on ne peut juger de la position et de la stratégie qu'en termes de mouvements et de développements possibles. Disons même, écrit Tartakower que « cette sorte de figure centauryque que forment ici les deux pièces (le fou et le cavalier)... rentre dans l'important chapitre des corrélations *mystérieuses* entre les diverses pièces et les diverses cases de l'échiquier, de telle sorte qu'on y découvre quelques horizons d'une stratégie nouvelle. Le cavalier qu'invente Roussel, le "cavalier en cédille" progresse comme le cheval de Chlovsy " de flanc" et il y a beaucoup de raisons à l'étrangeté de la marche du cheval et la première est la convention de l'art... et la seconde est qu'il procède en diagonale parce que le chemin direct lui est barré. » L'analyse linguistique projette un atlas du texte où les apparences sont comme *la Mariée* de M. Duchamp, *mise à nu par les machines-célibataires, même*.

Cependant cette littéralité est un leurre parce que l'atlas est fixe et que l'échiquier bouge parce que même manifeste le procédé ne dit pas tout et cache, spécialement, la substance mystérieuse qui fait marcher la machine; parce que même si elle est mise en évidence il faut distinguer la terre volée. En outre nous savons bien que les joueurs d'échecs ne regardent pas *réellement* l'échiquier. E. Jouffret dans un vieux traité technique a dépeint leur stratégie comme une affaire à la fois de mémoire et de méthode: «Ils regardent l'échiquier avec ses pièces, dessiné dans leurs pensées, *comme dans un miroir intérieur*<sup>26</sup> ». Rappelons que, pour la constellation indiquée par Roussel dans le

jeu, « elle peut toujours se former sur l'échiquier dans huit positions-miroirs », comme dans le chapitre IV avec huit cadavres. Si, dé-réalisé est bien le texte roussellien, il en porte effectivement les traces. Pour visibles qu'elles soient, elles disparaissent dans la compilation exhaustive. Elles se fauillent sournoisement d'un contexte à l'autre pour suturer les scénarios. Ainsi leur déplacement, leur emplacement est-il plus significatif de « cette physique du sens... énergétique du récit » dont rêvait J.-P. Faye pour la fiction, que leur signification, même. D'ailleurs, on peut appliquer à *Locus Solus*, la remarque de Bernard Noël à propos des *Vacances de Hegel*: « Partant, ce tableau [de Magritte], qui apparemment désorganise le visible, est en réalité une pensée du visible qui le rend au mystère, c'est-à-dire au sens (à ce mouvement infini de transformation et de matérialisation qu'est le sens) et fait pour nous coïncider le rétinien et le mental. » Ainsi les deux taxinomies, celle du dictionnaire qui compte toutes les formes de la langue et leurs positions virtuelles sur l'échiquier et, celle, déjà détournés de tout contexte, des listings qui comporte toutes les occurrences et toutes les formes du texte sans parvenir à les repérer dans l'espace de l'écriture ne nous informent guère sur le dynamisme de l'œuvre. Elles cachent, toutes deux, ce pourquoi dans la pliure des listings, « sous le capot », se tiennent, incognito les formes qui comptent le plus, parce que, à elles seules, comme des nombres premiers, par le battement sémantique qu'elles perpétuent, elles « minent » le texte, le déterminent et que seule la série de leurs duplicatas et de leurs faux-semblants déclenche à partir du signe originel, ou un signifié transcendantal, la séquence du narratif. C'est à partir de ces formes motrices que se joue le texte sans se nouer, sans se défaire parce qu'il n'a pas de centre sinon cet underground de la langue que E. Formentelli renvoie au marché noir des signifiants, cette interlangue qui ne nous échappe pourtant pas totalement parce qu'elle prend son ancrage dans le dictionnaire et l'alphabet.

Ces éléments formels ne sont pas seuls à posséder un statut particulier. D'autres échappent à la logique du puzzle et du plaisir. Egarés, énigmatiques, obsédants mais pas forcément délinquants ou récidivistes, ils servent comme *Rosebud* dans *Citizen Kane* de clefs au principe émotif, de nodules à l'affect. Ces mots qui font signe à l'enfance, qui, au fond de nous, restent cachés, *intraduisibles*, et que le choc cathartique fait émerger dans le délire d'Ethelfleda « dans sa langue maternelle », font sentir, à la fois l'épaisseur figurale du tissu de la langue-mère et notre force de transgression. Répétés ou solitaire, nous ne sommes jamais sûrs de les reconnaître même si nous les comptabili-

sons. A cause des uns et des autres l'analyse lexicale ne saurait donner l'équation des textes même si elle pouvait prendre en compte l'ambiguïté sémantique ou formaliser des phantasmes, elle ne saurait réduire la langue, ni la langue de Roussel, à des équations de faits. En l'absence de norme, *la répétitivité (statistique)* d'un tel texte, est sujette à caution. Les équations de faits désignent deux, trois objets par le même mot (ophite, tigre, couronne) et la duplication n'implique pas la répétition; la répétition, la ressemblance. Inversement, la règle de la dérive, n'empêche pas *l'hapax*, d'une certaine façon étymologique ou phonologique d'être une répétition. C'est au creux de cette différence, par contiguïté, que s'opposent l'être et le paraître, dans la dérision d'une complicité. Ces mots qui se dédoublent sans se dupliquer, ces objets qui se réfléchissent sans se ressembler abusent l'ordinateur, le lecteur, l'écrivain, par leur platitude manifeste. Si *certaines sont premiers* - comme le voulait Duchamp - comme des nombres divisibles par eux-mêmes et par l'unité - ils interviennent fondamentalement dans la combinatoire musicale ou picturale *mais ne jouissent pas a priori d'un statut privilégié par la fréquence, la spécificité, voire la polysémie*. Contrairement, au mot plein, surchargé de sens de la structure poétique, au mot valise de Joyce, de Carroll qui altèrent le signifiant, engendrent le signifiant, les mots de ce texte interviendraient à partir de leurs virtualités mais seulement dans la mesure où détournés, ré-investis, ils sont le plus libérés donc cathartiques et libérateurs. Ils sont là parce qu'ils jettent du lest et que dans le miroir vide se capte notre imaginaire. *Ils sont objets de langage et refus de langage*, lieux privilégiés du fantasme et de l'affect.

Ainsi le jeu du déplacement et de la condensation expliquerait en partie ce pouvoir délirant de la langue propre à déclencher chez le sujet la répétition inlassable de la scène «marquante») originelle, unique de son existence. Maternelle, morcelée, comme le corps mort partout présent - de l'écrivain? - ; paternelle, plaquée, comme étrangère... Peu importe, au fond, c'est toujours l'image du cerisier dans le corps du héros de Lebensztein: il a avalé, un jour, une graine, un noyau: l'arbre pousse, seule, la mort les délivrera. *La richesse lexicale* (dans *Locus solus*) dépend du procédé qui *double* par le biais de créations fictives, fictionnelles, les séries quasi exhaustives empruntées aux dictionnaires et au savoir. La loi des séries, des variations infinitésimales qui semble régir cette linéarité flexionnelle n'est qu'un des aspects de la règle de la dérive. *Le nom propre* n'échappe pas, on dirait, à ce traitement, puisque capté dans un monde aussi clos que la famille, celui de

la définition. Il bénéficie, cependant, d'un statut particulier dans la mesure où relativement fréquent (c'est-à-dire répété) il perd sa particularité d'origine mais devient comme dans la structure mythique, spécifique du texte qu'il habite. Le récit s'organise volontiers autour de lui et son discours d'escorte, éclaté, renvoie les personnages, le décor, à d'autres fictions soudées entre elles par le dynamisme latent des vocables. Les enchâssement dépendant, en ce sens, étroitement du procédé. La narration circulaire, la structure étoilée, se bouclent avec l'ultime explosion du signe, celle qui clôt la polysémie. Une sorte d'arrêt spéculaire, vital, mortel, fige parfois la mobilité inconséquente de ces mots reptiliens qui se défilent et ondulent dans l'écriture autolalique, ça casse dans la pliure. Tout s'exagère en ce point où *ça parle parce que ça souffre* 27.

Et c'est la même déchirure, le même malentendu que pointent la casuistique lexicologique et le docteur Janet: ce jeu alternatif sur la vie et la mort, le plein et le vide. Ce jeu de l'écriture sur le signe répète le même traumatisme sans le maîtriser avec un trop plein de mots, à vide. Sous le filon créateur saigne, stérile, hémorragique le nain Pizzighini. Nous le savons par le président Schreber, Brisset, Artaud, Wolfson, Roussel: «Toute recherche sur le langage a pour rebord la folie.» Nous disons qu'il *existe* des mots premiers que nous pouvons répertorier, à la nervure des narrations, et des anagrammes, nous en avons presque envisagé la liste. Nous savons aussi qu'ils sont comme le mot thème dans les vers de Lucrèce: «Il est un mot comme les mots du vers développé, il n'en diffère donc qu'à la façon dont l'un diffère du multiple. Venu avant le texte total, caché derrière le texte ou plutôt en lui, le mot-thème ne marque aucun écart qualitatif: il n'est ni d'essence supérieure, ni d'une nature plus humble. Il offre sa substance à une invention interprétative, qui le fait survivre dans un écho prolongé 28.» Manifeste, latent, immergé dans le silence immobile des rêves, le flux de nos imaginaires, à la *quintessence du lieu commun*, sur le damier vivant de la langue, il interroge: il fait *signe*.

C.N.R.S. - L.N.A.L.F. - U.R.L. 5

#### NOTES

1. Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962. Trad. française, *l'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965. Voir *la Structure absente*, 1972, III, pp. 138-139: «la logique ouverte des signifiants» et J.-J. Nattiez-Eve

Benoit: « Un problème d'esthétique et de sémiologie musicale », *l'Arc*, n° 60, pp. 14/17.

2. Au sens chomkiste dans la mesure où il fonctionne souvent par assimilation avec l'opposition saussurienne.

3. *L.S.*, Pauvert, Paris, 1965, I, 20.

4. Faustine (32 occ: 15 en III, S + 10; 17 en VII, S + 16).

5. M. Butor, *le Nouveau Roman*, Colloué de Cerisy, p. 254 et *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 180.

7. J. Starobinski, *les Mots sous les mots, Les anagrammes de F. de Saussure*, Gallimard, « Le Chemin », 1971.

8. *Le serpent cédille* tire son origine dans le texte de l'homographe ophite: marbre et serpent par le jeu du symbole. Il relie le Morne vert en I à la couture de Lucius en V, p. 225 et 238, et à l'histoire de François-Jules Cortier, où il devient cédille par effet métaphorique en IV, p. 140 (2 fois).

9. *Tigre*, trois entrées dans le dictionnaire: fleuve VI, 249; fauve IV, p. 135, p. 188 et portier IV p. 192 (2 fois).

10. Tantôt ils sont pris dans la déclinaison flexionnelle. Exemple: « Dansant, danseuse », « rai, rayé, rayée, rayaient, radié, rayonnaient, rayonnant, rayonnants, rayonner, »; « oculaires, œillère, orbitaires, bornoyait » n'apparaissent dans *Locus Solus* qu'une fois. Tantôt ils sont réellement isolés et très suggestifs: « sexe » VII, 21; « viol » IV, 20; « violée » IV, 215. L'étude des 3 contextes permet de voir que « viol » et « violée » sont sous une forme légèrement répétitive plus intéressants que « sexe ». Le nullax, l'arlésienne des textes, est par ex. dans *Locus Solus*: « mariée, »; toutes les occurrences flexionnelles du mot apparaissent sauf cette forme féminine. Voir Duchamp.

11. Exemple: le vocabulaire de l'anatomie. Pour la morphologie, voir *Mots*, n° 4, mars 1982: W. Rojas, « Le poids idéologique du refus du réel », p. 125.

12. J. Chenieux, « L'érotisme chez M. Duchamp et G. Bataille », in *Duchamp*, Colloque de Cerisy, 1979, pp. 193-200, et R. Barthes, *Essais critiques*, 1964, pp. 238-245.

13. C. Levi-Strauss, *la Pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 28. et J. Starobinski, *op. cit.*, p. 151.

14. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 19.

15. Hasard, 13 occ., absent des spécificités. Sur la notion de hasard dans *Locus Solus* et le problème de la création artistique, mon travail sur les couleurs sera plus explicite.

16. E. Formentelli, « Notes sur la pensée rhapsodique, Roussel, Ernst, Ponge, Collages », *Revue d'esthétique*, 1978, n° 3/4, U.G.E., pp. 60-77.

17. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 15.

18. L. Irigaray, « Le schizophrène et la question du signe », *Recherches, Sémio-textes*, CERFI, 1974, p. 39.

19. *Duchamp Du signe*, Flammarion, Paris, 1975, pp. 48, 110, 111; Duchamp, P. Cabanne, *Entretiens*, Belfond, 1967, pp. 22, 18, 56, 70, 74, 145, 169.

20. J. Chenieux, *op. cit.*

21. Le nain de Bergame, par l'intermédiaire du rose relie l'épisode de Faustine et du chat III, p. 298 et 35, p. 71 et (la couleur chair = rose) et (chair de poule = petite mort), l'épisode de la danseuse, du nain de Bergame, et de François Charles Cortier (p. 211). C'est un élément central du texte.

22. Voir notre étude sur les couleurs. A paraître.

23. C. Lautier, « Un troisième ou rien ».

24. M. Pierssens, *la Tour de Babil*, Minuit, III, pp. 61-130.

25. *Magritte, la pensée et les images*, par B. Noël, Flammarion, 1976, p.40.

26. E. Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Gauthier Villars, Paris, 1903. Voir S. Tartakover, CJCM, p. 159.  
 27. J. Lacan, *la Chose freudienne*.  
 28. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 107.

## ANNEXE 1

Dictionnaire (Littré)	ENTREES	
	<i>Locus Solus</i>	
<i>Sens propre</i>		
1. Métal	- Les objets, I, III, IV, V, VI, VII	Prodigalité
2. Monnaie	- Les frères d'Ulfra	
3. Fil d'or (passementerie)	- Asnorius	
4. Couleur	- Les cheveux d'Andréa Le coussin et le borge	
<i>Sens figuré</i>		
1. Richesse opulence	La massive	Trésor et Pouvoir Sacro l'interdit le caché
2. Le coût	Les voleurs de Sistre	
3. Couleurs (poétique)	Les cheveux d'Andréa	profil illimité: inaltérable fidélité
4. Promesse mirobolante		
5. Valeur	L'écu à la chaise Les Mériadec	
6. Bonne affaire	Le nain de Bergame	
7. Temps anciens (Myth.)	Le fédéral	
8. Apparence		
9. Différentes substances qui n'ont rien de commun avec l'or.	On peut penser à toutes les substances de <i>Locus Solus</i>	

L'or relie les 12 récits:

- 1) du fédéral (l'âge d'or) (I, p. 13)
- 2) de la massive (I, p. 18)
- 3) des onze frères d'Ulfra (II, p. 50)
- 4) d'Alexandre et Asnorius (III, p. 90)
- 5) de Gilbert et des voleurs de Sistre (III, p. 96)
- 6) du nain de Bergame (III, p. 98)
- 7) de Gérard de Lauwerys. (IV, pp. 116 et suivantes)
- 8) des époux Mériadec (IV, p. 138)
- 9) de François Jules Cortier (IV, p. 110)
- 10) de Lucius (IV, pp. 221 et suivantes)
- 11) de l'iriselle (VI, p. 244)
- 12) de Cyrus (VI, p. 248).

## ANNEXE II

Chapitres		1	2	3	4	5	6	7
L'OR	OR (75 occ.)	13 S+25	1 S-14	8 -	33 -	9 -	11 -	0 S-61
	SANG (26 acc.)	0	0 8-45	6	10	2	4	4
	Rouge (58 occ.)	0 8-13	2 S-35	9 -	28 -	3 -	6 -	10 5+42
	Rouges (18 acc.)	2 -	4 -	2 -	1 S-21	4 S+36	2 -	3 -
LES MEDES	Lydie (14)				14			
	Alexandre (13)			13				
	Cyrus (11)						14	
	Tigre (6)				5		1	
	Choaspès (4)						4	
	Perses (3)			1			2	
	Chaos (2)	1			1			
	Satrape (1)			1				
LA VEUVE ET LA FENETRE	fenêtre (20)				18		2	
	fenêtres (1)				1			
	Veuve (5)				5 S+80			

(...) Nombre d'occurrences

S spécificités

## LA RÉSURRECTION DE NARCISSE: FOGAR AU CLAIR DE LUNE

Lanie GOODMAN

Dans les *Impressions d'Afrique*, le dernier spectacle nocturne du Gala des Incomparables se déroule au clair de lune - il s'agit du rite complexe et mystérieux de Fogar, jeune prince africain. Etendu sur un cadre primitif, Fogar semble dormir tandis qu'une énorme plante blanche, courbée au-dessus de sa tête, projette de nombreuses images lumineuses. Ce cinéma végétal est réglé par un mécanisme curieux qui se trouve sous l'aisselle gauche du dormeur: c'est une manette, qui, à peine touchée, allume un phare puissant. Le phare, posé juste au-dessus de la plante, permet ainsi aux spectateurs de voir une suite de tableaux colorés.

Comme le précise Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, nous devons reconnaître ici son emprunt d'une phrase biblique, tirée du livre de Daniel - selon une équation de faits, «Mane Thecel Pharès» égale « mannette aisselle phare ». Par ailleurs, nous remarquons qu'un très grand nombre des illustrations du « procédé » sont liées au spectacle de Fogar. Notamment, Roussel démontre que la dislocation phonétique de chansons, telles que «j'ai du bon tabac... » et « au clair de la lune » lui auraient fourni le sujet exotique des tableaux qui figurent sur l'écran de cette plante.

Certes, nous pourrions nous contenter de la logique froide avec laquelle Roussel aide ses futurs lecteurs à comprendre ses systèmes géniaux, comme si la permutation des syllabes n'était qu'une collision hasardeuse de sons. Mais comment ne pas soup-

çonner l'existence de tout un autre réseau de procédés, jamais divulgués par l'auteur? N'y aurait-il pas, parmi le flot d'explications recherchées et des « défauts de mémoire », quelques pièges qui détournent la découverte de trésors cachés? Comment déchiffrer ce testament, derrière lequel nous détectons en ombres chinoises les obsessions d'un mégalomane?

C'est à partir du rituel de Fogar que nous proposons une petite descente dans les profondeurs des sources rousseilliennes. Comme toute spéculation, on court le danger de s'y noyer; néanmoins, à l'écoute attentive des échos, nous tenterons avec notre sonar de percevoir la présence d'un poète fantôme, vingt mille lieues sous le texte.

## IMMERSION: PREMIER PALIER

Commençons par un résumé de l'étrange comportement de Fogar, l'enfant prodigieux qui, doué d'un « instinct poète », passe de longues heures solitaires au bord de la mer à contempler des vagues et à rêver de secrètes merveilles enfouies là-dedans. Cette forte attirance l'inspire à trouver un moyen de rester immergé le plus longtemps possible, et grâce aux formules d'un sorcier, Fogar apprend à suspendre la respiration et le battement de son cœur. Ainsi débarrassé de soucis corporels conscients, il plonge librement aux fonds des eaux, en état de transe. Cependant, cette hypnose extatique, simulacre de la mort, entraîne avec elle certains risques - en sortant de l'océan, Fogar doit retrouver sa fleur violette à épines qui a été soigneusement posée sur le rivage. Avec une des épines, il ouvre sa veine pour retirer des caillots verts de sang coagulé; ensuite, il frotte les pétales de la fleur sur la blessure, et voilà qu'elle se cicatrise instantanément. A ce moment-là, Fogar se réveille et reprend sa vie consciente terrestre.

Dorénavant, Fogar profite de ses pouvoirs surnaturels non seulement pour collectionner de bizarres spécimens sous-marins, mais pour faire la chasse à l'or. A la recherche de lingots précieux qui sont enterrés dans le lit du fleuve, le Tez, Fogar se trouve brusquement en face de son double - il se voit sur l'écran blanc d'un roseau géant. En effet, grâce à un curieux phototropisme, cette plante aquatique reproduit chaque pose et la projette aussitôt, comme une sorte de lanterne magique. Séduit par son miroir, Fogar le déracine et l'emporte avec lui.

Bien que le domaine de la « Conception » rousseillienne soit, rien de moins qu'insolite, il n'échappe pas aux mythes collectifs de l'occident - l'histoire du prince Fogar ressemble tant à celle

d'un autre enfant merveilleux, aussi sauvage et solitaire. Lorsque Narcisse se penche vers la source, il s'extasie sur son reflet et ne le quittera plus; pour ainsi dire, il se retire du monde des vivants, souhaitant seulement se séparer de son corps et rejoindre son double. Dès sa disparition, le corps de Narcisse est remplacé par la célèbre fleur qui pousse au bord de la source, à l'endroit même où le garçon s'est laissé glisser dans son ombre.

De même, Fogar, allongé et immobile au bord du fleuve, s'autohypnotise tout en regardant la surface étincelante. Ayant atteint cette léthargie de mort factice, il se lance désormais dans le Tez à la rencontre de son double. Mais là où l'imagination rous-sellienne se distingue de la tradition mythologique, c'est dans le renversement de hiérarchie entre les mortels et les dieux. Si la fleur, emblème de la mort de Narcisse, représente aussi le triste sort de celui qui trouble l'ordre naturel, pour Fogar, c'est tout le contraire - cette violette à épines, douée de pouvoirs hémotatiques, figure comme passage vertigineux entre la vie et la mort. De ce fait, Fogar jouit d'une extase onaniste sans châtiement divin; non seulement il arrive à posséder sa propre image, mais aussi à la ressusciter sur terre.

En ce qui concerne d'autres parallèles entre Narcisse et Fogar, rappelons le rôle de la nymphe des bois, Echo. Eperdument amoureuse de Narcisse, Echo est condamnée à ne lui parler que par bribes, en répétant la fin des phrases de son aimé. D'une certaine manière, Sirdah, la princesse aveugle et la sœur de Fogar, ressemble un peu à cette nymphe. Elevée dans une forêt vierge par un zouave français, Sirdah sert de traductrice, et se trouve souvent à l'ombre de son frère Fogar pour reprendre ses paroles.

#### DESCENTE: DEUXIEME PALIER

Si cette comparaison entre nymphe ardente et sœur chaste semble brouiller notre propos, ajoutons encore à la confusion qu'il existe une deuxième version, peu connue, du mythe de Narcisse, racontée par Pausanias:

*Narcisse avait une sœur jumelle, à laquelle il ressemblait extrêmement. Les deux jeunes gens étaient très beaux. La jeune fille mourut. Narcisse, qui l'aimait beaucoup, en ressentit une grande douleur, et un jour qu'il se vit dans une source, il crut d'abord voir sa sœur, et cela consola son chagrin. Bien qu'il sût que ce n'était pas sa sœur qu'il*

voyait, il prit l'habitude de se regarder dans les sources pour se consoler de sa perte.

(Description de la Grèce, Boeotia, XXXI, 6-9)

Donc, selon cette version, l'autoséduction de Narcisse cède au désir incestueux, et Echo est remplacée par la sœur absente. Nous constatons également que dans les *Impressions d'Afrique*, les rapports entre frère et sœur sont très affectueux, mais de là à en arriver à une preuve d'inceste serait peut-être une interprétation primaire. Et pourtant... il est vrai que Fogar et Sirdah *partagent le même lit*, puisque chacun exécute son rite dans le lit du fleuve sacré, le Tez.

#### TRÛISIEME PALIER

Ce lien incestueux se forme par de nombreuses liaisons linguistiques qui marient frère et sœur. D'après les trouvailles de Jean Ferry, «le lit du fleuve» aurait généré la combinaison, «lit à colonnes», ce qui expliquerait des colonnes de soldats stationnés au bord du Tez. Par ailleurs, de cette image de lit jaillit la cure de Sirdah - «les taies d'eau rayées» résume en peu de mots le rituel qui consiste à rincer les taches blanches, les taies blanches, des yeux de la princesse. Nous ajouterons que le «lit à colonnes» évoque également la plante photographique de Fogar, car, pour la mise en scène du spectacle, le roseau se métamorphose en un ciel de lit, un baldaquin.

Quelles autres formules secrètes résonnent depuis le lit fluvial? Dans ces rites surnaturels, c'est-à-dire, ce qui va contre la nature, il est facile de voir que l'embouchure du Tez est non seulement le lit commun de Fogar et Sirdah, mais aussi lieu *de la vue*. Fogar se regarde imprimé dans les *tissus blancs* de la *plante photographique*, alors que Sirdah, aveuglée par des *taies blanches* (les taies d'eau rayées de tissu blanc) retrouve sa vue lorsque le sorcier lui enlève une *pellicule* des yeux.

Bien que ces hypothèses n'esquissent qu'une liaison fragile entre frère et sœur, notons aussi que tout poète qu'il soit, ce n'est pas Fogar mais Sirdah qui porte l'étoile au front. Son envie rouge, marque de sa noblesse, assure la restauration de ses droits souverains aussi bien que l'admiration de ses sujets. Du reste, si l'on superpose les notes autobiographiques de Roussel dans *Comment j'ai écrit...* sur les *Impressions d'Afrique*, certains traits s'alignent: d'une part, la princesse Sirdah évoque l'importance de la parenté royale dont jouit la sœur de Roussel, Germaine,

d'abord Duchesse d'Elchingen et ensuite Princesse de Moskowa. D'autre part, la tache rouge étoilée sur le front de Sirdah imite les boutons rouges du poète martyr, qui, à dix-neuf ans, eut une dépression nerveuse due à l'échec de sa première publication, *la Doublure*. Donc, selon la logique invertie de Roussel, les rougeurs de sa maladie de peau deviennent signes de gloire, de même que les transes extatiques déclenchées par la composition des vers sont déjà la preuve du génie.

A ce propos, les analyses de Pierre Janet dans le deuxième tome de *de l'Angoisse à l'Extase* expliquent la mégalomanie de «Martial}} de la façon suivante:

*Cette gloire invraisemblable est d'ailleurs très peu logique, elle est partout, en lui et hors de lui, elle est une idée et elle est un être, comme il est lui-même Napoléon, Victor Hugo, tout en étant lui-même. (P. 460).*

Cette confusion d'identités, ce «je» qui se perd dans l'autre, n'est-ce pas aussi la tragédie de Narcisse, qui se glorifie à cause de la méconnaissance de lui-même? Non seulement («je est un autre », mais c'est par rapport à cet autre que je me séduis. Et quelle meilleure échelle pour accéder à la gloire de Napoléon que par une identification complète avec la Princesse de Moskowa... ? Par conséquent, si dans ses romans, Roussel partage des dons entre frère et sœur, c'est parce que la source réfléchit toujours cette double image; Narcisse est à la fois lui-même et sa sœur jumelle.

Ne perdons pas de vue que les sensations de gloire proviennent, elles aussi, d'une source murmurante - celle du procédé, de l'homophonie ruisselante sous chaque phrase. Comme les paroles de Narcisse, toujours reprises par Echo, les vers rousselliens sont tous vers de terre, joueurs de cithare, qui imitent parfaitement leur modèle. Né d'une source dense et lourde (telle que les deux tomes du dictionnaires *le Bescherelle*), chaque ver(s) musical fait des acrobaties, des permutations virtuoses de syllabes...

Mais pour revenir au prince Fogar, il semblerait que son rituel subaquatique reproduise, étape par étape, le rituel de l'écriture roussellienne. Commenant par le regard catatonique vers la source (qui débute d'ailleurs dans les premiers poèmes de *la Vue*), le poète est emporté jusqu'à l'Extase par son autohypnose. Ensuite, il se lance dans la répétition du même, en se servant de *clichés* (linguistiques ou photographiques, selon le cas). En revanche, une fois sorti du bain fixateur qui préserve éternellement la jeunesse, le poète se trouve du côté de l'Angoisse. (Rap-

pelons que Roussel exigeait qu'une seule photo de lui soit publiée - celle où à dix-neuf ans, il était au sommet de la gloire...)

L'angoisse du poète, qui se produit au moment du réveil de la transe, vient peut-être de l'extrême difficulté de faire sortir les vers. « Je saigne dit-il, sur chaque phrase.)) Par ce propos, Roussel souligne que le travail d'écriture provoque toujours un déséquilibre par ce balancement violent entre l'exaltation et la torture. Et si le procédé poétique consiste à contrôler l'écoulement du langage par de minuscules obstacles, cette métaphore pourra également s'appliquer à Fogar. Les caillots verts, les caillots de vers bouchent ses veines - au lieu de gicler, ils se font arracher avec l'épine de la violette. D'ailleurs, les caillots sanguins ressemblent, eux aussi, aux tiges vertes des fleurs: «de minces bâtons d'angélique», le vert-tige du poète au paradis.

#### QUATRIEME PALIER

Roussel nous avoue dans son testament que malgré tous ses efforts, on ne lui a jamais accordé sa place méritée parmi les poètes divins: «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.» Même sans cet aveu, il est déjà évident que la musique et les imitations jouent un rôle capital dans l'œuvre, et surtout dans les *Impressions d'Afrique*. Prenons, par exemple, le chanteur Carmichaël - sa prodigieuse voix de tête fait un tel effet sur le roi Talou que l'empereur se met aussitôt à le singer. Coïncidence curieuse: ce nom, Carmichaël, est un nom d'origine anglaise - or, en anglais, chanteur se dit «singer». Ceci est le *métier* de Carmichaël, c'est-à-dire, un «métier à aubes», puisqu'il est chanteur d'aubades. De plus, un métier à tisser est une sorte de machine à coudre. Conclusion: le chanteur, le «singer» est un «Singer». Or, «Singer», cette marque connue de machines à coudre prononcée à la française, est l'emblème même du procédé, qui coud deux mots ensemble avec la préposition «à». Et finalement, «singer» le «singer», n'est-ce pas précisément la définition du «succès unanime»?

Mais le chant est partout - Roussel l'utilise même dans son procédé pour générer une histoire, celle du «Poète et la Moresque», le conte oriental trouvé par Fogar dans un livre de gravures. Ce qui nous intéresse ici est de voir le rapport entre les bribes de paroles qui imitent phonétiquement les vers des chansons et leur intégration dans le roman.

Pour récapituler quelques détails dans l'intrigue, Fogar

arrive donc à faire vivre sa plante photographique dans un environnement terrestre. Par la suite, il perçoit que pendant sa période de floraison, la plante imprime tout ce qui se trouve en face d'elle. De nouveau, Fogar pose pour une série de clichés qui sont immédiatement reproduits sur l'écran blanc des tissus. Souhaitant exploiter cette découverte dans son spectacle, il décide de substituer ses autoportraits avec d'autres images, et c'est ainsi que l'histoire illustrée du « Poète et la Moresque » devient le sujet du film végétal.

Par conséquent, le miroir de Fogar se transforme en miroir chantant - les paroles d'une chanson enfantine sont modulées en sérénade:

*J'ai du bon tabac dans ma tabatière donne:  
Jade tube onde aubade en mat (objet mat) à basse tierce.*

D'après l'explication de Roussel, nous devons croire que le poète, chanteur d'aubades, comme Carmichaël, fait sa sérénade près d'un jet d'eau décoré d'un tube, en jade, naturellement. Quant à la suite - « l'objet mat à basse tierce » - elle décrit la trompe utilisée par le poète, qui « double chaque son à la tierce inférieure. » Cependant, ce « duo solitaire » qui résonne étrangement éveille en nous une impression de « déjà lu ». En se référant aux « textes-génèse », on retrouve d'abord dans « les anneaux du gros serpent à sonnettes », et ensuite dans « Nanon », des portraits identiques de poètes-musiciens. Selon la première version de l'histoire, Fermoir joue « de lentes mélodies sur sa trompe si étrangement biscornue », tandis que dans la seconde, Sylvestre joue « une grosse trompe étrangement recourbée. » Par ailleurs, ce poète est victime d'une tabacomanie: tout de suite après avoir joué, « il tira sa tabatière de son gilet, y puisa une forte pincée dont il bourra son nez... »

Que faudrait-il en déduire? Sylvestre a certainement, lui aussi, du bon tabac dans sa tabatière, ce qui implique que cette ingénuité avec laquelle Roussel montre son procédé est aussi trompeuse que sa logique biscornue. En toute apparence, ce bon tabac est du tabac à priser - or, *la prise* nous renvoie à la prise du serpent à sonnettes. Et comme les sonnettes sont des cloches, forcément, le poète de sonnets est aussi un sonneur: un sonneur de vers, de trompes biscornues, et de cloches d'église.

D'où le conte du « Poète et la Moresque » semble reprendre cette même formule en dépit des paroles de la chanson; d'ailleurs, en examinant le poète et sa Moresque de près, il y aura bien d'autres choses qui clochent...

## CINQUIEME PALIER

D'abord, le poète chante ses aubades pour le riche marchand et sa femme, la belle Moresque. Evidemment, elle est séduite par la virtuosité du poète-chanteur, et avec l'aide d'un sorcier, les deux amants trouvent un moyen d'hypnotiser le marchand, afin de fuir ensemble. Cela consiste en un plat alimentaire magique: lorsque le marchand gourmand l'approche du nez pour le flairer, il s'endort de suite. En même temps, une sonnerie forte commence à tinter; son affaiblissement signalera le réveil imminent du marchand.

Regardons maintenant la prétendue genèse de cette histoire, d'après les vers de la chanson.

*Mais ce n'est pas pour ton fichu nez, aurait donné:  
Mets sonne et bafoue, don riche humé.*

Certes, le don riche hume, le mets sonne, mais qui est-ce qui bafoue?

D'autre part, comme les deux histoires citées des textes-genèse, il s'agit encore d'une prise - ici, une prise d'odeurs - et une sonnerie de cloches résonnantes. Calculé ou non, il est remarquable de constater jusqu'à quel point l'imagination roussellienne reproduit toujours des variations miniatures du Même. Par exemple, plus loin dans les *Impressions d'Afrique*, il y a de nouveau un mets qui sonne: « l'arlequin à Salut », l'aliment que commande le zouave chanteur, lorsque l'église Saint-Jacques sonne le Salut. En effet, comme dans « le Poète et la Moresque », le plat et la résonance des cloches servent de ruse pour les retrouvailles de deux amants.

Et cette surnoise appellation du lieu de la sonnerie, l'église Saint-Jacques? Au lieu de sonner les matines, on sonne l'office du soir, au clair de la lune... Est-il possible que Roussel nous taquine avec des échos, en nous faisant entendre toutes les chansons à la fois ? A vrai dire, ces aliments qui résonnent sont difficiles à digérer - ils provoquent même des renvois, des notes à renvois. Or, pour Roussel, le canon à quatre bouches est chanté par une seule: donc, le sonneur du Salut, le saint frère Jacques, est un arlequin, et cet arlequin, déguisé en zouave est aussi mon ami Pierrot.

Nous ignorons si notre « théorie à renvois » vomit des secrets ou en rumine de faux. Toutefois, Roussel prétend qu'avec son procédé, il épuise les paroles de « j'ai du bon tabac » et il enchaîne, comme par hasard, avec le célèbre « au clair de la lune ».

## SIXIEME PALIER: LES EAUX TROUBLES

*Au clair de lune mon ami Pierrot, donne:  
Eau glaire (cascade d'une couleur de glaire) de là l'anémone à midi négro.*

Si l'on se fie aux explications, le phrase correspond à un tableau où l'on voit le poète et la Moresque dormir sous une anémone géante, à l'ombre du soleil de midi. Tout près, il y a une cascade de reflets verts (d'où cette évocation peu lyrique de la glaire). Un esclave noir, «le négro» en question, figure au coin gauche de l'image - c'est lui qui vient prévenir les amants lorsque le marchand riche se réveillera.

Que tous ces détails apparaissent dans le roman - soit. Mais si, au lieu de lire l'histoire à la lorgnette, on retourne les lentilles, on distingue une mise en abîme de portraits qui s'emboîtent les uns les autres. Ainsi, les aventures du poète et la Moresque se transforment en rêve délirant de Fogar; et plus loin, derrière les impressions jamais effacées de Fogar, se trace la silhouette d'un poète narcissique.

Commençons par le plus évident. Il est midi: le poète et la Moresque dorment sous une anémone géante. Il est minuit: Fogar dort seul, dans une transe extatique sous son baldaquin végétal, au clair de la lune. Quant à la belle Moresque, voilée d'un drap blanc, ne serait-ce point une image fantasmatique de la sœur désirée et absente? La princesse Sirdah a, elle aussi, les yeux voilés, par une taie blanche, une taie d'eau rayée... Il reste l'esclave «négro» qui veillent sur les amants. En tenant compte de l'équivalence des contraires dans les rêves, le tableau pourrait être interprété ainsi: *l'esclave* négro qui se tient à l'écart du couple est en fait le *prince* noir, Fogar - c'est le double du poète qui se voit dans un acte d'amour interdit, dans les bras de sa «maîtresse», sa «sœur».

Nous ne saurons jamais si cet esclave de vers demande au poète glorieux de lui prêter sa plume pour écrire un mot, car après cette brève illumination du procédé au clair de la lune, Roussel nous laisse brusquement dans l'obscurité. A cause d'un prétendu «défaut de mémoire», il fait sauter ce vers qui parle de l'acte d'écrire en nous confessant: «Je ne me rappelle nettement que ceci... "ma chandelle est..." me donna "marchande zélée" ».

Effectivement, le mot qui est censuré ici correspond à un état impossible dans l'univers roussellien - on ne fait que mimer la mort. Ma chandelle est donc vivante, elle est végétale et elle

résonne aussi fort que le tonnerre. Et voilà que surgit cette bougie à écho, inventée par Fogar pour la fin de son spectacle.

On a beau ouvrir toutes les portes, les clefs que nous donne Roussel ne rentrent pas dans les serrures - ce sont des clefs de sol qui indiquent des résonances musicales. Or, bien que l'on veuille croire aux explications du procédé, cette «marchande zélée» apparaît comme un détail plutôt insignifiant dans la narration du conte oriental. Par contre, dans le spectacle de Fogar, la chandelle *est*: et elle est non seulement spectaculaire en elle-même, mais elle sert aussi à la fabrication d'un instrument de musique.

Comme tout raisonnement roussellien, les circonstances ne seront pas simples. Il suffit d'accepter que les échos de la chandelle font peur à une certaine famille de rongeurs, et que le bruit les fait sortir de leurs trous. Avec les crins spéciaux de ces rongeurs, Fogar construit un luth miniature. La bizarrerie vient du fait que chaque corde produit deux notes simultanées, séparées par une *quinte*.

On peut toujours se tromper, mais le poète qui fait un tabac avec son instrument à double son nous est déjà familier. Quant à la différence entre une basse tierce et une quinte...

Mais pour Roussel, une quinte sert à toux, notamment à nous enfoncer dans les eaux glaires à l'embouchure du fleuve Tez, c'est-à-dire, le crachat à delta, signe de la gloire.

## SEPTIEME PALIER

Attention à la pression sur nos oreilles, nous atteignons les bas fonds de notre descente sinueuse. A ce niveau-ci, les explications de Roussel sont comme des bouteilles dans lesquelles on aurait oublié de mettre l'air. Après sa brève allusion à «ma chandelle est... », l'auteur ne soufflera plus d'indices. Nous ignorons par où est passé le reste de la chanson «au clair de la lune» - en revanche, Roussel n'a pas encore fini de parler du poète et la Moresque. Tout comme si l'on lui tirait les vers du nez, Roussel arrive à se souvenir de ceci: «Je me rappelle aussi que le mot Lupus (loup) était venu du mot Lupus (maladie).»

Ce qui n'éclaire guère son emploi par rapport au texte! Car, il s'agit encore une fois de substituer une image à une autre. Selon le livre de gravures, la fin tragique du «Poète et la Moresque» est figurée ainsi: la Moresque, devenue folle à cause de ses péchés adultères, est attirée jusqu'au bord d'un précipice où

elle voit de nombreux yeux sans corps. Hypnotisée par cette vision, elle se jette dans le gouffre. Par la suite, pour des raisons bien mystérieuses, Fogar décide de se passer de cette dernière image, et d'en choisir une autre, venant d'un livre scolaire. C'est là où son film végétal deviendra vraiment expérimental par son montage. Donc, pour finir le cycle des tableaux, il élimine la dernière scène - la chute de la Moresque - et la remplace avec le portrait d'un loup « à l'œil flamboyant »: LUPUS.

Pourquoi cette silhouette géante de loup, désignée par son nom latin? Si l'on consulte *le Bescherelle*, dictionnaire favori de Roussel, *lupus* est défini comme un « ulcère rongeur », ou plus précisément, la maladie tuberculeuse de la peau.

Revenons un instant aux rongeurs qui fournissent les crins à double sons sur le luth de Fogar. Il est facile de voir que ce crin, par sa forme et sa fonction musicale est le double du ver de terre, joueur de cithare. Donc le crin-rongeur est un ver-rongeur. Hormis l'usage du ver parasite, *le Bescherelle* nous dit que le ver rongeur, au sens figuré, dénote: « un chagrin dont la cause est cachée ». En effet, la recherche quasiment mystique de la gloire est le ver rongeur du jeune poète. Deuxièmement, le crin se distingue par des nodosités bizarres, voire pathologiques, ce qui nous renvoie à LUPUS, un énorme nœud de fils, tissé d'obsessions rousselliennes.

D'abord, par le fait que c'est une maladie de peau, LUPUS ronge les nerfs du poète, et se manifeste par des pustules rouges. Ajoutons une petite parenthèse: Georges Roussel, le frère aîné de Raymond, a contracté une tuberculose presque à la même époque que sa jeune doublure sombrait dans sa fameuse crise. Si la mort de Georges, poète lui aussi, a chagriné et peut-être consolé Raymond, il est d'autant plus évident qu'au niveau fantasmatique, la hantise du crachat tuberculeux est partout dans l'œuvre. Seulement, comme la mort en est exclue, tout ce qui est glaire et sang n'est que ver(t) et gloire. Ainsi, LUPUS, maladie de peau tuberculeuse, raconte de façon concise le roman familial des deux frères Roussel.

Alors, doit-on s'étonner que la chute vertigineuse de la Moresque soit remplacée par le portrait de LUPUS? Ne correspond-il pas à la crise narcissique à dix-neuf ans, telle qu'elle était ressentie par l'auteur? « J'ai eu l'impression d'être précipité jusqu'à terre du haut d'un prodigieux sommet de gloire. »

Notre longue exploration détaillée pourrait se prolonger indéfiniment, mais remontons maintenant d'un seul bond à la surface pour survoler l'imagination océanique de Raymond Roussel. Depuis ce point de vue aérien, on perçoit surtout que le narcissisme alimente des millions de micro-organismes - c'est la

couche fertile du procédé poétique, d'où émergeront d'étranges Venus aveugles, des mollusques vampires, des méduses hystériques à triple trompes, et autres créatures abyssales.

Pour Roussel, l'eau, son style eau, c'est son égo, c'est son écho...

Université de Californie - San Diego

# SUR LES IMPRESSIONS ROUSSELLIENNES LES STRATÉGIES DE LA RÉCEPTION

Carolyn A. DURHAM

Du surréalisme jusqu'au Nouveau Roman, le public qu'attire Roussel a tendance à faire valoir dans son œuvre ce qui répond à l'intérêt actuel de la théorie littéraire. Ainsi, les lecteurs surréalistes de Roussel ont surtout prisé le côté énigmatique et fantaisiste de son œuvre tandis que les Nouveaux Romanciers, d'orientation sémiotique, ont valorisé dans son procédé générateur un effort, comparable au leur, de rendre visible le travail autonome du langage et l'effacement du signe référentiel que celui-ci opère. Puisque chaque évolution de la pensée critique mène ainsi à une nouvelle compréhension du texte roussellien, tout en l'enracinant dans un contexte contemporain, on est tout justifié dans l'espoir de voir s'illuminer de nouveau les romans de Roussel grâce au développement récent d'une esthétique de la réception.

L'expérience s'avère d'autant plus intéressante que cette esthétique, surtout telle qu'elle se développe aux États-Unis (sous le signe, d'ailleurs, de « Reader Response » dont le double « R » renvoie, semble-t-il, à « Raymond Roussel »), paraît trop liée à la représentation et aux effets référentiels du texte pour incorporer facilement les innovations de l'écriture moderne. En effet, à la suite de sa récente mise en face du système de lecture diégétique des Nouveaux Romans et des théories contemporaines de la réception, le critique américain, Vicki Mistacco, a conclu au divorce bien tranché entre le lecteur compétent du Nouveau Roman et le théoricien de la réception:

*Car, quelque sophistiquées que les théories de la lecture soient devenues, elles restent généralement trop liées aux notions intégrantes du personnage, de la réception (une simple opposition de l'ordre « je »/ « vous » dans la situation de l'énonciation), et de la représentation pour en venir aux prises avec les conventions instituées par des romans ouverts tels que Topologie d'une cité fantôme* 1. (Il s'agit du texte modèle dont Mistacco s'est servi pour son étude.)

Mais quoi qu'il en soit, la réception reste au centre de la pensée de Roussel, tourmenté jusqu'au-delà de la mort par l' « incompréhension hostile presque générale » (C, 34-35) qui a accueilli ses œuvres; et cinquante ans plus tard, il est temps de revoir les formes de la réception que Roussel aurait textuellement créées pour s'assurer ce « peu d'épanouissement posthume » tant souhaité. Il se peut d'ailleurs que la promotion du lecteur dans l'examen des stratégies textuelles *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* influe à son tour sur l'évolution de la théorie de la réception. Mistacco le souhaite ainsi: « Il revient à la pratique de la lecture d'engendrer une nouvelle théorie 2. »

Dans le contexte critique créé par la notion de « Reader Response », on avance certains nouveaux concepts-clef. Quelle que soit la différence d'orientation - et celle-ci est grande - entre les méthodes de Stanley Fish, de Wolfgang Iser ou de Norman Rolland, ils croient avec tous ceux qui s'engagent dans cette voie critique que les « effets » produits par l'œuvre littéraire sont indispensables à toute description exacte de sa signification. En fait, pour les théoriciens de la réception, aucune signification de l'œuvre n'existe en dehors de sa réalisation dans l'esprit du lecteur 3. Sans doute importe-t-il de distinguer cette idée de la notion plus générale de l'intégrité autonome de la littérature moderne; celle-ci s'exprime clairement chez Roussel qui préfère « le domaine de la Conception à celui de la Réalité 4 ». La différence la plus importante entre les deux concepts résulte du retour de la critique contemporaine vers le lecteur référentiel qui « réalise » à partir de l'œuvre un comportement personnel d'ordre surtout moral. Roussel, bien sûr, ne dépasse jamais les frontières du signe littéraire. Cependant et bien qu'il s'agisse d'une pratique romanesque au lieu d'une méthode pour en aborder, Roussel souligne aussi les effets que ses textes exercent sur le lecteur. Nous souhaitons examiner cette provocation continuelle qu'opèrent *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* pour mettre en valeur la réception roussellienne.

Les images du lecteur et de la lecture prolifèrent dans

*Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* pour nous signaler l'importance de l'acte de lire. La quasi-totalité des très nombreux épisodes picturaux ou théâtraux du roman roussellien ont une origine livresque. Dans *Impressions d'Afrique*, Adinolfa lit la copie autographe d'une pièce de Shakespeare, Sirdah et Fogar lisent un conte arabe, Séil-kor fait des lectures diverses; dans *Locus Solus*, Aag lit un épisode du folklore scandinave, Lauze un drame historique, Hubert la poésie de Ronsard; et ainsi de suite. L'Incomparable Juillard, qui se retire aux jardins du Béhuliphruen pour lire en toute tranquillité, annonce la figure du lecteur érudit qui domine dans *Locus Solus*. En général, et surtout dans son deuxième roman, l'œuvre de Roussel tourne autour de l'interprétation des signes, c'est-à-dire, de *la lecture*, au sens contemporain du terme. Dans *Locus Solus*, Hello doit déchiffrer une série de textes qui lui permet de réclamer sa couronne; Pizzighini donne son corps à élucider à ses concitoyens superstitieux; deux diseurs de bonne aventure interprètent les signes énonciateurs de l'avenir; les parents des morts identifient les gestes de ces derniers pour déterminer la signification de leur comportement; l'un de ceux-ci, François-Charles Cortier, arrive à comprendre la confession soigneusement chiffrée de son père. Par cette mise en valeur de la fonction du lecteur, le roman roussellien annonce la pensée de Jonathan Culler pour qui « la signification du texte c'est ce qu'il révèle au lecteur, par l'acrobatie dans laquelle il l'engage, des problèmes de sa condition de *homo significans*, créateur et interprète de signes<sup>5</sup> ». On y reviendra.

C'est surtout le narrateur *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* qui nous apprend à lire et comment le faire. Bien que les métaphores du procédé créateur abondent aussi dans les romans de Roussel, il n'a jamais été facile de voir le narrateur comme un double de l'écrivain. A part une justification passagère de sa mise en présence des événements romanesques, il n'assume aucune responsabilité pour la fiction, et le problème de l'écriture - pourquoi et pour qui le narrateur raconte-t-il ? à quel moment le texte est-il censé être écrit ? - reste irrésolu. Par contre, le narrateur *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* se comporte bien comme un double du lecteur, ainsi que l'indique son unique rôle dans l'univers romanesque. Dans *Impressions d'Afrique* le narrateur fonctionne comme *souffleur*, c'est-à-dire, comme *lecteur*, comme celui qui suit silencieusement le texte et qui se tient prêt à garantir son intégrité contre tout abus. Il n'est guère étonnant alors de voir se multiplier les figures de souffleurs dans l'empire de Talou. Dans *Locus Solus* d'ailleurs le motif du souffleur ne fait que se métamorphoser pour devenir l'insistance générale sur la mémoire, surtout sur

l'élément « souffleur » qui la déclenche pour faire revivre un moment du passé.

L'effacement du narrateur et l'absence totale de traits personnalisés (jusqu'au milieu *d'Impressions d'Afrique*, on ne sait même pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme), permettent au lecteur de se substituer facilement à lui. D'ailleurs, l'objectivité du narrateur (que moi et bien d'autres critiques, avons examinée ailleurs) fait qu'il fonctionne souvent comme un instrument d'enregistrement, encore une image métaphorique du lecteur. Du reste, le lecteur roussellien se comporte de préférence comme un lecteur littéral; ainsi, la plus grande partie des renseignements limités qu'il nous fournit au cours du premier chapitre *d'Impressions d'Afrique* sont affichés sur les panneaux, les étiquettes, ou les écriteaux où n'importe qui peut les lire. En général, Roussel favorise le sens visuel et remplace souvent son verbe préféré « voir » par le terme clairement analogue chez lui de « lire ».

En s'autorisant des connaissances et des talents des nombreux linguistes du texte roussellien, on aimerait aussi pouvoir lire la thématique des couleurs rouge, noir, et blanc (si importante dans l'œuvre de Roussel) comme un jeu bilingue. Le noir et le blanc signaleraient comme toujours la dialectique de l'écriture sur la page. Le rouge se transformerait en l'acte de lire, d'abord par sa traduction en l'anglais « red » (r-e-d), auquel se substituerait ensuite, par un procédé homonyme bien roussellien, « read » (r-e-ad, entendez « lu »). On peut même se permettre d'imaginer une troisième métamorphose phonétique, toujours très roussellienne, qui changerait le participe passé en son présent actif à l'orthographe identique: « read ». D'où l'impératif que Roussel adresse à son lecteur: « Lisez! » Le fait, d'ailleurs, que le bleu se substitue souvent au rouge dans la thématique roussellienne du noir et du blanc ne fait que renforcer le même message en le répétant; le bleu contient en lui le signe « lu », et un nouveau jeu bilingue rend interchangeable les deux systèmes: *rouge/lisez; bleu/soyez lu*. On voit s'exprimer ainsi l'important statut du roman roussellien comme une surface de signes typographiques qui ne prennent vie qu'une fois engagés par l'activité du lecteur.

Peut-être vaut-il la peine de faire remarquer aussi que dans la description d'Ethelfleda de *Locus Solus*, récit vraiment opprimé par le rouge à l'exemple de l'héroïne elle-même, il est question de l'interprétation réussie ou ratée des signes; ne pas savoir lire semble mener à la folie. De même, Siléis, qui confond une représentation picturale avec son référent, interprète mal la réalité. L'émotion que déchaîne son erreur permet à Canterel, ayant

répandu une poudre *blanche* sur le bras *noir* de l'Mricaine, de faire sortir les globules *rouges* qui déterminent une explosion. Chez Pizzighini, le rouge du sang se donne de nouveau à lire; chaque fois que le nain fausse le message pour provoquer volontairement une mauvaise lecture, le désordre s'ensuit et mène en fin de compte à l'effacement définitif du texte écrit en rouge. Ces exemples suggèrent que chez Roussel, de même que chez les Nouveaux Romanciers, la thématique des couleurs rouge, noir, et blanc reflète la violence d'une pratique révolutionnaire de lecture.

La structure roussellienne par excellence se construit à partir d'une inversion systématique de cause et d'effet, celle-ci ayant pour conséquence la plus évidente la mise en valeur des effets. Du reste, Roussel donne à la notion de l'« effet » sa pleine pluralité de sens; non seulement il introduit les machines et les spectacles divers *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* comme *l'effet* (c'est-à-dire, le résultat) d'une cause encore cachée, mais leur description se constitue entièrement de *l'effet* (c'est-à-dire, la réaction émotive, l'impression) qu'ils suscitent. La narration roussellienne fait voir l'univers fictif en entier à travers l'écran d'un langage ouvertement appréciatif qui nous apprend notre première tâche de lecteur.

Le narrateur *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* traduit son perpétuel émerveillement par l'emploi systématique d'un vocabulaire émotif. Ainsi, même au sein des passages en apparence les plus neutres, la réaction subjective du narrateur se laisse percer. Par exemple, l'ouverture *d'Impressions d'Afrique* établit tout de suite un premier sens du titre romanesque, en nous livrant surtout le commentaire impressionniste d'un narrateur impressionné: Ejur est une « imposante » capitale (I, 7); Naïr crée un « ouvrage de fée subtil et complexe » où s'amalgament « gracieusement » les ligaments (I, 7); une vieille plante « lamentable » fait un « triste » pendant à un palmier « resplendissant » d'un « admirable épanouissement » (I, 11); et ainsi de suite. Du reste, on y voit également s'établir le lien important entre le concept de l'effet émotif et la réception du texte écrit. Sur la place centrale d'Ejur, une première bande de parchemin fait lentement déferler ses groupes de guerriers sauvages; ceux-ci étonnent sans relâche « grâce à la multiplicité infinie des effets obtenus » (I, 10); plus loin, les caractères tracés sur un deuxième rectangle de parchemin « visaient brutalement à l'effet » (I, 11).

En général, le narrateur roussellien se définit comme une tonalité admirative. *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* sont tissés d'adjectifs qui insistent sur le merveilleux, l'extraordi-

naire, l'étonnant, et l'inattendu. Ces termes reviennent avec une fréquence remarquable dans des romans souvent cités comme des exemples de l'objectivité narrative.

Non seulement le rôle du narrateur roussellien se limite à sa charge de réagir aux phénomènes diégétiques mais, en fait, ceux-ci tendent à s'effacer, parfois entièrement, derrière l'effet qu'ils produisent sur lui. Témoin la conférence de Juillard dans *Impressions d'Afrique*, où le commentaire admiratif du narrateur se substitue si complètement à la description du discours que nous finissons par ne guère connaître que son sujet annoncé:

*Durant vingt minutes, le merveilleux orateur nous tint sous le charme de son éloquence captivante, avec un rapide exposé qui, plein de clarté spirituellement évocatrice, prenait pour sujet l'histoire des Electeurs de Brandebourg...*

*Pour finir, il se résuma par une brillante période synthétique et, en se retirant, nous laissa sous une impression d'éblouissement due à la coloration imagée de sa verve étincelante (I, 60; c'est nous qui soulignons).*

L'importance de la description dans le roman roussellien peut s'expliquer en partie dans ce contexte. Non seulement les passages descriptifs chez Roussel illustrent l'observation de Philippe Hamon selon qui la description représente le moment textuel où s'insèrent le plus facilement les remarques appréciatives<sup>7</sup>, mais ils semblent surtout remonter à la rhétorique classique telle que Roland Barthes l'identifie. Dans cette tradition, la description se laisse volontiers séduire par la fantaisie, laquelle, sous la forme approuvée de l'hypotypose, ne décrit pas « d'une manière neutre, en se contentant de rapporter les faits, mais en donnant à la scène tout le rayonnement du désir ».

Ainsi, la narration de Roussel favorise notre réception du texte en même temps qu'elle la construit. Le narrateur, à la fois notre double diégétique et notre modèle, exerce sur nous un contrôle absolu. En fait, le « bizarre » et le « merveilleux » d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* résident dans cette voix narrative qui devient la nôtre, et nous sortons émerveillés de l'univers fictif parce que le langage l'exige. Nous savons depuis longtemps que la fiction roussellienne, grâce au procédé, se définit rigoureusement comme un fait de langage, mais cette création du texte à travers celle des effets textuels y projette un nouvel éclairage. On peut dire à présent que les romans de Roussel représentent aussi le métalangage du compte rendu critique,

autre forme littéraire où l'évaluation de celui qui parle remplit tout l'espace textuel. Par conséquent, le narrateur de Roussel (et donc le lecteur, à son exemple), ne font plus corps avec le public africain, chargé de réagir aux spectacles *d'Impressions d'Afrique*, ni avec les amis de Canterel, venus apprécier les merveilles de *Locus Solus*; ces phénomènes étant tous d'ordre visuel ou auditif, leur effet immédiat est nié à ceux qui lisent. Ainsi, la transformation du texte objectif en compte rendu sert la fonction très importante de signaler notre transformation parallèle de *spectateur* en *lecteur*. Du reste, puisque la lecture ne peut répondre à aucun des buts usuels du compte rendu d'un spectacle - on ne peut nous encourager ni à aller ni à mesurer nos jugements personnels contre l'appréciation du critique - le compte rendu, en tant que texte *lu*, devient lui-même le spectacle au lieu de le signaler.

Cette première forme de réception que Roussel nous demande correspond à celle que Karlheinz Stierle qualifie de « quasi pragmatique»; le lecteur, dont l'expérience rappelle ainsi celle de l'enfant, ne lit qu'en vue de produire une illusion de la réalité à partir de la fiction. Selon Stierle, dans le temps d'une première lecture, tout texte de fiction s'expose à cette sorte de réception élémentaire. Cependant, certaines formes de littérature triviale - la science fiction ou le conte de fée, par exemple - spéculent exclusivement sur cette lecture « naïve »; ceux-ci, tout comme les romans de Roussel, se caractérisent par l'importance d'un contenu stéréotypé et teinté d'émotion. Stierle illustre cette expérience de lecture à travers une analogie empruntée aux arts plastiques; celle-ci rappelle si précisément certains épisodes-clé de la fiction roussellienne qu'il est utile de citer le passage en entier:

*La relation entre une réception quasi pragmatique et une fiction qui mise sur elle trouve son équivalent dans les arts plastiques. Il existe une façon de regarder des images qui se caractérise par l'incapacité de voir dans ce qui est reproduit l'image même, et qui est axée sur un au-delà illusoire de l'image, qui ne correspond en réalité à rien d'autre que l'en-deçà de l'image de celui qui la regarde et qui superpose aux signes produits par l'image les stéréotypes de sa propre perception. Là aussi l'image compte sur la force centrifuge de l'illusion qui met l'image entre parenthèses, ne la maintenant que comme base de la production illusoire, ce qui, comme dans le cas du texte trivial, n'implique que peu de moyens techniques de figuration. L'indétermination picturale de l'image triviale et le*

*caractère stéréotypé de ce dont on la remplit peut servir ici d'illustration de ce qui se passe dans la réception de textes de fiction, lorsqu'ils s'effacent au profit d'un monde illusoire* 9.

Roussel illustre une même réception de l'art à travers deux doubles du lecteur, mis en valeur tous les deux par leur position vers la fin des séries de spectacles qui constituent *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*. Ayant provoqué chez Séil-kor une extase hypnotique, Darriand projette devant lui «toutes sortes d'images colorées que la surexcitation momentanée de ses sens lui faisait prendre pour des réalités» (I, 102). De même, Canterel déchaîne une certaine épouvante chez la danseuse Siléis en exposant devant elle un tableau «stupéfiant de vérité» (LS, 277) qu'elle reçoit comme tel.

Il est clair que cette réception du texte, qui fait prendre l'illusion pour la réalité - ou mieux, qui fait remplacer la réalité par l'illusion - convient à certains buts très chers à Roussel dont surtout le désir d'imposer la littérature comme un univers verbal autonome. Pourtant, quelque idéal qu'il soit, de ce point de vue, un tel stade de réception reste aussi naïf et insuffisant chez Roussel que chez Stierle ; son attribution aux Africains dans les deux cas que je viens de citer nous l'indique. La réaction du public africain, ainsi que le confirme sa réapparition totalement inattendue à *Locus Solus*, sert de contraste à celle des Européens. Au cours du gala *d'Impressions d'Afrique*, d'ailleurs, on se souviendra que Juillard impose le silence et la passivité aux Européens, de crainte qu'ils ne faussent les impressions spontanées des indigènes. Bien que le roman valorise toujours le bizarre, les deux groupes de spectateurs le définissent différemment. L'étrangeté que prisent les Africains se base surtout sur un échange d'attributs entre les domaines animal et humain: ainsi ils accordent le Grand Cordon du Delta au jeu humainement réglé des chats de Marius Boucharessas et deux autres prix au ver joueur de cithare et au cheval parlant. De même, Rhéjed met en scène son propre vol d'oiseau, et Fogar dresse les bêtes marines à se donner en spectacle. Les Européens, par contre, préfèrent l'étrangeté qui résulte d'un échange d'attributs entre les domaines humain et mécanique, qu'il s'agisse de machines capables de la création autonome ou d'êtres humains qui réussissent à s'automatiser. L'importance de ce contraste, qui rappelle ce que Jean Ricardou appelle «la répétition différente», résulte de la stratégie de lecture qui s'y reflète. D'une part, on nous prie de faire attention à l'étrangeté; d'autre

part, on nous demande d'établir des liens entre des éléments qui se ressemblent.

Ce «comment lire» du roman roussellien s'intègre à merveille dans le contexte contemporain d'une esthétique de la réception. Mistacco, par exemple, dans son examen des conventions de la réception que les Nouveaux Romains sont en train de se créer, identifie cette même stratégie, qu'elle dit d'« assimilation », non seulement comme «la démarche initiale du lecteur, quel que soit le texte qu'il aborde », mais aussi comme « la fonction prédominante de l'écriture et de la narration du Nouveau Roman <sup>10</sup> ». Mistacco rappelle ainsi l'ancienne directive générale de Tzvetan Todorov: «Le travail de lecture commence par le rapprochement, par la découverte de la ressemblance <sup>11</sup> ». En effet, cette stratégie de lecture n'est guère originelle chez les critiques de la réception bien qu'ils lui donnent une nouvelle importance. Wolfgang Iser, presque seul parmi les théoriciens de la réception à vouloir aborder les textes innovateurs du xx<sup>e</sup> siècle <sup>12</sup>, souligne, à la manière de Roussel, le lien stratégique entre le concept du bizarre et une certaine pratique réceptive. Iser interprète l'inattendu d'un texte littéraire, phénomène qu'il voit les textes modernes exploiter exprès, comme une invitation au lecteur - en fait, une occasion créatrice qui lui est offerte - d'établir des mises en parallèle <sup>13</sup>.

Le vocabulaire appréciatif du roman roussellien, marque *de* l'inattendu aussi bien que marqué *par* l'inattendu, ne limite pas sa fonction à la seule mise en valeur de l'importance textuelle de la réception. Il s'organise aussi de façon à nous signaler la nécessité d'« assimiler» autant de texte que possible. En effet, le lecteur attentif au merveilleux roussellien voit les termes qui l'expriment se répéter et se reprendre pour rythmer le récit. Non seulement les expressions identiques s'appellent et se font écho chez Roussel - on se rappellera que le mot «étrange» se répète maintes fois dans *Locus Solus* - mais le vocabulaire roussellien se groupe en constellations de mots autour d'un signe central. Dans *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*, par exemple, l'élément commun de *la surprise* fait se ressembler (et donc se rassembler) un réseau de synonymes.

Le roman roussellien devient en fait le lieu créateur d'une activité réceptive qui, au fur et à mesure que l'on avance à travers le texte, établit les liens synonymiques qui produisent à la fois l'unité et la variété de la fiction. Du reste, en tant que stratégie de la réception, l'évaluation lexicale de Roussel nous apprend à lire; elle nous fournit un modèle de la mise en relation qui nous en fait découvrir ensuite bien d'autres exemples. Quand Mistacco discute la pratique comparable du Nouveau Roman, il

est intéressant de la voir identifier *le hasard*, concept central à la pensée de Roussel et motif obsédant de ses romans, comme le signe même de la fonction assimilatrice du lecteur: «Le hasard désigne *par convention* ce qui dans le roman suggère l'étendue complète de relations possibles<sup>14</sup> ».

Puisque bien d'autres critiques, dont surtout Jean Ricardou et Christiane Veschambre<sup>15</sup>, nous ont déjà signalé, brillamment d'ailleurs, certaines des mises en relations à l'œuvre dans les romans de Roussel, on se contentera ici d'un seul exemple de la pratique générale de la synonymie roussellienne. Pourtant, celle qui nous intéresse se distingue quelque peu de l'assimilation textuelle notée ailleurs par son orientation *intra-épisodique* - elle fait coherer les éléments d'un seul épisode au lieu de relier les épisodes différents.

En racontant dans l'espace de deux pages la légende du nain Pizzighini, Canterel fait subir à «la sueur de sang annuelle» dont il est question les métamorphoses suivantes: «cette hématisation... chaque sudation... sa fiévreuse transpiration périodique... une moiteur fort pauvre... la sueur rouge... la sуетte... sa crise sudatoire... la venue du suintement vermeil... l'humectation purpurine... [le] phénomène cutané... la diaphorèse annuelle... » (LS, 98-101.) On n'a guère besoin de faire remarquer l'appel à l'assimilation qu'une telle stratégie adresse au lecteur. Ainsi, en même temps que le «curieux» du roman roussellien, au sens descriptif et objectif, fonctionne à inciter une pratique de la réception, il prend son deuxième sens actif et subjectif pour s'appliquer au lecteur: le *texte curieux* (digne de susciter l'intérêt par ses qualités remarquables) produit un *lecteur curieux* (avide de comprendre le fonctionnement exceptionnel du texte).

Une fois que le lecteur a pris conscience du rôle central de la réception dans l'activité productrice *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*, il n'a qu'un pas à franchir pour saisir la réversibilité chez Roussel des fonctions du lecteur et de l'écrivain. Celle-ci s'inscrit à son tour dans la pratique romanesque où souvent les nombreuses images de stratégies de la réception et de procédés créateurs se révèlent identiques. La tragédienne Adinolfi *d'Impressions d'Afrique*, représentative ainsi de nombreux autres personnages du roman, souligne métaphoriquement l'interdépendance des activités de lire et d'écrire. Après avoir lu le manuscrit autographe de *Roméo et Juliette*, Adinolfi se transforme en metteur en scène pour monter sa propre version de la pièce de Shakespeare; à partir de la lecture d'un texte, elle construit un nouveau monde imaginaire. Cette transposition de la tâche créatrice du lecteur se reflète d'ailleurs dans toutes les réalisations visuelles à origine livresque qui se multiplient dans

les pages *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*. Du reste, dans chaque roman, on trouve des *spectateurs*, métaphores du *lecteur*, qui deviennent des *acteurs*, métaphores de *l'écrivain*. Les indigènes (tels Talou, Méisdehl, Fogar), chargés de réagir au Gala d'Ejur, insistent au contraire pour y participer. A *Locus Solus*, les parents des morts quittent leurs postes d'observation devant les cages et y entrent pour jouer dans la mise en scène du passé.

Souvent le rôle du lecteur se révèle enCORE plus actif. Il arrive, par exemple, que le texte ait un but bien au-delà de la simple réception (et même en contradiction apparente avec elle). Ainsi Adinolfi détache des feuilles d'un recueil illustré pour les transformer en coiffures qu'elle destine à ses acteurs (*I*, 213). (Remarquez, d'ailleurs, que c'est la remarquable couleur *rouge* de ces pages qui attire Adinolfi et éveille sa convoitise.) Les «tuiles» dont Louise fait construire le toit de sa logette sont découpées des feuillets de la première édition d'un livre décrit comme «extrêmement rare» et d'un «prix inestimable» (*I*, 296). C'est toujours Juillard, d'ailleurs, celui que se définit comme lecteur professionnel et comme collectionneur de livres précieux, qui se prête sans hésitation à ces projets de transformation textuelle qui mettent en valeur la définition du texte comme source génératrice d'une nouvelle création. Ailleurs, le poète Gérard de *Locus Solus* ajoute ses propres vers à un vieux ouvrage pour créer une nouvelle œuvre à la fois autre et enrichie (*LS*, 153). On remarquera du reste que le lecteur-écrivain que représente Gérard travaille à recréer un ouvrage dont la richesse et la diversité le font ressembler au roman roussellien: «Là, classés par ordre alphabétique, dieux, animaux, sites ou objets [...] ont leur nom escorté d'un texte copieux, où documents et anecdotes, citations et détails s'entassent judicieusement» (*LS*, 154).

Chez Roussel, la lecture et l'écriture s'identifient et s'égalent. Pour Jane Topkins, c'est le but même des théoriciens de la réception: «Les procès de la lecture et de l'écriture s'unissent, changent de place, et finissent par ne plus se distinguer qu'en tant que deux noms qui renvoient à la même réalité<sup>16</sup> ».

C'est dans ce contexte que commence à s'éclaircir le lien entre la théorie et la pratique de l'écriture roussellienne, entre la révélation de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* et ces livres mêmes. Si Roussel révèle le procédé pour transformer le lecteur de *Comment* en écrivain, tel est déjà le projet *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*.

La deuxième face créatrice de l'activité identique que constituent la production et la réception se révèle elle aussi à

travers le langage appréciatif *d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*. Nous avons déjà remarqué que le motif du curieux vise à éveiller la curiosité du lecteur. La répétition des synonymes l'avertit qu'il se trouve en présence d'une littérature singulière à laquelle il lui importe de prêter une attention soignée. Depuis la publication de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, le lecteur de Roussel ne peut guère s'empêcher d'interpréter cet appel comme une invitation à dépister la génération du texte. Mais celui-ci se révèle déjà à l'intérieur du roman roussellien à travers le travail synonymique, qui, en manifestant la qualité auto-génératrice du langage, met le lecteur en position de créer lui-même de nouveaux textes.

Quoiqu'il soit fort possible que le goût roussellien des synonymes se soit expliqué à un certain moment par le désir de cacher des éléments hétéroclites issus du procédé, la synonymie est devenue un nouveau procédé créateur à son tour. Un mot initial, en suscitant un ensemble de termes analogues ou synonymes, se fait seul responsable de la progression narrative. Comme on a vu dans l'exemple déjà cité de *Locus Solus*, la virtuosité nécessaire pour passer du début à la fin d'une séquence synonymique confirme que le langage est tout puissant chez Roussel au point où son développement autonome l'emporte sur la transparence et la vraisemblance du récit.<sup>17</sup> Du reste, la synonymie se présente comme l'image renversée du célèbre procédé roussellien: l'identité du signifié (les synonymes) remplace l'identité du signifiant (les homonymes du procédé) avec une inversion pareille dans la source de la variété (le signifiant avec la synonymie, le signifié avec le procédé).

De même qu'avec la stratégie réceptive de l'assimilation, une fois mis au courant de la création autogénératrice, le lecteur en voit bien d'autres exemples et techniques. Sans doute Roussel pratique-t-il une autogénération lettriste où l'allitération détermine le développement d'une phrase et même d'un paragraphe. Souvent un substantif suscite par allitération l'adjectif qui le qualifie; et Roussel semble choisir ou inventer ses noms propres pour obéir au système de sons qui les entoure. C'est surtout dans le premier chapitre *d'Impressions d'Afrique* que l'activité linguistique se veut visible, sans doute pour que nous sachions ensuite à quoi nous en tenir. Par exemple, «des armes piquées profondément» (I, 7) dans les sycomores de la place des Trophées engendrent Nair qui travaille à gauche de «deux piquets plantés» dans son socle. Naïr produit à son tour le parchemin qui se déferle entre «deux piquets» (I, 9). Le vocabulaire qui sert à décrire Naïr revient dans les descriptions du parchemin (« piquets », «parchemin », « plate-forme »), de

l'autel (« parchemin », « planchette ») et des statues (« plateforme », « piédestal »). Le chapeau de Naïr - « la calotte noire portait ce mot: "Pincée"» (I, 8) - détermine ses gestes: « pinçant avec deux doigts un fragment de ces délicates enveloppes » (I, 9). La « grille spéciale » des aquarelles de Velbar suscite une prison qui, par homonymie, a pour façade « une grille légère » (I, 16). Un « pieu » (I, 11) fiché en terre produit une pierre tombale, « destinée, selon toute apparence, à perpétuer pieusement la mémoire de l'enseveli » (I, 14). La fiction obéit en même temps à une allitération en « p ».

Il semble d'ailleurs que l'importance du « p » dans toutes ces successions renvoie à la hantise du « procédé »; si celle-ci ne peut avoir du sens pour le lecteur, au moins à la date de la composition *d'Impressions d'Afrique*, Roussel lui-même en était certainement obsédé. On remarquera du reste que le procédé renvoie à la pratique de la lecture par un nouveau jeu bilingue. Le mot « procédé » contient « red » (rouge, lisez), on y trouve donc le message suivant mis en chiffre: « p oce red », c'est-à-dire « 0 see read », « 0 voyeyz rouge (lire sous le signe de) "p" ».

*Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* créent ainsi, au moyen de l'activité textuelle et à l'exemple de leur narrateur et leurs personnages, un portrait assez clair du lecteur. Ce sont ses qualités émotives qui se font remarquer tout d'abord. Comme le narrateur-témoin traditionnel, il exprime ouvertement son appréciation devant tout ce qui arrive à lui plaire. Parce qu'il a surtout peur de s'ennuyer, il admire le bizarre et l'inattendu, qui seuls réussissent à éveiller sa curiosité. Il se veut étonné et émerveillé et, pourvu qu'il le soit, il accepte volontiers une désorientation passagère. Mais le lecteur roussellien a également une forte dimension intellectuelle. Souvent représenté sous la forme du spectateur, il faut lui supposer un esprit mathématique, capable du travail nécessaire pour bien disposer les éléments textuels les uns par rapport aux autres et pour déterminer les relations entre eux. De même, son goût des énigmes et de la complexité technologique exige la capacité intellectuelle de saisir les relations de ressemblance et de différence. Enfin, Roussel suppose son lecteur créateur, apte à comprendre que ce qui s'est fait peut se faire de nouveau, capable de mettre en pratique ce qu'il voit pratiquer. Ainsi, quels que soient son effacement et sa diffusion textuels, le lecteur roussellien n'est nullement passif, un simple « récepteur »; il lui revient de réaliser l'expressivité, la productivité, et la génération du roman roussellien.

## NOTES

1. Vicki Mistacco, « The Theory and Practice of Reading Nouveaux Romans: Robbe-Grillet's *Topologie d'une cité fantôme* », in *The Reader in the Text*, éd. Susan R. Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, 1980, p. 399. C'est nous qui traduisons.
2. Mistacco, p. 400.
3. Voir Jane P. Tompkins, « An Introduction to Reader-Response Criticism », in *Reader-Response Criticism*, éd. Jane P. Tompkins, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. IX-XXVI.
4. Michel Leiris, « Conception et réalité chez Roussel », *Critique*, oct. 1954, p. 821.
5. Jonathan Culler, « Literary Competence », in Tompkins, p. 117.
6. Voir Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 222: « [le] conflit du noir et du blanc (de l'encre et du papier) selon cette autre thématique prividégiée classique depuis Poe et Roussel ».
7. Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique* 12, 1972, p. 473.
8. Roland Barthes, « L'Effet du réel », *Communications* 11, 1968.
9. Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique* 39, septembre 1979, p. 302.
10. Mistacco, p. 389.
11. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 247.
12. Mistacco, p. 399.
13. Wolfgang Iser, « The Reading Process: A Phenomenological Approach », in Tompkins, p. 53.
14. Mistacco, p. 397.
15. Christiane Veschambre, « Sur les *Impressions d'Afrique* », *Poétique* 1, 1970, pp. 64-78.
16. Tompkins, p. X.
17. Voir Carl Lovitt, « *Locus Solus: Literary Solitaire* », *Sub-Stance* 10, 1974, pp. 95-109.

# LA JOLIE ROUSSEL BRISÉE: LES VAIRS DU CHANT \*

George H. BAVER

*Ah ! que c'était admirablement formulé.*

... Duchamp à Leiris sur la formule Raymond  
Interview avec Lanie Goodman,  
le 18 avril 1980.

L'art poétique de Marcel Duchamp est un art poétique venant de son nom Henri Robert Marcel Duchamp, «venant de» comme dans son *Apolinère Enameled* [from] Marcel Duchamp. Le mot *from* entre parenthèse en anglais, une œuvre en glaise Du Champ. Des mots anglais comme dans *les Mots anglais* de Mallarmé : tout cela est un hommage et une thèse de parenté sur le poète-artiste dans l'ère de son nom. On *lit* son nom. La fraternité et les origines flottent en R. Lues, entendues, regardées, elles changent de couleur, de langue, et sont *read, red, rouges*, maquillées, teintées de RRose. ROBERT Desnos aussi nous a fait voir en rébus *Apple in Air* et *Mâle Armé* dans la parenté des hommes de lettres, des hommes en lettres et en images. Le nom de Desnos, poète-dessinateur, est accoladé, accolé, en rébus dans son autoportrait et dans son poème «A la Mystérieuse» de 1926. Marie-Claire Dumas nous l'explique: «Cependant la langue ici est impuissante à manifester dans sa plénitude l'éros qui joue dans les mots. C'est pourquoi Desnos sort

\* Les diverses illustrations auxquelles renvoie cet article figurent dans *Dada/Surrealism*, n° 12.

des limites de la langue pour recourir au dessin: cette "erographie", si l'on nous permet ce néologisme, passe par l'accolement de l'écriture et du dessin. C'est de la confrontation des deux modes d'expression que naît la jouissance, et plus particulièrement du double détournement qu'ils opèrent: la référence à l'identité sociale par calembour interposé. C'est exactement dans ce jeu de substitutions que l'éros se joue» (*la Quinzaine littéraire*, n° 202, 16-31 janvier 1975, p. 3). «Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel», écrit Robert Desnos (*Duchamp Du Signe*, p. II). La présence du nom du poète, non comme signature, mais comme origine et un élément essentiel de l'œuvre du poète a été soulignée par LeRoy C. Breunig dans son remarquable essai «Kolar/Collage» paru dans *New York Literary Forum*, Collage (1982), pp. 105-118, où il s'agit des poètes, Apollinaire, Aragon, Desnos, Breton, Queneau, Cocteau, et Ponge. Mais c'est Duchamp avec son *Apolinère Enameled* qui est notre invitation au voyage dans les champs de Rouen.

Ceci dit, c'est le paysan double que js suis, George H. Bauer, qui laboure dans les faux sillons, dans le sol Duchamp. Depuis quinze ans fasciné par notre parenté de lettre et l'anagrammisme de Robert et de Bauer, je trace, et suis les traces des autres dans cette obsession: Bauer-Duchamp. La logique solus, *Logicus Solus* comme suggère Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (p. 24) et *la Grammaire logique* de Jean-Pierre Brisset sont venus après, grâce à Duchamp, pour illuminer mes errements dans le labyrinthe des voyelles et des consonnes françaises, allemandes, américaines. Evidemment je suis d'accord avec Derrida quand il pose la question: si Ponge avait un nom autre que le sien, aurait-il travaillé de la même façon, nous aurait-il offert le même je/jeu? André Gervais, un des plus jeunes et un des plus remarquables Duchampignons, est allé très loin dans son «sign ED sign MD Autographique Portrait of Anartist en Rymes», in *Duchamp Colloque de Cerisy (10/18, Paris, 1979, pp. 297-339)*. Mon chemin Duchamp et le sien sont parallèles dans bien des instances. Ses ficelles sont précieuses. Son projet - «voir comment le prénom, le nom, sont des points d'encrage d'une fiction et d'une écriture, et la façon dont l'œuvre permet littéralement un développement photographique de ça, comment l'œuvre permet d'écrire la fiction de ce nom-là (*ibid.*, p. 344) - est spectaculaire. Le mien est oculaire en forme de pétition, de chapitres qui commencent et se terminent avec un cul de lampe - un B(ec) AUER.

«Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme "intellectuelle", "littéraire"». M.D.

On n'est pas influencé, en dépit de tout, sauf peut-être dans le sens de ce que constate Rimbaud quand il écrit: «On ne choisit pas, on est choisi.» Duchamp a été choisi par Roussel, par Brisset, par les savants naïfs de son temps. Il est superbement logique pour un peintre-paysan, un Duchamp, d'être fasciné par les Douanier Rousseau du monde. On s'identifie avec la condition d'échec, avec le jeu de celui qui perd, gagne. Dans « Critique et invention », Michel Butor décrit « le paysage dans lequel intervient l'artiste dit naïf » comme « étrange ». En se servant de l'exemple de Henri Rousseau, il souligne que celui-là « nous montre ce qu'a de positif cette étrangeté. Autodidacte, le naïf n'a pu bénéficier de nos institutions normales d'éducation artistique » *Répertoire III*, pp. 10-11. Dans la version autobiographique de Duchamp de son éducation artistique, de sa bibliothèque idéale, de ses lectures, il fait référence bien sûr à Rousseau, mais dans le contexte de ses hommages à Jean-Pierre Brisset et à cet autre qui se croyait philologue, philosophe et métaphysicien, Raymond Roussel.

*Brisset et Roussel étaient les deux hommes que j'admirais le plus en ces années pour leur imagination délirante. Jean-Pierre Brisset avait été découvert par Jules Romains grâce à un livre qu'il avait trouvé sur les quais. L'œuvre de Brisset était une analyse philologique du langage-analyse conduite par un incroyable réseau de calembours. C'était une manière de Douanier Rousseau de la philologie. Et ceux-ci, comme Apollinaire et ses compagnons, organisèrent une manifestation en son honneur au pied du Penseur de Rodin devant le Panthéon, où il fut acclamé Prince des Penseurs.*

*Mais Brisset fut un être vrai qui vécut pour être ensuite oublié. Roussel aussi suscita mon enthousiasme d'alors. Je l'admirais parce qu'il apportait quelque chose que je n'avais jamais vu. Cela seul peut tirer de mon être le plus profond un sentiment d'admiration - quelque chose qui se suffit à soi-même - rien à voir avec les grands noms ou les influences. C'était de la poésie. Roussel se croyait philologue, philosophe et métaphysicien. Mais il reste un grand poète.*

*C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, la Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Ce furent ses Impressions d'Afrique qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expres-*

*sion. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.*

*Ma bibliothèque idéale aurait contenu tous les écrits de Roussel - Brisset, peut-être Lautréamont et Mallarmé. Mallarmé était un grand personnage. Voilà la direction que doit prendre l'art: l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" (Interview donnée à James Johnson Sweeney, reprise dans Duchamp du signe, pp. 172-174).*

On ne choisit pas sa famille, mais choisir ses influences, ses amis, c'est autre chose. La famille Duchamp, famille rouennaise, était une famille de peintres. Les trois frères et une des sœurs, contre le gré du père notaire, ont opté pour la carrière du grand-père maternel et, en plus, les deux frères ont changé de nom. « Bête comme un peintre ». « Bête comme un paysan de province ». Duchamp accepte la bêtise de son nom et de sa condition de « paysan » normand pour changer de l'intérieur la définition même du peintre, de l'artiste. Sa bibliothèque idéale est donc étoilée des grandes têtes-bêtes, des laboureurs de parole et de pensée, c'est-à-dire Roussel et Brisset, deux grands poètes. Tracer la présence de Brisset chez Duchamp est facile. Pour Roussel, le cas est plus difficile à cause d'un voile, d'un *velum*, on dirait le voile du palais qui est *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Le célèbre procédé de Roussel, le point de départ pour toute comparaison Duchamp-Roussel, a paru seulement bien des années après, en 1935, et comme Lanie Goodman le montre dans son excellente étude, « Resonant Structures in the Novels of Raymond Roussel », University of California San Diego, 1983, le maître a contre-pédalé en cachant bien des choses. Ce qui m'intéresse dans la pro-thèse de Goodman, c'est le rôle de l'a-peu-près anagrammatique du nom Raymond Roussel comme force génératrice dans l'œuvre de Roussel et le fonctionnement de sa réglomanie basée sur les calembours, les métagrammes, l'homophonie et les simulacres des explications logiques. A ces deux éléments, il faut ajouter les obsessions cheveux-chevaux, respiration, androgynie, parmi d'autres, et l'importance capitale dans le *corpus delecti* Roussel de la musique sonnante, de la couture et de l'aléatoire venant du cornet: passant du cornet à piston, au dé à coudre au cornet à dés. A ses découvertes, à ses relèvements, à ses ajouts, à l'ensemble des études rousselliennes - surtout aux jeux de Jean Ferry - je propose « an overlay-delay » du

procédé Roussel, Roussel dans réglomanie, (avec un clin d'œil, un coup de chapeau à Jean-Pierre Brisset) pour l'œuvre, R-dit Maid-Made de Marcel/le et de RRose. de l'OR Duchamp-Sélavy.

PRENDRE L'HISTOIRE AVEC UN GRAIN DE SEL. SEL DE CUISINE. ENTRE DEUX SELLES. SELLE DE CUISINE. SELLE DE BICYCLETTE. CHEVAL DE SELLE.

Le premier *objet* dessiné par Marcel date sans doute de 1903 ou 1904 mais est signé au crayon «circa 1902, Ecole Bossuet/MD». Cet objet, c'est un BEC AUER. Entre 1902 et 1904, cela veut dire entre quinze et dix-sept ans, cet objet énigmatique et usuel cachait dans sa présence fusaine, une femme absente, moitié mise à nue, encadré dans le style ondulé de l'art nouveau et en même temps les lettres les plus obsédantes de l'œuvre de ce jeune Robert AUER O/R: elle, le L. absent(e); le cul. le Q non vu; mais surtout le 0 comme roue, les deux 0 de LHOOQ, l'eau de *Fountain*, le 0 des seins, le 0 aqueux, le 0 en haut, en l'air, le R dans toutes ses permutations, ses Retards de la lettre prononcée en français, en latin, en allemand, et en anglais, art, d/ard. arrhes, are, hart, ars, arce, arce, haar, hard, heart, air, hair, err(atum), aire; et le bec, le bec de aller à la bécane, «la prise de bec» de la bagarre d'Austerlitz et le bec de la selle de bicyclette absente, le «avoir bon bec» du paysan devenu intellectuel, etcetry, etcetry; mais surtout le bec AUER qui représente dans l'œuvre de Duchamp, dans ses reprises O/R, R/O, un système bien Roussélien. AUER, EAU, AIR (venant du B(ec) AUER est son billard devenu pillard à la fin de l'œuvre en forme de «Etant donnés. 1°. la chute d'eau, 2°. le gaz d'éclairage» donc «Eau et Gaz à tous les étages». «Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux» (Roussel, *CIE*, p. 12). Roussel avant la lettre, Duchamp devant les lettres. Je conscient. Jeux inconscients.

Tissons un texte à queue de cheval, un texte aqueux Duchamp qui illustre un dialogue entre une femme à queue de chignon assise devant un piano à queue et un roué dans son habit à queue. Le R, l'air proposé est bleu: la mise-en-scène: un Flirt. L'air est de l'eau. RO. OR.

«Elle: Voulez-vous que je joue "*sur les flots bleus*". Vous verrez comme ce piano rend bien l'impression qui se dégage du titre ?

« Lui (spirituel) : Ça n'a rien d'étonnant Mademoiselle. C'est un piano aqueux. »

Attisez LE FEU HOT, le feu chaud, la chauffeuse. On part du grand hôtel dans le R de Duchamp. En 1907, donc peu après le Bed Auer, Marcel de Rouen, a créé son *Femme-Cocher/Tarif Horo-Kilométrique*, une vraie rouennerie. Je suggère que cette œuvre est un dialogue de lettres à la Roussel avec cet autre rouennais littéraire, Flaubert - et sa création, Emma, très flirt et si souvent mise à nue. Duchamp, paysan de nom, révèle qu'il avait prévu une série d'illustrations de poèmes de Laforgue. Il n'en a fait que trois. « Mais, indique-t-il dans son interview avec Sweeney, peut-être étais-je moins attiré par la poésie de Laforgue que par ses titres - "Comice agricole", quand c'est écrit par Laforgue, se transforme en poésie » (*Marchand du Sel*, p. 170). "Le Soir, Le Piano", nul autre n'aurait pu écrire cela à l'époque. » Mais c'est cet autre idiot de famille, Gustave dans ses « Comices agricoles » de *Madame Bovary* (cette femme bovine, cette femme qui passait sa vie dans des hôtels et dans des fiacres, des fois à cheval, mais destinée à traîner dans la boue normande) qui a sans doute inspiré le « commerce agricole » de Duchamp. Les lettres, les chiffres, les objets vus et lus à la Brisset, à la Roussel, fonctionnent ici comme les mots, les phrases écoutées: les phrases, les mots lus au moment de la distribution des prix pendant que Emma et son amant-roué s'embrassent en haut. Ce qui manque ici est la femme chauffeuse - indiquée par les lettres EL de HOTEL. Elle est en haut, en *hot*, en chaud, HOT, chaud au cul, un cul de lampe, mais accolée (mise en parenthèses) et accolée avec l'homme de l'étui à cigares vert. Nous, regardeurs, ne voyons que le fiacre-fiasco de la femme cavalière illuminée par la lumière jaune de gaz 69 69 Etoile tombant d'en haut sur la Q. la queue du cheval, la queue écourtée, cheveux coupés, le Q devenu le **Q** sans queue du mot HOT. Elle est en **Q**, en haut sans bas, et les **Q**, les roues qu'on voit de cette voiture à 4 roues de Paris ou de Rouen sont en bas inscrivant dans leurs rais arrêtés le roué absent. Le compteur marche.

#### TENIR LA BRIDE HAUTE

Le *BÉBÉ marcheur* de la même époque marche aussi; elle aussi est une teneuse de bride avec son jouet lapin à roues qui tape son air, son R (A KLANG) quand elle marche. Pour l'instant, elle ne fait pas attention à son *hare*, mais très coquine elle touche ses tresses coiffées de ruban (son *bow*);

elle d'un air (R) absent semble arranger ses cheveux, son *hair*, autre R inscrit. « BÉBÉ marcheur, dormeur à cils, envoyant des baisers des deux mains, complètement articulé, béguin, costume de soie, chemise garnie de dentelles. "Se déshabillant" ». Nous sommes des teneurs de copie. Dans les plis de son costume, on voit: « JE MARCHE. TU PAR[L]ES.» Le L, Elle, encore une fois est absent(e). Wanted. Une étrenne pour vieux célabataires. Elle, dans les pages d'un catalogue n'attend qu'une lettre, une offre, d'un roué, prête à être achetée et baptisée RRose. C'est la vie.

HAIR ART            HAAR ART            (suite et fin)

*De « chevaux » aux « cheveux ». Se mettre à poil. Poilu. Shaggy dog story. Histoire de fourrure. Histoire de fou rire.*

Le plus célèbre Marcel, le Marcel des femmes, de ces années n'était pas Marcel Duchamp, mais Monsieur Marcel Grateau. Il a d'abord étrillé des chevaux, et d'une logique tout à fait rous-sellienne il s'est décidé à changer de carrière. Donc il a commencé à coiffer les cheveux des dames. Echec. Retour aux chevaux. Reprise. Ouverture de son salon de coiffure. Invention d'une nouvelle vague - coiffure des « ondulations » baptisée officiellement en 1927, coiffure Marcel.

De *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, je tire/coupe: « 1. *Natte* (tresse qu'une femme fait avec ses cheveux) à cul (j'ai pensé à une natte très longue); 2. *natte* (tissu de jonc) à culs (culs-de-lampe) : d'où la natte pleine de petits dessins que Naïr donne à Djizmé » (p. 16).

Duchamp modiste. a) le *hair* du BÉBÉ MARCHEUR (l'original) et son *bow* (ruban) sont repris dans l'hommage Apollinaire, mais lus et vus dans un miroir magique. Marcel n'ajoute que le *bow* et les cheveux reflétés, le R en *hair*, en *haar*, mis en verre, un verre à tain, teinté, une glace pour Apollinaire et sa Jolie Rousse. Les cheveux sont teintés rouges, le lit donne est lu et venant de l'américaine Rrose passe de *read* au participe passé *rend*, *read*, donc *red*. Logique de Rousse. Logique de Roussel. Any act red. *Impressions d'Afrique* vu, lu grâce à un Polonais, né poète et celui avec qui il a vu cette pièce de Roussel. Je re-cite: « Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. » Vers 1916-1917.

b) Vol *Mona Lisa*. Lis ça. Vol *La Gioconda*. Joke Con Da. Viol. Voile. Apollinaire suspect. Odeur de violette. A French-accented Private Dick du nom LU/C regarde la coiffure de

cette Italienne pendant une heure de près Duchamp et au lieu de crier *Eureka*, souffle *LOOK*, LUC, LHOOQ. Elle a chaud au cul, la queue accusée en cul-de-lampe est copiée en bas et en haut, en H 00, H20 derrière cette barbe, derrière cette moustache. The suspect Barbe R Pole in Air (R), la musique polonaise (notre R) n'est pas le « cul prit ». Bien sûr la barbe (the *barb*, plaisanterie américaine), une fois vue, une fois lue, c'est-à-dire regardée, est devenu rousse, Rousse(l). Elle a chaud, comme la chauffeuse-horométrique, et se relit comme « elle lâche au cul »: PTT (*Grève des P.T.T.*). Nous avons reçu et lu le R de Marcel inscrit dans les jupes de la femme qui par(l)e avec son roué en habit à queue et chapeau 0 de forme. Elle relâche au cul, *miroir return*, an airy, hairy reprise d'un ART -R classique. Les favoris de la favorite donnent cet air éternuellement ces mèches sont allumées, illuminées, et elle pète, répétition musicale de Marcel Coiffeur/Hommes/Dames. Pourquoi pas éternuer? Why not sneeze? Achoo. Achoom. Elle « achoo ». Son « O » est aidé, entouré de DES. Et cornée, voilée. Q.E.D. *Quod erat demonstrandum.*

c) L'étrille de Marcel Grateau (queue de cheval absente) est échangée contre un peigne fin (a Duchamp *Comb* dans un salon échauffé de chauffeur-coiffeur-modiste. Cheveux absents, cheval absent, il ne reste que l'inscription de l'0, de l'eau, donc « 3 ou 4 gouttes d'eau n'ont rien à faire avec la sauvagerie ». Elle se peigne, ce BÉBÉ MARCHEUR, elle est peinte, a painted lady, là-dit. The *comb* est devenu con, le coiffeur Marcel *a con artist*, un escroc pris dans un R (art, hair, air) game, une vraie escroquerie.

d) Déguisement d'escroc. Bob, Robert en RRose. Robert Marcel teint ses cheveux. Hair BOBbed, Bob, cheveux coupés à la nuque, ou Hair (R) waved, mis en plus, marcelled? On n'en sait rien. Marcel, Marcelle, alias Rose, RRose Sélavy, porte toujours un chapeau, une cloche. An air, a song, a KLANG, ding-dong: on ne voit plus la tête Marcel Duchamp Henri Robe R. Ses cheveux sont faux, lovés, une sorte de hart (R) pour éviter la condition de veuve, pour éviter la Veuve. D'homme en dame, de français en américaine, le «R»iste qui pète, qui aime se répéter, n'est plus sous peine de la hart, veuve de grâce, a *Fresh Widow* à cause de son air de femme, de sa coiffure et de sa fourrure.

Impossible d'épuiser le R Duchamp comme le R Brisset, un des livres d'OR dans la bibliothèque des champs. De ses écrits, *la Science de Dieu où la création de l'homme* (Tchou, 1970, p. 248), on re-garde: *Ere, aire, air, erre*

« *Aie re, est re, ès-reu.* Première ère est celle de la formation

du sexe, c'est *l'ère* de la création. Le cri se modifiait suivant les circonstances et *l'air* variait sans cesse: *l'air* du visage se conformait à *l'air* de la chanson. Je n'aime pas son *air* et son *nerf*. Ces idées *sonnèrent* ensemble. Celui qui avait un *nerf terrible* avait aussi un *air terrible*. Quand on offrit le manger à ce cri; *ès-reu* et *en l'ère* = en le BEC, en *l'air*, où volaient les mouches et les insectes. Ce cri désigna le manger et *l'air* est l'aliment par excellence, celui dont on ne peut être privé même momentanément. Les mères offraient le manger à leurs petits dans des nids qui furent appelés *aires*, ainsi que les endroits où l'on préparait *l'aire*. A celui qui ne savait pas obéir au cri *aire*, on disait: *erre, tu erres.* »

On a erré. On a marché; il, elle, en poupée nous a fait marcher. Nous a fait parler avec son bon bec auer. Notre Cendrillon Duchamp Rousse-el/le est sortie en fiacre citrouille chaussée de pantoufles vair. Raisonement de pantoufle. Robert a changé d'air, de peau. Les pantoufles par contrepèterie historique sont maintenant poétique, des vers, un sonnet qui sonne R et en verre devenu boîte verte.

A cheval, en selle, cheveux chauffés, pieds chaussés en verre, Robert Marcel, le roué de Rouen pisse dru dans son urinoir (fig. 10). U = you, ri-noir, You, l'humour noir. Lettre présente, le 0 est vu - de l'eau, l'aqueux dans la fontaine. OR. BB Auer. Urinal R. Urinal Art. Art object. Objet d'art. Objet dard. Le Haut est mis en bas. Chute d'O en sens en vers. Sans haine. L'eau du poète, La Fontaine, et ses contes grivois chante un air, You're in All Art. Les 0 R du plombier qui laboure dans les W.C. Do you C (see)? Do vou C (say) the WC? Arroser. RRose et? art osé, la V doublé, le vie en double, la vie en Rose ? Our Art. Auer Art sans dé-lai. Regard d'un bec bée 0 R. Overlaid.

DUCHAMP SUR ROUSSEL

University of Southern California

*Impossibilité totale de pasticher Roussel si on ne connaît pas le truc.*

Une étude sur Raymond Roussel, p. 190, n.

Pour Jean Ferry, son auteur, «Lecture du Poème 1» se veut un «démenti partiel» de l'affirmation ancienne que «le texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique* était *indémontable, indémontrable*». Un trio de métagrammes qui n'a pas seulement un intérêt ludique.

*Démonter* un texte, c'est le défaire en ses éléments constituants; cela relève de l'analyse, de la fragmentation. Le *démontrer* est une autre affaire, qui impliquerait de le remonter par pièces pour en faire paraître, cette fois, les articulations; cela, plutôt, relève de l'ajustage. La conséquence est immédiate. Sauf à se complaire au jeu vite insignifiant parce que stérile (le même travail effectué à l'envers, pour un résultat déjà là: l'œuvre), *on ne saurait pratiquer ces deux opérations sur le même texte*. Ce qui justifie un partage des tâches: diverses exégèses (*les Etudes sur Raymond Roussel*) démonteront, mais seule une réécriture peut démontrer. Non plus le texte, mais un *mimo-texte*, écrit (produit, agencé) à mesure.

A constater la fortune actuelle de Roussel, l'enjeu de scruter son œuvre dépasse, certes, un domaine récemment baptisé hypertextuel, ou littérature au second degré. Un auteur contem-

porain n'osait-il pas, naguère, inscrire dans un « domaine roussellien généralisé » telle de ses œuvres majeures<sup>2</sup> ? L'imitateur, lui, se proposait d'étudier le texte en partant de l'écriture d'un pastiche. Si nous envisageons d'étudier le pastiche, c'est pour courir la chance d'une double connaissance: du mimotexte, mais aussi - surtout - du travail roussellien ; de la *manière* d'écrire, mais aussi - surtout - de la manière de lire que suppose la réécriture. Considérée l'ordinaire discrétion des pasticheurs sur leur art, le document prend alors toute sa valeur.

Non qu'il faille voir en Ferry un guide infaillible pour évaluer cet art. Sa critique inconditionnelle est volontiers métaphorique, approximative<sup>3</sup>, visant - ce qu'on peut discuter - à exalter un Roussel dernière manière, surréaliste. Et pas davantage, prétendre vérifier mécaniquement sur le pastiche certain savoir sur le texte, et l'y réduire. Je distinguerai, pour l'instabilité de leurs relations, une *pratique mimoscripturale*, et des *effets mimotextuels*.

## LA PRATIQUE MIMOSCRIPTURALE

Trois questions la traversent: la mise en vers, la mise en forme, le point de départ.

### *La mise en vers*

L'écriture des *N.I.A.* aurait comporté deux phases distinctes (je souligne): « Je fis la *description en vers* de ces deux photographies... Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la *mise au point des vers*. » Pour comprendre le douloureux enfantement du texte, il faut concevoir, entre ces deux moments, l'effervescence d'un irréductible conflit structurel. *La Vue*, dont la description « recommençait » l'exploit, se caractérise, J. Ricardou l'a montré (1971), par un certain vertige. Son exercice récursif sur des détails de plus en plus ténus rend la description susceptible d'un allongement in(dé)fini qui disloque la chose vue, pulvérise la représentation. Mais cet infini évite la matérialité scripturale: le texte reste lisible, car l'infini descriptif se figure par la prolongation linéaire non de la phrase, mais de la vision, grâce à l'addition de phrases informatives, mais « normales ». Là-dessus, les *N.I.A.* opèrent une transformation qui étend le vertige à l'écrit. Roussel ne dit mot de l'outil graphique, pendant matériel de la « précision » au plan fictionnel. C'est que le travail ne se réduit pas à l'inscription de signes jusque-là invisibles. La parenthèse offre une intégration syntaxi-

que presque aléatoire. Incapable d'inaugurer la phrase, sauf à transgresser sa contrainte fonctionnelle: toujours suivre au moins un élément, la parenthèse peut toutefois survenir à tout autre endroit que le début. L'activité descriptive permet, elle, une observation virtuellement infinie. Avec leur combinaison, Roussel invente *l'intégration virtuellement infinie des précisions*. «Creuser le vers», aurait dit Mallarmé, mais au sens propre.

Différence majeure, Ferry part non d'un texte en vers, mais d'une «phrase bien simple» en prose-

Certes, le souci pédagogique motive ce choix divergent. Efficacité démonstrative<sup>4</sup> et netteté du propos imposaient de ne point s'égarer dans la négociation de problèmes métriques délicats. Différant après la 5<sup>e</sup> ébauche la versification, le pasticheur décompose mieux la modification des «apports successifs», montre mieux les ruptures. Cependant, incontesté sur son fief - le prosaïque - et condamné à n'y jamais rencontrer son «autre» - la régulation métrique, la *syntaxe poétique* des Formalistes russes -, le procédé se *mécanise*, l'avant-texte se bornant à en illustrer *l'application*. Au lieu de mettre en scène la lutte de la parenthèse et du vers, le mimotexte orchestre à peine, en ses ébauches, l'expansion automatique de la phrase par radicalisation du procédé. Avec cette transformation dimensionnelle ne changent, d'un état à l'autre, ni la syntaxe ni le lexique<sup>5</sup>; seulement la lisibilité du discours, peu à peu brouillée. Chez Roussel, aussi bien, l'activité textuelle (produire/transformer) se déploie *tout au long* des étapes, dès le second état: c'est une *réécriture permanente*, perpétuels coups de dés. «L'invention de chaque vers était destruction de l'ensemble et prescription de le reconstruire» (Foucault, p. 165). Chez Jean Ferry, la phase scripturale *succède* à la gestation de l'embryon prosaïque: il s'agit d'une *transcription finale*. Non mise au point, mais mise en vers. Moins captif d'une prosodie antécédente, moins astreint aussi à réserver pour la rime tel vocable, le mimotexte n'offre ni «effarantes inversions», ni «constructions torturées», ni «invraisemblable prosodie». Constatons cependant qu'il soigne la fabrique de chevilles élongatrices, dans les interstices du canevas en prose (témoins: le vers sur Prudhomme, *l'ami très sûr* ou les hémistiches rimant à la fin). Quant aux assonances internes, sorte de rimes invaginées, elles fonctionnent, pour qui lirait le poème seulement, comme le maquillage de dernière heure, voué à simuler la cicatrice opératoire de vers jamais écrits. Mutatis mutandis, autant de repeints scripturaux!

Reste l'alternance, rigoureuse et traditionnelle, des rimes plates, et la distribution réglée de rimes au genre opposé aux extrémités du poème. Remarquons pourtant que le pastiche mar-

que peut-être symboliquement son autonomie en reproduisant, mais à l'envers, le constant partage roussellien: féminines-début/masculines-fin.

### *La greffe intertextuelle*

Cherchons donc ailleurs que dans la relation au « modèle » obvie la raison du choix initial, une phrase si « simple » que l'imitateur se soucie peu de la justifier. En fait, s'il quitte ainsi l'observance des protocoles rousselliens, c'est pour mieux réussir un étrange *croisement inter-mimotextuel*. On le sait, la production de Roussel souffre, si l'on peut dire, d'un clivage essentiel : celui qui sépare les textes d'un procédé « en somme parent de la rime » des autres, que l'auteur, péremptoire, déclarait « absolument étrangers au procédé ». En mariant des éléments thématiques tirés de *Locus Solus* au dispositif des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le pasticheur parvient à (ré)concilier, par hybridation, l'œuvre avec elle-même. Mieux : à *inclure* dans les *N.I.A.* un texte d'autant plus représentatif du procédé « évolué » que Roussel, manquant de mémoire, en révèle peu. Car ce point de départ est aussi un point d'aboutissement, le raccourci drastique de *Locus Solus*. Loin, en effet, de s'affranchir de l'hypotexte pour un résumé indirect, « synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire » (Genette, p. 279), le réducteur de texte mène une scrupuleuse réécriture « concise », modelant en ordre similaire des éléments identiques, ou nettement paraphrasés, de l'incipit :

« Ce jeudi de commençant avril (= par un jour de printemps), mon savant ami Martial Canterel m'avait convié, avec quelques autres de ses intimes, à visiter l'immense parc environnant sa belle villa de Montmorency.

*Locus Solus* - la propriété se nomme ainsi... »

« [...] Trois heures venaient de sonner, et le soleil étincelait dans un ciel presque uniformément pur... »  
ou de l'explicit :

« Puis Canterel annonçant que *tous les secrets de son parc* (= *aux merveilles sans nombre*) nous étai<sup>ent</sup> maintenant connus (= *sans rien laisser dans l'ombre*)... »

Pour compenser l'ablation de la masse intermédiaire, l'actif de l'hyperonyme, « visiter », dispense à point de la visite. Si donc la rapidité d'exécution conseillait de poursuivre prosaïquement, commencer prosaïquement ne s'imposait qu'à condition d'assumer, avec la prose, le dépôt formel du second intertexte greffé.

*Le texte au carré*

Quant à la performance en vers, sa brièveté frappe, en face des logorrhées de l'original. Là encore, prime une précaution opératoire: «J'aurais de beaucoup préféré choisir un exemple dans Roussel même, mais il n'en est pas d'assez court pour se prêter à la démonstration» (p. 71). L'hypertrophie textuelle semblerait d'ailleurs avoir inquiété l'auteur lui-même. On connaît bien, par J.-B. Brunius, Jean Ferry et François Caradec, les singularités du volume des *N.I.A.* Isolant le texte, brochage spécial et versos blancs ont une évidente importance stratégique, («faciliter au lecteur les constants aller et retour de la chasse aux parenthèses» (*N.I.A.*, p. 89); c'était un pis-aller, faute de pouvoir réaliser l'encrage multicolore qui eût évité le comptage des signes. Pour aider la lecture du pastiche, Jean Ferry ne *simplifie* pas de cette façon la pratique des rétrolections, il choisit de *limiter le nombre* des parenthèses, et surtout *l'amplitude* des parts entées (ni séries ouvertes, ni «plages», et aucune note infrapaginale). Son mimotexte est un *microtexte*, dont la longueur verticale se règle à la mesure horizontale: douze alexandrins, ou la *quadrature du texte!* Pour caractériser le Chant II à l'exégèse duquel le pastiche introduit, telle comparaison géométrique ne saurait plus nous surprendre: «plus encore que la fameuse boîte japonaise dont les *cubes* s'emboîtent exactement l'un dans l'autre jusqu'au plus petit, la composition évoque deux ou trois grandes *sphères concentriques*, entre les *surfaces* desquelles, inégalement *distantes*, flotteraient d'autres *sphères* elles-mêmes à plusieurs écorces» (p. 69; je souligne). Et cette harmonie des sphères (à propos du Chant 1, Ferry parlera de «galaxie des parenthèses»), elle se figure aisément:

XXX(ooo«&&&<(!!(OO»»!!!«(((\$\$\$»»!!!»)-???-&&&»ooo)XXX(#/)xxx P1 Pz P3 P4 P3 P4 P3 P3 Pz P1 P1'
--

Point de parenthèse centrale, un seul couple de tirets après lequel se ferme la géante parenthèse de degré 1, aussitôt mise en contraste avec une nouvelle micro-parenthèse celle-là, de même rang: la structure globale reproduit celle du Chant II. Cependant, la mise en abyme didactique du texte-cible suffit-elle à gratifier le minotexte de l'efficace propre à celui-ci? L'imitation peut-elle, en d'autres termes, prétendre dépasser en douze vers le stade du principe structurel, pour atteindre le niveau des effets, pierre de touche de toute performance mimétique?

Leur évaluation ne peut s'exempter du parallèle avec l'œuvre. Il y a un illisible roussellien, qui provient du conflit ouvert, dont le lieu est le poème, entre un espace matériel (textuel) et un espace lectoral (mental). Seul l'arbitrage de ce conflit peut éclairer le sens de la pratique.

Pour le rhétoricien, la parenthèse se définit tout négativement.

Qu'ils s'appellent Bouhours (« ces longues parenthèses qui coupent la liaison des choses »), Du Marsais (« On doit éviter les parenthèses trop longues, et les placer de façon qu'elles ne rendent point la phrase louche, et qu'elles n'empêchent pas l'esprit d'apercevoir la suite des corrélatifs »), Littré, qui les cite tous deux, ou Fontanier pour lequel, si l'on veut échapper à « l'embarras, l'obscurité, la confusion », « on ne doit l'employer qu'avec sobriété et que dans les cas où elle est à peu près nécessaire<sup>6</sup> » ; les théoriciens de l'usage classique sont unanimes à prescrire la censure de son expansion, le second paraissant soucieux de sa place, le dernier, préoccupé d'en limiter le nombre. En fait, ces trois paramètres ne sont pas d'égale importance.

N'en déplaise à Du Marsais, on perçoit aisément que la collocation d'une parenthèse n'est pas libre, mais réglée *a priori* par celle de l'objet (mot, phrase ou idée) qui en suscite la venue; elle ne peut donc, sauf à reprendre d'une façon ou d'une autre cet objet, s'en éloigner excessivement. sous peine d'ambiguïser sa propre articulation à la phrase d'accueil. Aporie scripturale, puisque le même principe (garder lisible la « suite des corrélatifs ») à la fois impose et interdit un déplacement de la parenthèse! On comprend alors la « sobriété » que prône Fontanier: elle tend à résoudre le dilemme par l'abstention. Demeurent les cas où, soit exigences de l'argumentation, soit (ici) telle règle d'écriture, la parenthèse est rendue « à peu près nécessaire ». A ce moment, deux logiques s'affrontent. Celle du sens préalable, soucieuse de clarté, condamne une certaine ampleur. Celle de la production, curieuse des effets préconise au contraire une ampleur certaine.

C'est dans la seconde, à coup sûr, que s'inscrit Roussel, qui n'accepte d'inventer la fiction qu'à partir de dispositifs d'écriture calculés. Aussi n'est-ce pas la libre « association d'idées », mais plutôt la systématique parenthétisation qui fait la spécificité de l'œuvre. Or, dans cette régulation, le nombre de parenthèses tient un rôle en quelque sorte secondaire, strictement multiplicateur. Déterminante, en revanche, l'amplitude du discours injecté. Intrinsèquement, si la construction de son sens vient à dépasser

l'empan mémoriel du lecteur (avec les «senes», ou la mise en facteur commun des items est vite malaisée); extrinsèquement, si, la parenthèse dépassant la longueur de la phrase qui l'appelle, vient à s'inverser le rapport de domination du tout principal sur la partie entée; alors, comme le dit excellemment J. Ricardou (1977, p. 67) : «la parenthèse syntaxique est conduite..., par son développement méthodique, à tenir une fonction *désintégratrice* ». Ainsi s'exaltent par calcul, des aptitudes digressives déjà pointées par Fontanier (« par cela même qu'elle interrompt le discours et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal. »). Notre modernité (Foucault, Ricardou) s'est montrée justement séduite par cette désintégration antirhétorique, qu'elle s'attache, avec le premier, à discerner dans le texte les traces d'un sujet éclaté, ou avec le second, à théoriser les capacités subversives, au plan idéologique, du Texte. Si ce terme se définit par la complexité des relations qui constituent l'objet, force est d'admettre en Roussel un précurseur à double titre. Le texte des *N.I.A.* se caractérise, si je puis risquer l'oxymore, par une *complexité lumineuse*. Car la difficulté de lecture n'est pas, ici, opacité ésotérique (même si par ailleurs elle relève *aussi* du cryptogramme), mais bien la condition de la lecture du difficile, par la gymnastique de grand écart qu'elle impose: compter les signes, tourner les pages, raccorder les mots.

Dès lors, il apparaît clairement que le resserrage du compas met en place, dans le mimotexte, les conditions d'un *détournement pervers de l'effet pervers!* Ce détournement affecte le dispositif de quelque point de vue qu'on le considère. *A l'intérieur* des parenthèses, s'observe une *homogénéité*, la cohésion des unités. *De l'extérieur*, entre les parenthèses, s'établit de diverses façons, un *courant continu*, la cohérence du texte.

#### *La cohésion intraparenthétique*

Elle est assurée par deux procédés distingués selon le niveau qu'ils travaillent: sur le plan idéal, la production d'aphorisme de sens plein; sur le plan matériel, la variation typographique.

*L'aphorisme*. C'est par lui que l'imitation s'exhibe. Fréquemment, dans le texte, un alexandrin pompeux se charge d'étaler un truisme misérable (( Une chose, en son genre, est rarement unique»: III, n. 2), ou un poncif sentencieux (« Extraire à tout propos est naturel à l'homme»: II, 5). C'est aussi par lui que l'imitation se ruine si, comme au v. 8 par exemple, la phrase de sens complet n'inaugure aucune série, et en quelque manière avorte dans sa mission de subsumer une grande variété d'exem-

ples. L'aphorisme, en effet, ne peut servir l'imitation que par la rupture primesautière qu'il provoque. Encore ne remplit-il ce rôle que si l'une et/ou l'autre de ces conditions sont/est acquises: il faut qu'il s'immisce entre corrélatifs véritables; qu'il installe, par l'ouverture d'une série, une digression thématique puissante. Mainte roussellienne parenthèse satisfait aux deux critères, et toutes au premier.

Le pastiche, en son exigüité, s'abstient de mettre en série le contenu parenthétique. Il peut aussi, curieusement, s'abstenir de mettre en pièces le discours.

Il lui suffit de disposer de fausses corrélations. Ainsi pour ce «paquet de francs», remplacé dans le poème par le synonymique «*belle somme [...] en francs*». Le choix d'un mot polysémique dont l'usage a consacré tel sens précis lève de fait l'obligation de préciser: le mot «*somme*», intelligible absolument, borne le sens d'un vers qui devient sentence, ôtant du coup à la parenthèse sur Prudhomme son efficace disruptive. D'ailleurs l'allusion au héros de Monnier constitue en soi moins une parenthèse qu'une «*incidence*»: ce terme, inventé par Fontanier, définit «une proposition accessoire, combinée avec une proposition ou phrase principale, non pour en faire partie ou en modifier le sens, mais seulement en affecter l'assertion, et en exprimer une sorte de motif ou de fondement; il désigne une foule d'expressions, plus ou moins figées («*je l'avoue, à ce qu'on dit, etc.*») relevant d'une doxa ou de la sagesse des nations<sup>7</sup>.

Dès le v. 3, du reste, l'effet de clôture propositionnelle est sensible. Repris littéralement du v. 2, *prête* s'y voit créditer provisoirement, par procuration de son double, d'un complément (*un sens*) qu'il ne recevra syntaxiquement qu'au v. 9 (*un sens caché*). Par ce procédé d'*appel sémantique*, ou de mise en abyme syntaxique, le v. 2 se suffit à lui-même. Même indépendance pour: - *Tous nous sommes friands d'interroger la chance* -. Dans la mesure où cette demi-parenthèse survient après clôture, son potentiel de rupture n'est qu'un appoint s'ajoutant à celui de P3 (P3, en somme). Or, l'appel sémantique avait d'avance désamorcé, on l'a vu, l'effet de P3. De plus, en aval, *un sens caché* se lit aussi bien comme régime de *cherche* sur le même plan que *son sort*, également initial dans le vers. Le co-texte alentour devient ainsi juxtaposition de fragments indépendants, ce qui isole d'autant la sentence entre tirets, en sa généralité<sup>8</sup>. Elle opère une relance: le thème divinatoire esquissé au v. 2 peut refaire surface, mais comme dédoublé par rapport à sa mise en abyme inaugurale. Il s'agit non de fragment continué, mais d'une séquence prolongée, selon une terminologie fixée par J. Ricardou<sup>9</sup>. Chez Roussel, en revanche, tout chant n'est jamais

que la fragmentation d'une seule macroséquence, d'où des continuations récursives dont l'actif unitaire est d'emblée ruiné par des coupures récursives. Ici, la macroséquence *frencontre de Canterel/* est bien brisée par le début d'une séquence *fmétéorologief*, mais celle-ci est interrompue non par l'amorce, mais par une microséquence achevée sémantiquement (*/astrologiej*) comme est soldée d'avance une autre *fparcimonief*, au v. 3. Dans cette tension entre rupture parenthétique et juxtaposition phrastique, c'est la parataxe d'unités complètes qui l'emporte.

*La variation typographique.* Référé au principe du « qui se ressemble s'assemble », l'usage typographique dans l'article montre une remarquable « assemblance », si j'ose dire: l'analogie matérielle entre citations du texte original et mimotexte, en italiques. Par-delà une différence de signataire, c'est l'identité de facture (de nature!) que le nivellement suggère. Intratextuellement, en effet, l'identité typographique homogénéise alors que la variation diversifie aussitôt l'élément de l'ensemble pour distinguer l'élément. Autant dire que toute mise en évidence est relative, tout effet de saillie, réversible. Roussel, au besoin, nous en avertit *en variant ses signes*. « *Lire* souvent égale être *leurré...* »

C'est par rapport à cette instabilité qu'on mesurera l'effet de la parenthèse métalangagière sur les *francs*. Non qu'avec cet usage, le pastiche tourne le dos au texte. Une note célèbre du Chant IV ne s'étonne-t-elle pas de « Combien change de force un mot suivant les cas! » ? Il est vrai que d'exceptionnelles italiques inscrivent des mots, suivis de gloses entre guillemets non moins inusités. En l'intertexte, pourtant, le bas de casse l'emporte et uniformise la note à l'ensemble du chant. Ici, c'est la typographie contrastive qui domine dans la parenthèse. Elle exhibe l'hétérogénéité de l'insert par rapport au contexte, son homogénéité interne, et de ce fait, la parenthèse affaiblit d'autant son actif de fracture, redoublé expressivement par la typographie d'exception. Dans les *N.I.A.*, en revanche, peu d'expressivisme. Les arcs matériels contestent violemment la syntagma-tion parce qu'une norme typographique assez stable y neutralise les éclats textuels.

#### *La cohérence transparenthétique*

« Sans doute, à l'ouverture de chaque parenthèse, le fragment qui s'insère reste sous la maîtrise de celui qui le précède » (Ricardou, 1977, p. 67). Et cette maîtrise, gardienne de l'intelli-

gible, est naturellement sémantique. Ici même, la nouvelle parenthèse s'aboute sans malaise de compréhension au lieu de la casure qu'elle provoque, que ce soit pour une précision circonstancielle (P1, P1), une apposition (P2), reprise (P3), incidence (P4) ou *distinguo lexical* (P4).

Toujours est-il qu'en sa profusion, la parenthèse cause une forte « *disruption scripturale* » (*ibid.*) doublement déroutante. La successive ouverture des parenthèses brise régulièrement l'élan des phrases, leur successive fermeture, sur la fin des Chants, bombarde le lecteur des retombées systématiques, en séries disparates, des météorites du sens. A son insu, peut-être, le pastiche, comme on va le voir aux niveaux littéral et sémantique, autorise de fort curieux *transits transparentétiques à la fermeture!* En un mot, un régime *trans-disruptif*.

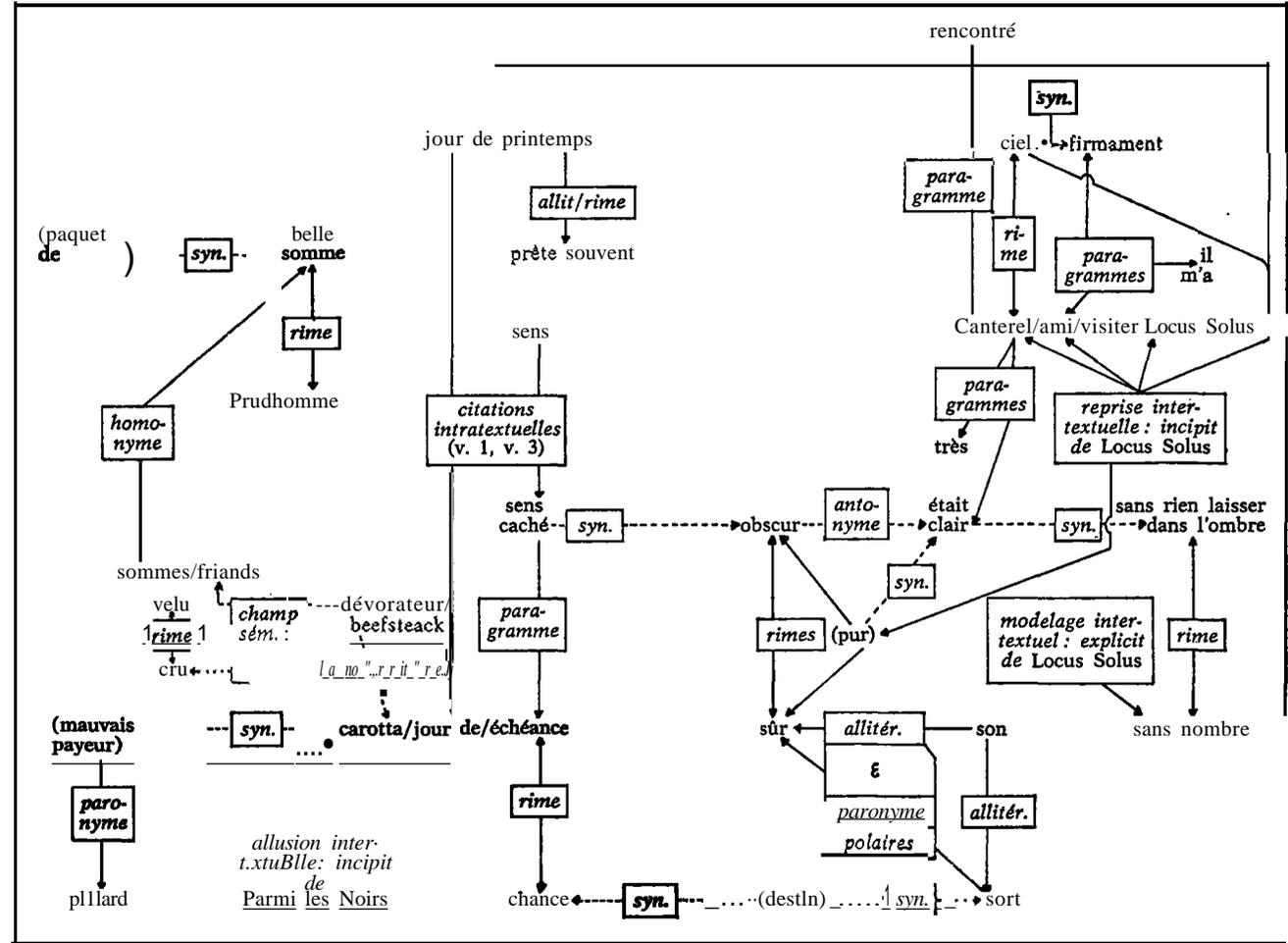
*Transits littéraux.* C'est l'œuvre de structures plus ou moins parentes de la rime. Brièveté textuelle et profusion parenthétique forcent celle-ci à enjamber les frontières matérielles, si nombreuses soient-elles (un seul couple: velu/cru, les respecte).

A l'ouverture (ex: PRinTEMps/PRêTe souvENT) l'écho renforce l'aboutage des segments; aussi, quand sa construction passe une clôture, l'anticipation jointive qui en résulte contre-carre la distanciation discursive. Ainsi de la série *échéance-chance-sens caché*. La lecture linéaire fera du 3<sup>e</sup> mot le produit des deux autres; en quelque sorte, un *paragramme batelé*, qui fait rimer à l'envers ECHEANCE/CHANCE avec le mot à l'hémistiche subséquent: sENS cACHE. L'analyse élaborationnelle y verra inversement le générateur de la rime: si deux co-sélecteurs idéels (mauvais payeur/destin) élisent les deux mots, seule la prégnance d'une expression figurant depuis le 3<sup>e</sup> état, peut en faire ces rimes. Quoi qu'il en soit, le pouvoir de (re)cimentation de cette chaîne de production est maximal. Une transgression qui, dans les *N.I.A.* permet une connexion des plus discrète.

Le tableau ci-après le montre, la production de similitudes littérales transgressives est abondante: allitérations, assonances, paronymes, paragrammes, etc. Retenons-en deux pour leur valeur exemplaire.

Du 2<sup>e</sup> au § état préparatoire, le ciel est indéfectiblement « pur », on l'a vu, par détermination intertextuelle. Or, abandonner un intertexte fort ne peut s'admettre que sous la pression d'une règle plus impérieuse encore. Ici, la proximité de CantEREL suffit, transparentiquement, à troquer « pur » pour CLAIR<sup>10</sup>. De même, le rôle conjoncteur de divers transits virtuels importe: avec l'homonymie (belle SOMME/nous SOMMMES), ou l'intracitation, qui court-circuite le trajet linéaire fragmenté. Repris ainsi, *jour de* est capable, par sa mise en facteur

TABLEAU GENERAL DES RELATIONS TEXTUELLES



(N.B.: le pointillé figure les rapports Idéels, le trait plein, les rapports matériels)

commun, de réinstaller progressivement la séquence /astrologie/, en contractant l'espace lectoral entre le *ciel* et, via l'antonyme abymé *firmament obscur*, son corrélat idéal *clair*.

*Transits sémantiques.* La cohérence, sur ce plan, passe par la constitution de champs lexicaux homogènes. Si on les conçoit sans peine à l'intérieur d'une même parenthèse, on admet mal qu'un champ déborde ce cadre et envoie ces représentants hanter d'autres fragments allogènes. Ce que fait exactement le champ /nourriture/! Non content de produire en P4, «dévotrateur/beefsteack», il étend ses ramifications au mépris des frontières typographiques, jusque *carotte et friands*; véritable menu pour gastronomes. L'impropriété du dernier terme calque, bien sûr, certaines gaucherie propre aux brachylogies de Roussel. Mais la détermination mimostylistique est, à mon sens, secondaire par rapport à ce rayonnement de mots se rattachant latéralement au contenu de la parenthèse médiane.

Pareille prolifération, aussi, favorise remarquablement l'osmose interséquentielle.

*Transits syntaxiques.* Puisque c'est la syntaxe que la parenthèse agresse d'abord, on s'attend peu à trouver, de part et d'autre d'une fermeture, une cohérence à ce niveau. Sauf, évidemment, inadvertance, ou résultat pervers. Revenons-en à cette *clarté* céleste dont nous avons déjà vu, en aval, la nécessité.

La transformation synonymique de «au ciel/pur» en *Où le ciel/était clair* doit s'analyser de près. L'expansion du syntagme en relative lève une ambiguïté fâcheuse: «au ciel» ne pouvait-il, chez un auteur capable d'imaginer *Raymond Roussel au paradis*, marquer le lieu de rencontre plutôt qu'une qualité du jour? Mais du coup, le ciel n'est plus «pur» mais *clair*, un adjectif qui, on le sait, partage au moins deux significations: isans nuages/ (pour un ciel pur) ou, pour une idée, un raisonnement ou une solution, /évident/. Indiscutablement préparé par la constellation de ses antonymes précis (*caché, obscur* = /mystérieux), ce sens intellectuel travaille par-dessus la double fermeture pour faire lire: *Son sort... était clair* comme une phrase complète. La définition formaliste ne veut-elle pas d'ailleurs qu'une phrase «débuté par une majuscule»? Et le passage au vers 10, comme tout passage au vers suivant, obéit aussi, ne l'oublions pas, à une forte coupure formelle.

Effet inouï, pervers sans doute! Mais aussi, peut-être, la rançon d'un texte qui joue la dynamique potentiellement infinie de la segmentation en un texte trop prématurément achevé.

Dans son *Comment j'ai réécrit certain de ses livres*, Jean

Ferry était-il dupe des illusions, s'agissant de texte, de la *miniaturisation* ? Le démenti promis à la thèse de l'illisibilité des *N.J.A.* n'était - rappelons-le - que partiel.

Symptomatique, pourtant, sa lecture des passages de fermeture qu'il cite: « tout cela est au contraire... le comble de la logique et de l'économie, peut-être donc de l'élégance... (p. 71.; je souligne) ;... « toujours par souci de logique et de clarté », dit-il plus haut de son propre travail (p. 68). D'après Littré, l'élégance « se dit de calculs ou de constructions à la fois simples et *ingénieuses* », encore un maître-mot du pasticheur. A l'évidence, Son système de référence axiologique est transposé du modèle de la démonstration mathématique (algèbre, géométrie). Le détournement dont je parlais, c'est la *désintégration* comme *hyper-intégration*. La parenthèse sans trop de risques, en somme, rétablie dans sa fonction de puissant opérateur d'intégration qu'elle assume en algèbre.

S'agissant de mimotextualité, certaine critique académique se borne à évoluer la performance à l'aune d'une conformité au « modèle », ressemblance dont la limite externe, paradoxalement, est le plagiat. Pour la poétique, on l'aura compris, réécrire, c'est écrire un texte *autre*, rarement monopolisé par l'intertexte unique, mais plutôt capable d'en assimiler plusieurs (et rarement d'un seul auteur, mais ceci est une autre histoire). Une définition qui, en passant, irait assez bien au texte moderne.

L'imitation d'un procédé est affaire de technique. La recherche de ses effets, affaire de choix entre production et reproduction scripturale. Si le projet de « Lecture du Poème » est didactique, « scolaire » (refaire du Roussel), le faire mimotextuel montre une tentative - ou une tentation ? - originale pour *dépasser* la pratique de Roussel dans son ordre, non vers une aggravation, mais vers la domination, la surveillance des effets disruptifs de l'enchâssement parenthétique sur la cohérence discursive. En ce sens, la lecture du poème reste bien la finalité de l'écriture du pastiche.

Université de Constantine

## NOTES

1. *Almanach surréaliste du demi-siècle, la N.E.F.*, n° 63-64, mars-avril 1950. Références à la rééd. Plasma, 1978, Paris, pp. 66-72. Autres références: Michel Foucault, *Raymond Roussel, N.R.F.*, Gallimard, «Le Chemin», 1963; Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second*

degré, éd. du Seuil, 1982; Jean Ricardou, «L'activité **roussellienne**», in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, éd. du Seuil, 1971, pp. 91-117; «Le Nouveau Roman est-il roussellien?», in *l'Arc*, n° 68, 1977, pp. 60-7. Voir en n. 4, le texte du pastiche.

2. *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou, dans sa communication «Naissance d'une fiction», colloque *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 2. Pratiques, U.G.E., coll. «10/18», p. 392.

3. Cf. telle note finale, plutôt cavalière: «Je crois inutile d'insister sur le fait que ce procédé de composition (fait d'une évidence aveuglante) est celui-là même qui a ordonné *la Recherche du temps perdu*.»

4. «C'est un travail harassant de transcrire ce genre de choses en phrases de douze pieds rimant entre elles, suivant une alternance observée... En effet, la phrase initiale a bien pu être écrite d'abord en vers, cela ne sert de rien, puisqu'après auto-fécondation, le nombre fatidique de pieds qui la compose sera lui-même éparpillé. Et à chaque nouvelle incidente, la rime recule, rentre dans le corps du vers (d'où les nombreuses assonances relevées dans le texte), s'évanouit. De là les effarantes inversions de mots que nous allons rencontrer, les constructions torturées, et de là aussi, sans doute, et en dépit de la farouche économie de Roussel, ces cataractes de chevilles, d'ailleurs merveilleusement taillées, à mon sens» (p. 69).

5. Aussi ne citerai-je que les première et dernière ébauches, en plus du pastiche: «Lorsque j'ai rencontré Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus*. »

« Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps au ciel «on cherche souvent à lire son destin dans le ciel, auquel on prête «plus facilement qu'un paquet ««ainsi que le prétend Joseph Prudhomme))) de francs à un mauvais payeur») un sens caché» pur) Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus*.»

*Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps  
Où le ciel «livre étrange, on lui prête souvent  
«(On prête un sens à tout, plus qu'une belle somme  
««C'est du moins ce qu'en dit Monsieur Joseph Prudhomme)))  
En francs «((lisez monnaie et non guerrier velu  
Dévorateur pillard de beefsteack demi cru !)))  
A qui nous carotta le jour de l'échéance»)  
- Tous nous sommes friands d'interroger la chance  
Un sens caché, on cherche au firmament obscur  
Son sort» était clair) Canterel, ami très sûr,  
Il m'a fait visiter (sans rien laisser dans l'ombre)  
Son parc, Locus Solus, aux merveilles sans nombre.*

6. *Les Figures du Discours*, Flammarion, coll. «Champs», 1977, p. 385.

7. *Ibid.*, p. 318.

8. Fontanier parlerait d' «épiphonème»; Cf. *ibid.*, p.385.

9. Cf. «Le dispositif osiriaque», in *Nouveaux Problèmes du roman*, pp. 198 sqq, notamment.

10. Inversement, la pression paronymique peut convoquer un inter-texte latéral: «payeur pillard». Cf. le tableau général.

**PEREC**  
**LECTEUR DE ROUSSEL**

Bernard MAGNE

*Le pesant réseau, qu'on put avant peu tâter  
sans crainte, nous stupéfia par sa parfaite sou-  
plesse, égale à celle des gazes vaporeuses.*

*Locus Solus, p. 457.*

Georges Perec n'a cessé de tisser les fils qui rattachent ses livres aux grands textes de la littérature. «Je lis peu mais je relis sans cesse [...] chaque fois avec la même jouissance [...] : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée<sup>1</sup> ».

Relire, donc, c'est relier: l'anagramme est d'évidence, qui souligne comment les livres des autres tiennent lieu ici de père, là de repère pour «l'espace fictionnel dans lequel tout autant que dans l'autre, précise Perec, j'essaie de me mouvoir<sup>2</sup> ».

Dans ce plaisir de l'intertexte, Roussel, avec quelques autres privilégiés - Rabelais, Verne, Leiris, Queneau - occupe une place de choix. Sans prétendre à l'inventaire exhaustif des emprunts, je me propose d'esquisser une typologie des réseaux rousselliens dans les textes de Georges Perec en partant des relations les plus superficielles, les plus évidentes, pour arriver à des affinités moins voyantes relevant d'une véritable parenté (ou complicité) d'écriture. Entre ces deux écrivains, je

distinguerai trois grands types de rencontres: les rencontres conjoncturelles, les rencontres structurelles, les rencontres scripturales.

## I. LES RENCONTRES CONJONCTURELLES

Avec les rencontres conjoncturelles, tel énoncé de Roussel se trouve convoqué dans tel énoncé de Perec mais hors de tout dispositif d'accueil rigoureusement organisé; bref, selon un principe assez massivement culturel, comme un fragment de ce qu'on pourrait appeler la «bibliothèque roussellienne de Georges Perec ».

Ainsi fonctionne, dans *la Disparition*, l'exclamation de Douglas Haig: « L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard<sup>3</sup> », où tout lecteur de Roussel reconnaît, transformé par une traduction lipogrammatique, l'incipit de *Parmi les noirs*, tandis qu'un fragment de la clause se lit sans peine, quelques pages plus loin, dans cette indication: «Il choisit pour abri principal un bordj croulant qu'on nommait «Bordj du Pillard<sup>4</sup> ».

Ainsi fonctionne, dans *W ou le souvenir d'enfance*, le naufrage du Sylvandre, au cours duquel disparaissent Caecilia Winckler et son fils Gaspard, épisode évidemment emprunté au chapitre VI *d'Impressions d'Afrique* où une Suissesse et son enfant périssent dans un naufrage, sous les yeux de Talou et de Ru!. « A la suite du sinistre, ajoute Roussel, la mer pendant longtemps jeta sur la côte, au milieu d'épaves de toutes sortes, maintes caisses diversement garnies, qui furent recueillies avec soin. On trouva, parmi les débris, un bonnet de matelot portant ce mot: Sylvandre, nom du malheureux navire naufragé<sup>5</sup> ».

Avec cet exemple, cependant, il y a un peu plus qu'une simple reprise. Au plan référentiel d'abord, puisque la nationalité de la noyée roussellienne génère plusieurs détails de *W*: Caecilia Winckler est une cantatrice autrichienne réfugiée en SUISSE et c'est en SUISSE que le narrateur anonyme, déserteur, ira chercher des faux papiers établis au nom de Gaspard Winckler<sup>6</sup>. Au plan littéral surtout, puisque la polysémie du mot LETTRE (caractère et missive) dans le métaگرامme générateur de *Parmi les noirs*, première ébauche *d'Impressions d'Afrique*, déclenche dans *W* à la fois la fiction (le narrateur reçoit une LETTRE) et l'autobiographie (le narrateur se souvient d'avoir identifié une LETTRE hébraïque dans un journal yiddish). Hors de toute anecdote, c'est presque déjà une homologie de structure qui apparente le texte de Roussel et celui de Perec, même si c'est

encore de manière ponctuelle et dans une construction moins stricte que celle de *la Vie mode d'emploi*, exemple parfait de rencontre structurelle.

## II. LES RENCONTRES STRUCTURELLES

Avec les rencontres structurelles, tel énoncé de Roussel se trouve convoqué dans tel énoncé de Perec par un dispositif d'accueil rigoureusement organisé, bref, selon un principe assez massivement textuel, comme un élément de ce qu'on pourrait appeler le «bibliotexte roussellien de Georges Perec».

*La Vie mode d'emploi* s'achève par ce post-scriptum:

*Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de: René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino. Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Priece, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.*

L'apparente neutralité d'une succession alphabétique dissimule une distribution mathématiquement réglée par un bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, et toujours néanmoins soumise à l'écart producteur de possibles «ratées», que Perec appelait, après Jarry, des «clinamens». En négligeant maints détails, je rappellerai au moins ceci, quant au dispositif: au départ des citations implicites de *la Vie mode d'emploi*, il y a deux listes de dix auteurs (voir en annexe), dont la combinaison deux à deux produit cent couples différents. Chacun des 99 chapitres du roman doit contenir un de ces couples. Compte non tenu des divers clinamens, il devrait y avoir dans *la Vie mode d'emploi* dix citations implicites ou, si l'on préfère, dix impli-citations par auteur<sup>7</sup>. Voici la répartition des impli-citations roussellennes (on en trouvera les textes en annexe):

- chapitre 5, citation manquante;
- chapitre 7, citations de *Locus Solus*;
- chapitre 18, citation des indications à Zo pour les 59 dessins des *Nouvelles Impressions d'Afrique*;

- chapitre 26, citation des *Nouvelles Impressions d'Afrique*;
- chapitre 36, citations des *Nouvelles Impressions d'Afrique*;
- chapitre 47, citation de *Locus Solus*;
- chapitre 55, citation de *Locus Solus*;
- chapitre 63, citation de *la Halte*;
- chapitre 65, citation de *Locus Solus*;
- chapitre 91, citation de *Locus Solus*.

Il ne me paraît guère pertinent de s'interroger sur les raisons culturelles, individuelles d'un tel choix. En revanche, au-delà de toute anecdote et de tout biographisme, il n'est pas impossible d'émettre quelques hypothèses sur le mécanisme textuel de ces emprunts.

Si l'on admet qu'un texte se différencie d'un écrit par le nombre et la complexité des relations qu'il est possible d'y construire, on devine sans peine le risque majeur encouru par la pratique citationnelle: celui d'une banalisation. Le fragment cité, privé de son contexte d'origine, avec lequel il faisait système, n'est plus qu'un écrit ordinaire: il tend fortement à se détextualiser. On devine, non moins, la possible solution: assurer au fragment cité un cotexte d'accueil avec lequel il pourra, à nouveau mais autrement, faire système. Bref, par diverses manœuvres, tenter de le retextualiser.

#### a. *L'intégration syntagmatique*

La première manœuvre relève, tout simplement, de l'intégration. Là où la citation explicite recourt aux guillemets pour, à la fois, autoriser et signaler l'anisotropie énonciative, l'implication, à l'inverse, s'interdisant les traditionnels démarcatifs, masque toute trace de fracture et de suture. Pour sa réussite, la greffe textuelle suppose que soit d'abord rétablie la circulation du sens et assurée la cohérence syntagmatique. Lorsque cotexte d'origine et cotexte d'accueil offrent une suffisante proximité sémantique, l'intégration ne fait guère problème et se réduit à quelques ajustements morpho-syntaxiques, comme aux chapitres 55 et 65. Parfois au contraire s'impose la construction d'un véritable dispositif intégrateur, capable de vraisemblabiliser ce fragment, ce bout étrange venu d'ailleurs et d'en atténuer l'exotisme. Le plus souvent, ce dispositif est une métalepse représentative, c'est-à-dire un changement du niveau de la représentation, avec insertion dans l'espace diégétique d'un objet servant de support à une représentation au second degré: par

exemple, des assiettes décorées (ch. 18), des cartes postales (ch. 26), un prospectus d'agence de voyage (ch. 36). Il y a déplacement de l'anisotropie qui d'énonciative (toute citation supposant un changement du sujet de l'énonciation) devient représentative. Assiettes, cartes postales, prospectus sont des sortes de citations spatiales, fragments, bouts d'espace étranger venus d'ailleurs, insérés dans l'espace diégétique. La métalepse, insert représentatif et patent, réussit à naturaliser, à motiver, pour reprendre un terme des formalistes russes, l'impli-citation, insert énonciatif et latent.

b) *L'interaction paradigmatique*

A l'instar de la jakobsionnienne fonction poétique, toute textualisation tend à construire des rapports syntagmatiques sur le mode du paradigmatique. Le similaire est donc massivement présent dans les manœuvres visant à retextualiser les implicitations: auront la préférence les ouvrages de Roussel permettant de construire quelques homologies entre texte source et texte cible.

L'homologie peut concerner les signifiants: c'est tout naturellement dans le chapitre 63 consacré aux ALTamont qu'on rencontrera une citation du texte-genèse *La hALTe*.

L'homologie peut aussi concerner les signifiés: c'est tout naturellement qu'un récit dont l'espace diégétique est un LIEU UNIQUE (l'immeuble du 11, rue Simon-Crubbellier) emprunte à *LOCUS SOLUS* l'essentiel de son intertexte roussellien.

L'homologie peut enfin concerner non plus les énoncés (signifiants ou signifiés), mais l'énonciation, c'est-à-dire, en l'occurrence, la pratique citationnelle elle-même. C'est tout naturellement que se trouve ainsi promu, des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le chant II, dont Perec cite deux séquences stratégiques, le titre et la clause, puisque s'y trouvent exposés, accompagnés de leurs cohortes d'exemples, des mécanismes discursifs qui sont précisément ceux de l'impli-citation, à savoir:

- puisque l'impli-citation est un extrait, l'EXTRACTION:  
« Extrait à tout propos est naturel à l'homme » (v. 5) ;

- puisque l'impli-citation est un énoncé unique à énonciateurs multiples, la CONTRADICTION symbolisée par le polymorphisme de la croix :

« Que d'aspects prend la croix » (v. 11);

- puisque l'impli-citation est un fragment, la REDUCTION:  
« Par ses yeux complaisants, ils sont rendus petits » (v. 47 et sq.) ;

- puisque l'impli-citation est l'exemple même du leurre

énonciatif, où le discours de X est attribué à Y, l'ILLUSION, avec la si longue série des «prendre... pour» (v. 91-506);

- puisque l'impli-citation modifie radicalement le statut du fragment cité, la TRANSFORMATION:

«Témoins: le gros banquier qu'on file et qu'on écroue» (v. 509 et sq.) ;

- puisque l'implication est un paradoxe énonciatif, la PARADOXALE ASSERTION:

«...que garder une somme

Jamais d'un savetier ne compromet le somme» (v. 545 et sq.).

### c. *La métatextualisation*

On vient de le voir: les deux impli-citations rousselliennes des chapitres 26 et 36 délimitent, hors du roman de Perec et dans le poème de Roussel un espace textuel - le second chant des *Nouvelles Impressions d'Afrique* - où se trouve mis en scène le spécifique fonctionnement de l'impli-citation. Ainsi ce que ces énoncés perdent à être séparés de leur cotexte original est compensé par ce que sera leur nouvelle fonction dans le cotexte d'accueil: baliser un fragment roussellien dont la lecture-écriture pérecquienne actualise d'inédites virtualités métatextuelles, en l'occurrence la capacité à désigner métaphoriquement les composantes spécifiques de l'énonciation impli-citationnelle. D'une manière très voisine, au chapitre 7, la citation de *Locus Solus* nous invite à relire «autrement» le texte de Roussel: récit d'un FAUX EN ECRITURE réussi grâce à une MANIPULATION DE SIGNATURE, où interviennent une pliure très COUPANTE, un COLLAGE et un LAVAGE, l'histoire de Roland de Mendebourg, à laquelle Perec emprunte son extrait, vaut comme métaphore de toute impli-citation, autre FAUX EN ECRITURE réussi grâce à une MANIPULATION DE SIGNATURE, où interviennent un DECOUPAGE dans le texte d'origine, un COLLAGE et un «LAVAGE» des traces dans le texte d'accueil.

On mesure cependant le paradoxe: les effets métatextuels qu'on vient d'analyser supposent, pour être actualisés, un repérage de l'extrait dans le texte d'accueil. Se trouve alors posé, pour l'impli-citation, le problème... de son explicitation. Plusieurs opérations, dont j'ai esquissé ailleurs<sup>8</sup> la typologie peuvent y concourir. Pour le corpus roussellien, je me limiterai à deux exemples.

Soit le chapitre 91 où figure la dernière citation de Roussel: l'évocation de la «marinette», empruntée à *Locus Solus* (voir annexe). Le fragment roussellien est enchâssé dans une véritable mosaïque d'énoncés métatextuels qui constituent autant

d'indices de l'impli-citation. D'emblée, c'est bien une affaire de reconnaissance, puisque la marionnette, qui permet, je le rappelle, de s'orienter, de reconnaître où l'on va, appartient à un ensemble d'objets « identifiables » émergeant de l'entourage immédiat. Contigu à la marionnette, à la fois dans l'espace référentiel de l'immeuble et dans l'espace littéral de la page, voici, détail emprunté au tableau d'Holbein *les Ambassadeurs* qui, avec neuf autres toiles se combine à dix livres pour former un autre système d'allusions, un « goniomètre, sorte de rapporteur en bois articulé » : peut-on mieux souligner qu'il s'agit bien de repérage, plus précisément de repérer comment la citation, texte rapporté, s'articule à son entour ? Puis surgit, toujours dans la contiguïté de la marionnette, une opportune écriture, par surcroît démontable - donc résultant, à l'image des lignes qu'on est en train de lire, d'un préalable assemblage de pièces multiples - avec « tout un assortiment de tiroirs et de tirettes », comme est « à tiroir » cette séquence combinant roman de Roussel et tableau d'Holbein. Et cela se passant sur la page, le texte aussitôt le signale, avec, jouxtant l'écriture, une « page d'un vieil herbier » dont la présence un peu incongrue nous invite à y regarder à deux fois, pour au moins deux raisons : d'une part cette page offre à notre attention « plusieurs spécimens » (du latin *specio*, regarder), c'est-à-dire, selon le *Robert*, des « parties d'un ensemble qui donnent une idée du tout », formule pouvant parfaitement définir aussi la citation ; d'autre part ces spécimens sont des « épervières », c'est-à-dire des plantes ainsi nommées, toujours selon le *Robert*, « parce qu'elles passaient pour fortifier la vue des éperviers élevés pour la chasse ». C'est donc bien, sans doute d'une manière un peu détournée, à aiguïser son regard pour la chasse aux citations que le lecteur est convié.

Parfois, ce n'est plus le cotexte, mais l'impli-citation elle-même qui fournit une clé, par une manière d'auto-désignation. Soit le chapitre 55, où la citation de *Locus Solus* subit quelques transformations : la poudre blanche devient gris bleuâtre, les placets de Paracelse s'y muent en galène concassée appelée poudre de Galien ». Mais le rarissime adjectif « opothérapiques » est soigneusement conservé, car c'est lui qui permet la métaphore métatextuelle et l'auto-désignation. L'opothérapie, en effet, se définit, encore selon le *Robert*, comme « l'emploi thérapeutique de TISSUS, de glandes, d'organes à l'état naturel ou sous forme d'EXTRAITS ». Si l'on admet que le TEXTE, en son étymologie même, est un TISSU, alors les EXTRAITS de TISSUS propres à l'opothérapie renvoient bel et bien aux EXTRAITS de TEXTE, c'est-à-dire aux citations, et les « propriétés opothérapiques » à l'activité citadionnelle. Une virtualité insoupçonnée du texte

roussellien s'actualise grâce à une métaphore métatextuelle et la détérioration inhérente à la brisure est aussitôt rémunérée par l'amélioration inhérente à la figure.

#### d. *Le clinamen*

Très opportunément, dans l'emprunt précédent, les « propriétés ophothérapeutiques » de la pseudo-poudre de Galien sont une manière d'attribut fallacieux rappelant que l'implication, trompe-l'œil énonciatif, reste toujours soumise au système déceptif du clinamen et que le discours censé en assurer la lisibilité peut, à son tour, être pris dans cette stratégie du leurre. L'intertexte roussellien en offre un exemple remarquable.

Soit le chapitre 86 qui a pour cadre « le grand salon de l'appartement de Bartlebooth » où « sont réunis meubles, objets et bibelots dont sa mère Priscilla avait aimé s'entourer dans son hôtel particulier ». Parmi plusieurs tableaux, voici « un paysage intitulé l'Ile mystérieuse et signé L.N. Montalescot ». Tout lecteur de Roussel reconnaît en ce peintre, deux personnages *d'Impressions d'Afrique*, ici condensés en un seul par le jeu des initiales: Louise et Norbert Montalescot. Mieux: l'intertexte roussellien est désigné par un peu paratextuel, puisque dans l'index de *la Vie mode d'emploi*, on peut lire: MONTALESCOT (L.N.), peintre français, 1877-1933, dates identiques à celle que fournit ce même index pour ROUSSEL (Raymond), 1877-1933. La similitude des dates est un indiscutable indice d'implication, comme le confirmeraient d'autres exemples à propos de Flaubert ou de Jules Verne<sup>10</sup>. Pourtant, le chapitre ne contient nul fragment repérable d'un texte roussellien, à l'exclusion de L.N. Montalescot qu'on est alors tenté de prendre pour l'implication elle-même. Solution tout aussi trompeuse, puisqu'une recherche un peu attentive révèle, dans ce chapitre, une implication de Rabelais et une autre de Sterne<sup>11</sup>: impossible, donc, de lire dans le « paysage intitulé l'Ile mystérieuse et signé L.N. Montalescot » une double implication de Jules Verne et de Raymond Roussel<sup>12</sup> et cet îlot textuel reste alors bien mystérieux.

La référence roussellienne insiste, pourtant, incontournable, relayée même par un supplémentaire indice biographique: l'hôtel particulier de Priscilla Bartlebooth est situé au 65, boulevard Malesherbes et le domicile des parents de Roussel, en 1877, au 25, du même boulevard. Malgré la transformation du chiffre, imposée par une des contraintes structurales<sup>13</sup>, l'indice est suffisant pour nous inciter à chercher du côté de la mère de Roussel, de son mobilier et découvrir précisément ceci: après la mort de Mme Roussel, la succession donne lieu à une vente importante,

en mars 1912, pour laquelle est imprimé un catalogue de 120 pages avec gravures et descriptions très précises des tableaux, meubles et bibelots<sup>14</sup>. Comme on peut le vérifier par les textes cités en annexe, c'est à ce catalogue que Perec emprunte de larges extraits pour son début de chapitre. Ainsi, hors du système des impli-citations proprement dites - mais non hors du système global des contraintes<sup>15</sup> - ce fragment para-roussellien peu connu, texte-île mystérieux, se trouve pris dans le jeu contradictoire du voilement et du dévoilement, puisque le fragment roussellien très connu qui le désigne, L.N. Montalescot, réussit, par sa notoriété même, un très efficace «effacement complémentaire<sup>16</sup>», bref ce que le roman lui-même appelle, en d'autres chapitres et au plan de la fiction, une double couverture<sup>17</sup>.

### III. LES RENCONTRES SCRIPTURALES

Sur les traces de Jean Ricardou se demandant: «Le Nouveau Roman est-il roussellien<sup>18</sup> ?», je voudrais, pour finir, poser cette question globale: les textes de Georges Perec sont-ils rousselliens ?

#### a. *La tresse*

Pour Jean Ricardou, relève de l'activité roussellienne le tressage de quatre opérations textuelles majeures: la description anti-évocatoire, les parenthèses disruptives, le sur-place du similaire, l'efficace de l'homonymie. Sans entrer dans trop de détails, il n'est pas malaisé de retrouver ce tressage dans les textes de Georges Perec.

Effets pervers de la description dans *la Vie mode d'emploi* où abondent les «grossissements descriptifs» dont l'in vraisemblable hyperréalisme est encore accru par un effet de mutation scripturale, puisque maints chapitres, envahis par les détails les plus minuscules, ne sont pas censés décrire l'immeuble mais le tableau qu'en doit faire le peintre Valène. En fait, dans ce roman, c'est le récit tout entier qui fonctionne comme description anti-évocatoire et le tableau de Valène est à *la Vie mode d'emploi* ce que le porte-plume est à *la Vue*, l'étiquette à *la Source*, le papier à lettre au *Concert*. Mieux: comme, par un retournement ultime, ce tableau n'est à la fin qu'une toile pratiquement vierge, l'activité anti-évocatoire culmine dans une véritable aporie de la représentation.

Parenthèses disruptives dans *la Disparition* par enchâssement des récits, dans *la Vie mode d'emploi* par rupture de la

linéarité, puisque toute contiguïté spatiale et chronologique est soumise à l'incessante contestation du réglage littéral imposé par la polygraphie du cavalier.

Sur-place du similaire, dans *la Vie mode d'emploi*, par insertion de longues listes, fragments d'insolites paradigmes - catalogue d'outillage du chapitre 20, compendium du chapitre 51, énumérant 179 personnages - qui pendant plusieurs pages suspendent tout développement narratif.

Efficace de l'homonymie, dans tous les textes brefs fondés sur la productivité du signifiant: poèmes hétérogrammatiques *d'Ulcérations* ou *d'Alphabets* bâtis sur les combinaisons sérielles de onze lettres, « beaux présents » anagrammatisant le nom du dédicataire, « belles absentes », sortes de pangrammes défectifs cryptant « en creux » ce même nom; surtout courts récits homophoniques reprenant, dans sa pureté, le « procédé évolué » de Raymond Roussel et engendrant, par exemple à partir du nom d'un musicien célèbre, ceci: « Disciple dissident d'Oldenburg et de Cristo, Mose travailla longtemps à une œuvre qu'il appelait « Le Clan des Loups » et qui évoquait les terribles règlements de compte dans le Chicago de la Prohibition. La forme finale de ce chef-d'œuvre fut un entassement gigantesque de cadavres empaquetés dans ce que les employés des morgues appellent des « sacs à viande <sup>19</sup> ».

#### b. *L'adresse*

Mise en procès de l'expression-représentation, mise en œuvre d'un travail systématique du signifiant, cette double démarche, commune à Roussel et à Perec, se combine chez le premier avec une soigneuse mise en place du vraisemblable. « Le procédé roussellien, écrit Jean Ricardou, se divise en deux étapes : fabrication, assemblage. Le premier, à l'extrême, exploite l'une des aptitudes productrices du langage; la seconde, en revanche, malgré l'irrémissible étrangeté de ses trouvailles, entend obtenir l'allure foncièrement vraisemblable d'une machine ou d'un récit. Par cet effort d'intégration à un texte unifiant, elle tend à masquer la phase qui lui procure ses éléments <sup>20</sup> ». Or cette adresse roussellienne à produire, à partir de pures combinatoires formelles, d'irrécusables effets de réel n'est pas moins évidente chez Perec. Sur une envergure réduite, les petits récits homophoriques dont j'ai cité un exemple ne sont rien d'autres que des séquences minimales de vérissimulation. A grande échelle, dans *la Vie mode d'emploi*, chaque chapitre est conçu comme un dispositif intégrateur propre à réussir la mise ensemble cohérente des multiples éléments imposés par les contraintes. Ce dispositif, parfois,

retrouve l'exacte structure binaire *d'Impressions d'Afrique* où la présentation d'un univers insolite est suivie d'une « explication » vraisemblable, ce qui masque l'élaboration textuelle dont certains mécanismes seront révélés mais ailleurs et après, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Ainsi, dans le chapitre 59, la séquence des 24 portraits imaginaires du peintre Hutting est suivie de très vraisemblables explications techniques sur le travail du peintre, ce qui masque l'élaboration textuelle, dont certain mécanisme - ici le recours à l'hypogramme - sera révélé mais ailleurs et après, dans *l'Atlas de littérature potentielle* <sup>21</sup>.

Enfin, j'ajouterai que cette virtuosité dans le trompe-l'œil et la pseudo-explication, il arrive à Perec de l'exercer dans le discours non-fictionnel, et par exemple, en un bel effet spéculaire, à propos de Roussel, dans l'article sur « Roussel et Venise », savoureux pastiche de critique biographique, écrit avec Harry Mathews <sup>22</sup>.

### c. *La trace*

Parenté dans la production, parenté dans la motivation, parenté enfin jusque dans la manière contradictoire de répondre à un besoin de révélation. Sur ce point, il y a, on le sait, une double stratégie roussellienne. D'une part la très directe divulgation de ses procédés, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ou, si l'on préfère, un métadiscours patent, mais posthume. D'autre part la très indirecte désignation de son écriture par certains fragments de ses livres ou, si l'on aime mieux, un métatextuel anthume, mais latent.

Sur ce point-là aussi, il y a une double stratégie pérecquienne. D'une part Georges Perec accepte une très directe divulgation de ses procédés, non point certes comme Roussel depuis un au-delà, mais depuis un ailleurs textuel: entretiens, articles, conférences. Il ne répugne pas vraiment à révéler quelques-uns de ses échafaudages, parfois même avec d'évidentes allusions à Roussel, comme dans cette conférence faite au Cercle Polivanov sur le chapitre 73 de *la Vie mode d'emploi* et intitulée « Comment j'ai écrit un chapitre de *la Vie mode d'emploi* ». Il suffit que l'entreprise relève du hors-texte. D'autre part il réussit une très indirecte désignation de son écriture par un intense travail d'auto-représentation. Je l'ai montré à propos de *la Vie mode d'emploi*, ici en examinant quelques emprunts à Roussel, ailleurs en analysant le geste même de l'impli-citation <sup>23</sup>, ailleurs encore en étudiant la figure privilégiée du puzzle <sup>24</sup>. Même lorsque l'écriture pérecquienne est soumise aux contraintes formelles les plus

dures, elle conserve cette dimension métatextuelle, comme on a pu le montrer pour *Alphabets*<sup>25</sup> ou le grand *Palindrome*<sup>26</sup>. Rien d'étonnant, dès lors, à rencontrer dans *la Disparition*, véritable exploit lipogrammatique, une des plus justes définitions de cette capitale stratégie métatextuelle :

*Il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir, la Loi qui l'inspirait, Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation*<sup>27</sup>.

A les citer ici, aujourd'hui, j'ai l'impression que ces lignes fournissent à mon petit travail le meilleur épilogue possible, tant elles constituent un mode d'emploi idéal pour relire, indifféremment, mais avec la même pertinence et le même plaisir, et Georges Perec et Raymond Roussel.

Université de Toulouse - Le Mirail

#### NOTES

1. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1976, p. 193.
2. « Emprunts à Flaubert », *l'Arc*, n° 79, p. 50.
3. *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969, p. 156.
4. *Ibid.*, p. 177.
5. *Impressions d'Afrique*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, pp. 170-171.
6. Le réseau s'étend à *la Vie mode d'emploi*, où le faiseur de puzzle s'appelle Gaspard Winckler, nom qui, si l'on en croit certaine déclaration de Perec « serait plutôt un nom allemand, ou Suisse allemand » (*Jungle*, n° 6, 1983, p. 79) et où un critique d'art Suisse prend pour pseudonyme Sylvandre. Mais à la croisée d'*Impressions d'Afrique* et de *W*, le Sylvandre est aussi l'une des pièces d'un puzzle onomastique à travers lequel se constitue le sujet de l'écriture autobiographique par l'incessante activité des signifiants. Prolongeant les remarques de B.O. Lancelot sur « les métamorphoses du nom » (*l'Arc*, n° 76, pp. 14-15), je suggère quelques pistes, en soulignant l'essentiel.
  - Sylvandre :
    - « (Mon père) avait un nom sympathique: André » (*W*, p. 43).
    - « Cyrla Schulevitz, ma mère, dont j'appris [...] qu'on l'appelait plus couramment Cécile » (*W*, p. 45).Sylvandre relie donc, sous le signe du naufrage (mort en mer de la mère, dans *Impressions d'Afrique* et dans *W*) et par le jeu du V (graphème initial du Vide, dont le redoublement donnera son nom à la fiction autobiographique) un fragment du signifiant maternel (cé) Cil (e) et le signifiant paternel André: Cil-V-André.

- Sylvie:  
Héroïne des *Choses*, réapparaissant dans *La Vie mode d'emploi* par référence à une traduction polonaise des *Filles du Feu* intitulée *Sylvia i inne opowiadania* (p. 341); par son signifiant autrement scandé, nie la mort de la mère: Cécile Vit, c'est Sylvie.

- Israël Silvestre:  
Auteur du *Grand Défilé de la fête du carrousel*, gravure présente dans *les Choses* et dans *la Vie mode d'emploi*. Avec lui, c'est l'allusion, par la gravure au... cas Roussel, par le prénom à la judéité, par le jeu synonymique du patronyme (sylvestre: propre aux bois) à tel personnage de W dont le narrateur dit garder «un souvenir net»: «Il sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l'on appelle «Croix de Saint-André», et réunies par une traverse perpendiculaire, l'ensemble s'appelant, tout bonnement un X» (W, p. 105, les passages en italiques sont soulignés par moi), scène où se lisent et se relie l'insistance d'un signifiant au travail dans les noms déjà évoqués (SCIAit, SYlvandre, SYlvie, SIlvestre, céCille), le prénom du père (André) et les trois gestes cruciaux de l'écriture pérecquienne, et mieux encore l'impli-citation: la mise en pièces (SCIAIT: impli-citer, c'est morceler le texte d'origine), la mise ensemble (REUNIES: impli-citer c'est assembler deux textes), la mise en X (X, symbole de l'inconnu mathématique: impli-citer c'est dissimuler le sciage et l'assemblage).

7. Pour le système général des contraintes de *la Vie mode d'emploi* voir Georges Perec, «Quatre figures pour *la Vie mode d'emploi*», *l'Arc*, n° 76. Pour le système particuliers des citations, voir Georges Perec, «Emprunts à Flaubert», art. cit. et «Emprunts à Queneau», *les Amis de Valentin Brû*, n° 13-14.

8. Voir Bernard Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel: l'exemple de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec», in *Colloque d'Albi. Langages et Signification*, 1982, Université de Toulouse-Le-Mirail.

9. Dans sa transformation, Perec a conservé l'effet de paragramme: il a remplacé un quasi-anagramme (placets-Paracelse) par un autre (galène-Galien).

10. Pour Flaubert, voir dans l'Index PELLERIN et chercher à la page indiquée la citation; pour Jules Verne, voir dans l'Index ARCONATI et ARONNAX et chercher aux pages correspondantes les citations. Mais cet indice n'est pas toujours sûr: apparemment, aucun rapport entre Jarry (Alfred), écrivain français, 1873-1907 et FALSTEN (William), dessinateur américain, 1873-1907, qui apparaît au chapitre 29 où les deux citations viennent de Jules Verne et de Harry Mathews.

11. La scène mythologique attribuée à Eugène Lami est empruntée à Rabelais et l'aquarelle de Wainwright, Le Roulier, vient de Sterne.

12. Un tel couplage est impossible, puisque Verne et Roussel appartiennent à la même liste.

13. Le nombre 65 désigne les coordonnées du grand salon de Bardebooth dans le plan de l'immeuble considéré comme un damier de 10 cases sur 10 cases, chaque pièce correspondant à une case. La pièce décrite dans le chapitre 87 est au 6<sup>e</sup> niveau en partant du haut et dans la S<sup>e</sup> colonne en partant de la gauche.

14. BN., Estampes, Yd 849 (in 4°).

15. Le catalogue de la Vente Roussel, dont Perec possédait un exemplaire, peut soit faire partie de ces «documents spéciaux» qui doivent obligatoirement figurer dans chaque chapitre, soit appartenir à l'ensemble que François le Lionnais appelait la littérature «du 3<sup>e</sup> secteur» et qui fournit à Perec une de ses listes d'éléments (mais la rubrique catalogue n'y est pas explicitement mentionnée).

16. J'emprunte cette notion à Jean Ricardou, *le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982, pp. 72, 148-150.

17. Voir les chapitres 73 et 90 et l'analyse que je propose de ce mécanisme dans «Le puzzle, mode d'emploi», *TEXTE*, n° 1 «L'autoreprésentation», 1982, Toronto.
18. «Le Nouveau Roman est-il roussellien?», *l'Arc*, n° 68.
19. *Petite histoire de la musique*, texte dactylographié, 1977. Beaucoup de ces petits textes servaient de «cartes de vœux». On en trouvera un autre exemple sous le titre «Charade bibliographique» dans *le Magazine littéraire* n° 193, de mars 1983, consacré à Perec (pp. 18-19).
20. *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1971, p. 109. Voir aussi, sur ce thème, Julia Kristeva, «La productivité dite texte», in *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969, pp. 208-245.
21. «Apparition hypographique de l'OuLiPo dans *La vie mode d'emploi*», *Aillas de littérature potentielle*, Paris, Idées/Gallimard, 1981; pp. 394-395. Néanmoins, Perec, comme Roussel, laisse subsister quelque non-dit, puisqu'il souligne dans chaque portrait la présence du nom d'un oulipien, mais non celle d'une allusion à son œuvre! Ainsi le portrait n° 8:
- «Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à CALVI, NOtant avec satisfaction que le maire l'attend avec un OS" ne contient pas seulement le nom de Calvino mais aussi une allusion au *Baron perché* avec le basset Optimus Maximus.
22. Voir *l'Arc*, n° 68, pp. 9-23.
23. «Quelques problèmes de l'énonciation...», art. cit.
24. «Le puzzle, mode d'emploi», art. cit.
25. Mireille Ribière, «Coup d'L», in *Littératures*, n° 7, spécial Georges Perec, printemps 1983, Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail.
26. Philippe Dubois, «La lettre et ses miroirs», in *Ecritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982, pp. 184-190.
27. *La Disparition*, op. cit., p. 311.

## ANNEXES

### LISTE DES AUTEURS CITES DANS LA VIE MODE D'EMPWI

<i>Listel</i>	<i>Liste II</i>
1 - FLAUBERT	<b>1</b> - MANN
2 - STERNE	2 - NABOKOV
3 - PROUST	3 - ROUBAUD
4 - KAFKA	4 - MATHEWS
5 - LEIRIS	5 - RABELAIS
6 - ROUSSEL	6 - FREUD
7 - QUENEAU	7 - STENDHAL
8 - VERNE	8 - JOYCE
9 - BORGES	9 - LOWRY
10 - BUTOR	10 - CALVINO

A ces vingt auteurs, le post-sccriptum de *la Vie mode d'emploi* ajoute certains de ceux dont une œuvre est utilisée dans le système des allusions (où se combinent une liste de 10 livres et une liste de 10 tableaux), plus quelques noms d'auteurs cités ponctuellement, pour satisfaire à des contraintes différentes des citations ou allusions.

CORPUS DES CITATIONS DE ROUSSEL  
DANS LA VIE MODE D'EMPLOI

1. *VME* ch. 7

Le puzzle ressoudé, redevenu aquarelle collée sur une mince plaque de peuplier, était apporté au restaurateur Guyomard, qui détachait à la lame la feuille de papier Whatman et en éliminait toute trace de colle au verso, opérations délicates mais routinières, pour cet expert qui s'était rendu célèbre en déposant des fresques couvertes de plusieurs couches de plâtre et de peinture, et en coupant en deux, dans le sens de l'épaisseur, une feuille de papier sur laquelle Hans Bellmer avait dessiné recto verso (pp. 44-55).

Le cob du blanc-seing se trouvait juste sous le milieu de la feuille, que Quentin plia en deux de façon très coupante, afin de fixer ensuite l'une contre l'autre, avec une colle transparente, les deux moitiés haute et basse du verso. L'ensemble offrait, dès lors, l'aspect d'une épaisse et courte feuille simple, sur le vierge côté bien offert de laquelle, pour sauver sa vie, Roland écrivait docilement, en le signant de son nom, un acte qu'il croirait nul. En séparant ensuite avec une lame les deux parties collées, facilement lavables, on aurait, en redressant le parchemin, une pièce en règle, grâce au cob favorablement situé (*Locus Solus*, pp. 259-260).

2. *VME*, ch. 18

Sur le mur de droite, peint d'un vert un peu plus sombre que celui du mur de gauche, sont accrochées neuf assiettes décorées de dessins représentant

- un prêtre donnant les cendres à un fidèle
  - un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau
  - une femme assise dans le coin d'un wagon, le bras passé dans une brassière
  - deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds
  - un avocat en train de plaider, attitude véhémence
  - un homme en veste d'intérieur s'apprêtant à boire une tasse de chocolat
  - un violoniste en train de jouer, la sourdine mise
  - un homme en chemise de nuit, un bougeoir à la main, regardant sur le mur une araignée symbole d'espoir
  - un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives faisant penser à un duel (p. 93).
- 13 - Un prêtre donnant les cendres à un fidèle.  
17 - Un avocat en train de plaider. Attitude véhémence.  
21 - Un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives faisant penser à un duel.  
22 - Un violoniste en train de jouer, la sourdine mise.  
23 - Un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau.  
31 - Une femme assise dans le coin d'un wagon, le bras passé dans une brassière.  
34 - Deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds.  
(Indications à Zo pour 59 dessins, in *Epaves*, J.-J. Pauvert, 1972, pp. 288-291).

3. *VME*, ch. 26

Sur un grand carré de liège fixé contre le mur du fond sont épinglées plusieurs cartes postales: le champ de bataille des Pyramides, le

marché aux poissons de Damiette, l'ancien quai des baleiniers de Nantucket (p. 152);

Damiette (titre du chant I des *Nouvelles Impressions d'Afrique*).

Le champ de bataille des Pyramides (titre du chant II, *ibid.*).

4. *VME*, ch. 36

EGYPT

ITS SUN

ITS EVENINGS

ITS FIRMAMENT (p. 216).

L'Égypte, son soleil, ses soirs, son firmament (*Nouvelles Impressions d'Afrique*, chant II, dernier vers).

5. *VME*, ch. 47

A gauche, derrière le comptoir, le patron, un homme obèse en bras de chemise avec des bretelles écossaises, regarde avec circonspection une affiche qu'une jeune femme à l'air timide lui demande vraisemblablement de mettre en devanture: en haut, un long cornet métallique très pointu, percé de plusieurs trous (p. 269).

Sur le fond du vaste réservoir gisait un long cornet métallique très pointu, percé de plusieurs trous (*Locus Solus*, p. 113).

6. *VME*, ch. 55

Il sortait d'une étroite et haute boîte de vieux cuir au couvercle absent un grand jeu de tarots, en disposait huit en rectangle sur une table et les saupoudrait à l'aide d'une spatule d'ivoire d'une poudre gris bleuâtre qui n'était autre que de la galène concassée, mais qu'il appelait poudre de Galien, la dotant de certaines propriétés opothérapiques (p. 327).

La Sibylle sortit d'une étroite et haute boîte de vieux cuir au couvercle absent un grand jeu de tarots - et posa l'un d'eux à plat, le dos touchant la table (...). Pendant que Félicité continuait son manège, étalant côte à côte au hasard, la face principale en vue, l'ermite et le soleil la lune et le diable, le bateleur et le jugement, la papesse et la roue de fortune, Canterel ouvrait, après l'avoir prise sur la table non loin d'une spatule d'ivoire, certaine boîte ronde en métal, pleine d'une poudre blanche qu'il nous donna pour la reproduction fidèle d'un des fameux placets de Paracelse, préparation imaginées pour obtenir par sécrétion des sortes de remèdes opothérapiques (*Locus Solus*, pp. 392-393).

7. *VME*, ch. 63

Cinq livreurs entrent, apportant aux Altamont diverses victuailles pour leur fête. Le plus petit marche en tête, succombant sous le poids d'une volaille plus grosse que lui (p. 378).

Quatre ou cinq marmitons, s'abritant chacun sous un énorme riflard, se suivaient par rang de taille, apportant des plats gigantesques montés avec beaucoup d'art; le plus petit marchait en tête, succombant sous le poids d'une volaille plus grosse que lui (*la Halte, Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 224).

8. *VME*, ch. 65

La mise en scène des apparitions ne fut jamais très différente de ce qu'elle avait été à Ankara, si ce n'est que, très vite, les séances ne commencèrent plus dans l'obscurité. Les torchères évasées furent remplacées par des cylindres noirs, lourds d'apparence qui, debout sur le plancher, étaient surmontés de grosses ampoules sphériques en verre d'où émanait une vive clarté bleue qui diminuait insensiblement, laissant le candidat se rendre compte tout à son aise que la salle était

vide en dehors de la jeune femme et de lui-même et que toutes les issues étaient hermétiquement closes (p. 390).

Nous reculâmes de deux pas et pûmes dès lors examiner sans obstacle un cylindre noir, lourd d'apparence, qui, debout sur le plancher, était surmonté d'une grosse ampoule sphérique en verre, d'où émanait une clarté bleue, visible malgré le plein jour (*Locus Solus*, p. 208).

#### 9. VME, ch. 91

Quelques objets plus identifiables émergent çà et là de ce bric-à-brac: un goniomètre, sorte de rapporteur en bois articulé, réputé avoir appartenu à l'astronome Nicolas Kratzer; une marinette - compagne du marin - aiguille aimantée qui montrait le nord, soutenue par deux fétus de paille sur l'eau d'une fiole à demi pleine, instrument primitif ancêtre du compas véritable qui n'apparut, muni d'une rose des vents, que trois siècles plus tard; une écritoire de bateau, de fabrication anglaise, entièrement démontable, offrant tout un assortiment de tiroirs et de tirettes; une page d'un vieil herbier avec plusieurs spécimens d'épervières (p. 556).

On eut dès lors, à bord de chaque navire, une aiguille aimantée qui montrait le nord, soutenue par deux fétus de paille sur l'eau d'une fiole à demi pleine. Appelée marinette<sup>1</sup>, cet instrument primitif était l'ancêtre du compas véritable, qui n'apparut, muni d'une rose des vents, que trois siècles plus tard.

### EMPRUNTS AU CATALOGUE DE LA VENTE ROUSSEL

Pour chaque emprunt, le premier texte renvoie au chapitre 87 de *la Vie mode d'emploi*, le second au Catalogue.

un canapé et quatre grands fauteuils, en bois sculpté et doré, recouverts en ancienne tapisserie des Gobelins offrant sur fond jaune à treillis des portiques à arabesques enguirlandés de feuillages, fruits et fleurs agrémentés de volatiles: colombes, perroquets, perruches, etc.

261 - AMEUBLEMENT DE SALON comprenant: un grand canapé et quatre grands fauteuils en bois sculpté et doré, recouverts, sièges et dossiers, en ancienne tapisserie des Gobelins du temps de la Régence, offrant sur fond jaune à treillis des portiques à arabesques enguirlandés de feuillages, fruits et fleurs, et agrémentés de volatiles: colombes, perroquets, perruches, etc. Bois sculptés et dorés.

un grand paravent à quatre feuilles, en tapisserie de Beauvais avec des compositions à arabesques et, dans la partie inférieure, des singes costumés à la manière de Gillot;

262 - GRAND PARAVENT à quatre feuilles, en ancienne tapisserie de la manufacture royale de Beauvais du temps de la Régence, offrant sur chaque feuille et sur fond jaune des compositions à arabesques, faites de colonnettes supportant un fronton à coquilles, enguirlandées de fleurs, avec culot à la base, se terminant en rinceaux. A la partie supérieure et au centre des arabesques, groupes d'animaux, oiseaux et lambrequins sur fond blanc. A la partie inférieure, singes costumés dans la manière de Gillot.

un grand chiffonnier à sept tiroirs, d'époque Louis XVI, en acajou mouluré et filets en bois de couleur; sur son dessus de marbre blanc veiné sont posés deux chandeliers à dix branches, un tailloir d'argent, une petite écritoire de poche en galuchat munie de deux godets à

1. Marinette, compagne du marin (*Locus Solus*, p. 266).

bouchons en or, porte-plume, grattoir et spatule en or, cachet en cristal gravé, et une toute petite boîte à mouches, rectangulaire, en or guilloché et émaillé bleu;

75 — PETITE ECRITOIRE DE POCHE en galuchat, munie de deux godets à bouchons en or ainsi que les porte-plume, grattoir et spatule; cachet en cristal gravé. Epoque Louis XVI.

84 — TRES PETITE BOITE A MOUCHES en or, émaillée bleu clair...

85 — GRANDE BOITE ronde, en or guilloché et émaillé bleu...

sur la haute cheminée de pierre noire, une pendule en marbre blanc et bronze ciselé, dont le cadran, marqué Hoguet, à Paris, est soutenu par deux hommes barbus agenouillés;

243 — PENDULE en marbre blanc et bronze ciselé et doré. Le mouvement, reposant sur un dé, est soutenu de chaque côté par une cariatide d'homme barbu assis, les extrémités se terminant en feuillages. (...) Cadran marqué: Hoguet, à Paris. Epoque Louis XVI.

de chaque côté de la pendule, deux pots de pharmacie en pâte tendre de Chantilly; celui de droite porte l'inscription Ther. Vieille, celui de gauche Gomme Gutte;

224 — CHANTILLY (pâte tendre). — PAIRE DE POTS de pharmacie forme potiche, avec couvercles, en ancienne porcelaine; décor en couleur avec inscriptions dans une couronne de laurier: «Ther. Vieille»; «Gomme Gutte».

enfin, sur une petite table de forme ovale en bois de rose à dessus de marbre blanc sont posées trois porcelaines de Saxe: l'une représente Vénus et un amour, assis dans un char décoré de fleurs, tirés par trois cygnes; les deux autres sont les allégories figurant l'Afrique et l'Amérique: l'Afrique est personnifiée par un négrillon assis sur un lion couché; l'Amérique par une femme parée de plumes; chevauchant en amazone un crocodile elle serre contre son sein gauche une corne d'abondance; un perroquet est posé sur sa main droite.

257 — PETITE TABLE de forme ovale, munie d'un tiroir-écritoire. Elle repose sur quatre pieds cambrés à tablette d'entre-jambes; en bois de rose. Dessus de marbre blanc, ceinturé d'une galerie ajourée en cuivre. Commencement de l'époque Louis XVI.

215 — SAXE. — GROUPE en ancienne porcelaine décorée en couleurs, représentant Vénus et un amour, assis dans un char enguirlandé de fleurs, tiré par trois cygnes. Il repose sur une glace.

219-220 — SAXE. — DEUX IMPORTANTS GROUPEs allégoriques, en ancienne porcelaine décorée figurant l'Afrique et l'Amérique. L'Afrique personnifiée par une figurine de négrillon assis sur un lion couché. L'Amérique personnifiée par une figurine de femme parée de plumes, tenant une corne d'abondance et un perroquet, et assise sur un crocodile. Bases rocailles en bronze ciselé et doré.

une marine de F.H. Mans, L'Arrivée des bateaux de pêche sur une petite plage hollandaise;

MANS (F.H.) — N° 17. L'Arrivée des bateaux de pêche sur une petite plage hollandaise.

une étude sur carton pour l'Enfant bleu («Blue Boy») de Thomas Gainsborough,

GAINSBOROUGH (THOMAS) — N° 10. «Blue Boy» (l'enfant bleu)... Peint sur carton. Etude pour le grand portrait.

une scène mythologique d'Eugène Lami,  
LAMI (Eugène), n° 34 à 41 du catalogue.

une aquarelle de Wainwright, cet ami de Sir Thomas Lawrence, peintre, collectionneur et critique,

LAWRENCE (SIR THOMAS), n° 13 à 15 du catalogue.

# DE LA MÉTAGRAMMATOLOGIE: ROUSSEL ET LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Arnaud VILLANI

L'œuvre de Raymond Roussel est traversée d'un soleil noir, d'une absence insistante qui en est peut-être le secret: le symbolique. Non pas certes cette pâle symbolicité qui n'accommode que des signifiants. Et, pour cela, pas plus un « retour du symbolique » où s'engouffreraient mythologie, religion, métaphysique. Si l'œuvre de Roussel nous paraît moderne de façon toujours plus irrémédiable, ce n'est pas pour le jeu des énoncés, ni pour le refuge qu'elle offrirait contre le techno-scientifique dans la retraite onirique de l'imaginaire. C'est plutôt pour les aventures qu'elle propose dans l'Un et le Deux, dans le Symbole (entendu en son sens tragique grec) qu'elle démétaphorise, parodie, dissémine, pour les reprendre à un niveau supérieur, dissimulant cependant cette dernière étape sous les masques qu'on lui prête: surréaliste, structuraliste, mystique... ou dans la structure même de ses œuvres: comme en une chasse au trésor, l'essentiel est livré à la fin des ouvrages (ce n'est pas pour rien que *la Doublure* recommande de lire jusqu'au dernier vers) ou dans l'ouvrage final. Or l'Un et le Deux, le Même et l'Autre, la déconstruction du symbolique, étant les thèmes majeurs et explicites de la philosophie contemporaine, on ne peut éviter d'être tenté par une lecture réciproque et croisée de ces deux corpus, également énigmatiques au premier abord. Comme on sait, le méta-gramme est l'essence même du procédé, lui-même modèle (Foucault le note très justement) des machines, récits, secrets rousselliens.

Une « grammatologie » consistant chez Derrida, et de façon irréfutable, à découvrir dans tout Logos fondateur, tout signifié transcendantal, toute présence en personne, l'illusion d'une origine métaphysique (alors que toute origine est de soi différée, tout engramme supposant un « coup » dont seule permane la trace ou « première seconde » - principe de différance -) ce qui déplie un espace de langage, d'écriture, libérés de leur hypothèque de supplémentarité, la « méta-grammatologie », si elle existe, serait donc, dans cet espace de l'écrit, un déplacement (*méta*) comme origine de l'écriture elle-même, ce qui implique trois attitudes, ou avatars d'un post-symbolisme:

1. Dès l'abord, l'écart est tel qu'il ne reste plus qu'un, l'inapparia-riable (l'unique roussellien).

2. L'écart semble comblable parce que les deux rives sont « en vue » l'une de l'autre (le colmatage de la dualité, ou la tentation du symbolique).

3. L'écart de nouveau immense demande un saut infini (la vitesse de l'éclair).

## I. L'UNIQUE ROUSSELLIEN

### *1. Singulier et universel*

Si l'on peut sans peine trouver une unité dérivée, seconde, chez Roussel (on analysera ainsi l'unité polémique, mais On peut citer « l'un sympathisant » qui semble n'avoir qu'une âme, de *la Vue*) on ne trouvera pas, en revanche, d'unité donnée dès l'abord, transcendante. Pas de référence absolue, de signifié maître, de Totalité. Les niveaux sont écrasés par suite d'une texture extra-morale des récits, dont les dieux sont absents tandis que les forces et les secrets en prennent la place. Pourtant l'Unique existe chez Roussel, il est même surabondant: c'est l'unicité de ce que jamais l'on ne verra deux fois, l'unique de la singularité.

La présence de la singularité est masquée dans le quotidien par la cohérence logique du réel, et par le réseau serré de l'universel qui assigne à chaque élément son concept. Ainsi devient possible un discours commun, une communication. Mais Michel Leiris le note justement (*Epaves*, Préface) Roussel est mort en barricadant la porte de communication: « Il est mort de son propre chef au seuil même de cette communication qu'il avait reconnue impossible. » Et, exactement comme dans l'œuvre de Deleuze aujourd'hui, chez Roussel, la confiscation des piliers de la communication (l'universel, la totalité, la finalité, le temps) déblaie le terrain pour l'apparition de l'unique. Le théâtre est ici,

comme souvent, le révélateur: aucune intrigue, nulle action réelle, une juxtaposition, une série de tableaux, d'objets hétéroclites (thème, honni par la philosophie classique de *l'acervus*, du tas en vrac) des clins d'œil, des petits riens où se concentre toute réalité. La destitution de l'universel est poussée au parodique dans la disproportion de la cause et de l'effet (l'invention de la boussole, comiquement rapportée au mot «cob... cause indirecte de certaine douleur postérieure du cou, si grosse d'éternelles conséquences mondiales », dans *Locus Solus*), et la « technique introuvable » (évitant dans une attitude très grecque les énergies artificielles, plus efficaces, et produisant ces machines réjouissantes, dignes de figurer dans un Musée de l'(anti) Découverte, avec celles de Villiers de l'Isle-Adam, Goldberg, Tinguely, voir *l'Anti-Œdipe*).

Or l'enjeu de la philosophie contemporaine n'est-il pas ce débat même de l'universel et du singulier, où ce dernier, par inversion de tendance, passe au premier plan? La «sédution» de Baudrillard, le « parasite » de Serres, pourraient en témoigner. Plus profondément, Foucault, dressant son programme pour une philosophie de l'avenir, en misant sur l'événement et l'aléa (*l'Ordre du discours*, 1971) profilant ainsi le concept d'une « nouvelle histoire » (*l'Archéologie du savoir*) ne se souvient-il pas de son *Raymond Roussel*? Lorsqu'on sait que ce programme est devenu conjointement théorie chez Deleuze (les incorporels, la rencontre, l'héccéité) et chez Lyotard (le «petit récit» de l'histoire singulière contre le « grand récit » de l'Histoire: *Rudiments païens*), ne doit-on pas croire alors que Roussel revêt plus d'importance qu'on ne le suppose dans la constitution théorique de la modernité?

## 2. Singularité et heccéité

La singularité est intuitive ou sensible, constellation délimitée mais infiniment extensible, formée de points brillants qui ne cessent de « devenir ». Dans chaque singularité, si on y prend garde, le nombre de composants est quasi-infini, et il n'y a donc pas de réelle différence entre l'image enchâssée dans un porte-plume, et sa description indéfinie. La singularité est « cette chose-ci » (*to dé ti, diese, haec*) donnée dans le temps de la *scholé* et du *Kairos*, constituant un événement (l'arbre n'est pas vert, mais il verdoie, ainsi s'exprimaient les anciens Stoïciens sur les *incorporels*), porté à un point d'acuité (*climax, énième puissance*) qui requiert à la fois la sensibilité la plus exercée, et la description exhaustive. Pour désigner cette constellation de la singularité, nous utilisons ici le terme de Duns Scot, repris par Deleuze:

*Héccéité*. Un cri, un nuage blanc dans un ciel d'été, les tenseurs des petits dieux romains, les météores, «l'Europe tout entière rouge », voilà des héccéités. A l'évidence, une grande part de l'œuvre de Roussel consiste dans la mise en scène épuisante mais excitante d'héccéités, dont la gajeure est d'en rendre suffisamment compte (le langage trouvant en cet effort vitesse et perfection accélérés). On dira: c'est le propre de toute littérature. Non pas à ce point extrême, où le cartilage de conjugaison, les tampons du temps, de l'universel, de la finalité manquent totalement, en une rhapsodie qui se tisse de crêtes à crêtes entre les héccéités que ne relie plus qu'un lien lâche de juxtaposition (plus loin... à gauche... Cf. *la Vue*). «Le même point brillant / Étincelle de loin en loin sur chaque perie. »

Objet d'un refus du public, faite de petits riens, l'œuvre de Jean-Paul me paraît être au plus proche de celle de Roussel. Préparation d'un mariage, joies et peines d'un régent de collège, voyage d'un proviseur, abécédaire de fibel, merveille des souvenirs de l'enfance: le style, dans les deux cas, est plein de surprises et de beautés baroques. L'origine de l'héccéité y est commune: c'est le souvenir, la commémoration qui en permettent le retour, alors que par essence, le singulier pur s'enfuit. L'œuvre est donc d'abord rempart contre cette fuite (et la peur de la mort qui l'accompagne): froid intense, eau hyper-oxygénée, résurrection et vitalium permettent de retrouver/conservé l'unique. La vue, les archives et monuments, la quête des signatures (au sens de Foucault) qui marquent les choses et mettent sur la voie de la ressemblance, sont d'autres adjouvants. C'est pourquoi, chez Roussel, le cyclique et la répétition sont au plus loin d'une identité logique et abstraite. La singularité, lorsqu'elle se meut, ne pouvant que se perdre, ils sont là pour la cristalliser à son plus haut niveau d'intensité.

La prosopopée des morts de *Locus Solus* révèle que la vie n'est pas avant tout le commun, la plate cohérence quotidienne de l'universel, mais la singularité la plus brillante. Nul doute que Roussel, ressuscité à *Locus Solus*, eût revécu « l'illumination » (ou Ascanio ?). On ne peut hésiter sur l'interprétation des formules suivantes: « telles minutes marquantes de son existence » (p. 148, « Folio »); « il rejoint facticement le plus marquant épisode du drame »; « de violents efforts préoccupants expliquaient la réminiscence post-vitam » (p. 177); « la *pridiana vidua* présentée certain jour mémorable, en classe de botanique » (p. 183). Bien sûr, la singularité peut être moment de souffrance et de désarroi: « C'étaient les minutes angoissantes de cette scène initiale qui, vu l'ébranlement profond qu'elles avaient causé en lui, revenaient facticement un jour. » *Locus Solus* ne signifierait-

il pas « un seul lieu » mémorable en une vie, tout autant que « lieu solitaire, île, singularité » ?

Cette capacité de traquer les singularités est aussi le propre du schizophrène, selon Deleuze (celui qui peut, depuis ses branchements différents de la normale, retrouver des intensités historiques perdues, et les réincarner momentanément en un « survol absolu » : voir *l'Anti-Œdipe*) et des romantiques allemands (Lenz, Freidrich, Tieck et *les Mines de Falun* d'Hoffmann), mais aussi de Stifter, Hopkins, Artaud, Lawrence, justement prisés aujourd'hui. Tradition du « mineur », de « l'herbe », du souterrain, de ce qui n'a aucune valeur, ni d'usage, ni d'échange, mais rend fous les collectionneurs (Trezel). Le collectionneur de singularités accumule papillon, bout d'écorce, coquille, comme autant de témoins sacrés de moments introuvables. Reliques porte-trace qui mettent sur le chemin du fouillis et de ce qui conteste la suprématie du « clair et distinct », de l'ordonné et de l'utile. Une querelle d'authentiquistes et d'apocryphistes serait alors ridicule, car elle passerait à côté de la profonde vérité de ces comportements naïfs : qu'il n'y a de vérité qu'individuelle, et de l'intensité instantanée.

La sensibilité la plus aiguë est aussi le risque de la plus grande douleur. Voilà sans doute l'origine de la récurrence de la douleur, du supplice, du viol. Matthews et Perec rappellent (*l'Arc*, 68) les feuillets de Ouadi, où le cri d'angoisse de la jeune fille, conservé par l'air d'un tuyau de douche, est libéré devant témoins par les trépignements fortuits d'enfants. Rien n'est en effet plus respectable, plus digne d'être conservé que la douleur, car l'être y donne son maximum. Elle fait mouvoir la gélatine, entre dans l'éducation comme composante essentielle (l'ilote en a su quelque chose) tatoue le corps, le transcende en un éclair (*Impressions d'Afrique*). Elle élève la sensation jusqu'à l'insoutenable (l'abominable et attendrissante découverte par le père de la jeune morte d'un « a » ressemblant au babil de sa fille). Roussel cherchera d'ailleurs à élargir le champ de l'héccéité en lui adjoignant l'ambivalence : la joie féroce du savant qui griffonne d'un tison le schème pour lequel il est brûlé sur le poteau de son supplice ; le nain Pizzighini, exsangue, mais heureux de son stratagème fatal ; Voltaire, pris entre deux sentiments contradictoires (*Locus Solus*). Toutefois, l'extrême violence ne peut qu'être expédiée en quelques mots, car elle est le fond même de l'héccéité : la soudaineté, l'instantanéité. On peut en distinguer de deux sortes : celle de l'espace absolu, celle de l'éclair.

Lorsque l'héccéité de départ est figée en une « vue », les héccéités qui y sont contenues sont le plus visibles/lisibles. Dans

l'espace absolu de l'intuition immédiate, cette « chose-ci » (boule de verre, vignette, étiquette) se présente comme une « multiplicité de choses-ci » (Hegel) et il convient d'y porter son regard attentif, sans préjugés, hors du sens et de l'universel que la négation multiple du « aussi » impliquait nécessairement dans le système hégélien. Alors elle se donne comme immédiate médiatisée par une description, qui ne se faisant que dans l'espace d'un langage de la juxtaposition, n'admet plus contradiction, poussière et corruption, et sous un soleil toujours lumineux, cette médiatisation dans un espace et un temps homogènes et fixes porte, sans déplacement réel, jusqu'aux confins. Le mécanisme a lui aussi ce rôle (les ludions). Chaîne sans chaînons, non métaphysique cependant, contre Serres. Éternité de l'instant. Tout est si calme que seul l'aveu final nous fera comprendre qu'il s'agissait d'une intensité vécue et donc périssable: « ... car c'est l'exhalaison / Des sentiments vécus de toute une saison / Qui pour moi sort avec la puissance de la vie / Grâce à l'intensité subitement accrue / Du souvenir vivace et latent d'un été / Déjà mort, loin de moi, vite emporté » (*la Vue*, fin?),

### 3. Le « micans »

L'instantanéité qui ne cesse de revenir dans le texte, sous toutes les formes, est celle de l'éclair héraclitéen ou du feu empédocléen, nous le verrons. Diamant « de la plus belle eau », au centre de Locus Solus, *l'aqua micans* jette ses feux. Qu'est-ce que cela cache? *Micare* signifie: « tressaillir, palpiter, étinceler, pétiller, scintiller ». La richesse sémantique de ce mot provient en fait d'une configuration de pensée en elle abritée, et dont elle est la trace. A travers les adjectifs grecs: *poikilos*, *aiôlos*, brille aussi cette configuration, *comme* la Lune au travers des côtes des revenants dans un poème de Heym: « Tacheté, bigarré, bariolé, scintillants, agité de mouvements incessants. » Nous sommes toujours dans l'unique, puisque la configuration ici réservée est celle de l'imprévisible, l'aléa, la multiplicité essaimante, avec le type de connaissance qui l'accompagne: la ruse. Le retour de la ruse est un événement majeur, insuffisamment reconnu, de la recherche récente (cf. Détiene -Vernant: *la Mêtis des Grecs*). A travers ce retour s'entend mieux le combat à mort de Platon contre les Sophistes (qu'il élimine de la scène philosophique) et peut-être l'insuccès tenace de l'œuvre de Roussel, de Jean-Paul, Melville, etc. Car le combat de la pensée calculante et mesurante, qui fonde le scientifique (*noûs*), et de l'empirie souple et sophistiquée de la ruse (*mêtis*), aujourd'hui dépassé en science même, où rien n'est plus essentiel que l'instant aléatoire de la

découverte, persiste dans l'opinion traditionnelle. D'où victoire sans limite de l'approche calculante qui peut tout se permettre, jusqu'à menacer l'être intime et les sources de la vie; occultation honteuse d'une pensée de l'imprévisible parquée dans les contes, les romans enfantins, le ghetto de l'art où elle est mieux tolérée. L'œuvre de Roussel est l'œuvre d'un maître en *mêtis*, d'un *rusé*. Trois caractères en témoignent: fluctuation et souplesse, essaimage et foule, empirie et réseau.

a) *Souplesse et fluctuation*. La fumée, dans *la Vue*, dresse le cadre général. « A droite la fumée envahissante en brume / En se répartissant sur un plus grand volume / Monte par une pente irrégulière du ciel/Vagabonde, sans but constant, essentiel / " En haut, elle s'éloigne avec une tendance / A se subdiviser en de nombreuses parts» (voir aussi le globule ou la bulle de savon de *Poussière de Soleils*, où le cheminement imprévisible de la course au trésor la rend absurde, incommensurable à un ordre rationnel, *alogos* avec tout ce que cela comporte). De même les chicanes que François-Jules Cortier ménage dans le parcours du hasard laissé à ses descendants rassurerait tout autre qu'un personnage de Roussel sur le caractère inviolable du secret (*Locus Solus*, p. 220). Une couture pyrotechnique où l'humour est l'envers d'une véritable prise de position philosophique, laisse entrevoir la souplesse fluctuante des « folles élucubrations pyrotechniques déroutantes par leurs chaotiques montées largement oscillatoires» (p. 233). Il faudrait faire comparaître également la machine à reproduire les sons dont le moment suprême, chef-d'œuvre de dérision transparente à l'égard de la science calculante et de la mesure, est la toise en lard gras, un peu comparable, en plus appuyé, pour qui ne verrait pas l'allusion, aux rails en mou de veau des *Impressions d'Afrique*. L'association de la souplesse du lard et de la cire, et des points lumineux, est caractéristique de la fluctuation (p. 236). Pourtant le paradigme indépassable, où il semble que Roussel a laissé percer partie de son secret, se trouve, et ce n'est pas hasard, à la fin de l'ouvrage, en deux occasions, référées à l'activité divinatoire de Félicité (voir Détienne Vernant, *op. cit.*), où l'on apprend que la « justesse du coup d'œil », la « conjecture » sont le propre du savoir rusé: le devin est le type même de cette sorte de savant, et il s'en trouve une autre figure dans Roussel: le sorcier Kleossem participe autant du savant que de l'empirique (*Poussière de soleils*, début). La première occasion concerne l'iriselle (qui évoque, on en conviendra, le « micans »). Son incroyable danse où s'éprouve à coups de queue la résistance de ses œufs est élue par Canterel pour la raison suivante: « Persuadé que la nature ne

présentait nulle part ailleurs semblables mélange indécomposable de déhanchements et de sauts, le maître voulut profiter de l'aubaine» (p. 254). L'aveu se précise encore: « Des mouvements continuels et baroques étant nécessaires pour bien mettre en relief les vertus attractives du curieux métal, Canterel tâchait de faire exécuter à sa main les plus capricieux et fréquents sursauts. » Or, pour agiter le métal et démontrer son attraction sur l'eau, une machine serait invalidée d'avance. « L'inattendu exigé » n'existe que dans la nature (*physis*) et dans sa surabondance. Seul un animal, « vivant et compréhensif » pourra donner satisfaction en « imprimant à la vague suspendue au-dessous d'elle les effrayants brimbalement fortuits » (p. 258). La deuxième occasion est fournie par les tarots: Félicité « songea que seules des créatures vivantes, enfermées dans la carte même, lui donneraient selon son vœu, un continué imprévu dans l'exécution, joint à une absolue spontanéité de l'attaque » (p. 267). Et n'est-ce pas le triomphe absolu du « hasard maîtrisé » par des voies ni mécaniques, ni scientifiques, que la rencontre fortuite des séries (a)causales dans la production des globules explosifs: réunion d'imprévisibles absolus, ils demandent le concours des placets de Paracelse, des émerauds d'Ecosse, des tarots de Félicité, de l'horloger Frenkel, du tableau de Vollon, de la danseuse miracle Siléis, du passage de l'écosse.

b) *Essaimage et foule*. Quand le sensible est saisi dans le détail de sa fluctuation, il se met à essaimer monstrueusement, il se fait foule. Provignement à l'infini de l'être dans toutes les directions de l'espace, foule inépuisable de détails et de signes. A lire, *la Vue, la Doublure*, la tête tourne, comme Witold, le héros de Gombrowicz se sent « éparpillé » devant la multiplication envahissante de détails que sa « minutie » prélève dans le donné. Ruche de personnages et de spectacles, foule en liesse, multiples fulgurations d'un brasier dans l'âme, tout se rapporte, avec les avalanches d'objets, à la parenté de *turba* (la foule) et *turbo* (le tourbillon) bien dégagée dans les analyses de Serres (*la Naissance de la physique...*) et de Canetti (*Masse et Puissance*). Roussel, c'est la fantaisie débridée et enthousiaste de la *Schwiirlerei* (le hors-limites métamorphique, impossible à borner, que Kant abhorre, mais aussi « l'esprit de l'essaim » comme le dit le radical Schwarm), c'est *l'apeiron* grec (la mer sans limites, le Tartare, thèmes de la ruse), bref c'est la poussière de soleils. Solange ne demandait qu'une étoile ou une constellation. Jacques lui offre l'effarante luxuriance de la voie lactée: « un immense nuage de poussière, composé de millions de grains, dont chacun serait un soleil servant de centre à un tourbillonnant système de mondes.

De ces millions de soleils... nous voyons ici l'ensemble sous la forme d'un nuage de poussière. Eh bien, comme fascinant but de nos regards prolongés, ne s'impose-t-elle pas, cette poussière de soleil?» (Acte V, sc. IX.) L'« effet-foule » pourrait résumer la matière de la vision roussellienne du monde. Non pas « effet de masse » qui dénote l'infirmité du regard, mais le regard qui voit tout, l'ensemble et le détail. Ce détail est résumé par la typologie esquissée dans *la Vue*: « la différence des costumes, des allures / Ces gens communiquant, serrés et rassemblés / Les solitaires qui circulent isolés / Les silhouettes sans rapports, jeunes ou vieilles / Les tournures jamais voisines ni pareilles / ... Une foule humaine / De composition bizarre, hétérogène ».

c) *Empirie et réseau*. Il ne faut pas s'y tromper. Ce n'est pas le scientisme qui dicte à Roussel ses fantastiques machines, c'est l'inverse. Plutôt machination (*méchané*) que calcul. Le savoir de Canterel est celui du génie fou. Inutilisable, sans efficacité pratique savoir de rêve (Platon). C'est là la modernité de Roussel: sa défiance de l'utile. Le scientisme demande une foi entière dans les principes de causalité et de raison suffisante. En ce sens, la résistance roussellienne peut s'inscrire dans la tradition des Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger... Pour reconstituer un « a », le père de Gillette se livre à « d'effrayants calculs de distance et de chaleur ». Canterel a « poussé jusqu'aux dernières limites du possible l'art de prédire le temps ». Pour quelle fin? « Un appareil capable de créer une œuvre esthétique due aux seuls efforts combinés du soleil et du vent. »

Si Roussel ne favorise pas les savoirs scientifiques et mécaniques, il s'installe alors décidément dans son antithèse complémentaire. Elle consiste en une empirie qui épouse le terrain contradictoire (hors-logique) du réel. Roussel, qui « recherche partout le bizarre, toujours prêt, aussitôt qu'il s'agit de briser avec les errements routiniers du vulgaire » (*la Vue*) nous a, encore une fois livré les secrets essentiels de sa position en une réserve suffisante pour qu'elle échappe aux non-initiés (voir la remarque sur le livre assommant de *la Doublure*). Ce secret, c'est le réseau, le métier à tisser. Foucault a bien perçu la place centrale de Naïr dans l'œuvre: « Naïr, l'homme aux pièges, condamné à fabriquer ces imperceptibles labyrinthes de fils, est-il la présence même de Roussel au seuil de son œuvre [...] la montrant pour ce qu'elle est: une *métamorphose-labyrinthe* « (même remarque chez Deleuze avec Proust et la « toile d'araignée »). Il faudrait avoir le temps d'analyser le détail des descriptions du métier à tisser de Bédu (« infinité, fabuleuse finesse, réseau prodigieusement polychrome, choix infini de combinai-

sons, tableaux de maîtres, ingéniosité des fabuleux rouages », et l'eau qui passe, souple sous le métier) et du réseau métallique de Ruolz-Montchal « (troublante finesse des mailles, minutie féérique, microscope, le fabuleux réseau offrait plus de souplesse... un cri d'extase... ») (*IA*, 98 à 105, « Livre de poche », et *L5*, 303 à 307, « Folio»). Le réseau est l'analogique de la ruse, seul savoir apte à saisir sans les abîmer la singularité vivante, le *poikilos* ou le *micans* dans leur splendeur. Roussel a désiré follement (et a pu croire avoir acquis) un tel savoir souple, qui soit l'image même de la vie (même image du métier à tisser dans un texte fameux de Goethe). Naïr est en effet l'écrivain: « Ces filaments imperceptibles lui servaient à composer un ouvrage de fée, subtil et complet car ses deux mains travaillaient avec une agilité sans pareille, croisant, nouant, enchevêtrant de toutes manières les ligaments de rêve qui s'amalgamaient gracieusement.» Mais il récite des formules qui « servent à régler ses manigances périlleuses et précises ». Ce sont des formules qui constitueront la trame du procédé.

Au terme de cette première analyse, Roussel se maintient de façon de plus en plus ferme et décidée dans l'impossible projet d'un discours radicalement universel. Singularité à sa plus haute puissance, héccéités, scintillement et essaimage, effet-foule, réseau magique renouvellent l'exotisme et l'imaginaire en lui donnant un sens autrement profond. Roussel a compris que le voyage n'est pas où l'on croit. Il se démarque du voyeurisme touristique qui met en boîtes des intensités inoubliables en longs défilés d'images mortes. Le seul voyage cohérent consiste à singulariser la singularité pour la conserver. Roussel lui-même n'aurait-il pas, à son propre égard, inventé un dispositif pour conserver à jamais le souvenir d'Ascanio et d'une courte période de bonheur total à Venise, origine d'une incorporation démétaphorisante, et d'une forclusion de Venise et de l'ailleurs en général?

## II. LE COLMATAGE DE LA DUALITE: LA DIABLERIE ROUSSELLIENNE

Après la singularité, matière de l'œuvre, la dualité, constante absolue de l'œuvre, constitue la « forme de contenu ». Il est possible que chez Roussel la dualité soit la forme initiale de la multiplicité, mais si l'unique est la vie même, non-logique, la dualité, représentation de cette vie comme problème, est un affrontement au sein de l'être, qui cherche sa résolution. Elle apparaît donc à un niveau plus structurel. La récurrence de la dualité rouscellienne l'apparente d'abord, et à un niveau encore superfi-

ciel, à la philosophie française des années 33 à 80. Vincent Descombes intitule à juste titre son ouvrage *le Même et l'Autre*. Foucault (la rupture épistémologique), Derrida (l'infime décalage, la différence), Deleuze (le rentoilage transversal, la rencontre), Serres (le flou, l'inexact, contre la thanatocratie), Baudrillard (World Trade Center, le simulacre), Simondon (le déphasage de l'unité primitive magique) sont comme obsédés de la figure du deux. Héritage du symbolique, suite du structuralisme, dépassement de la dichotomie, reprise de la *Verwindung* heideggerienne et du « tournant », toutes ces interprétations convergent et sont également plausibles. Chez Roussel, il s'agit plutôt, nous le verrons, d'en finir avec le pseudo-symbole, et d'en retrouver le sens le plus profond, hors-métaphysique. Le problème matriciel est simple: comment ponter deux singularités? Peut-on répondre d'un même mouvement à l'exigence de creuser au plus extrême de la différence, la distance, la diversité, et à celle de colmater la brèche, de réajointer l'unité symbolique?

### 1. *L'unité symbolique*

A divers signes dans le texte, on reconnaît que Roussel est loin de méconnaître une définition complète et profonde du symbole (tragique-polémique). Ce *polemos* est en effet le sens du jeu d'aiguilles de *la Vue* (une autre entrée le rattacherait au réseau analysé plus haut): «Deux aiguilles dans ses gros doigts sont bout à bout / Sortant surnoisement des mailles les deux pointes/Ont l'air de se chercher querelle, presque jointes/On devine leur bruit, leur choc perpétuel / Le cliquetis de leur inoffensif duel/Elles semblent toujours prêtes à se répondre / Sans se tromper d'endroit et sans jamais confondre / Leurs manigances ni leur rôle respectif.» Il suffit de bien connaître la structure du symbole d'Héraclite à Nietzsche pour saisir dans ces lignes une «pensée de derrière», un savoir très avancé, comparable à une initiation. Dans le même sens, *Poussière de soleils* rappelle l'activité unifiante du symbole (le deux dans l'un, acte III, sc. 8): «Jadis se creusait ici un large saut de loup, séparant avec une hostile exagération les consulats... » Le saut de loup comblé, le drapeau devint l'image même de l'unité par le produit d'une fusion des couleurs et signes opposés. Jacques et Solange cherchent aux cieux l'image d'« une jonction subtile qui, hélas, remédie bien peu aux souffrances de la séparation ». Et précisément, la fin de l'acte IV, consacrée à cette idée de jonction symbolique conclut sur la répétition de l'exclamation: «Un abîme est devant nous. » Voilà qui donne un particulier relief au rêve de l'«événité» (« que tous les hommes ne se disent plus que fils

d'Eve, membres d'une immense famille homogène et unie », acte IV, sc. 3) et aux dextres jointes du blanc et du noir. Plus finement, on découvre que la chasse au trésor était à deux entrées, et que ces deux points de départ convergeaient vers la même trouvaille. Une remarquable allusion à la *diké* symbolique se trouve aussi dans *l'Etoile au front*. «En ce coin du monde, tout était double, langue, religion, façon de se vêtir.» Cette dualité sera résorbée par un vairon aux yeux mi-partis, le plus accompli des arbitres donnant des garanties aux deux camps et ramenant la prospérité au sein de la discorde (p. 41 sq., éd. J.-J. Pauvert).

Ces rappels transparents de la tradition symbolique s'accompagnent d'une *diabolé*, jet à travers l'abîme comme pontage (c'est l'unité réajointée) ou comme obstacle (c'est l'échec, la diabolique calomnie). A cet égard, on ne peut rêver suite plus claire et plus édifiante que le début de *l'Etoile au front*. L'amour demande de traverser un abîme (comme autrefois Xerxès, dans son désir de domination, avait tenté de mater l'Hellespont): «Ne peut-on établir d'un bout à l'autre du détroit de Bonifacio (de Zitti à Levoro) *une corde* pour funambule?» (Acte 1, sc. II.) Et les items défilent. Question: comment faire reconnaître un buste de plâtre (identique à bien d'autres) à l'amoureux? Par un signe de l'infini projeté sous la forme fugace d'une ombre, à l'endroit du cœur, bien entendu. La délicate signature traversera ainsi l'abîme de l'indifférence ou de l'éloignement. Comment faire passer une information dictée par l'amour depuis une imprimerie consignée? Comment rassembler un peuple divisé? Comment trouver la diagonale d'un texte dont les deux parts extrêmes n'ont pas d'intérêt? Et comme si l'on pouvait ne pas avoir compris, une dernière allusion à l'isthme qui unissait jadis l'Afrique à l'Espagne, et au titre *Entre les colonnes d'Hercule*. Or, le pont, l'intermédiaire, le troisième terme doivent être imperceptibles: l'œuf masque un futur pigeon voyageur, la diagonale cryptogrammatique ne peut être repérée qu'au prix d'un périlleux exercice, l'isthme s'est effondré entre les colonnes d'Hercule et n'est plus que mythe, le positionnement de l'ombre portée d'une tonnelle en huit horizontal est plus que complexe. Quant à la corde bonifacienne, elle est refusée net. Le lien est précaire, miraculeux, car il doit - c'est semble-t-il une des grandes lois du texte roussellien - posséder des caractères quasiment inconciliables: «aspect innocent, présence imputable à une cause accidentelle, faculté de disparaître par la force des choses et sans laisser de traces; une marque de cette espèce réunirait tout» (acte 1, sc. III, p. 29).

## 2. Les formes de la déhiscence

Ainsi il existe une *diabolé* roussellienne qui tente de ponter deux rives, comme la barque dont on voit bien qu'elle fait le lien entre deux berges du jardin de Rosette (*N.I.A.*, IV). Or, pour savoir comment réussir (trouver l'élément diabolique), il faut savoir *ce qui sépare*, et *comment c'est séparé*. Il semble que dans le texte roussellien une anicroche initiale s'achève en déchirure incombable.

a) *l'anicroche*. Elle sépare le réel de l'illusion, de l'imité, de son double. C'est le propre de la mascarade que de comporter accroc et anicroche. Trouver l'accroc est nécessaire pour éviter de confondre réel et irréel. Gaspard, furieux de l'anicroche qui lui a fait manquer son rôle au théâtre, s'enfonce dans le carnaval de Nice et découvre les mille facettes du «comme si», d'une structure de *l'aliquid pro aliquo*, qui est celle même du signe. Le texte insiste sur l'anicroche qui retarde le défilé, sur le petit «trou pour voir» où se révèle - parce qu'on y voit la tête réelle - le masque redoublé. Des bras trop courts ne sont pas en rapport avec le discours. L'ivrogne feint l'ivresse, l'amoureux prétendu mouche son nez de carton, des coutures qui lâchent trahissent la feinte, on reconnaît une robe factice à son absence de jupons, c'est-à-dire à sa raideur. Des enfants ne sont pas assez jeunes pour contrefaire des nourrissons (*la Doublure*). Même thème dans *l'Etoile au front*, actes II et III, où le différent passerait pour l'identique s'il n'était démasqué par quelques détails révélateurs, rencontrés dans des portraits, des simulacres et réduisant à néant des tentatives de substitution d'enfants ou d'échange d'identité.

Ce qui sépare est donc ici la mince lame d'un regard scrutateur, une défiance devant les pseudo-identiques. Une typologie du regard discriminant sera d'ailleurs tentée dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, notamment dans les deux premières parties lorsqu'il s'agit des indécidables, des identiques ironiques ou pléonastiques, du surcodage. Si le regard résout ces énigmes de l'identité, saura-t-il distinguer le même au travers des modifications de dimension, des contradictions? Comme on l'a vu, le regard de Roussel est fin, global et minutieux. L'anicroche est l'indice positif d'un décollement de niveaux, et la mise en évidence de l'anicroche est la moitié du chemin fait vers la suture. Cette suture est elle-même grandement facilitée par le lien d'une visibilité/lisibilité, dans un langage qui donne à voir, pacifie, et décrit indifféremment souffrance et rire, réel et illusion. Le langage accède au secret de l'être. Et, comme l'exprime fort bien Michel Foucault:

[C'est un] langage de la visibilité si éclatante qu'elle coupe et décolle la surface pour glisser l'espace où s'insère la doublure. Sensation d'un globe intérieur, merveilleusement lumineux (p. 206).

b) *La béance de la chose*. La coquille, le papillon, l'écorce-toile, le crâne à runes ou à sonnets, sont des objets à langage. Ils possèdent une histoire impérieuse, qu'il faut conter pour leur donner leur existence d'objets. De sens flottant, ils attendent Un statut ontologique, ils sont des fractures où du sens peut se prendre. Ils sont séparés de leur être: la recherche, le récit, la mémoire doivent combler ce vide constitutif. Objets légendaires, au sens où ils forcent la parole. Ni utiles ni esthétiques, ils n'ont plus qu'une possibilité comme le montre Simondon: une sorte de sacralisation, comme les *ready-made*, mais dans la parodie. D'autres quasi-objets ont été apprêtés, à mi-chemin de cette nomenclature, pour être des vues, des gloses, des discours sur: la boule de verre, la vignette, l'étiquette. Ces fenêtres muettes dans les objets induisent un « langage absolu » qui s'étend en grande coulée calme, où les choses se disposent paisiblement, lumineuses et à disposition. Ces vues sont des « outils à construire les mots, qui, en une générosité essentielle, donne[nt] à voir » (Raymond Roussel, p. 146). « Discours sans épaisseur, adapté à la surface des choses, à leur luminosité », ajoute Foucault. « Dans *la Vue* et les textes apparentés, ce sont les choses qui s'ouvrent par le milieu, et font naître de leur plénitude, comme par un surcroît de vie, toute une prolifération de langage » (*ibid.*). Cette béance de la chose est donc aisément comblable, et c'est à un langage qui ne doute pas de lui-même de répondre au défi d'avoir à égaler la surabondance physique des choses, où la faille est l'autre nom du dynamisme interne.

c) *L'écart des machines textuelles*. En utilisant le titre d'un ouvrage de François Laruelle où s'ébauche un échange des philosophies derridienne et deleuzienne (Derrida fournissant la déconstruction et le texte, Deleuze la machine désirante), nous entendons montrer d'une part l'intérêt que ces modèles philosophiques récents présentent dans l'interprétation du meta-langage rousselien, d'autre part revenir à une conception minimale de la machine. Selon Deleuze, elle est un branchement (connexion, disjonction, conjonction) une intersection, le début d'une occupation de l'espace, une « synthèse ». Une intensité (produit ou objet d'un désir) fusant sur un espace vierge, produit une trace. Cette trace sera coupée par une autre trace signalant une autre intensité. Au point de rencontre, une synthèse s'organise, progressivement

complexe. La machine est une rencontre de désirs, le désir fait machine (voir Deleuze: *l'Anti-Œdipe. Différence et répétition; Mille Plateaux*). Le désir roussellien (l'intensité énergétique d'un flux) passant par le mot, il y aura chez Roussel des *machines de mots*, analogiques absolues des machines décrites (par des mots). Or, comme Foucault le montre clairement dans son étude, dans ces machines de mots, l'écart ne cesse de se creuser du métagramme à la phrase-rébus.

• *Le pontage du b/p (le métagramme)*. En dépit de sa simplicité apparente, le procédé des textes-genèse, avec le redoublement de la « phrase éponyme » en phrase terminale (une « anti-phrase ») à travers un « infime décalage » est riche de nombreux développements philosophiques que nous ne ferons qu'esquisser. Le caractère « presque imperceptible » (Foucault, « ouverture d'une minuscule différence », *RR*, 35) rappelle le modèle des « feuillets de Riemann » et permettra à Deleuze de résoudre le problème d'une positivité du désir. Il est proche parent de la « pertinence » de l'opposition des phonèmes (b/p,s/z), pilier fameux du structuralisme. Mais le métagramme, c'est encore le déplacement (*meta*, *Verschiebung*), classique depuis Freud, et repris par Deleuze, Lyotard, Baudrillard. Enfin comment se priver de la référence à l'indécidable derridien, elle-même rendue possible par le délai ou différence de l'origine (*Vorrat*, *Verspiitung*) ? Pour le dire trop vite « il y a deux mains, deux écoutes, deux écritures » (*l'Écriture et la Différence*, p. 334) et chaque mot-carrefour glisse sur lui-même imperceptiblement, jusqu'à franchir cette limite où, dans la répétition, il devient différent. Ainsi le *pharmakon* est remède et poison (rien à voir avec le double sens symbolique de *altus*, *timé/poiné*, etc. La visée est ici asymbolique), l'hymen virginité et défloration. L'indécidable alors découvert est le jeu du texte et son point d'affolement. Mais n'est-ce pas également à un problème d'origine retardée, renversée, que Roussel nous introduit par le métagramme ? Il n'y a pas d'origine absolue puisque le déplacement conduit à répéter l'origine, à boucler la phrase sur elle-même. L'anti-phrase conduit à entendre tout le discours intermédiaire comme comblement, et ouverture clairement manifestée du vide dans l'origine. Les phrases éponymes constituant typiquement des *singularités*:

- « la peau verdâtre de la prune un peu mûre »
- « le choc des gouttes sur le pépin du citron »
- « la peau de la raie sous la pointe du Rayon-vert miroitait en plein soleil du mois d'août »,

le métagramme est l'introduction d'une déhiscence dans la singu-

larité, et le discours intermédiaire cherche à ponter cette singularité à une autre singularité (la moins éloignée), manifestant l'écart intersidéral des héccités et l'impossibilité d'en rendre compte sinon au prix d'un discours infiniment infini.

- *La phrase-toile.* Dans l'évolution du procédé, la structure d'enveloppement des deux phrases quasi-semblables se déplace: c'est le texte qui enveloppe les phrases, occultant complètement la formule-origine tandis que la formule dérivée reste transparente (ainsi, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (p. 15): «métier à aubes» (profession à aurores) devient «métier à tisser à palettes hydrauliques»). De plus, une structure de parenté fait de chacun des mots de la phrase des mots-pères. Ainsi «colle» produit «retenue», et «colle» est associé à «craie blanche» qui produit «Blanc» (Carmichaël), etc. La structure étoilée comporte donc, en un premier cercle proche du centre, la phrase-origine occultée, avec sa séquence d'association (colle-craie-signes-bandes-billard) et le premier problème consistera dans le pontage de ces items. Le travail de ce pontage consiste à ramener le «à» de *trajet* aussi près que possible du à d'appartenance (queue à chiffres). En un second cercle, périphérique, gravitent les mots produits: retenue, Carmichaël, hordes, qui n'ont aucune commune mesure, sinon dans l'invention d'un récit qui permette de les enchaîner naturellement. On obtient donc le modèle d'un emboîtement de cercles entre lesquels se dressent les triangles dont la base est le «à», et les côtés le va-et-vient des mots-pères à leurs produits (sur tous ces points, consulter Foucault, pp. 35 sq.).

- *La phrase-rébus.* La dernière étape du procédé semble en revanche signer l'échec de tout pontage «diabolique». En effet la phrase origine n'est plus seulement occultée mais exploitée. Veut-on la retrouver, on se perd dans un labyrinthe de pistes possibles et de bifurcations autorisées. On est donc dans le «retard de l'origine», «la première seconde», «la différence». Roussel chez Derrida. Ce n'est pas que l'origine soit niée, elle existe implicitement, il y a un secret. Mais, sinon quelques éclairs de mémoire, rien ne peut faire rencontrer à nouveau la phrase de départ, sauf à mettre en branle une chasse au trésor informatisée qui semble disproportionnée (voir pourtant l'astuce, très éclairante, de Mathews-Pérec: *la Tragédie du Doge Partibon* = L'outrage est dit de douche par petits bonds, p. 10, *l'Arc* 68). Le modèle devient celui d'une explosion projetant partout ses éclats aléatoires. «J'ai du bon tabac» devenant «jade tube onde aubade »... Cette séquence, cependant,

comme le montre bien Michel Butor (*Répertoire* 1, Minuit, pp. 173-185), n'est pas aussi arbitraire (artificielle, dirait Rosset, voir *l'Anti-Nature*, P.U.F., pp. 112 à 114) qu'on le pense. Ce n'est ni un formalisme, ni une anticipation du structuralisme, ni une «mécanique qui tourne à vide». Roussel «ne s'arrête (dans sa quête d'une homophonie) que lorsque sa trouvaille lui paraît ouvrir sur quelque chose. De sourdes intentions le dirigent... » Et Butor conclut d'une manière qui conforte particulièrement notre thèse: il s'agit pour l'auteur de «tirer le maximum des tensions et de leurs particularités» (*Répertoire*). Pourtant persiste l'impression d'un «massacre» du langage. Tenter de mettre au point un enveloppement langagier à la mesure de l'explosion, s'épuiser à retrouver une origine existante mais disparue, savoir que tout cela n'est que vanité devant l'infini du possible, voilà le constat-combat d'un échec nécessaire. En fait l'explosion se mue en implosion, un vide central se crée, si attractif en tant que «*méson*» (cf. Lyotard, *Economie libidinale*, et Baudrillard, *l'Effet Beaubourg*) qu'il aspire à lui tous les mots des circonférences possibles. Une hémorragie indéfinie du signifiant caractérise en général le symbole. Mais ici la phrase explosée n'est pas un signifié, un infini, c'est le vide même. Ici s'arrête la tentative désespérée de ponter la déhiscence, ici cesse le langage absolu et heureux.

### III. VITESSE ET METAMORPHOSE: L'ECLAIR

De même que Gaspard, de son bonheur, chute dans la souffrance de la rupture, préfiguré par l'échec théâtral que le Carnaval avait calmé, de même que les vers de *L'âme de Victor Hugo* comportent analogiquement, au sein même de l'inspiration, diverses formes d'échec, l'esprit allant plus vite dans son intuition que la conception elle-même («en zig-zag; tout de travers; nul ne comprend l'infini dans le moindre de mes vers; je me tracasse d'être impuissant dans mon travail; un sens vague se trémousse...»), tout, dans l'œuvre de Roussel, ne possède pas l'harmonie des contraires appariés. La chance incroyable d'échapper aux sept rasoirs, demandant déplacement infini, ne peut se répéter que si elle correspond, comme l'a vu Nietzsche, à une affirmation absolue, susceptible de «retour éternel». Tout n'est pas dans cette position. Un négatif s'ouvre, une faille peut-être incommensurable. Revenons rapidement sur le statut du négatif dans la philosophie dont dépendent en France les recherches, même à contrepied, des penseurs du xx<sup>e</sup> siècle.

## 1. *Le tournant hégélien*

Hegel (dernier chapitre de *la Science de la logique*) écrit très clairement: «La négation constitue le tournant dans le mouvement du concept. Elle est le point simple du rapport négatif avec soi, la source interne de tout mouvement spontané, vivant et spirituel.» Et Hegel montre que la négation n'est pas abstraite, mais négation du moment positif, donc constituée par ce premier moment qu'elle porte en elle. La pensée formelle, propre à l'extériorité de l'espace et du temps, ne conçoit la contradiction que juxtaposée et successive. La pensée vivante dialectique fait coïncider le négatif et le positif en un point de retour (voir Kant: la force inverse de la grandeur négative). L'élément basique, logique mais réel, est donc le mouvement de retour sur soi, ou la conscience, appelée pour cela «le Soi» ou «le négatif». Mais la philosophie hégélienne fait dériver ce négatif dans un «procès» positif et orienté que les philosophes contemporains ont abandonné avec un bel ensemble. Ils contestent donc tous la «relève» (*Aufhebung*) mais gardent tous en sous-main le modèle du retour, le point de coïncidence brusque et immédiat, non-logique, la métamorphose du négatif dans le positif, le point tangent de deux éléments différents.

## 2. «*Case vide*» structuraliste, et saut post-structuraliste

Tant que le vide entre deux éléments peut être comblé, même au risque du symbole, la «case vide» se maintient comme le «relevable», ce négatif fécond qui, dans le structuralisme le plus classique, permet le jeu (place du mort, objet paradoxal, [a], brugnon, huitième part, mouchoir d'Othello). Accroc ou anicroche, vide entre les aléas des machines, entre les épars du procédé, sont donc des «cases vides». Elles croisent en tous cas la problématique structuraliste, s'en approchant jusqu'à l'illusion du même. Mais les *N.I.A.* semblent, de l'aveu du structuraliste Foucault, faire un nouveau pas, où la diablerie devient intromission du séparateur. On fera la différence entre l'atmosphère d'écriture de *la Vue...*: «le creux solaire est l'espace de langage de Roussel, le vide d'où il parle, l'absence par laquelle l'œuvre et la folie communiquent et s'excluent», ce qui revient à qualifier la lumière de «lacune illuminante» (*RRR*, 207), et conduit à la conclusion que «ce n'est pas le sens qui manque, mais les signes, qui ne signifient pourtant que par ce manque (p. 209), propositions de stricte orthodoxie structuraliste - et la conception du vide des *N.I.A.*: «sombre machine à faire naître la répétition et par là, à creuser un vide où l'être s'engloutit, où les mots se précipi-

tent à la poursuite des choses, et où le langage, indéfiniment, s'effondre vers cette centrale absence ». Un centre noir, perpétuellement fuyant, laisse l'impression d'un «soleil extérieur giclant sur les bords d'une nuit centrale ». Et si Roussel « lance les vers dans ce vide, non vers les choses, perdues avec l'être, mais à la poursuite du langage, pour former contre cette échancre un barrage» (RR, 176), on a l'impression que c'est sans conviction: une nouvelle «Vue », description cette fois d'une lorgnette-pendeloque, tentée pendant cinq années, n'a pas abouti, basculant totalement dans le néant. Dès lors, les *N.I.A.* seraient « l'inlassable parcours du domaine commun du langage à l'être, inventaire du jeu par lequel les mots et les choses se désignent et se manquent, se trahissent et se masquent» (*op. cit.*, p. 190). La communication des choses et des mots se fait contre-nature, la cosmologie du même (ou l'ontologie de l'Un qui rappellerait le *Parménide*) devient un constat de différence absolue (plutôt du côté du *Sophiste*, rappelant cette fois l'inventaire cité par Borges-Foucault). Indécidables, contradictions, ressemblances choquantes, éléments privés de double, inutiles, s'accumulent dans une logique où le verbe «être» s'amenuise (par opposition à *la Doublure, la Vue*) par une sorte de « disgrâce ontologique ».

Nous avons donc sauté hors de la relève hégélienne, hors du structuralisme, à l'occasion des chocs surréalistes de l'inapparia-ble et de l'unique (comment la dimension pourrait-elle rendre compte du saut infini entre un caïman contre un parasol, et un lézard près d'un champignon ?). Alors naît la *vitesse* de l'écriture: «incroyable vitesse qu'il a acquise sur la lancée des choses: beauté qui est la vitesse accélérée sans répit de cette disgrâce ontologique, et qui fait jaillir parfois sur sa trajectoire d'étranges étincelles... fulgurantes» (RR, 172). Foucault évoquera aussi « le passage météorique, saut invisible et jamais arrêté, lacune d'être entre ceci et cela» (RR, 187). Plus question de case vide, plus question même de métaphore et de métonymie comme rapports inter- et intra-sériels (Deleuze: «A quoi reconnaît-on le structuralisme », *Histoire de la philosophie IV*). « Les *N.I.A.* par la recherche de *l'impossible identité*, font naître de minuscules poèmes où les mots se heurtent et *s'écartent chargés d'électricité contraire*; en un vers ou deux ils parcourent une *infranchissable distance* entre les choses, établissent de l'une à l'autre le contact d'un *éclair* qui les rejette à *l'extrême de la distance*» (RR, 191). Et Foucault ajoute: «ainsi surgissent et *scintillent* un moment d'étranges figures ». Merveilles minérales remontées à la surface après une explosion souterraine. Alors deviennent significatives (et non seulement métaphoriques) les remarques de Foucault sur l'éclair des objets (p. 140), les étincelles

fulgurantes de certaines fonnules (p. 172), le feu d'artifice: courts-circuits, pétarades, étincelles des *N.I.A.* (p. 194). Le moment n'est pas loin où Foucault doit laisser le relais, pour une saisie philosophique plus fine du texte de Roussel, à celui qui s'est engagé le plus loin dans ce qu'on peut nommer post-structuralisme et dans une théorie de l'éclair: Gilles Deleuze. Foucault a du moins déblayé complètement le terrain, son livre voit très avant, comme en témoigne cette formule: « incomparables, scintillantes, innombrables, dispersées dans le vide du langage qui les rapproche et les tient séparées, telles sont les figures qui sillonnent le réel ».

### 3. *L'éclair roussellien*

Le texte roussellien, on le sait, est saturé de récurrences de coups de foudre. *La Doublure* décrit joliment un reflet dans une fiole feinte de pharmacie, les pétilllements et miroitements de la mer, les fusées à gros astres rouges et jaunes d'un feu d'artifice, et se termine sur le regard de Gaspard « en haut [vers] les étoiles aux cieux ». Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* placent l'éclair entre les fleurs et les ailes des rives du Nil, et concluent sur un ciel plein d'étoiles (illustration de Zo). La lumière qui marque le génie est aussi ce qui rend aveugle le fourbe Falguayrac (*l'Etoile au front*), elle est le supplice de Judas, l'étonnante cire nocturne végétale, semblable au finnement étoilé, de *Locus Solus*, avec encore le « z » qu'une subtile dislocation métamorphose en éclair d'orage (*op. cit.*, p. 215), ou la couture pyrotechnique (p. 233) rappelant les exploits de Fuxier dans les *Impressions d'Afrique*. On pense à Djizmé traversée par l'éclair, à l'émiettement de mille soleils aux cieux, aux embellies et parasélènes, à la fulguration roussellienne brillant comme un filon sous un coup de pioche, aux gemmes dont L. Jenny (*l'Arc 68*) écrit: « Elles sont le sens même de toute cette symbolicité en chaîne, la valeur pure le symbole coïncidant enfin avec lui-même [...] l'expiration du spasme symbolique dans un au-delà de la signification. » Avec l'éclair et ses apparentés, nous sommes donc bien par-delà le sens, dans l'immédiat.

Or il ne semble pas indifférent que ce thème ait été abordé philosophiquement par Deleuze. Et, pour rappeler que le « tournant » hégélien n'était pas inutile à notre propos, nous ajouterons que Deleuze nomme « point tangent », « différentielle », cet éclair. Faisons donc passer le texte de Roussel à l'épreuve des modèles deleuziens: *La Dissémination* de Derrida serait aussi exploitable, avec *l'entre-deux*, (p. 240), *la dissymétrie stratégique* (pp. 275 sq.) *l'épars* (p. 285) et pennettrait le commentaire

de l'insémination (textes-genèse) à la dissémination (*N.I.A.*). Beaucoup plus explicitement, Deleuze progresse vers la théorie d'un « zig-zag asymétrique » ou « dispars », « intermezzo », sorte de « court-circuit acéphale, orphelin, anarchique » qui apparie les points brillants des singularités dans deux séries hétérogènes (guêpe et orchidée, Penthésilée et la chienne...). Dans le « bloc » indissociable que l'intermédiaire fulgurant a produit entre les deux singularités, se retrouve, déplacé, le schème structuraliste des deux séries séparées-ajointées par la case vide. Mais cette dernière restait négative. Or, peut-on assimiler à une simple case vide les relations infiniment complexes qui relient au début de *Locus Solus* les deux épisodes paradigmes du « semen contra » et du « sésame » ? Chiasmes, métaphores, métonymie, jeu du double, renversement, *asymétrie*, tout y est. Ces mêmes rapports évidents/impossibles parcourent l'œuvre d'un auteur apparenté par bien des points : Gombrowicz, dans *Cosmos*. Qu'est-ce qui relie les séries de la bouche (léna, Catherette, le prêtre) et de la pendaison (le moineau, le chat) sinon le héros complètement dispersé du récit, qui met sa main dans la bouche de son compagnon pendu et y découvre rétrospectivement le sens d'une enquête parodique et insensée, à la confusion de laquelle il a contribué tout autant qu'il lui apporte sa solution pseudopolicière. Gombrowicz nomme justement « éclair » le moment où les deux séries « prennent ». Nouveau métagramme b/p, mais entre bouche et pendaison passe, plus qu'un récit, que des mots, une étrange énergie qui vient de l'atopie, de l'asymétrie, de la vitesse. L'énergie de la métamorphose. (Comparer le « fouet » de Roussel dans *la vue*, pp. 69-70, celui de Deleuze, dans *Mille Plateaux*, p. 347, et *Cosmos* pp. 123, 145.) Soudainement (*l'exaiphnês* relevé par Mattei dans Platon), quelque chose devient autre chose par un point ; devenir-femme, enfant, animal, herbe, héccéité. Là commence la vitesse absolue de déterritorialisation, la dispersion de la figure qui se retrouve aussitôt reconstituée, différente en profondeur (le tournant, *méta*). Pour apparier ainsi deux éléments, le " dispar " n'en disparaît pas pour cela son coup fait, comme la honteuse pulsion qui se retourne contre elle-même (*Thanatos*). Je crois qu'il y a de la lumière et des éclairs dans Roussel parce qu'il y a du positif pur, de l'affirmateur chez lui, revenant éternellement comme le désir deleuzien qui saute d'une surface d'agencement à l'autre en une traînée de lumière, un rhizome, une toile d'araignée. Foucault avait d'ailleurs prévu ces catégories deleuziennes qui se font rousselliennes lorsqu'il écrivait (*op. cit.*, p. 22) : « l'identité des mots est elle-même une expérience à double versant : elle révèle dans le mot le lieu d'une rencontre imprévue entre les figures du monde les plus éloignées (il est la

distance abolie, le point de choc des êtres, la différence ramassée sur elle-même en une forme unique, duelle, minotaurine) ». Il percevait lui aussi dans Roussel un *point tangent* où se rencontreraient la ligne (( espace barré, enveloppé, de la recherche, du retour et du trésor). Labyrinthe et métamorphose (*RR*, p. 107) forment en se rejoignant une toile, et les piliers profonds de la recherche de Roussel, Foucault, et Deleuze, apparaissent donc singulièrement homothétiques.

Roussel se lit donc, et semble-t-il avec avantage, dans ces modèles philosophiques et topologiques. N'en est-il pas inversement une origine, lui qui cherche à rassembler l'inappariable, à ponter par un dérisoire « à » deux sens sans rapports, à boucler ses récits au prix d'une vitesse sans cesse accélérée? Lui qui dévoile les adjacences aléatoires de tout récit, la végétation luxuriante de toute tentative parenthétique, les replis du secret, la logique infinie des branchements d'une « fantastique transcendante ». Dans cet « enlabyrinthe » et cette perpétuelle métamorphose, dont restent de fulgurants témoins, il y a une « montée en puissance » (élévation à la énième puissance, transparente dans *Poussière de soleils*, acte III, sc. 9) d'un objet quelconque en une *Steigerung* qui le rend « inéchangeable », fétiche, « marchandise absolue ». Comme le dit Baudrillard dans *les Stratégies fatales* (p. 170), il s'agit de « devenir monstrueusement étranger par excès de sa forme et atteinte de l'absolu ». N'est-ce pas le destin typique de Roussel lui-même, autant que de chaque détail de son œuvre? Alors il ne reste plus que la poussière de soleils et c'est au moment où l'on ne cherche plus la communion, désespéré de l'avoir perdue, qu'elle apparaît le mieux, dans la contemplation d'un ciel étoilé.

## CONCLUSION

La partie vocale de *Guyanes*, musique de *Poussière de soleils*, décrit une végétation luxuriante. Le grouillement de l'être est tel qu'il demande une contrainte, un principe d'ordre artificiel: le procédé. Mais si le procédé est artificiel, le contenu ou le projet noétique de l'œuvre ne l'est pas: contre l'interprétation de Clément Rosset. Plus proche du secret roussellien paraît se tenir Butor, parlant dans l'entretien ci-dessous avec Anne-Marie Amiot de « sensibilité », de « ruse », de « physique parallèle » et combattant le stéréotype d'un Roussel abstrait et froid, même dans son style. Ma thèse a consisté aussi à développer l'idée d'une « sophistication de Roussel ». Identité et Différence? Certes, à condition de comprendre que c'est la répétition (l'identique) qui fait apparaître

tre la différence (l'accroc). Que cet accroc révèle un vide, qu'il faut combler par cette même répétition, le langage, la description, la machine. Que ce vide, comme toute déchirure qui insiste finit par engloutir tout pont, toute *diabolé*, tout colmatage. Qu'il ne reste plus qu'à jouer la carte de l'éclair instantané, qui se rit des gouffres, les traversant à une vitesse absolue, comme les étoiles traversent le champ noir du ciel. Illumination. Fête pyrotechnique. Pétillement. Manteau bariolé. *Poikilos?*

Nice

## ENTRETIEN A PROPOS DE RAYMOND ROUSSEL

avec A.-M. Amiot et J.-L. Meunier

Michel BUTOR

A.-M. *Amiot.* - Etes-vous plus intéressé par le personnage, sa vie, son œuvre?

M. *Butor.* - Ce qui m'intéresse dans Roussel avant tout, c'est son œuvre. Le personnage est extrêmement curieux, d'ailleurs le plus souvent les gens qui ont des œuvres curieuses sont des gens curieux. Si on sépare le personnage de Roussel de son œuvre, Roussel devient simplement un cas d'original du début du siècle comme il y en a tant d'autres - l'étude devient alors un amusement psychiatrique ou parapsychiatrique. C'est un peu ce qui s'est passé lorsque Sartre a fait son étude sur Baudelaire - dans laquelle il a précisé qu'il allait mettre entre parenthèses l'œuvre de Baudelaire pour ne s'intéresser qu'au personnage; évidemment il ne pouvait faire autrement que d'utiliser l'œuvre de Baudelaire comme document sur le-dit personnage. Seulement cela a complètement faussé sa conception du personnage parce qu'on ne peut plus rien comprendre au personnage qu'était Baudelaire si on ne met pas en avant - premièrement - le fait que cette vie, il l'a passée avant tout à écrire - ce que Sartre semble oublier dans son étude, et que non seulement il l'a passée à écrire, mais à écrire certains des textes les plus extraordinaires de la littérature. C'est la même chose en ce qui concerne Roussel... L'histoire de la Côte d'Azur est remplie d'originaux amusants sur lesquels courent des anecdotes, mais l'immense

différence entre Roussel et tous ces gens-là c'est que Roussel nous a laissé une œuvre qui est admirable - et cela change tout. On peut s'amuser du personnage de Roussel - comme cela - comme personnage 1900, mais on ne peut même pas comprendre ce personnage si on ne se passionne pas pour son œuvre. Tout est conditionné par cela. Si on ne comprend pas que c'est une œuvre admirable, alors le personnage ne sera jamais qu'un bouffon. D'ailleurs je n'ai rien contre les bouffons - Roussel est en effet un bouffon de son monde, mais c'est surtout dans son œuvre qu'il l'est et c'est par son œuvre qu'on peut comprendre comment il l'est dans son existence.

*A.-M. Amiot.* - Est-ce que vous pensez que Roussel est un bouffon volontaire? Est-ce que vous pensez qu'il veut mimer certains personnages excentriques de son temps - qu'il fréquente à Biarritz - des gens comme Montesquiou, qui jette un regard très ironique sur les gens de son époque? Et pensez-vous qu'il veuille se conformer à une certaine excentricité qui serait de mise dans un certain monde, ou croyez-vous qu'il «est» excentrique? C'est une question que je me pose souvent à propos de Roussel.

*M. Butor.* - Je crois que la comparaison entre Roussel et Montesquiou est très éclairante. Ce sont deux personnages qui ont naturellement énormément en commun. Ils ont en commun, en particulier, leur passion pour l'écriture. Je trouve que Roussel était un bien plus grand écrivain que Montesquiou, mais à l'époque cela n'apparaissait pas. A l'époque, Montesquiou était considéré comme un grand écrivain - les deux personnages ont été liés, ils appartiennent au même monde. Montesquiou jouait un rôle d'arbitre des élégances et à cet égard certainement Roussel a dû se modeler, dans certaines circonstances, sur le comportement de Montesquiou. Mais je pense que l'inverse doit être vrai, c'est-à-dire que Roussel avait une position dans ce monde telle qu'il pouvait se permettre de lancer des modes, si ce n'est que Roussel était un personnage beaucoup plus secret encore que n'était Montesquiou. Certains des personnages qui nous intéressent le plus dans cette époque, Proust, Montesquiou, Roussel, personnages qui ont beaucoup en commun, sont des personnages secrets. Ce sont des personnages à vie secrète - et chez qui, en particulier, l'écriture est tenue en partie secrète. Celui qui était le plus ouvertement écrivain, c'était Montesquiou. Proust est devenu officiellement un écrivain peu à peu. Mais Proust est quelqu'un qui écrit son œuvre la nuit et pendant des années; en tous les cas, il écrit son œuvre en cachette. Roussel, lui, a fait tout ce qu'il a pu pour rendre son œuvre publique,

mais il Yavait dans l'œuvre de Roussel quelque chose qui se refusait tellement à la publication normale, que c'est une œuvre qui, de son temps, pendant sa vie, et pendant longtemps encore, en grande partie aujourd'hui même, est une œuvre secrète. Quant à la vie de Roussel, c'est une vie qui avait des secrets.

La pensée de Roussel, dans la mesure où nous pouvons arriver à la reconstituer, avait évidemment des régions secrètes, secrètes pour les autres mais évidemment connues de lui. L'exemple le plus clair c'est *Comment j'ai écrit certains de mes livres* - le secret de fabrication posthume - cela montre bien à quel point il savait combien les gens n'avaient pas compris cela, à quel point il savait que c'était un secret. Et ceci nous indique, ceci nous met la puce à l'oreille: il peut y avoir bien d'autres secrets encore, qu'il n'a pas éprouvé le besoin de révéler de cette façon-là - premièrement parce qu'il estimait que dans ses livres il en avait dit suffisamment et deuxièmement parce qu'il estimait que pour que ça intéresse vraiment les gens; pour qu'ils puissent en profiter, il fallait qu'ils découvrent ça eux-mêmes à l'intérieur de ce qu'il avait fait. Alors il est très difficile de savoir de quoi Roussel était conscient parce qu'il y a dans l'œuvre de Roussel une grande ruse. Nous savons qu'il y a beaucoup de secrets dans cette œuvre. Il y avait évidemment des choses qui étaient secrètes pour lui aussi, parce qu'il était trop dangereux pour lui de les avouer aux autres, il pouvait être trop dangereux pour lui, à certains moments, de se les avouer à lui-même.

A.-M. Amiot. - On aborde là le problème de l'ésotérisme. Vous pensez qu'il y a donc un ésotérisme de l'écriture chez Roussel.

M. Butor. - On verra ce qu'il en est lorsqu'on en arrivera à cette question.

A.-M. Amiot. - Vous avez écrit sur les procédés de Raymond Roussel en en démontrant le pseudo-mécanisme et en insistant sur le travail effectué par Roussel sur le langage pour le « dérééliser », si je puis risquer ce néologisme.

M. Butor. - Je ne parle pas de « dérééliser » le langage, je ne suis même pas absolument sûr de comprendre ce que vous voulez dire. Voudriez-vous m'expliquer cela?

A.-M. Amiot. - Oui, c'est-à-dire imposer une distance; c'est ce que Michel Leiris expose dans *Conception et Réalité*, dans ce grand article où il montre bien que Roussel ne veut jamais que le texte qu'il écrit rejoigne un référent, traduise un référent réel; donc, il y a toujours une distanciation qui se fait dans le langage, sauf dans certains textes « hyper-réalistes ».

M. *Butor*. - Comme vous le remarquez très bien, cela dépend des textes. Mais dans *la Vue* et dans *la Doublure*, Roussel ne demande qu'à nous fournir le référent réel. Il nous aurait certainement dit qu'il était capable de nous montrer l'étiquette de la bouteille, l'entête... Il n'y a aucun doute. Dans *la Doublure*, il veut nous montrer le Carnaval de Nice. Il y a pourtant à l'intérieur de ses textes «hyper-réalistes, comme vous dites, énormément d'imagination. Par exemple, à l'intérieur de la description de *la Vue*, il est bien évident que Roussel... qu'il n'y avait pas sur «la vue» à l'intérieur du porte-plume tous les détails que Roussel y découvre. De même en ce qui concerne *la Doublure*, je ne sais pas du tout - c'est une question d'histoire - si les chars du Carnaval de Nice qu'il décrit si minutieusement - correspondent à des chars d'une année du Carnaval de Nice. Les études sur Roussel en sont à leurs premiers balbutiements - même des choses aussi élémentaires que cela - personne n'a jamais eu l'idée de poser cette question.

A.-M. *Amiot*. - Il y a des archives... \*

M. *Butor*. - Bien sûr, il y a des archives sur le Carnaval et cela vaudrait la peine de savoir si les chars correspondent à un carnaval d'une année, ce qui n'est pas du tout impossible, mais ce qui n'est pas du tout certain. Rien que le fait qu'on pose ces questions montre la parenté profonde qu'il y a entre ces deux sortes de textes qui, à première vue, à cause du fait que nous leur appliquons des catégories qui ne leur conviennent pas, nous apparaissent aussi différents les uns des autres. En réalité, ces textes ne sont pas aussi différents que ça les uns des autres, et ces deux catégories de textes évidemment s'éclairent mutuellement.

A.-M. *Amiot*. - Est-ce qu'à force de fournir des détails sur une bouteille on ne finit pas par perdre de vue le réel dans l'imagination du lecteur? Par exemple, les scènes du ballon, la description de la barque... nous sommes alors très loin de l'étiquette - ce sont deux procédés.

M. *Butor*. - Bien sûr... en fait, l'imagination du lecteur quitte le réel, quitte le référent, comme vous dites, lorsque Roussel lui-même quitte le référent. Lorsque Roussel nous décrit un objet dans le plus grand détail, il veut que nous nous le représentions. Lorsqu'il y a une certaine abondance de détails, nous nous représentons le détail et nous n'arrivons plus à nous représenter l'ensemble de l'objet. Même si cet objet est très petit. Ça, c'est un changement de cadrage, et Roussel espère - si vous voulez, il y a un côté pédagogique dans son œuvre - il espère

que, en nous proposant des descriptions de ce genre, il parviendra à nous faire nous représenter mieux des choses que nous n'arrivons pas à nous représenter. La distance qu'il prend est une distance qui creuse le réel de l'intérieur, ça n'est pas du tout quelque chose qui lui donne une position abstraite. On a fait plusieurs fois la comparaison entre Mallarmé et Roussel et on comprend bien pourquoi, mais certaines interprétations au moins de Mallarmé risqueraient de nous égarer en ce qui concerne Roussel. Inversement, une compréhension, une sensibilité - je voudrais insister beaucoup: il ne suffit pas de comprendre, il faut aussi être sensible - une sensibilité donc à l'œuvre de Roussel peut nous débarrasser d'un certain nombre de malentendus en ce qui concerne Mallarmé. Mais il y a évidemment des moments où Roussel quitte le réel. Evidemment, Roussel ne pourra pas nous montrer les merveilles des *Impressions d'Afrique*, de la fête des *Impressions d'Afrique*, les merveilles de la propriété du docteur Canterel - c'est bien certain - mais il fait tout ce qu'il peut pour que nous puissions nous représenter ces merveilles. Et il est évidemment conscient des difficultés que cela représente. Dans ses descriptions, nous avons un peu la même dialectique que dans le roman en général - c'est la réalité qu'il est difficile de décrire - et pour arriver à décrire la réalité, on va fabriquer des objets: personnages, machines, scènes, etc. On va fabriquer des objets qui soient descriptibles. Les machines qui sont dans *Locus Solus*, avec leurs gigantesques complications, sont plus faciles à décrire que la moindre machine que nous rencontrons dans la rue. Pourtant, il nous est très difficile de nous représenter ces machines, surtout dans leur ensemble; c'est pourquoi dans les études intéressantes qui ont été faites ces dernières années, on a fait des schémas, on a essayé de les représenter graphiquement, visuellement, et cela nous aide énormément. Mais c'était très caractéristique que Roussel ne l'ait pas fait pour lui, lui qui a pourtant dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* mis des illustrations - illustrations qui correspondent à un dessein qui est complètement différent - parce que dans ce livre il n'y a pas de machines difficiles à se représenter; c'est complètement autre chose... Lui n'a pas fait de schéma, ni de dessin. Je ne pense pas qu'on ait jamais découvert des schémas de Roussel lui-même en ce qui concerne ces machines, je ne pense pas que cela existe. Mais on se demande comment Roussel aurait pu faire un certain nombre de descriptions, comment il a fait pour réussir à décrire la hie... il a dû faire des croquis - mais on ne les a pas retrouvés et il ne nous les a pas donnés. Il a voulu par conséquent que nous fassions cet exercice. Dans certaines de ces machines, c'est tout à fait caractéristique: il y a

des moments où nous réussissons à nous représenter, à visualiser très bien le détail; mais nous avons des difficultés à intégrer ces détails dans une représentation d'ensemble si nous ne sommes pas aidés par un schéma. Il y aurait évidemment beaucoup de choses à étudier dans ces descriptions de Roussel et dans le style de ces descriptions. Parce que le style est en réalité beaucoup moins objectif et froid qu'on le dit. Le style de Roussel n'a pas encore fait l'objet d'études véritablement fines.

*A.-M. Amiot.* - Lorsqu'il décrit une extraordinaire machine à escrimer et qu'il nous dit à la fin: « cette machine était en somme une banale rémouleuse »...

*M. Butor.* - C'est une phrase merveilleuse...

*A.-M. Amiot.* - Peut-être que Jean-Louis Meunier, qui doit écrire un texte sur les machines et qui est physicien, aurait une question à vous poser sur la description des machines...

*J.-L. Meunier.* - En tant que physicien, quand j'ai vu, quand j'ai « lu » ces machines, j'ai pensé que c'était parfaitement impossible; c'est une sorte de défi à la vraie machine, une « super-machine) qu'on ne pourrait jamais atteindre; c'est très frustrant pour nous autres, on ne peut pas les construire...

*M. Butor.* - Non bien sûr. On peut en construire des représentations, des schémas.

*J.-L. Meunier.* - Je me demande si cela a un sens. Tout à l'heure quand vous parliez, j'ai suivi ce que vous disiez et je me suis demandé à un moment donné s'il ne cherchait pas à faire de la peinture sur papier...

*M. Butor.* - Oui, c'est une peinture sur papier, mais une peinture qui produit son espace. C'est-à-dire que ces objets, nous pouvons nous les représenter. Ce sont des machines impossibles, mais qui sont logiques. Les différentes parties sont situées dans l'espace les unes par rapport aux autres, tout cela est parfaitement cohérent et le fonctionnement, s'il n'est pas conforme aux lois de la physique normale, est lui aussi parfaitement cohérent. Ce qui est curieux, c'est que dans la description de ces machines il y a très souvent des hyperboles, or ceci est contraire à ce qu'on dit d'habitude du style de Roussel. Par exemple, les tarots musiciens - j'ai travaillé dessus, c'est un passage particulièrement beau - il dit à un moment qu'il a obtenu des cartes d'épaisseur nulle - un mécanisme d'épaisseur nulle - évidemment, les cartes ne sont pas d'épaisseur nulle. Et Roussel n'a jamais voulu dire que c'était « nul) - c'est une hyperbole. Il

décrit par l'intermédiaire d'une limite. Et cela arrive très souvent; ce serait passionnant à étudier comme technique de la représentation. Evidemment, ces machines qui sont impossibles physiquement, c'est un rêve sur les machines possibles physiquement; ça fait des choses que les machines - au moins de son temps - n'étaient pas capables de faire - et ça les fait d'une façon qui ajoute à la physique normale une science-fiction...

*J.-L. Meunier.* - C'est l'impression que j'avais en lisant ces machines - il nous disait: «Regardez mes machines, elles sont mille fois plus belles que les vôtres et vous n'y arriverez jamais.» Il y avait une sorte de sourire, il se moque... la différence entre lui et Jules Verne, c'est cette espèce de moquerie...

*M. Butor.* - Il aimait beaucoup Jules Verne, énormément, et il y a, c'est évident, dans ses livres à machines une référence constante à des machines décrites par J. Verne - mais les machines de J. Verne sont toujours, même lorsqu'elles sont très loin, des machines réelles, elles sont toujours décrites par J. Verne comme des machines possibles, même si ce n'est pas aujourd'hui ce sera demain, même s'il y a des trous, des lacunes dans le texte de la physique qui devrait les permettre, pour J. Verne ces lacunes seront comblées, il n'y a pas de doute.

Avec Roussel, il y a une physique parallèle, en quelque sorte qui se développe, à partir de certaines machines. Il faudrait voir d'ailleurs quelle cohérence a cette physique parallèle, s'il n'y a pas une physique parallèle par grande machine. Est-ce que tout ça finit par former un discours - je ne sais pas, il faut étudier ça. Passons à la troisième question...

*A.-M. Amiot.* - Les livres de Roussel se présentent à vous comme une recherche du temps perdu, ou plutôt de l'enfance perdue. Vous interprétez, d'autre part, la répétition omniprésente dans ses ouvrages comme un acte de nature obsessionnelle. Pensez-vous, comme nombre de critiques, que Roussel obéisse à un automatisme névrotique causé par le trauma de la sensation de gloire?

*M. Butor.* - Ce n'est pas la sensation de gloire qui est un trauma, c'est la sensation de gloire qui est le bonheur. Ce qui pourrait être traumatique, ce serait de perdre la sensation de gloire - c'est tout à fait autre chose. Evidemment, il y a toute une partie de la critique qui est d'inspiration psychiatrique, qui essaie de résoudre le « cas » Roussel, d'expliquer le « cas » Roussel comme une maladie mentale - un excentrique que l'on aurait pu, à la rigueur, guérir, si on lui avait donné quelques médicaments ou bien si on lui avait fait subir quelque thérapeu-

tique. Je ne dis pas qu'un médecin n'aurait pas pu, en abîmant la machine roussellienne, l'individu roussellien, nous priver de l'œuvre de Roussel, mais je considère que ç'aurait été un crime, purement et simplement. Chaque fois qu'on interprète la vie et l'œuvre d'un grand écrivain selon des modèles psychiatriques, je me rebiffe. C'est Baudelaire qui a là raison. Ça n'empêche pas qu'à un moment, dans certains cas, la distance qu'il y a entre la réalité, la tension qu'il y a entre la société environnante et l'individu, aboutit effectivement à une explosion, une destruction d'une partie en tous les cas de la personnalité, comme chez Maupassant, Hölderlin, Artaud, etc. Mais même si une partie de la personnalité est détruite pendant un certain temps, cela n'empêche pas qu'il reste une raison qui est très forte, et qui peut être beaucoup plus forte que celle de tout l'entourage. Par conséquent, toute interprétation de l'œuvre de Roussel comme exemple d'un schéma pathologique est toujours insuffisante.

Il y a évidemment dans l'œuvre de Roussel un thème de la répétition qui est omniprésent - évidemment c'est une obsession. Mais c'est une obsession qui est entièrement acceptée - cette obsession, c'est son bonheur, et c'est un bonheur qu'il veut nous faire partager. On ne peut pas dire du tout que Roussel obéisse à un automatisme névrotique (chaque fois qu'on parle d'automatisme névrotique, on a l'impression que le médecin a cinquante mètres de haut et le pauvre petit patient vingt-cinq centimètres; le médecin a de la difficulté à trouver un microscope assez puissant pour apercevoir cet animalcule auquel il est tellement supérieur). Cette façon de voir les choses est absolument à rejeter.

Si on étudie la vie et la personnalité de Roussel en mettant entre parenthèses son œuvre, on peut bien sûr montrer que dans sa vie il y a des schémas absolument comparables à ceux qu'on trouve chez des gens qui sont enfermés dans des asiles - ça, c'est tout à fait évident - mais il n'y a pas que chez Roussel, chez n'importe qui d'entre nous... La différence, c'est que nous réussissons à rester en dehors de l'asile, et pour certains d'entre nous, nous y réussissons à cause de l'œuvre que nous faisons.

*A.-M. Amiot.* - Croyez-vous que, comme Jensen dans la *Gradiva*, Roussel ait anticipé sur la psychanalyse, en particulier dans le cas de la guérison de Lucius par le docteur Sirhugues; pensez-vous plutôt que sa cure avec Pierre Janet l'a initié aux recherches psychanalytiques et psychiatriques de son temps? Le magnétiseur Darriand semble un émule de Charcot.

*M. Butor.* - Il est évident que Roussel a été très favorablement impressionné par Pierre Janet, sinon il n'aurait jamais

mis l'article de Janet sur Martial dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. D'autre part, le problème de la psychiatrie intéresse beaucoup Roussel, puisqu'il y a ces cas de folie et de guérison si remarquables à l'intérieur de l'œuvre. Je ne sais pas si on peut dire que Jensen a anticipé la psychanalyse dans *Gradiva*. Freud a trouvé que *Gradiva* pouvait être éclairé par un certain nombre de découvertes psychanalytiques. Mais ce n'est pas du tout le cas de *Gradiva* uniquement. C'est pour Freud le cas de toute grande œuvre d'imagination. Toute grande œuvre d'imagination a anticipé sur un certain nombre de choses qui ont été ranimées ou exprimées différemment par la psychanalyse. Sophocle, bien sûr, a anticipé sur...

Est-ce qu'on peut aller plus loin? En parlant de Pierre Janet, on ne peut pas encore parler de psychanalyse. Ce n'est quand même pas du tout encore ça. Il n'y en a pas dans l'œuvre de Roussel; parmi ses cures miraculeuses, il n'y en a pas que nous puissions considérer comme pré-figuration simple de la conduite du psychanalyste avec son patient, sur le divan etc. Ce qu'il y a par contre d'extrêmement important, c'est que la répétition aussi exacte que possible, la restitution aussi exacte que possible d'un événement antérieur, et en particulier de l'événement qui a provoqué le trouble, alors va amener une guérison quasi magique. C'est un thème qui n'est pas seulement roussellien, on peut le trouver bien avant dans la littérature, il y a notamment une extraordinaire nouvelle de Balzac dans les *Etudes Philosophiques* qui s'appelle *Adieu...* c'est un texte génial... c'est tout à fait roussellien. C'est l'histoire d'un homme qui s'égaré, qui arrive dans un château à demi abandonné et y rencontre une femme qui est redevenue sauvage, en quelque sorte, qui est devenue sauvage, mais qui est soignée par un vieux médecin. Et il s'aperçoit que ce reste de femme est une femme qu'il a beaucoup aimée autrefois. Et le médecin lui reconstitue l'histoire de cette femme. Cette femme l'a accompagné pendant la campagne de Russie. Et au moment du passage de la Bérésina, au milieu de toutes ces horreurs, elle est devenue folle et a été ramenée par le médecin qui s'occupe toujours d'elle. Et le vieux militaire (c'est un colonel...) décide de consacrer toute sa fortune à la reconstitution exacte dans la propriété où se trouvent le docteur et sa malade, dans les environs de Paris, du passage de la Bérésina. Vous voyez à quel point c'est roussellien - alors en effet, avec des tas de figurants, etc., on creuse un bras de la Seine... Et lorsque la minute fatale revient (la femme était devenue folle en disant le mot « adieu » - et c'est le seul mot qu'elle redit dans sa sauvagerie, de temps en temps elle dit « adieu, adieu »...), dans cette reconstitution, au moment fatal elle redit « adieu » en

sachant qu'elle le dit, en regardant... tout se remet en place, et elle meurt dans cette joie.

Voilà un exemple que Roussel avait lu évidemment, et on peut trouver d'autres traitements de ce même thème. Il est certain que Roussel en a fait un traitement extraordinaire; il nous en a donné quelques traitements extraordinaires...

Dans la psychanalyse, ce qui guérit, c'est la restitution d'un moment du passé, c'est un souvenir perdu, un souvenir recouvert qui, grâce à tout le travail de déblaiement, finit par resurgir et par conséquent on peut dire qu'une cure psychanalytique, c'est un cas particulier de cette cure beaucoup plus générale par reconstitution d'un moment du passé. Ce ne sont pas les thérapeutiques de Roussel qui peuvent être interprétées comme un cas particulier d'une cure psychanalytique; non, le thème roussellien est quelque chose de beaucoup plus général, que d'ailleurs on trouve très souvent dans la littérature. C'est un thème beaucoup plus général, dont la cure psychanalytique est une application particulière.

*A.-M. Amiot.* - Quelles appréciations portez-vous sur le théâtre de Roussel ? Quelles raisons voyez-vous au relatif désintérêt de la critique à son égard ?

*M. Butor.* - Je n'ai jamais vu une réalisation scénique des deux pièces de Roussel. Donc, je ne sais pas ce que cela donne. Ceci dit, je me souviens très bien que mon ami Georges Perros, qui est mort et qui a été pendant des années lecteur du T.N.P., aimait beaucoup Roussel et le théâtre de Roussel. Il disait: « Il y a dans ce théâtre quelque chose, il y a un comique tout à fait raffiné, tout à fait particulier, et qui devrait passer... » et lui, il aurait eu très envie, il avait suggéré plusieurs fois à Vilar de tenter la représentation des deux pièces de Roussel. Mais Vilar n'a jamais osé, et évidemment il faut une mise en scène tout à fait fine, en particulier il faut beaucoup soigner la diction; il y aurait une façon grossière de monter Roussel, avec une sorte de comique de bouffonnerie, en une espèce de farce, en faisant que les personnages parlent faux, mais ce n'est pas cela du tout. Il faut trouver la distance particulière, c'est très difficile. Mais un jour un metteur en scène intelligent sera capable de monter Roussel. Pour l'instant, le fait qu'on ne monte pas ces deux pièces de Roussel est lié à tout un problème général du théâtre. Personne n'est capable jusqu'à présent de les jouer. Mais ça viendra...

*A.-M. Amiot.* - Le metteur en scène qui s'en charge pour le Nouveau Théâtre de Nice, Liliane Nataf, a de gros problèmes

justement pour savoir de quelle manière interpréter cette *Poussière de soleils* qui a deux sens... Elle est attentive à la diction, elle a remarqué le rôle des consonnes, le langage est extrêmement musical, il y a des phrases entières qui prennent appui sur des consonnes, comme le réclame Wagner dans *Opéra et Drame*, elle a vu qu'il y a une structure musicale du langage.

M. Butor. - Certainement. Vous savez que Roussel a fait des études de musique et qu'il chantait.

A.-M. Amiot. - Michel Leiris m'a dit qu'il chantait le rôle d'Isolde, la mort d'Isolde en s'accompagnant au piano. Il a participé de très près à l'élaboration de la musique de la pièce *Poussière de soleils*, musique que nous avons retrouvée. Elle n'était jouée que sous le titre *Guyanes*, qui est la musique de scène de cette pièce. Il venait travailler avec Marius-François Gaillard. C'est vraiment une musique qui a été écrite selon ses directives.

M. Butor. - Le dialogue dans ses deux pièces a une structure tout à fait particulière, que j'aime beaucoup d'ailleurs: c'est le fait que les phrases passent perpétuellement d'un personnage à l'autre; c'est un peu ce que l'on trouve chez Claudel, dans *la Cantate à trois voix*. C'est ce que j'ai essayé moi-même de retrouver dans un texte comme *Vanité* ou même dans les *Résistances* avec Michel Launay lorsque j'ai révisé le texte. Donc, une phrase qui passe perpétuellement d'un personnage à un autre, ça aussi c'est un dialogue qui n'est pas un dialogue réaliste. La conversation ne se passe pas comme ça. C'est une espèce de para-dialogue, de traitement musical du dialogue qui utilise un certain nombre de possibilités pour faire sortir autre chose. Evidemment, il faut beaucoup soigner ce passage d'un acteur à l'autre. Il faut essayer de comprendre pourquoi ce membre de phrase est donné à tel acteur plutôt qu'à tel autre. Lorsqu'on a compris cela, alors on peut jouer les pièces. Jusqu'à présent, les gens n'ont pas vu le problème. Ils ont dit: C'est découpé n'importe comment, alors que c'est découpé avec le plus grand soin. Chacun des acteurs successifs doit donner son intonation aux membres de phrases. Ça viendra, on verra un de ces jours *Poussière de soleils* exécuté un peu comme on exécute un morceau de musique.

A.-M. Amiot. - L'ésotérisme de Roussel: vous ne faites qu'effleurer ce thème dans votre étude. En parleriez-vous plus longtemps aujourd'hui? Comment le définiriez-vous? Pythagorisme musical, obsession de l'or?

M. Butor. - Il y a le fameux essai de Breton; *Fronton virage*, sur la *Poussière de Soleils* et il faut avouer que, malgré

toute sa séduction, cet essai n'est pas très convaincant. Dans tout ce que nous connaissons sur Roussel, il n'y a rien qui nous permette de penser qu'il a été en liaison avec des alchimistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; je pense que c'est quelque chose qu'il convient de laisser entre parenthèses jusqu'à ce que d'autres informations puissent nous parvenir.

Ceci dit, Roussel devait connaître les ouvrages de Berthelot sur l'histoire de la chimie et de l'alchimie, parce que Roussel était un homme très cultivé et qu'il s'intéressait beaucoup à la littérature scientifique. Donc, cela m'étonnerait beaucoup qu'il n'ait pas lu ces ouvrages-là. Il a dû connaître pas mal de choses de ce côté. En ce qui concerne la thèse de Breton, je mets un point d'interrogation. Rien ne nous permet pour l'instant de répondre à cette question, et une réponse ne pourrait être qu'une réponse positive. On ne peut pas démontrer que quelqu'un n'a pas pensé ou n'a pas su ceci ou cela. On ne peut jamais le savoir. On peut seulement démontrer qu'il a fait ceci ou cela. Aujourd'hui, rien ne permet de le dire. Mais si on donne une acception plus générale au mot « ésotérisme », si on dit qu'il y a dans l'œuvre et dans la vie de Roussel des secrets, ça, c'est bien évident - il y a les secrets qu'il a conservés lui-même pour les révéler dans une œuvre posthume... ce qui, évidemment, nous fait penser qu'il peut y en avoir bien d'autres, dont il était tout à fait conscient. Mais pour le savoir, il faut étudier les textes. Les secrets sont dans les textes. Ils sont à trouver dans les textes.

Vous me parlez de l'obsession de l'or: le thème de l'or est très important chez Roussel, et souvent autour de ce thème il y a des thèmes alchimiques. Cette liaison métaphorique entre l'alchimie et la littérature est aussi un thème tout à fait courant à l'époque, que nous trouvons chez Mallarmé, Rimbaud... Il y a en effet chez Roussel de l'alchimie littéraire. Rien ne nous permet de penser qu'il a, sur un fourneau à gaz, fait des expériences. Mais en tous les cas il connaissait, il avait des notions sur l'alchimie, l'histoire de l'alchimie, et les thèmes alchimiques l'intéressaient. Comme tous les gens du XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les gens du XIX<sup>e</sup> siècle avaient lu *Faust* de Goethe. Je parle de Berthelot, mais il connaissait encore mieux les vulgarisateurs de l'époque, Flammarion, et puis ce personnage qui était publié lui aussi chez Hetzel, Louis Figuier. C'est quelqu'un qui a écrit des livres tout à fait du genre de ceux de C. Flammarion sur l'histoire des sciences; il doit y avoir un ouvrage de Figuier sur les alchimistes. C'étaient des livres très répandus à l'époque.

Pythagorisme musical... il est beaucoup question de musique sans l'œuvre de Roussel, et la musique est très active; la musique guérit, révèle, excite. Les plus beaux exemples: dans

*Locus Solus*, l'histoire de Lucius Egrozard et l'histoire des tarots musicaux. Evidemment, Roussel est passionné de musique, et il faut entendre la musique de Roussel si on veut comprendre son œuvre.

Pythagorisme comment? Je ne sais pas. Pour Roussel, visiblement, la musique révèle la réalité. Est-ce que l'on pourrait trouver dans les textes un symbolisme précis des notes de la gamme? Je ne sais pas. Un système de correspondance? c'est possible... Il n'y a que les textes qui puissent répondre.

A.-M. Amiot. - La lecture de Roussel a-t-elle joué un rôle dans votre conception de la littérature? Si son influence a été positive, sur quels points et dans quelles œuvres en particulier?

M. Butor. - La lecture de Roussel a certainement joué un rôle dans ma conception de la littérature. La façon dont est construit un livre comme *Impressions d'Afrique* a certainement été décisive pour moi. Un livre qui bouleverse la chronologie d'une façon si éclatante, de telle sorte qu'évidemment le propos du livre n'est pas de raconter une histoire, c'est autre chose... Il y a des quantités d'histoires à l'intérieur, certaines merveilleuses, certaines d'une cocasserie extraordinaire, certaines d'une extraordinaire poésie comme les «*Ensorcelés du Lac Ontario*». Mais le dessein n'est pas de raconter une histoire, c'est de déployer un monde surprenant, fascinant, qui nous fait pénétrer en quelque sorte dans les coulisses de la réalité.

Roussel nous montre d'abord une fête énigmatique qu'il veut fascinante, merveilleuse, donc qui devrait pouvoir tenir toute seule - mais qui est une continuelle énigme; c'est-à-dire qu'à chaque moment de la fête il nous fait nous poser les questions: *Comment? Pourquoi?* mais c'est ce à quoi répond la deuxième partie. Il y a une espèce d'apparence, de décor qui est la fête. et puis ce qui est derrière la fête. Bien sûr, ce qui est derrière la fête, c'est encore un décor, qui est là pour nous faire nous demander *Comment? Pourquoi?* Comment Roussel l'a fait, et pourquoi il l'a fait? Comment des œuvres de ce genre sont-elles possibles, et même nécessaires, et pourquoi? On revient encore à cette question de l'ésotérisme de Roussel. Mais je crois qu'il est vain de chercher une réponse à ces questions à l'extérieur, dans un code ou un dictionnaire extérieur à l'œuvre de Roussel. On peut trouver des réponses en étudiant son œuvre, en étudiant l'époque dans laquelle cette œuvre est apparue, en étudiant ses ressemblances et différences avec d'autres grandes œuvres de la même époque, par exemple celles de Proust, de Montesquiou, des écrivains décadents, etc... En ce qui me concerne, l'influence a certainement été très importante. Sur quels points et dans

quelles œuvres plus particulièrement? L'œuvre qui a eu le plus d'influence sur moi au début a été *Impressions d'Afrique*, et puis ensuite d'autres œuvres ont eu de l'importance. En ce qui me concerne, j'ai l'impression qu'il y a peu d'œuvres dans lesquelles on ne pourrait trouver quelque influence de Roussel. Il doit y en avoir où c'est plus net. Je me souviens d'un ami anglais qui, lors de la parution de *Illustrations II* m'avait dit que c'était ce que j'avais fait de plus roussellien. Je vois ce qu'il veut dire en ce sens que les procédés de fabrication y sont, dans une certaine mesure, très apparents; mais dans *Impressions d'Afrique* ou *Locus Solus*, les procédés de fabrication, au moins au sens tout à fait artisanal du terme, ne sont pas apparents, puisqu'il a fallu révéler comment il avait écrit certains de ses livres. Par contre, dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le procédé est beaucoup plus apparent, puisque c'est la rime et puis les parenthèses emboîtées à l'intérieur d'une grande phrase... Je pense que l'influence de Roussel est plus visible à partir d'une certaine date chez moi. C'est tout ce que je peux dire.

A.-M. Amiot. - Quand j'ai relu le *Portrait de l'Artiste en Jeune Singe*, j'ai trouvé là un goût de l'érudition, de la fausse érudition qui le rapproche de la tonalité des œuvres de Roussel. Le goût de l'anecdote, de la fragmentation, et puis même dans l'écriture il y a des parenthèses invisibles, des paragraphes qui semblent inclus dans des parenthèses invisibles et vous semblez creuser vous aussi la réalité, avoir une écriture en entonnoir ou en spirale, et de tout ce que j'ai lu c'est ce qui m'a paru le plus roussellien sans être dit...

M. Butor. - Dans *Le Portrait de l'Artiste*... il y a en effet de l'érudition fantastique, un peu comme chez Borgès. Il y a la bibliothèque et à l'intérieur de la bibliothèque il y a des livres qui sont tout à fait existants, que chacun peut aller consulter, et puis il ya d'autres livres qui sont des parodies, du genre de ceux qu'on peut trouver mais qui n'existent pas vraiment. De même dans le château, le grand château qui est décrit, aux 365 fenêtres; ce château existe et toute une partie de la description est parfaitement conforme à la réalité; mais, de temps en temps, il y a des œuvres qui en fait n'existent pas ou qui, du moins, n'existent pas là. Ça oui, c'est très roussellien. En *Matière de Rêve*, il y a même de temps en temps des machines méchantes - des machines un peu célibataires...

J.-L. Meunier. - Il me semble que les écrivains procèdent par système, même depuis l'Antiquité. Il y a toujours un système, qu'il soit conscient ou inconscient. Il me semble qu'à partir de

Roussel, ou à partir de Mallarmé, on systématise le système et on utilise systématiquement un système. Est-ce que vous pourriez laisser venir quelque chose de l'art à travers cette systématique du système?

M. *Butor*. - Roussel dit lui-même à propos de son procédé, dont je me suis efforcé de montrer qu'il n'expliquait rien, qu'il est à expliquer lui aussi comme activité d'un certain type, qui produit un certain nombre d'effets mais qui n'explique rien. Tout reste à expliquer. Il faut vraiment être Roussel pour tirer de «J'ai du bon tabac dans ma tabatière... » (Rires) Vous pouvez toujours essayer... Roussel lui-même explique que c'est une amplification de quelque chose de très connu, qui est la rime.

Pendant des siècles, en France, on a écrit en se servant de rimes, et la rime, évidemment, favorisait l'inspiration. Roussel nous dit cela: lui, son procédé, c'est une rime perfectionnée. Et il se rend bien compte des problèmes de la versification française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il sent bien que ça ne colle plus vraiment. Il y a chez lui un aspect de sa personnalité qui est archaïsant. Cela va avec son dandysme. Il écrit en vers. Le fait d'écrire en vers réguliers, c'est aussi une sorte de reconstitution. Il sait bien qu'on fait des vers libres... mais l'alexandrin régulier, il le reconstitue dans son œuvre. Il sait le problème. Et son procédé, c'est en quelque sorte une modernisation de la rime. Ça lui permet d'écrire, ça le débloque, comme la rime débloquent le poète autrefois. Au fond ça consiste en ceci: on se met un certain nombre de bâtons dans les roues, on se met un certain nombre d'obstacles, pas n'importe lesquels parce qu'il y a des obstacles qui fonctionnent bien pour l'un et qui ne vont pas bien fonctionner pour l'autre. Tout cela est à analyser aussi. On se met des obstacles pour ne pas parler de la même façon que l'on parle d'habitude, pour ne pas écrire comme on écrit naturellement, pour être obligé de s'y reprendre. C'est ça qui permet de prendre conscience des tabous et des contraintes auxquels on obéit d'habitude et dont, en général, on n'a pas vraiment conscience. On se rend compte qu'on est dans le malaise. Si on saigne sur chaque ligne comme Roussel, c'est parce qu'il y a quelque chose qui ne va pas. On se met un certain nombre de bâtons dans les roues pour obliger le flux de la pensée à faire des détours. Et en faisant des détours, on trouve des fissures, on trouve des moyens de contourner un certain nombre d'obstacles.

Il y a quelque chose de très important dans la psychologie de l'écrivain: l'écrivain est quelqu'un qui est très peu sûr de lui. Je m'amuse à dire aux gens - je le dis très souvent: «Les écri-

vains étaient des gens fondamentalement modestes. Les grands écrivains sont toujours très modestes.» Ça fait rire, parce que la plupart du temps les écrivains apparaissent comme vaniteux.

Cette vanité est une réponse à des incertitudes, des questions. On voit très bien chez certains écrivains à quel point cette morgue qu'ils peuvent montrer est liée à de grandes faiblesses en eux. Un écrivain met énormément de son existence, de son énergie à l'intérieur de ce qu'il fait. On se pose toujours la question: *Est-ce que ça vaut la peine?* Certes, au moment même où il écrit, il a de grandes satisfactions. Il y a des illuminations lorsqu'on écrit, c'est extraordinaire, c'est pour cela d'ailleurs que c'est une drogue: on y revient, puisque quand ça marche, c'est tellement fabuleux. Mais une fois que l'on sort de cette œuvre, de cette impression de gloire, qu'on repense à ce qu'on a écrit, on n'est jamais sûr que ça va passer. On ne sait pas ce qu'on pourra répondre si l'on nous pose un certain nombre de questions. Il est extrêmement utile pour l'écrivain, pour qu'il tienne son existence, pour qu'il ne finisse pas à l'asile, il est extrêmement utile pour lui dans ses moments d'interrogation sur ce qu'il fait, sur la valeur de ce qu'il fait, de pouvoir se démontrer à lui-même que cela a une cohérence.

Peut-être qu'il n'a pas d'inspiration, peut-être qu'il n'a pas de génie, etc. tous les gens les plus grands ont toujours subi des gens qui leur disaient ça. Et comme les écrivains sont modestes, quand ils reçoivent ça en pleine figure... « ... je n'ai aucune imagination... »

Moi, j'avais l'impression d'en avoir...

Il est très utile pour l'écrivain de pouvoir répondre: «De toute façon c'est bien fait, à certains égards c'est bien fait ». Et c'est pourquoi il est très utile d'avoir des formes à quoi cela puisse se juger; de pouvoir montrer que cela suit certaines règles, que ce soit les règles de versification ou des règles tout autres. C'est un peu ce que Flaubert appelle, entend, lorsqu'il parle de style. Peut-être que le livre est sans intérêt, mais au moins c'est bien écrit, d'une certaine façon. Pour Flaubert, « bien écrit » veut dire qu'il n'y a pas du tout de répétitions de mots dans une page, que la structure des phrases est différente; il n'y a pas deux phrases qui ont la même structure, sauf dans des cas tout à fait particuliers et voulus. Il y a une cohérence du tissu, et là il peut la montrer...

Eh bien, dans ces constructions très complexes de Roussel, il y a évidemment quelque chose de ce genre. Les gens peuvent dire: Oh C'est saugrenu, il n'y a même pas d'imagination, ça n'a aucun intérêt... mais il peut répondre: Ça m'a donné beaucoup de mal et j'ai fait quelque chose qui est tout de même très

difficile à faire et que j'ai réussi au moins à ce niveau-là. Dans le procès de *Madame Bovary*, un des arguments qui ont fait que Flaubert et son éditeur n'ont pas été condamnés, c'est que l'on a dit que ça avait demandé beaucoup de travail. C'est une forteresse pour un écrivain qui est toujours un être en danger. Un être avec certaines qualités brillantes, bien sûr, sans cela il ne réussirait pas à s'en sortir, mais aussi certains points de fragilité, une sensibilité à certaines choses terrible; c'est ce qui fait qu'il est obligé de fabriquer une sorte de forteresse gigantesque, pour arriver à avoir un peu moins mal.

Si on n'y passait des nuits entières, ça ne vaudrait pas d'y passer cinq minutes.

Nice, janvier 1983

#### NOTE

\* Annie Sidro, qui est l'historiographe du Carnaval de Nice, a entrepris récemment un travail de déchiffrage de *la Doublure* dont nous attendons impatiemment les conclusions.

# DOCUMENTS

## LETTRE A JEAN BALLARD

Joë BOUSQUET

1942 [sans doute en septembre]

Mon cher ami. Un emmerdement m'attache à mes salades. Un entrepreneur, chargé de réparer en mon absence les plafonds de mon indispensable Marie, renvoie, de semaine en semaine, le travail qui me débloquera, et je ne vois pas le moyen de me réinstaller avant les premiers jours d'octobre. Je suis honteux de n'avoir pas encore les moyens de loger des amis à Villalier. Et dans mon impatience de voir enfin les vignes faire leur métier entre, pour une bonne part, le projet de consacrer mes premiers profits à de sommaires aménagements qui me permettraient de recevoir. Des vendangeurs, que nous avons dû, coûte que coûte, loger, dorment dans mon dos, sur le carreau d'une cuisine. Et leur voisinage double mon désir de filer. Voyez si, en rentrant vers le 1<sup>er</sup> octobre, je pourrais vous voir ou si vous aurez le courage de recourir, comme Sire, à la bicyclette.

Je suis dans une joie extrême. Elle n'est pas sans compliquer ma vie, partiellement absorbée dans la mise au point de mes livres, mais fortifie providentiellement mes points de vue sur le numéro consacré à la poésie. Je vous en dis provisoirement quelques mots. Nous nous en expliquerons par la suite longuement, et je ferai partager à Gros mes convictions.

Tout en convenant que le n° poésie devrait être largement ouvert aux jeunes, je tremblais à la pensée qu'il risquait de tourner un peu à l'anthologie et je cherchais un moyen de donner, non pas un de ces manifestes prompts à s'envoler comme des,

programmes, mais des bases concrètes et inoubliables qui, enveloppées dans de vastes horizons, éclairent jusque dans les profondeurs du poème nouveau venu ce qui y est vivant ou contraire - Ce qu'aurait obtenu, par exemple, à l'époque du Décadent, un commentaire juste de l'Aurélia de Nerval.

Or, après avoir étudié et entièrement compris le remarquable canevas de Paulhan et scruté la loi de la création poétique qu'il désigne et circonscrit en manière de conclusion (si largement ouverte) aux débats sur le calcul et l'inspiration, j'ai repris de vieilles études, jadis abandonnées et j'ai connu le véritable éblouissement de la découverte. Il s'agit de Raymond Roussel.

Non, pas de Raymond Roussel, mais de la révolution qu'inaugurera dans les lettres la divulgation de son secret - que je crois avoir découvert.

Chance supplémentaire: tout ceci laisse le champ entièrement libre à la prospection poétique - Tandis que la poésie va son chemin, Paulhan a l'extraordinaire bonheur de faire coïncider les recherches de toute sa vie avec les questions théoriques dont l'étude de Raymond Roussel va, demain, montrer les profondeurs. Qu'est-ce que le langage? Comment entendre les thèses de Platon sur le logos? Le mot est-il l'ombre de l'objet ou au contraire.

On croyait avoir compris R. Roussel, celui-ci ayant avoué comment il écrivait ses livres. Méthode purement poétique qui tirait toute l'affabulation des ressemblances verbales. Mécanique créatrice comparable à l'Ars magna de Lulle - encore qu'engagée dans un esprit très différent.

Voilà que, relisant Roussel, je tombe sur des certitudes stupéfiantes: *un emploi purement logique et formel du langage restitué à la phrase les propriétés mêmes de l'objet matériel où l'essence de la création se manifeste entièrement.* Convenablement maniée, la phrase qui peint l'apparence en énonce la réalité et d'une façon si exhaustive que, *sous la pensée de l'auteur transparait la Pensée même.* C'est à en avoir le souffle coupé. Comment ne pas faire intervenir une interprétation métaphysique. Une partie de l'âme n'agit pas - dirait Plotin - sans que l'autre partie de l'âme contemple cette action. L'âme est dans le sujet comme elle est dans l'objet - ou plutôt: une partie de l'âme est dans le sujet comme l'autre partie est dans l'objet, l'expression poétique de l'acte qui réunit ces deux parties n'est que la vision *exhaustive de leur totalité.* Je n'ai pas besoin de toute cette philo pour rendre le miracle littéraire saisissable et inévitables ses conséquences. Exemple: décrivant une affiche miniature en joaillerie où un auteur criminel a dissimulé sa confession, Roussel écrira, *naïvement* «pour que l'œuvre d'art

enveloppât de gloire la boue de la confession)). Partout, ici, on voit l'observation *rigoureuse de la loi littéraire manifester une loi naturelle, physique*.

Ceci, c'est assez prodigieux: peut-on désencrasser de toute gratuité l'expression littéraire? Elle qui nous détournait du réel en le peignant dans un monde de représentations va-t-elle exhiler le réel et divulguer ses secrets avec lui? Ah! il y a vraiment une façon d'écrire qui nous restitue tout ce que nous sommes. Et rappelez-vous que Roussel y aboutit en parlant d'un emploi purement mécanique de la parole. Connaissez-vous son procédé, le procédé avoué? Il prend un vers, un mauvais vers, le premier alexandrin venu. Et, au hasard:

La vie a-t-elle été toujours si pleine d'ombres?  
Il va décalquer ce vers et en retirer un vers d'énonciation à peu près semblable qui signifie tout autre chose.

Lais, hâte, aile et thé, toujours s'y plaint né d'ambres  
J'ai pris le premier vers au hasard et je fabrique hâtivement le décalque. Roussel n'agissait pas autrement. Il s'agit de commencer un conte par le vers original et de charrier l'affabulation vers une issue dont les mots obtenus éclaireront le sens. Ce qui est intéressant, c'est la discipline édiflée par Roussel pour serrer avec ses phrases la réalité évoquée de façon à en proscrire tout scintillement subjectif.

Gide, Valéry, etc. ont convenu que Roussel avait du génie. Sa langue plate, froide construit à merveille d'un article écrit par moi il y a quinze ans, mon premier je crois, Roussel avec qui j'ai été jadis en correspondance avait extrait lui-même pour une p.d'i. les phrases où je signalais son classicisme. Et il n'a pas hésité à déclarer qu'il était le plus grand écrivain de son temps, mais il embarrassait tout le monde. On cherchait son message dans ses pensées, dans une transposition de ses mythes. Son message était ailleurs et faisait précisément ressortir que peu importait le courant psychologique où s'engageait l'auteur lui-même - allait-il même (c'était son cas) jusqu'à décrire des rails en mou de veau - puisqu'un emploi conséquent du vocabulaire manifestait la réalité sous son espèce la plus inévitable, imposant - je le souligne au passage une ressemblance avec le rêve. Comme en dépit de lui-même, les magnifiques anecdotes faisaient éclater la vérité que tout le monde cherchait dans ses intentions. Celle-ci, par exemple, d'un artiste enfant longtemps attaché à modeler de la mie de pain en forme de « Gilles » (car il sculptait inlassablement le même objet) et découvrant enfin une cire nocturne - produit végétal où d'innombrables points blancs ensemençaient la pâte noire où l'ébauchoir, faisait, avec la forme, jaillir, pour l'étoffer, l'éclat d'une blancheur continue.

Mais, pour travailler ses Gilles de cire, l'artiste ne trouve pas de meilleurs ébauchoirs que les instruments que lui fournissait, durcie, la mie de pain utilisée d'abord pour ses figurines. Tout est là: *sculpture de la phrase par le mot, travail aveuble de l'artisan pour regratter le verbe où transparâtra la vérité divine.*

Vous voyez de quel intérêt formidable serait la découverte que le langage est pour ainsi dire viscéral. Avec quel stupeur, le critique, instruit par les preuves que constituent les livres de R. R., s'arrêterait devant les poèmes-discours tout pleins du flot obscur de la vie subjective. Quel tournesol nous serait une telle aventure du langage...

Laissons cela: il faut que j'aïlle vite. J'ai à vous parler assez confidentiellement d'un petit ennui. Et il faut que je sois tout à fait votre ami pour aborder cette question délicate. Soyez extrêmement prudent et discret dans l'aventure Saint-Exupéry. De toutes façons, vous ne pouvez pas obtenir de publier (« Début de guerre », Saint-Exupéry étant lié par un contrat dont je connais les termes, ayant signé le même, et restant redevable de 7 ouvrages à Gaston Gallimard. Mais ce n'est pas cela qui importe le plus. Nous n'avons pas que des amis - bon signe! - et des gens assez mal intentionnés, je crois - s'efforcent de vous faire porter la responsabilité des propos tenus sur Gaston Gallimard par quelques types de zone libre. *Ceci ne vient pas de Paris.* Vous pourriez croire que ces avertissements viennent de Paulhan. Il n'en est rien et je hais trop les histoires pour lui en souffler mot. Je fais simplement, en vous prévenant, mon métier d'ami qui consiste à ramasser la balle et à la mettre dans ma poche.

Vous avez, près de moi, entendu dans ma chambre, des propos que je laissais passer en silence. Et je vous admirais d'ailleurs de savoir si bien vous taire après avoir flairé des ragots d'office. Il arrive très exactement ceci. Les mêmes, qui ont poussé Gallimard à rentrer à Paris (parce qu'il était leur éditeur et les faisait vivre), les mêmes qui l'ont poussé par les épaules à accepter des risques réels, qui l'ont turlupiné pour avoir des réimpressions et de l'argent - sèment maintenant sur lui des cancons, ou plus exactement, cherchent, après les avoir semés, à en faire porter la responsabilité aux Cahiers du Sud. Il leur est facile de faire les innocents: (« Nous ne blâmions pas Gallimard, nous lui donnions nos livres. Les maisons rivales, seules, avaient intérêt à le blâmer. » On a compté un peu trop sur notre étourderie de méridionaux.

S'il est coupable d'éditer pendant l'occupation, les coupables sont les auteurs: Malraux qui achève un livre pour Gallimard, Josette Clotis, Pierre Emmanuel qui - sur ma prière d'ailleurs - a donné un recueil, Bousquet. Accepter, quand on est, comme

Gallimard, fort riche, de reprendre l'édition pour donner à manger à des auteurs, c'est courageux, un point, c'est tout,

J'ajoute que, les passions un peu assoupies, on n'aura pas assez de mots pour moquer la revue « Fontaine » qui jouait la probité et l'intransigeance, en paraissant dans un pays qui échappait à la convention d'armistice. Je le dis bien haut, je l'écris. Dans un moment où l'on n'a que des faits pour juger des faits je puis vous certifier que mon propre cousin, le commandant [le nom est barré fortement] .. ayant été chargé d'aller personnellement en Algérie enquêter sur le général [ici nouvelle nature] en a rapporté des éléments qui prouvent, de façon indéniable, que l'Algérie échappe entièrement à l'oppression, qu'on y peut presque impunément, arrêter des espions et, en tous cas, que l'atmosphère y est entièrement favorable à l'attitude de Fontaine. *Je ne marche pas* quand on veut me faire admirer ces petits jeunes gens. Quant à jouer d'ici au juge intègre, prendre le ton cassant de certains (je vous dirai qui et vous montrerai des lettres comiques) pour mesurer les angoisses, les inquiétudes où Gaston Gallimard a accepté de s'engager... en lois. J'ai trop entendu de choses. Les premières conversations sur la reprise de la revue ont été tenues devant moi entre Gaston Gallimard et André Gide, lequel a un million dans la revue. Tout en gardant le plus profond silence sur ce qui a été dit par ces parfaits amis, j'ai le droit de confier au parfait ami que vous êtes pour moi qu'il ne serait pas très adroit de toucher à Gaston Gallimard et de permettre à un tas de margoulines de se réconcilier avec lui sur notre dos. La longueur de mon explication vous étonne peut-être, et vous devez être un peu dérouté par la précision de mes informations. Je ne fais pas cela pour vous épater, vous n'en doutez pas! Je sais que Gaston Gallimard attache une grande importance à l'opinion des Cahiers, à la vôtre en particulier. Il serait complètement absurde de se brouiller avec lui. Interrogez sur ce point - j'y tiens - Marcelle qui est de très bon conseil et qui - je n'en doute pas une seconde - vous dira comme moi qu'il faut se défier de ses propres élans de générosité, de quichottisme (au meilleur sens du mot) quand ils se trouvent nous inspirer les paroles mêmes que d'aucuns ne formulent de leur côté qu'en se promettant de les désavouer.

Repasant à Roussel, je m'avise que la longueur de mon exposé peut vous avoir trompé sur mes intentions véritables. Il ne s'agit en rien pour moi, ni de suggestionner Gros, ni d'envahir un fascicule que, seul de nous tous, il a, avec vous, qualité pour mener à bien. Non! Mais, le texte de Paulhan une fois obtenu et ce texte devant, sur sa proposition être placé le dernier avec un titre comme ci « Après la poésie viennent les méthodes ».

Ce texte constituant une manière d'appendice et n'empruntant son importance qu'à l'à-propos qu'on lui découvrira (selon moi) découvrant en somme une perspective *vers* le fascicule - j'ai la bonne fortune de trouver le précurseur dont l'influence, pressentie mais méconnue par la N.R.F., va se révéler vraisemblablement dans les années à suivre, et il se trouve que Raymond Roussel me paraît avoir encore échappé à Paulhan qui aurait sur lui un appui extrêmement solide. Je ne pense encore qu'à vous informer, à avertir Gros. En même temps - au cas de rien - j'ai écrit à Lemerre pour voir s'il y a moyen de toucher les héritiers et d'obtenir quelque inédit significatif. Gros déciderait alors s'il faut publier de l'inédit, republier un texte très significatif, ou, tout simplement, exposer en deux ou trois pages, sous la forme succincte d'une note, le cas Roussel et la clef que nous proposons. L'affirmation, brève, brutale - encadrée de textes explicatifs - et commentés par nous - de Roussel que le problème du langage - (soulevé en 24 par Eluard - papiers collés) est enfin posé au cœur même du mouvement poétique, serait, je crois, d'un grand effet. On signalerait les deux livres de Brice Parain sur le logos platonicien. Cela ferait un bon phare allumé au cœur de la poésie moderne et ça laisserait loin derrière les tombereaux de poésie lourdement avancés par les revues con-sœurs. Cela aurait une rude allure.

- Le numéro St. J. Perse est magnifique. Là c'est le coup de poing. Je viens de lire dans la N.R.F. une très longue et médiocre étude sur les [mot illisible] de Dominique Rolin. J'y ai vu que Dominique Rolin est une femme: vous aurez peut-être de ce fait un ou deux mots à retoucher dans ma chronique. J'ai vu avec plaisir que la N.R.F. en parlant longuement de ce livre, avait négligé ce qu'il contenait d'essentiel. Je vais vous réécrire dès que je saurai si je peux avancer de quelques jours mon retour à - Je vous embrasse. Joë.

P.S. Nous avons été très inquiets pour Moune qui est tombée de bicyclette sur des charrues exposées à la porte d'un forgeron et a failli se tuer. Elle s'en est tirée avec dix-huit jours de lit et sept ou huit points de suture et a pu, ce soir, se traîner jusqu'à sa chambre.

Archives de la ville de Marseille  
Fonds «Ballard»

*Le texte de Bousquet nous a été communiqué par M. Alain Freixe qui apporte les précisions suivantes:*

*« .. Si Bousquet parle de Roussel à Ballard, c'est bien sûr qu'il était en train de relire celui-ci, mais aussi parce qu'aux Cahiers du Sud on préparait un numéro spécial sur la poésie. Je pense que c'est Léon-Gabriel Gros qui devait en avoir la responsabilité car, dans une lettre à Gros, Bousquet l'invite à relire et à chercher du côté de Roussel. Visiblement, Bousquet tenait à ce que le problème du langage poétique soit comme la colonne vertébrale du numéro. »*

**PIERRE WTI  
DANS LE MUSÉE IMAGINAIRE  
DE RAYMOND ROUSSEL**

Alain QUELLA-VILLEGGER

« .. en 1920-21, j'ai fait le tour du monde... (pendant ce voyage, je fis une halte assez longue à Tahiti où je retrouvai encore quelques personnages de l'admirable livre de Pierre Loti). »

On connaît bien ces lignes de Raymond Roussel<sup>1</sup>. Elles nous rappellent que, parmi ses écrivains préférés (Jules Verne, Jean Richepin, François Coppée, etc.), se trouvait Pierre Loti, ce marin rochefortais (1850-1923), académicien depuis 1892, de son vrai nom Julien Viaud.

François Caradec, dans sa *Vie de Raymond Roussel* (Pauvert, Paris, 1972 - que nous indiquerons *Car.*), mentionnait ce lien déconcertant entre les deux écrivains, et nous avons, plus récemment, publié dans *Prisme*<sup>2</sup>, quatre lettres inédites de Roussel adressées au secrétaire de Loti, Gaston Mauberger. Il convient d'analyser de plus près cette admiration inconditionnelle de Raymond Roussel pour son aîné des lettres.

Interviewée par F. Caradec, Juliette Jannet, fille des Leiris, amis de Roussel, dit que ce dernier lisait «à la perfection» les romans de Loti. Lesquels? Nous pouvons citer, avec certitude, les plus connus: *le Mariage de Loti* bien sûr<sup>3</sup>, *Aziyadé*<sup>4</sup>, mais aussi *Mon Frère Yves*, *Pêcheur d'Islande*, *le Roman d'un spahi*, *Ramuntcho*<sup>5</sup>. Ajoutons *les Derniers jours de Pékin*<sup>6</sup>. Mais pouvait-il ignorer *Madame Chrysanthème* ou *les Désenchantées*? F. Caradec voit l'influence du *Roman d'un spahi* dans *les Impressions d'Afrique* (*Car.*, p. 97), et a cette même « impression... pour *les Nouvelles Impressions d'Afrique*, dans lesquelles nous verrions aussi un souvenir de *la Mort de Philae*. Et combien d'autres titres lus?

Cette œuvre enthousiasme Roussel. *Le Mariage de Loti est «admirable»*. Parlant de souvenirs chinois, il estime que « toute réalité de ce genre [est] hélas si inférieure au moindre paragraphe des *Derniers Jours de Pékin* »!<sup>7</sup>

Raymond Roussel chercha à entrer en contact avec l'écrivain, comme il le fit avec Jules Verne, mais il eut moins de chance.

Il faut remonter à 1914, année où il adresse à Madame Pierre Loti un exemplaire de l'édition originale de *Locus Solus* (Lemerre), sur Japon<sup>10</sup>, avec envoi autographe. En 1918, c'est à Loti en personne qu'il envoie ses *Pages choisies d' « Impressions d'Afrique » et de Locus Solus* (Lemerre), avec cet ex-dono: « Offert, un genou à terre, à Mata Reva<sup>10</sup> », Mata Reva étant le deuxième pseudonyme tahitien de Julien Viaud<sup>11</sup>.

D'octobre 1920 date le séjour de Roussel à Papeete, véritable « pèlerinage » aux sources du deuxième roman de Loti, *le Mariage de Loti*, paru en 1880. « J'ai vu la cascade de Fataoua [...] j'ai entendu des himénés au clair de lune. La reine [...] m'a fait faire la connaissance de plusieurs descendants de Rarahu », écrit-il à Robert de Montesquiou<sup>12</sup>, au dos d'une carte représentant l'île de Moorea, « où se déroulent quelques-unes des plus étonnantes pages du livre ». Rappelons, à propos de ce « livre » (que Roussel ne titre plus) que Rarahu n'a jamais existé!

Cette même carte postale, Raymond Roussel l'a déjà adressée la veille, au principal concerné, Loti:

*Cher Maître,  
Je vous envoie ces fleurs cueillies au bord du ruisseau de  
Fataoua par un pieux pèlerin dans l'île délicieuse pour y bai-  
ser la trace de vos pas*<sup>13</sup>.

Des pas qui dataient de 1872... « Cet envoi de fleurs, note F. Caradec, est une manifestation du fétichisme de Raymond Roussel [...]. Comme les mots, ces fleurs ont un secret: elles signifient le livre (*le Mariage de Loti*). La carte postale qui les accompagne n'est qu'une concession nécessaire, une clef...<sup>13</sup> ».

Nous ne pensons pas que Loti répondît à son admirateur, mais son secrétaire, Gaston Mauberger, le fit certainement, ce qui expliquerait la correspondance qui s'en suivit vers 1921-22. Ces lettres de Roussel à Gaston Mauberger<sup>2</sup> restent empreintes du souvenir de Tahiti, grand moment dans la vie de l'auteur de *Locus Solus*, semble-t-il. Ces lettres tiennent de la simple demande d'entretien (pour sa « maîtresse » Charlotte Dufrêne, qu'il présente comme une « fervente adoratrice du Maître », de la « concession nécessaire » pour accompagner « deux petits souvenirs [...] rapportés de Chine » offerts à Mauberger, à savoir deux petits sujets chinois en terre brune<sup>14</sup>, ou du discours littéraire plus avancé. La dernière est une lettre de condoléances après « l'affreuse nouvelle » de la mort de Loti, le 10 juin 1923.

Ce n'est donc pas par « tactique » que Roussel s'adressa à l'épouse ou au secrétaire de l'écrivain - comme le pense M. Caradec page 173 -, mais par absence de correspondant. Loti, dans les dernières années de sa vie, se retirait le plus possible du monde et des obligations dues à sa célébrité. D'autre part, Roussel n'hésita pas à lui écrire, à lui dédicacer un livre, voire à lui offrir, à une date indéterminée, un chat égyptien en bronze vert d'une trentaine de centimètres de haut, monté sur socle de marbre<sup>15</sup>. Après la mort de l'auteur de *Pêcheur d'Islande*, Raymond Roussel resta fidèle à son souvenir et aurait même fait la connaissance de son fils Samuel. Pour preuves, cet envoi d'une boîte de chocolats à Elsie Pierre-Loti-Viaud<sup>16</sup> alors qu'il est en Autriche en juillet 1926, ou l'envoi de *la Poussière de soleils* (Lemerre, 1927; achevé d'imprimer: 8 juin 1926), sur Japon, avec envoi autographe à Samuel Pierre-Loti-Viaud<sup>17</sup>.

C'est en 1927, enfin, que nous trouvons le dernier hommage connu,

de Roussel, envers Loti, lors de son voyage en Turquie. Il écrit à Charlotte Dufrêne: « Me voici à Constantinople et j'ai déjà cueilli une plante sur la tombe de... tu sais qui.» La tombe, véritable<sup>18</sup>, dans le cimetière d'Edirne Kapi, est celle de Hakidjé, l'héroïne d'*Aziyadé* (paru en 1879. Roussel avait 2 ans). La «plante» était-elle la rose exposée à Nice, en juin? Probablement pas, car de rose en cet endroit, il n'y a point. A moins qu'il faille traduire «cueilli» par «ramasser»; dans ce cas, la rose pouvait être un hommage déposé par un admirateur ayant précédé Roussel, lequel aurait également ramassé de la poussière<sup>19</sup>.

Manifestement, Loti faisait partie du musée imaginaire de Raymond Roussel, lequel lui prêtait une personnalité qu'il n'avait pas. Par exemple, comme il le fit auprès de Saint-Saëns<sup>20</sup>, il interrogea Mauberger sur une question qui l'obsédait:

*Ce que je voudrais savoir, c'est si M. Pierre Loti, vers l'âge de 19 ou de 20 ans, quand il a commencé à écrire et a découvert qu'il avait du génie, n'a pas eu, pendant une courte période de quelques mois, une sensation de gloire universelle et rayonnante*<sup>21</sup>...

Il reprendra les mêmes mots, en 1931, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Lemerre, 1935), pour évoquer cette réalité psychologique qui le hanta lorsqu'il écrivit *la Doublure* (Lemerre, 1897)<sup>22</sup>. Selon Michel Leiris<sup>20</sup>, la réponse de Mauberger fut négative. Et pour cause! A l'âge de 19-20 ans, Loti n'existait pas, et Julien Viaud n'était qu'un anonyme aspirant de 2<sup>e</sup> classe dans la Marine. Quant à son premier ouvrage, *Aziyadé*, il parut dix ans plus tard sans nom d'auteur, et son succès resta confidentiel.

Cette lettre nous conduit en tout cas à la question essentielle: Comment expliquer cette admiration surprenante pour un écrivain aussi éloigné dans l'écriture et les préoccupations?

La réponse nous a été donnée clairement par Roussel lui-même. En décembre 1928, il confie à Jean Cocteau<sup>23</sup>: « Pourquoi ne suis-je pas célèbre comme Pierre Loti<sup>24</sup> ? » En fait, par-delà les mystères de l'écriture de Loti, de l'exotisme de ses livres, ce n'est pas seulement l'homme que Roussel vénère, mais plus encore l'homme glorieux, encensé et, surtout, lu. C'est l'idée qu'il se fait de cet homme double par son pseudonyme, donc un peu dioscure - thème qui lui est cher de cet écrivain dont il a «sculpté» une statue particulièrement vénérée dans son musée imaginaire.

Toutefois, l'explication ne saurait suffire. Les écrivains adulés et populaires étaient légion. Manifestement, le style de Loti a séduit Raymond Roussel. Il connaît mieux l'homme du fait d'amis communs, Edmond Rostand ou Robert de Montesquiou par exemple.

Il y a lieu de considérer que Roussel, lecteur assidu de Loti, a saisi ce que son œuvre avait de moderne et de profond. Comme Roland Barthes beaucoup plus tard, il a dû sentir par exemple *qu'Aziyadé*, « ce roman vieillot - qui est à peine un roman - [avait] quelque chose de moderne<sup>25</sup> ».

## NOTES

1. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 27.
2. *Prisme*, n° 18 spécial Loti, hiver 80-81, p. 59 et n° 21, sept.-oct. 81, pp. 15-17. (11, avenue de la Gare 17230 Marans.)
3. Le voyage à Tahiti et diverses lettres que nous rappelons *infra* attestent que ce roman venait en tête du «bit-parade roussellien».
4. Cf. *Car.*, pp. 173-3, 179-82. Voir plus loin le séjour à Constantinople et *Car.*, p. 179.
5. Cités par F. Caradec, p. 75. Le marin de Paimpol dans les *Impressions d'Afrique* n'est-il pas une réminiscence de *Pêcheur d'Islande*?
6. F. Caradec estime que Roussel connaissait l'illustrateur Henri Zo en tant qu'illustrateur de *Ramuntcho* (*Car.*, p. 265).
7. Lettre du 26-01-1922 in *Prisme*, n° 21, p. 16.
8. *Car.*, p. 340.
9. Lettre déjà citée du 26-01-1922.
10. Catalogue E. Ader de la vente «Loti» du 12 novembre 1964 à Drouot.
11. Pendant son séjour tahitien de 1872 qui inspirera le roman. Sur *le Mariage de Loti* et les noms tahitiens, voir la *Revue Pierre Loti* n° 7, 1981 (16, av. Camille-Pellatan 17300 Rochefort).
12. *Car.*, p. 180.
13. *Car.*, p. 179. Il n'y a plus trace de cette carte dans le fonds Pierre-Loti-Viaud.
14. Selon Madame Courcelle, fille de Gaston Mauberger, Roussel offrit également à ce dernier un vase de Sèvres.
15. *Car.*, p. 179, note 57.
16. L'épouse (1898-1980) de Samuel-Pierre Loti-Viaud (1889-1969). Elle nous rappelait encore, en 1980, son admiration pour *Locus Solus*, qu'elle relisait alors.
17. *Car.*, pp. 298, 172. Cf. catalogue, *op. cit.*, note 10.
18. F. Caradec la croit «plus ou moins authentique», p. 313.
19. *Car.*, note 58, p. 179. Il faut écrire Azyiadé et non Azyiadé.
20. Michel Leiris, «Documents sur Roussel», *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> avril 1935, p. 581.
21. *Prisme*, n° 18, p. 59.
22. «Pendant quelques mois j'éprouvais une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire», *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, rééd. 10/18, p. 26.
23. Cocteau qui fera aussi le pèlerinage d'Eyoub (cf. *Maallesh*, Gallimard, 1949, pp. 149-152).
24. Cité in *Car.*, p. 324.
25. Roland Barthes, «Le nom d'Azyiadé», *Critique*, n° 297, fév. 72, pp. 103-117.

## ŒUVRES DE RAYMOND ROUSSEL

### 1. TEXTES PARUS EN REVUES

- «Mon Ame », *le Gaulois*, 12 juillet 1897.  
«Chroniquettes », *le Gaulois du dimanche*, 2-3 octobre 1897.  
«La Vue,, *le Gaulois du dimanche*, 18-19 avril 1903.  
«Le Concert », *le Gaulois du dimanche*, 27-28 juin 1903.  
«L'inconsolable », *le Gaulois du dimanche*, 10-11 septembre 1904.  
«Têtes de Carton du Carnaval de Nice », *le Gaulois du dimanche*, 26-27 septembre 1904.  
« Nanon », *le Gaulois du dimanche*, 14-15 septembre 1907.  
«Une page du Folk-Iore breton », *le Gaulois du dimanche*, 6-7 juin 1908.  
«Impressions d'Afrique », *le Gaulois du dimanche*, du 10 juillet au 20 novembre 1909.  
« Quelques heures à Bougival », *le Gaulois du dimanche*, du 6 décembre 1913 au 28 mars 1914.  
«L'Etoile au Front », actes II et III, *Comædia*, du 12 au 22 mai 1924.  
« Comment j'ai écrit certains de mes livres », *la Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> avril 1935.  
«Indications pour 59 dessins », *Cahier G.L.M.*, mars 1939.  
«A la Havane », *l'Arc*, n° 19, été 1962.  
« Plio », «Impressions d'Afrique» (rôle de Juillard), « Locus Solus,, acte IV (adaptation de Pierre Frondaie), *Bizarre*, n° 34-35, 2<sup>e</sup> trim. 1964.  
«L'Etoile au Front» (mise en scène de Jean Rougerie), *l'Avant-Scène Théâtre*, n° 476, 15 juillet 1971.  
«Ce que mentalement et moralement... » (?) *la Presqu'île*, n° 6, 1978; *Résonnances*, n° 1, 1982.  
«Chroniquettes », *le Promeneur*, n° 22, mi-octobre 1983.

### 2. LIVRES

L'éditeur (à compte d'auteur) de Raymond Roussel était Alphonse Lemerre, 23-31 (puis 23-33), passage Choiseul, à Paris. L'imprimerie était 6, rue des Bergers, à Paris.  
*La Doublure*, roman, Lemerre, 1897.

- Chiquenaude*, Lemerre, 1900.  
*La Vue*, Lemerre, 1904.  
*Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910; rééd. en 1932.  
*Locus Solus*, Lemerre, 1914; rééd. en 1932 (?) avec l'encart « La critique et Raymond Roussel ».  
*Pages Choiesies d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*, Lemerre, 1918.  
*L'Étoile au Front*, Lemerre, 1925.  
*La Poussière de soleils*, Lemerre, 1927. Pour les autres ouvrages, la couverture est en papier jaune avec une impression en noir; ici, la couverture est couleur crème avec une impression en bleu pour le titre et en rouge pour le sigle Lemerre! Avec la brochure « La critique et l'auteur de *la Poussière de soleils* ».  
*Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1932; rééd. en 1933, avec, en plus de l'édition précédente, l'annonce sur la couverture: « suivies de *l'Ame de Victor Hugo* (p. 241)>>; avec l'encart « La critique et Raymond Roussel ».  
*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935.  
Les couvertures portent parfois des indications invérifiables: « Deuxième édition » (*la Doublure*), « Troisième édition » (*Nouvelles Impressions d'Afrique*), « Dixième édition » (*Locus Solus*).  
*Locus Solus*, Lausanne, Rencontre, 1962.  
*Locus Solus*, Gallimard, 1963.  
*Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*La Doublure*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*L'Étoile au front*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*La Vue*, Jean-Jacques Pauvert, 1963.  
*La Poussière de soleils*, Jean-Jacques Pauvert, 1964.  
*Locus Solus*, Jean-Jacques Pauvert, 1965.  
*Epaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1973. Contient, concernant *Impressions d'Afrique*: Argument figurant dans le programme de la reprise du Théâtre Antoine (1912) et rôle de Juillard tenu par Emile Duard (version en 2 actes). « Flio » (1914). Concernant *Locus Solus*: Argument figurant dans le programme du Théâtre Antoine (1922) et les différentes versions de l'adaptation de Pierre Frondaie. « A la Havane... » (1930-31). Concernant les *Nouvelles Impressions d'Afrique*: Damiette (avant les parenthèses) (1917) et Indications pour 59 dessins (1932).  
*Impressions d'Afrique*, Le Livre de Poche, 1972, en 1982 (coll. « Biblio »).  
*Locus Solus*, Gallimard, « Folio », 1974.  
*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, U.G.E., « 10/18 », 1977.

### 3. CORRESPONDANCE

- Lettre à Eugène Leiris (été 1921), *Arts et Lettres*, n° 15, 1949; repris dans *l'Arc* n° 29, 1962.  
Lettre au secrétaire de Pierre Loti (1922), *Prisme*, n° 18, hiver 1980-81.  
Trois lettres au secrétaire de Pierre Loti (1922-23), *Prisme*, n° 21, automne 1981.  
La correspondance avec Robert de Montesquiou est largement reproduite dans *Vie de Raymond Roussel* par François Caradec, Jean-Jacques Pauvert, 1972. On y trouvera également des lettres à Pierre Frondaie, Michel Leiris, etc., ainsi que les textes de nombreuses dédicaces.

LIVRES, ARTICLES SUR RAYMOND ROUSSEL

- ADAMSON Ginette, «Raymond Roussel: pilier inconnu des mouvements modernes? », *Language Quarterly*, XIV, n° 1-2, 1975.
- ALQUIE Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955, rééd. coll. «Champs».
- AMIOT Anne-Marie, «Valeur métaphysique et esthétique de l'inolite dans le théâtre de Raymond Roussel », Publications du Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg, 1972.  
*Un mythe moderne: «Impressions d'Afrique» de Raymond Roussel*, Minard, Archives des Lettres modernes, n° 176, 1977.  
 «Roussel et la science, Trois figures de l'imaginaire littéraire-», *Annales de la Faculté des lettres de Nice*, 1982.  
 «L'idéologie roussellienne dans *Locus Solus*: Raymond Roussel et Camille Flammarion », *Mélusine*, n° 3, 1982.  
 «*Nouvelles Impressions d'Afrique*: texte, blanc et image », in *le Livre surréaliste*, actes du colloque en Sorbonne de 1981, *Mélusine*, n° 4, juin 1982.  
 «Roussel le mal-aimé », *Impressions du Sud*, n° 2, juin 1983.  
 «Roussel à la scène », *la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 déc. 1983.
- ANDRE Robert, «La stèle de Raymond Roussel », *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
 «Le trésor de Raymond Roussel », *la Nouvelle Revue française*, n° 129, 1<sup>er</sup> septembre 1963.
- ANONYMES, «*Locus Solus* », *le Théâtre et Comedia illustré*, n° 13, janvier 1923.  
 «Raymond Roussel », *Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. du Sagittaire (Kra), 1920 [Philippe Soupault ?].  
 «Raymond Roussel », *Anthologie de la nouvelle prose française*, éd. du Sagittaire, (Kra), 1920.  
 «La Maison roulante de M. Raymond Roussel », signé F.T., *la Revue du Touring-Club de France*, août 1926.
- ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*, Les Sentiers de la créationjSkira, 1969, pp. 135 et suivantes.  
 «Entretien avec Jean Ristat », *le Magazine littéraire*, juin 1974; repris dans Jean Ristat, *Qui sont les contemporains*, Gallimard, 1975.
- ARON Jean-Paul, «Raymond Roussel: l'Etoile au front », *les Cahiers du chemin*, n° 13, 15 octobre 1971.  
 «L'autre scène », *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.
- ARTHAUD Christian, «L'Etat de Cédille (Raymond Roussel et les peintres) », *PicturajEdelweiss*, n° 3, février 1984.
- ASHBERY John, «Re-establishing Raymond Roussel », *Portfolio and Art News Annual*, n° 6, 1962.  
 Présentation de «A La Havane... », *l'Arc* n° 19, 1962.  
 «Les versions scéniques d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* », *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
 «La Repubblica dei Sogni », Dedicato a Raymond Roussel alle sue *Impressioni d'Africa*, Rizzoli, 1964.
- ATTAL Jean-Pierre, *l'Image métaphysique et autres essais*, Gallimard, coll. «Le Chemin », 1969, pp. 186 et suivantes.
- BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de la France*. Stock, 1978. Chapitre «Roussel: Un certain fantastique né du langage».
- BAUER George H., «Roussel-Duchamp », *la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 déc. 1983.
- BAZANTAY Pierre, Présentation de Raymond Roussel: «Chroniquettes\_, *le Promeneur*, n° 22, mi-octobre 1983.
- BEHAR Henri, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, coll. «Les Essais », 1967. Réédité dans la coll. «Idées », 1979. Chapitre «La gloire théâtrale de Raymond Roussel».

- BERGER Pierre, «Avec Raymond Roussel, au seuil du surréalisme,, *les Lettres françaises*, n° 981, 6-11 juin 1963.
- BERNARD Suzanne, *le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, pp. 631-632.
- BERNART Maurice, «Discussion avec Elisabeth Roudinesco sur le film *Mort de Raymond Roussel*,, *l'Arc*, n° 68, 1977.
- BERTON Patrice et LEFRERE Jean-Jacques, «Un grand et riche malade », *le Magazine littéraire*, n° 186, juillet 1982.
- BESNEHARD Daniel, «Sans délit de lit, monologue du ressentiment », *Loisir*, périodique de la Comédie de Caen, n° 61, 1983.
- BLANCHOT Maurice, *l'Entretien infini*, Gallimard, 1969; rééd. en 1977. Chapitre «Le problème de Wittgenstein: Flaubert, Roussel ».
- BONNEFOY Claude, *la Poésie française des origines à nos jours*, Le Seuil, 1975, pp. 378 et suivantes.  
Présentation du dossier «La Galaxie Roussel », *les Nouvelles littéraires*, na 2575, 10-17 mars 1977.
- BORZIC Jean, «Roussel en Sorbonne,, *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- BOURQUE Ghislain, « De Triomphe pour le cas Roussel », *l'Arc*, na 68, 1977.
- BRETON André, *Anthologie de l'Humour Noir, le Minotaure*, na 10, 1937; éd. du Sagittaire, 1940; J.-J. Pauvert, 1966, Le Livre de Poche, 1973. *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 90.  
*Entretiens*, Gallimard, 1952; rééd. dans la coll. «Idées,, 1973.  
« Fronton-Virage », préface à Jean Ferry, *Une Etude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953.
- BUTOR Michel, *Répertoire I*, Minuit, 1960; repris dans *Essais sur les Modernes*, Gallimard, coll. «Idées,, 1971. Chapitre «Sur les procédés de Raymond Roussel,,  
« Comment écrire Boomerang », *les Nouvelles littéraires*, na 2575, 10-17 mars 1977.  
« Archipel Shopping 1 », *l'Arc*, na 68, 1977.  
«Entretien sur Raymond Roussel avec Anne-Marie Amiot et Jean-Louis Meunier,, *Raymond Roussel à Nice*, A.I.R., 1983, (voir ci-dessus pp. 245 à 261).
- CABANNE Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967, pp. 55, 56, 57, 70.
- CABURET Bernard, *Raymond Roussel*, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui,, na 180, 1968.
- Calvino halo, «La narration des figures croisées,, *les Nouvelles littéraires*, na 2575, 10-17 mars 1977.
- CARADEC François, «La machine à imprimer Roussel,, *Bizarre*, na 34-35, 1964.  
«La tombe de Raymond Roussel,, *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
*Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert, 1972.  
«Balises», préface à Raymond Roussel, *Epaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1973.  
«Le Grand Infusoire,, *les Nouvelles littéraires*, na 2575, 10-17 mars 1977.  
« Un roussellâtre: Raymond Queneau,, *la Quinzaine littéraire*, n° 256, mars 1977.
- CARROUGES Michel, *les Machines Célibataires*, Arcanes, 1954; Chêne, 1976. Chapitre «Raymond Roussel,,  
«Mode d'emploi,, *les Machines célibataires*, Alfieri, 1975.
- CAUMONT Jacques et GOUGH-COOPER Jennifer, *la Vie illustrée de Marcel Duchamp*, dessins d'A. Raffray, C.N.A.C. Georges Pompidou, 1977, pp. 12 et 13.  
«Note sur Gavin Bryars,, *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, na 12-13, 1980.  
«L'envers de l'en verre,, *Rrosopopées*, na 6-7, janvier 1981.
- CHAFFIOL-DEBILLEMONT, *Bibliothèque tournante*, Messein, 1943.

- CHATARD Jean, «L'homme étincelant», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
 «Interview de Michel Ney, duc d'Elchingen», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- CLANCIER Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au surréalisme, panorama critique*, Seghers, 1964. Chapitre «Raymond Roussel et quelques autres».
- COCTEAU Jean «En toute hâte», *la Nouvelle Revue française*, n° 240, 1<sup>er</sup> septembre 1933.  
*Opium. Journal d'une désintoxication*, Stock, 1930, 1983.  
*Poésie Critique 1*, Gallimard, 1959, 1983. Chapitre «Raymond Roussel».
- «Raymond Roussel», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
 «Entretiens avec André Fraigneau», U.G.E., «10/18», 1965.
- COMBESCOT Pierre, «Roussel et sa famille», *le Quotidien de Paris*, 23 juin 1983.
- CORTAZAR Julio, *le Tour du jour en quatre-vingt mondes*, Gallimard, 1980. Chapitre «D'une autre machine célibataire».
- COSTE Didier, «Raymond Roussel», *Encyclopedia Universalis*.
- DALI Salvador, «Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*», *le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 6, 1933.
- DECAUDIN Michel, Présentation de «Ce que mentalement et moralement...» de Raymond Roussel, *Résonnances*, n° 1, 1982.  
 «Le Secret de la Doublure», *la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 déc. 1983.
- DELEUZE Gilles Préface à Louis Wolfson, *le Schizo et les Langues*, Gallimard, 1970.  
*Différence et répétition*, P.U.F., 1981.
- DESNOS Robert, «L'Etoile au front», 391, n° 17, 1924.  
 «Une vie excentrique: Raymond Roussel le mystérieux», *l'Intransigeant*, 7 août 1933.  
 «*Nouvelles Hébrides et autres textes* (1922-1930), Gallimard, 1978.  
 Contient: «Raymond Roussel ou coïncidences et circonstances de la destinée», «L'Etoile au front», «L'Etoile au front par Raymond Roussel», «Raymond Roussel et son action sur le public».
- DESNOS Youki, *les Confidences de Youki*, Fayard, 1957, pp. 102, 103, 104.
- DHAINAUT Pierre, «Raymond Roussel oseur d'influence», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
 «Machines à écrire, à propos de Raymond Roussel et de quelques surréalistes», *l'Esprit Créateur*, n° 6, 1966.  
 «L'humour, la révolution du mot», *Verticale* 12, n° 15-16, 1973.  
 «Les lecteurs de Roussel», *la Quinzaine littéraire*, n° 256, mai 1977.
- DINGUIRARD Jean-Claude, «La logique de Roussel», *Subsidia Pataphysica*, n° 6, 1968.
- DORMOY Denis, «Intertexte associatif Verne/Roussel», *In'hui*, n° 3, 1978.
- DUBOIS Michel, «Anecdotes en forme de biographie», *Loisir*, périodique de la Comédie de Caen, n° 61, 1983.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, 1975.
- DUJARDIN Edouard, «Le cas de *Locus Solus*», *Revue de l'époque*, mai 1923; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- DUMAS Marie-Claire, «Robert Desnos et Raymond Roussel», *Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972.
- DURHAM Carolyn, *l'Art romanesque de Raymond Roussel*, York (U.S.A.), French Literature Publications Company, 1982.
- ELUARD Paul, «Raymond Roussel, *l'Etoile au front*», *la Révolution surréaliste*, n° 4, 1925; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- ERGASTE, «*Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel», *le Théâtre*, n° 323, juin (1) 1912.
- ERNST Max, *Ecritures*, Gallimard, 1970, pp. 50 et suivantes.

- EZINE Jean-Louis, «Treize cases d'une vie », *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.
- FABRE Saturnin, *Douche écossaise*. Fournier-Valdès, 1948, p. 179.
- FASSIO Juan-Esteban, «La machine à lire Roussel, ou la machine à lire *les Nouvelles Impressions d'Afrique* », *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- FAYE Jean-Pierre, *Analogues*, Le Seuil, 1964, p. 47.
- FERDIERE Gaston, «Le temps de Raymond Roussel », *Cahiers du groupe Françoise Minkowska*, décembre 1964.
- FERRY Jean, « Raymond Roussel », *Documents* 34, n° 9 et 10, 1934 (signé Jean Lévy).  
 «Analyse de deux ouvrages de Raymond Roussel », *Documents* 34, nouvelle série, n° 1, 1934; repris dans *l'Arc*, n° 37, 1969.  
 «La chaîne de la *Poussière de soleils* », *les Cahiers de la Pléiade*, été 1948; repris dans *Une étude, sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953.  
 «Lecture du poème », *la Nef*, na 63-64, mars-avril 1950, *Almanach surréaliste du demi-siècle*, repris dans *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953.  
*Le Mécanicien et autres contes*, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1953. Conte, « Raymond Roussel au paradis ».  
*Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953.  
 « Premières constatations à propos de Flio », *Bizarre*, na 34-35, 1964.  
*Une autre étude sur Raymond Roussel*, Publications du Collège de Pataphysique, 1964; repris dans *Bizarre*, na 34-35, 1964.  
 « En Afrique sur les traces de Roussel: A la recherche d'Ejur perdue », *Dossiers du Collège de Pataphysique*, n° 26, 8 juin 1964.  
*L'Afrique des impressions*, Collège de Pataphysique, puis Jean-Jacques Pauvert, 1967.  
 « Entretien avec Raphaël Sorin », *le Monde*, 29 novembre 1967.  
 Grille de mots croisés in Michel Laclos, *les Grilles de Paris*, Albin-Michel 1971.  
 «Roussel revient », *Subsidia Pataphysica*, n° 14, 1972.  
 «Reprises », *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, na 8-9, 1979.  
 «La chaire de Doxographie et Doxodoxie rousselliennes au travail », *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, na 8-9, 1979.
- FORMENTELLI Eliane, «Notes sur la pensée rhapsodique: Roussel, Ernst, Ponge », *Collages, Revue d'esthétique*, na 3-4, 1978.  
 «Cantique-Duchamp, ou la théorie du moteur invisible », *Duchamp*, colloque de Cerisy, U.G.E., « 10/18 », 1979.
- FOUCAULT Michel, «Dire et voir chez Ramond Roussel », *Lettre ouverte*, n° 4, 1962.  
*Raymond Roussel*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963, 1976.
- FOULC Thieri, «Quelques exemples du procédé roussellien hors de Roussel », *Subsidia Pataphysica*, na 14, 1972.
- FREMON Jean, «L'homme caché », *les Nouvelles littéraires*, n° 2371, 5-11 mars 1973.  
 «L'exhibitionnisme et sa pudeur », *l'Arc*, na 68, 1977.  
*L'exhibitionnisme et sa pudeur*, Fata Morgana, 1981.
- GOODMAN Lanie: «Le marteau et son mètre (Roussel et la musique) », *la Quinzaine littéraire*, na 407, 15-31 déc. 1983.
- GROSSEL Hanss «La fiction dans la vie », *la Quinzaine littéraire*, na 256, mai 1977.
- GUILLEMINAULT Gilbert, «Roussel le fabuleux », *l'Aurore*, 30 juillet 1972.
- GUYOTAT Pierre, «Le douanier Roussel », *France-observateur*, n° 742, 23 juillet 1964.
- HAHN Otto, «Interprétation de Raymond Roussel », *les Temps modernes*, n° 218, juillet 1964.
- HALLIER Jean-Édern, «D'un art sans passé », *Tel Quel*, n° 6, été 1961.
- HARIG Ludwig, «La mise à l'envers des eurocrates », *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.

- HENEIN Georges, «Un dandy caché Raymond Roussel », *Gulliver*, n° 4, février 1973.
- HEROULT Michel, «Ciel natal et position astrologique de Raymond Roussel,»; *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- HERRMANN Claudine, «La gigue de Sir Roger ", *Sub-stance*, n° 10, 1974.
- HOUPPERMANS Sjet, «Quelques rails (Ollier, Roussel) ", *Ecriture de la religion, écriture du roman. Mélanges Joseph Tans*, P.U. Lille, 1979.
- Raymond Roussel. Ecriture et désir*, thèse soutenue à l'Université de Groningen, 1982.
- JANET Pierre, *De l'angoisse à l'extase*, Alcan, 1926; réédition Société Pierre Janet, 1975 (2 volumes).
- JEAN Marcel et MEZEI Arpad, *Génèse de la pensée moderne*, Corrêa, 1950.
- «Histoire de la peinture surréaliste", Le Seuil, 1959.
- JEAN Raymond, «Il a porté haut et loin le sens de l'inutile », *la Quinzaine littéraire*, n° 256, mai 1977.
- JENNY Laurent, «Structure et fonctions du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972.
- «Le discours du carnaval », *Littérature*, n° 16, 1974.
- «Le double et son théâtre ", *l'Arc*, n° 68, 1977.
- la Terreur et les Signes*, Gallimard, coll. «Les Essais ", 1983. Chapitre «La distraction originelle ».
- JOUFFROY Alain, *la Vie réinventée. L'explosion des années 20 à Paris*, Robert Laffont, 1982, pp. 287 et suivantes.
- JUIN Hubert, «Raymond Roussel a-t-il créé le roman blanc? », *les Nouvelles littéraires*, 5 septembre 1963.
- «Raymond Roussel et ses énigmes », *le Magazine littéraire*, n° 70, novembre 1972.
- Avertissement à: Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, U.G.E., «10/18 ", 1977.
- KOSTER Serge, «Raymond Roussel, *l'Arc* n° 68 ", *la Quinzaine littéraire*, n° 256, mai 1977.
- KRISTEVA Julia, *Semiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, coll. «Tel Quel ", 1969; rééd. coll. «Points ", 1978. Chapitre «La productivité dite texte ».
- LALOU René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, P.U.F., 1925, 1941.
- LAPLACE Jean, Raymond Roussel et le merveilleux, *Prisme*, n° 15, printemps 1980.
- LASCAULT Gilbert, «Les mécaniques/La baise/La non-baise/La peinture/ Les jeux de mots/etc. ", *les Machines célibataires*, Alfieri, 1975.
- «Sept petites vues sur la Vue ", *l'Arc*, n° 68, 1977.
- LAZAREFF Pierre, «Raymond Roussel, curieux homme ", *Paris-midi*, 3 août 1933; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *la Fourche*, Gallimard, coll. «Le Chemin », 1972, pp. 62 et 156.
- LEIRIS Michel, Correspondance pour mettre en rapport Benjamin Péret et Raymond Roussel, *la Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924.
- «Le Voyageur et son Ombre ", *la Bête noire*, n° 1, 1<sup>er</sup> avril 1935; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- «Documents sur Raymond Roussel ", *la Nouvelle Revue française*, n° 259, 1<sup>er</sup> avril 1935.
- «Comment j'ai écrit certains de mes livres ", *la Nouvelle Revue française* n° 268, 1<sup>er</sup> janvier 1936; repris dans Michel Leiris, *Brisées*, Mercure de France, 1966.
- «Autour des *Nouvelles Impressions d'Afrique*", *Cahiers G.L.M.*, n° 9, mars 1939.
- «Une lettre de Raymond Roussel", *Arts et Lettres*, n° 15, 1949; repris dans *l'Arc*, n° 29, 1966.
- «Conception et Réalité chez Raymond Roussel", *Critique*, n° 89, 1954;

- repris dans Raymond Roussel, *Epaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1973.
- LELOU Bernard, «Raymond Roussel, "auteur dramatique" et inventeur des "rails en mou de veau" vient de mourir», Paris-midi, 1<sup>er</sup> août 1933.
- LELY Jean, «Raymond Roussel», *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, 1969.
- LOBET Marcel, «Raymond Roussel». *Littérature de notre temps*, III, Casterman, 1968.
- LEVEQUE Jean-Jacques, «Du côté de chez Roussel», *les Nouvelles littéraires*, n° 2371, 5-11 mars 1973.  
«Vous reprendrez bien un peu d'hermétique Roussel», *les Nouvelles littéraires*, n° 2892, 23-29 juin 1983.
- LONDON Geo, «Les impressions du dramaturge Roussel chef de jury aux Assises de la Seine», *le Journal*, 12 janvier 1928; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- LORIN François, «Raymond Roussel ou l'irréremédiable extase», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- MAGNY Olivier de, Préface à Raymond Roussel, *Locus Solus*, Rencontre, 1962.  
«Les jouets de génie», *la Quinzaine littéraire*, n° 161, avril 1973.
- MARIE Jean-Etienne, «La poésie sûre s'endormait...», *Raymond Roussel à Nice*, A.I.R., 1983.
- MATHEWS Harry et PEREC Georges, «Roussel et Venise», *l'Arc*, n° 68, 1977.
- MATTHEWS J.-H., *le Théâtre de Raymond Roussel, une énigme*, Minard, Archives des Lettres Modernes, n° 175, 1977.
- MAUGET Irénée, *Avec les gloires de mon temps...*, Ed. de la Maison des Intellectuels, 1963, p. 102.
- MEUNIER Jean-Louis, «N pages sur Raymond Roussel (4 N 9)», *Raymond Roussel à Nice*, A.I.R., 1983.
- MEZEL Arpad, cf. JEAN Marcel.
- MILNER Judith, «Poussière de soleils Poussières de texte», *Action poétique*, n° 69, 1977.
- MOMEUX Robert, «Interview de Michel Ney, duc d'Elchingen», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- MONTESQUIOU Robert de, *Elus et Appelés*, Emile-Paul frères, 1921.  
*La Trépidation*, Emile-Paul frères, 1922.  
*Les Pas effacés*, Emile-Paul frères, 1923.
- MORE Marcel, *le Très Curieux Jules Verne*, Gallimard, 1960. Chapitre «Une visite de Raymond Roussel à Jules Verne».
- MOREL Jean-Paul, «Roussel revisité», *le Matin de Paris*, 15 juin 1983.
- MOURIER Maurice, «Raymond Roussel ou le refus du corps», *Corps, création, entre Lettres et Psychanalyse*, P.U. Lyon, 1980.
- NADEAU Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Le Seuil, 1964, rééd. dans la coll. «Points», 1970.
- PAROL Pis, «Questions», *Subsidia Pataphysica*, n° 6, 1968.
- PEREC Georges, cf. MATHEWS Harry.  
«Des règles pour être libre», *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10/17 mars 1977.
- PERRIAULT Jacques, «Informaticien sans le savoir», *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.
- PIERSSSENS Michel, *la Tour de babil, la Fiction du signe*, Minuit, 1976.  
«La maison de Roussel», *la Quinzaine littéraire*, n° 256, mai 1977.
- PILLEMENT Georges, *Anthologie du théâtre français contemporain*, I, Ed. du Bélier, 1945, p. 299.
- PLOTTEL Janine, «Analecture d'un conte: "Nanon" de Raymond Roussel», *le Siècle éclaté*, I, Lettres Modernes, Minard, 1974.
- QUELLA-VILLEGGER Alain, Présentation des lettres inédites de Raymond Roussel au secrétaire de Pierre Loti (M. Gaston Mauberger), *Prisme*, n° 18 et 21, 1981.

- QUENEAU Raymond, «Recensione a *Nouvelles Impressions d'Afrique* », *la Critique sociale*, n° 7, 1933.
- RADRIZZANI René, «Roussel, explorateur de nouveaux mondes », *les Machines célibataires*, Alfieri, 1975.
- RAILLARD Georges, «Un homme en gazon », *l'Arc*, n° 68, 1977.  
«Roussel, les fils de la vierge », *l'Œuvre de Marcel Duchamp*, 3, C.NAC. Georges Pompidou, 1977.  
« Par où commencer la lecture », *la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 déc. 1983.  
« 472 », *la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 déc. 1983.
- RAILLON Jean-Claude, «Fictions du récit roussellien », *l'Arc*, n° 68, 1977.
- RAYMOND François, «Tours du monde et tours du texte: procédés verniens, procédés rousselliens », *Jules Verne*, 1, *Revue des Lettres modernes*, 1976.
- REBOUL Jean, «Machines célibataires, schizophrénie et lune noire », *Journal intérieur du Cercle d'études métaphysiques*, n° 1, Toulon, mai 1954.
- REBOUX Paul, *A la manière de...*, 3<sup>e</sup> volume, 4<sup>e</sup> série, Grasset, 1925.
- REMY Katy, «Les artistes vivent dans l'urgence un art sans justification », *Raymond Roussel à Nice*, A.I.R., 1983.
- RICARDOU Jean, «L'or du scarabée », *Tel Quel*, théorie d'ensemble, Le Seuil, 1968.  
*Pour une théorie du Nouveau Roman*, Le Seuil, coll. «Tel Quel», 1971. Chapitre «L'activité roussellienne».  
«Disparition élocutoire », in Leonardo Sciascia, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, L'Herne, 1972.  
«L'ilot et l'esclave, ou places et rôles de l'imagination dans le procès d'écriture », *Ecriture de la religion, écriture du roman. Mélanges Joseph Tans*, P.U. Lille, 1979.
- RICHARD Elie, « Raymond Roussel, ou le génie ne fait pas le bonheur », *Paris-midi*, 9 octobre 1927; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, rééd. Gallimard, coll. «Idées », 1970. Chapitre «Enigme et transparence chez Raymond Roussel».  
«Page décollée 1), *l'Arc*, n° 68, 1977.  
«Les procédés sont faits pour être détruits », *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.
- ROCHE Denis, «Ma mort, mon cher Roussel! », *le Monde*, 22 février 1973.  
*Louve basse*, Le Seuil, coll. «Fiction et Cie », 1976; réédition U.G.E., «10/18 », 1980.  
«Considérons froidement l'exercice de la poésie », *les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977.
- ROLLIN Jean, «Aujourd'hui Gaston Leroux », *Midi-minuit/fantastique*, automne 1970.
- ROSSET Clément, *l'Anti-Nature*, P.U.F., 1973, pp. 111 et suivantes.  
«Images de l'absence », *la Nouvelle Revue française*, n° 330-331, juillet-août 1980.
- ROUBAUD Jacques, *la Vieillesse d'Alexandre*, Maspéro, 1978. Chapitre «Queneau, Roussel».
- ROUDINESCO Elisabeth, «Raymond Roussel, le folklore breton et l'enfant-roi pervers », *Action poétique*, n° 50, 1972.  
*L'Inconscient et ses lettres*, Marne, 1975. Chapitre «Raymond Roussel, le folklore breton et l'enfant-roi pervers».  
«La mort de Raymond Roussel », *l'Arc*, n° 68, 1977.  
«Lettre à Judith Milner sur Raymond Roussel », *Action poétique*, n° 69, 1977.
- ROUGERIE Jean, «Une pièce qui ne se raconte pas », *l'Avant-Scène/Théâtre*, n° 476, 15 juillet 1971.

- ROUSSEAU Monique et Francis, *Biarritz promenades*, 1, Chapitre «Villa Bégonia (ex-Lady Roussel)».
- SABATIER Robert, *Histoire de la poésie française*, VI, 1. *La poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, Albin-Michel, 1981. Chapitre «Raymond Roussel, superbe et déconcertant».
- SALVY Gérard-Julien, «Raymond Roussel une fois mort», postface à Leonardo Sciascia, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, L'Herme, 1972.
- SAMI-ALI, *le Banal*, Gallimard, coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1980. Chapitre «*La Vue* de Raymond Roussel: le banal et l'espace de la rêverie».
- SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965; réédité en 2 vol. Centre du xx' siècle, 1980.
- SCHNEIDER Marcel, *la Littérature fantastique en France*, Fayard, 1964. Chapitre «Raymond Roussel».
- SCHNEIDER Pierre, «La fenêtre, ou piège à Roussel», *les Cahiers du Sud*, n° 306 et na 307, 1951.
- SCHUSTER Jean, *Archives 57/68, batailles pour le surréalisme*, Losfeld, 1969.
- SCIASCIA Leonardo, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, L'Herne, 1972.  
*Noir sur noir, journal de dix années*, Maurice Nadeau - Papyrus, 1981, p. 90.
- SEBBAG Georges, «Raymond Roussel ou les impressions d'une double-vue», *Aletheia*, na 3, 1964.
- SENART Philippe, «Une pièce à tiroirs», *la Revue des deux-mondes*, juin 1971; repris en extrait dans *tAvant-Scène/Théâtre*, na 476, 15 juillet 1971.
- SOLLERS Philippe, *Logiques*, Le Seuil, coll. «Tel Quel», 1968. Chapitre «Logicus Solus».  
«Un procédé très spécial», *le Monde*, 4 février 1977.
- SORIN Raphaël, «Le pendule de Foucault», *Bizarre*, n° 34-35, 1964.  
«Sa vie était construite comme ses livres», *le Monde*, 22 février 1973.  
«Un lecteur exemplaire de Raymond Roussel», *le Monde*, 13 septembre 1974.
- SOUPAULT Philippe, «Raymond Roussel», *Littérature*, 1<sup>er</sup> avril 1922.  
«Raymond Roussel», *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Ed. du Sagittaire (Kra), 1920 (?).  
«Mon ami Roussel», *les Nouvelles littéraires*, na 2575, 10-17 mars 1977.
- SPADA Marcel, «La page 33 de *Locus Solus*, ou Roussel porte-clés», *Cahiers dada-surréalisme, problèmes du langage*, Lettres Modernes, Minard, 1971.
- STAROBINSKI Jean, «Raymond Roussel et le mythe de la défaillance fatale», *les Lettres nouvelles*, n° 39, octobre 1963.
- STEINMETZ Jean-Luc, «Portrait d'Hamlet en Laforgue adulte, ou l'art, le rat et le raté», *Silex*, n° 3, 1977.
- SUQUET Jean, *Miroir de la mariée*, Flammarion, coll. «Textes», 1973.
- SWARTE Madeleine, *Les Fourberies de Papa*, Henry-Parville, 1926.
- TARTAKOWER S., «Le mat du fou et du cavalier. Quelques réflexions en marge de la formule Raymond-Roussel», *l'Echiquier*, décembre 1932.  
«Raymond Roussel et les Echecs dans la littérature», *les Cahiers de l'échiquier français*, n° 33, janvier-février 1933.  
Ces deux articles sont repris dans Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935.
- TOUTTAIN Pierre-André, «Le destin d'un prophète», *les Nouvelles littéraires*, na 2371, 5-11 mars 1973.

- VESCHAMBRE Christiane, « Sur les *Impressions d'Afrique* », *Poétique*, n° 1, 1970.
- VILLETARD Xavier, « Raymond Roussel », *la Nouvelle Revue française*, n° 173, 1<sup>er</sup> février 1928; repris dans *Bizarre*, n° 34-35, 1964.
- WILLY, *Souvenirs littéraires et autres*, Montaigne, 1925.

#### DOSSIERS CONSACRES A RAYMOND ROUSSEL

- Raymond Roussel, Bizarre*, n° 34-35, 2<sup>e</sup> trim. 1964, sous la direction de Jean Ferry, textes de Robert André, John Ashbery, Jean Borzic, François Caradec, Jean Chatard, Jean Cocteau, Edouard Dujardin, Pierre Dhainaut, Juan Esteban Fassio, Jean Ferry, Michel Héroult, Michel Leiris, François Lorin, Robert Momeux, Elie Richard, Raphaël Sorin, Roger Vitrac.
- Dedicato a Raymond Roussel e alle sue Impression d'Africa*, Rizzoli, 1967, textes de John Ashberg, Laura Lovisette Fuà, Pierre Janet.
- La Gloire de Raymond Roussel, le Monde*, 22 février 1973, textes de André Breton, Michel Foucault, Michel Leiris, Alain Robbe-Grillet, Denis Roche, Raphaël Sorin; témoignage d'André Guillot, le cuisinier de Raymond Roussel.
- Du côté de chez Roussel, les Nouvelles littéraires*, n° 2371, 5-11 mars 1973, textes de Jean Frémon, Jean-Jacques Levêque, Pierre-André Touttain.
- La galaxie Roussel, les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-17 mars 1977, dossier préparé par Claude Bonnefoy, textes de Jean-Paul Aron, Michel Butor, Halo Calvino, François Caradec, Jean-Louis Ezine, Ludwig Harig, Georges Pérec, Jacques Perriault, Alain Robbe-Grillet, Denis Roche, Philippe Soupault.
- Raymond Roussel, l'Arc*, n° 68, 1977, numéro réalisé par Gilbert Lascault et Georges Raillard, textes de Maurice Bernart, Ghislain Bourque, Michel Butor, Jean Frémon, Laurent Jenny, Gilbert Lascault, Harry Mathews, Georges Perec, Georges Raillard, Jean-Claude Raillon, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Elisabeth Roudinesco.
- Raymond Roussel, la Quinzaine littéraire*, n° 256, 16-31 mai 1977, dossier préparé par Hubert Juin, textes de François Caradec, Pierre Dhainaut, Hans Grosse!, Raymond Jean, Serge Koster, Michel Pierssens.
- Raymond Roussel à Nice, A.I.R.*, 1983, textes de Anne-Marie Amiot, Michel Butor, Jean-Etienne Marie, Jean-Louis Meunier, Katy Remy.
- Raymond Roussel, la Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-31 décembre 1983, dossier préparé par Georges Raillard, textes de Anne-Marie Amiot, George H. Bauer, Michel Décaudin, Lanie Goodman, Georges Raillard.

#### PHONOGRAPHIE

- Raymond Roussel au télescope et au microscope*, émission radiophonique de Gérard Gromer et Jacques Taroni, avec Michel Arrivé, Renaud Camus, Hans Grosse!, Philippe Sollers, diffusée sur France-Culture en 1982 et les 13, 14, 15, 16 et 17 juin 1983 à 23 h 05.
- Avenue Raymond Roussel, ou le club des roussellâtres*, émission radiophonique de Jean-Christophe Averty et François Caradec, diffusée sur France-Culture les samedis à partir de 22 h 30 en octobre, novembre, décembre 1983, et janvier 1984.

## FILMOGRAPHIE

- BARUCHELLO Gianfranco, *Trois lettres à Raymond Roussel*, 41 minutes, noir et blanc en grande partie virant au bleu, 1970.
- BERNART Maurice, *Mort de Raymond Roussel*, musique d'Erik Satie, 16 minutes, couleur, prospectacle, 1976.
- AVERTY Jean-Christophe, *Impressions d'Afrique*. Musique de Jean-Claude Pelletier, décors de Gilbert Drollet, 1 heure 45 minutes, couleur, I.N.A., diffusé le 22 octobre 1977 sur FR 3.
- MEUNIER Jean-Louis et ARTHAUD Christian, *la gloire a l'horreur du teint frais*, musique d'Erik Satie, voix de G. Bauer, L. Goodman, C. Rosset, K. Remy, G. Broi, Ph. Duboy, 12 minutes, couleur, 1983.

## DOCUMENTS

- La classe Diémer en 1895*, photo du monde musical, avec L. Aubert, Bernarde!, Grovlez, Imberti, Gallon, Cortot, Boucherle, Estyle, Béria, Raymond Roussel, Louis Diémer, Lazare Lévy et Victor Staub, *Impasses*, n° 9-10, 1979.

# NOTES PRÉLIMINAIRES A UNE BIOGRAPHIE DE RAYMOND ROUSSEL EN ITALIE

Paola Decina LOMBARDI

La découverte de Raymond Roussel en Italie remonte aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, mais l'intérêt réel pour son œuvre ne s'est développé que récemment. Un des premiers articles que l'on connaisse, *Prosa di R.R.*, signé par Aldo Camerino dans un quotidien de province, laisse entendre que le sujet, en 1935, n'est pas nouveau et que, pour un certain nombre d'amateurs, sensibles aux « choses de France », il est de grand intérêt. Le critique, qui semble connaître à fond toute l'œuvre de l'écrivain, s'y déplace avec beaucoup d'habileté. En se référant à certains extraits du texte posthume publiés quelques mois avant par *la Nouvelle Revue française*, Camerino saisit un motif d'intérêt non négligeable: la curiosité, la volonté d'aller au fond des choses pour comprendre sa façon d'être écrivain, qui peut captiver au point de devenir une sorte d'obsession.

En effet, combien de « roussellâtres » pourraient nier s'être abandonnés, au moins une fois, à imaginer un calembour derrière l'autre, ne serait-ce que sur les titres des œuvres, sur les prénoms des personnages et pourquoi pas sur Palerme et l'Hôtel des Palmes, en essayant avec la complicité du jeu de comprendre quelque chose de plus?

Alors, dans son article, Camerino devant la révélation du procédé demeurerait plutôt sceptique; il avait l'impression que celui-ci n'ouvrirait pas de « paradis fermés » mais qu'il était simplement « la confession d'une paresse de l'imagination et d'une aridité ». Malgré cela, cette œuvre lui semblait un immense spectacle à sections, transposé avec une « clarté de verre, un brillant métallique, une foule ordonnée d'appareils et de gadgets ». Mais, nonobstant l'intérêt et la valeur d'art inégalable, il restait, selon lui, le jeu pour le plaisir de jouer, l'art pour l'art, le produit d'un bon artisan, pas d'un poète.

Cette image d'artiste, patient inventeur et constructeur de machines imaginées dans un but invraisemblable, a sans doute prévalu sur celle du chef d'école, en tout cas de l'homme de lettres.

A partir de là, il Y eut plus d'intellectuels et d'artistes que d'académiciens à approcher Roussel. Quelqu'un se souvient que pendant la guerre, l'architecte et designer Carlo Scarpa lisait *Locus Solus* et *Impressions d'Afrique* à haute voix aux quelques intimes avec qui il partageait le refuge où il vivait caché. A la même époque, le poète Sergio Solmi dédiait un essai à Roussel qu'il considérait un «père du Surréalisme». Solmi disait qu'il manque à Roussel les qualités élémentaires d'un écrivain telles que le style, le sentiment, la fantaisie, le goût littéraire, la conscience des idéaux de son temps. Mais à côté de ces «qualités négatives», il en soulignait d'autres positives: l'irrésistible force de la vocation, à caractères intensément mystique, la disponibilité absolue et une prodigieuse patience. «Si le génie, comme il a été dit, est une longue patience, pourquoi - se demande-t-il - une longue patience ne pourrait-elle pas devenir génie?» En Roussel, Solmi, comme Camerino, ne voit pas le poète mais le «créateur de mondes construits de fantaisie pure qui semblent être suggérés par une verve délirante de l'imagination». En tout cas, son repli dans un monde d'irréalité pure, lui semble singulier et grandiose, et son œuvre une «île de rêve avec ses monstres à la lumière du jour<sup>1</sup>».

Aujourd'hui, le groupe des admirateurs de Roussel s'est élargi jusqu'à comprendre un certain nombre de lecteurs curieux. La réédition de ses œuvres par Pauvert y a sans aucun doute contribué: en effet à ce moment-là on a remarqué en Italie les premiers symptômes d'un intérêt renouvelé, moins sporadique, moins d'élite. On a aussi programmé les premiers projets de traduction qui ont demandé plusieurs années de travail.

Exception faite pour certains «échantillons» de l'œuvre, la première traduction *d'Impressions d'Afrique* en 1964, accompagnée d'un élégant petit livre édité par les soins de John Ashbery et Carlo Ripa di Meana, riche en photographies, informations et anedoctes, occasionna quelque bruit mais plus dans le sens du snobisme littéraire que comme un fait culturel capable de susciter un écho durable.

Ce sont les *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, de Leonardo Sciascia, qui, quelques années plus tard, facilitèrent la connaissance de l'œuvre de Raymond Roussel. Créant une sorte de cas policier autour d'un personnage mystérieux et peu connu, Sciascia provoqua une certaine curiosité. De même, la préface de ce livre, œuvre de Giovanni Macchia et la traduction de *Locus Solus* renforcèrent ce processus. Le roman était enrichi du texte posthume, de l'essai de Michel Leiris: *Conception et Réalité chez Raymond Roussel* et d'une préface écrite par l'auteur du présent texte. Après avoir situé le roman et Roussel par rapport à son époque, au surréalisme et aux courants littéraires qui suivirent, il y abordait le «procédé» essayant de déchiffrer quelques noms et expressions en cursive, en s'appuyant sur l'hypothèse suivante: l'auteur cherchait à entraîner le lecteur dans son jeu de mots même avant de révéler le procédé dont il usait<sup>2</sup>. Il soulignait aussi quelques références à caractères autobiographique, la confrontation entre les inventions de Roussel et les progrès scientifiques, les produits technologiques de l'époque, et remarquait que, dans le roman, Roussel transposait personnes, situations et objets familiers avec une légère modification<sup>3</sup>. Dans la conclusion, l'auteur voyait en *Locus Solus* le point focal de la problématique roussellienne où les thèmes voilés ou à peine exprimés dans les autres œuvres trouvent une formulation limpide et systématique. C'est-à-dire où le salut du quotidien n'est pas plus recherché dans l'évasion fantastique que dans l'organisation et dans la struc-

turation de la réalité physique, à la lumière d'une foi profonde dans la technologie à laquelle est donnée la fonction de sublimer les contradictions et les défaillances de la nature humaine.

A partir de *Locus Solus*, un jeune metteur en scène, Memé Perlini, a monté une pièce et tourné un film pour la Radio-Télévision italienne, inspirés de Roussel et de sa mort. Les deux réalisations, bien qu'elles fussent très peu rousselliennes - Perlini, un fils de la «bassa Padana», reprenait quelques idées, ou mieux quelques images, en les transposant dans un décor de saga paysanne - servirent en tout cas à faire connaître le nom de Roussel au grand public, et «ceci du jour au lendemain».

La deuxième édition de *Locus Solus* (malheureusement mutilée de tout son appareil) et *d'Impressions d'Afrique*, en plus de la publication des deux pièces théâtrales, témoignent que dans notre pays l'intérêt pour Roussel s'est agrandi et se maintient vif.

Du côté de la critique, exception faite pour les différents comptes rendus plus à caractère informatif qu'interprétatif, on doit signaler les deux articles de Renato Mucci, respectivement de 1954 et 1955, dans lesquels Roussel est présenté comme «précurseur de la science fiction» et «auteur de constructions et structures où l'on note le principe d'une unité négative».

Plus récemment, deux essais de Giovanni Macchia ont constitué un remarquable apport à l'étude de l'œuvre de Raymond Roussel en Italie. Professeur de littérature française à la faculté de lettres de l'Université de Rome, membre ordinaire de l'Accademia dei Lincei, Macchia, un spécialiste de Baudelaire et de Proust, mais doué d'une suffisante inquiétude qui lui permet de vagabonder aussi en des sites tout à fait différents, dans son premier essai, *Il sole nel pennino*, aborde le cas Roussel à la lumière de l'actuelle découverte française. En *la Doublure et la Vue*, il voit une technique cinématographique: «Tout, dit-il, ne se développe pas dans la mémoire mais dans la lumière d'un éternel présent sans le moindre signe de "temps retrouvé", pendant un spectacle qui intéresse seulement la rétine». Il appelle Roussel l'anti-Proust. Plus tard, dans *L'ultima macchina di Roussel, ovvero la luce, l'estasi, il sangue*, un essai qui introduit le livre de Sciascia, Macchia part du thème de «l'étoile au front» et lui rattache le sentiment mystique du martyr avec lequel il se consacre à son «Dieu-langage». Le «poète» Roussel, il le voit en un saint Sébastien transpercé des flèches de ses alexandrins et, à Palermo, dans l'acte final, il l'imagine comme un «clown en vacance, à court d'exhibitions, à qui ne restait que parier, peut-être inconsciemment, sur un renversement de l'imagination pour créer à nouveau *Locus Solus* dans une chambre d'hôtel».

On doit aussi signaler les deux essais de Giancarlo Roscioni. Dans le premier, il prend l'œuvre de Roussel comme prétexte pour un discours sur la pseudo-bibliographie; dans l'autre, il essaie d'élucider les origines du procédé.

De moins d'intérêt, au contraire, nous semble la préface de Brunella Schisa au Théâtre, car elle ne saisit pas, à notre avis, la valeur symbolique des deux pièces et l'importance du répertoire thématique.

Pour rester dans les textes, il faut ajouter que le livre de Sciascia susmentionné, est une excellente recherche d'archive, qui tourne à l'enquête et révèle les méthodes hâtives, peu rigoureuses de notre police de l'époque en face d'un étranger suicidé. Mais, en même temps, cette enquête révèle une méconnaissance presque totale de l'œuvre de Roussel. Ainsi, pour Sciascia, Roussel restait un «étranger».

Quant à l'influence que l'œuvre de Roussel a exercée sur des poètes, écrivains et artistes italiens, s'agissant d'une acceptation encore récente, on ne peut donner que quelques indications. Il y a eu, sans doute, une remarquable curiosité et une fascination mais au niveau individuel et non comme un « *coagulum* l'induisant un mouvement.

Dans les années 60, les expériences de production stochastique de textes littéraires de quelques poètes italiens, dont Nanni Balestrini, ont sans doute été stimulées par le « procédé roussellien ». En effet, ces expériences étaient une extension de celui-ci; à ses règles de composition correspondait le programme de l'ordinateur électronique et « l'imprévu » était fourni par les données introduites dans l'ordinateur.

Un écho roussellien plus évident apparaît dans l'œuvre de certains peintres qui ont une filiation avec le surréalisme: Gastone Novelli, Enrico Baj, Achille Perilli, Gianfranco Baruchello, dont un vidéotape dédié à Roussel a été présenté à Nice, en juin dernier, à l'occasion du *Festival Raymond Roussel*. Perilli, qui lui aussi a dédié un *Locus Solus* (1975) à Roussel, fut l'animateur de *Zaum*, un spectacle réalisé par le 'Gruppo-Altro, où beaucoup de suggestions rousselliennes affleurent: de Faustine à Ethélfleda aux cadavres de la « cage de verre ».

## NOTES

1. Carlo Bo, au contraire, dans la préface de l'anthologie *Nuova Poesia francese*, cite Roussel comme un des précurseurs de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle.

2. Par exemple: *Fédéral à semen contra*, devient « fait de terres alliées a ses mains encontre, d'où l'épisode de la statue-fétiche responsable du salut de la reine parce que « a semence en contrée ». Et encore on peut citer la valeur symbolique et le calembour de *Duhl-Séroul* - deuil se roule, dans le même épisode, où deuil est utilisé pour la douleur physique de la reine et pour les conséquences de sa folie. Aussi en *Kourmelen* - cure mes lens; en *Jouël* - joueur, jouet, on peut retrouver les points de départ qui fournissent l'argument de la narration. De même la *cire nocturne* - « sur un auteur tourne l', dont use Jerjech qui s'inspire de Watteau. Et encore le *papier colombophile* - « colle tombe au fils l', à laquelle est confiée la terrible confession du vieux Cortier.

3. On a noté la correspondance entre le « blue boy » de Tr. Gainsborough et Hubert Scellos, l'enfant « en simple costume bleu d'intérieur » ; et celle entre l'aquarelle d'Eugène Lami, « Les Reîtres », et le tableau composé par la « demoiselle » qui représente un reître. On sait que les tableaux de Gainsborough et de Lami figuraient dans sa maison de la rue de Chaillot.

Et on a noté encore l'affinité entre le « célèbre docteur Sirhugues l' et le grand Charcot, lui aussi passionné d'objets rares, nommé le « Napoléon des névroses », et spécialiste de gériatrie. Il y a aussi une concordance entre un tableau de Brouillet qui représente Charcot avec une patiente en convulsion et le tableau de Vollon qui stimule en Siléis la crise nécessaire pour lui provoquer la « chair de poule l'.

## TRADUCTIONS

1. *Œuvres intégrales*:

- Impressioni d'Africa*, trad. Laura Lovisette Fuà, Milano, Rizzoli, 1964.  
*Locus Solus*, trad. Valerio Riva et Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi 1975 et 1982.  
*Come ho scritto alcuni miei libri*, trad. Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1975.  
*Teatro*, trad. Brunella Schisa, Torino, Einaudi, 1982. Il s'agit de la traduction de *l'Etoile au front et de la Poussière de soleils*.

2. *Œuvres choisies*:

- La «signorina»*, trad. Renato Mucci, *Civiltà delle Macchine*, Roma, marze 1955.  
*Mosaico dentario*, trad. Valerio Riva, *Il Verri*, Milano, agosto 1963.  
*Il verme che dama*, trad. Renato Mucci, *Il Delatore*, Milano, marzo 1964. (Les deux premiers morceaux sont tirés de *Locus Solus*, le troisième de *Impressions d'Afrique*).  
*Il canto di battaglia delle piramidi*, *Nuova poesia francese*, a cura di C. Bo, Guanda 1952.

## LA CRITIQUE

1. *Etudes parues en volume*:

- SOLMI Sergio, «Un padre del Surrealismo», *la salute di Montaigne*, Firenze, Lemonnier, 1942; Milano, Ricciardi 1952.  
 MACCHIA Giovanni, Il ritorno di Rousseau, *Il Mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965; 3<sup>e</sup> éd., 1981.  
 MACCHIA Giovanni, «L'ultima macchina di Roussel ovvero la luce, l'estasi, il sangue», préface à *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, de Leonardo Sciascia, Palermo, Edizioni Esse, 1971.  
 LOMBARDI Paola Decina, préface à *Locus Solus*, *op. cit.*  
 LOMBARDI Paola Decina, «Raymond Roussel», *I Contemporanei della Letteratura Francese*, Roma, Lucarini, 1976.  
 SCHISA Brunella, préface à *Teatro*, *op. cit.*

2. *Periodiques*:

- MUCCI Renato, «Raymond Roussel e la sua opera», *Ausonia* n° 3, Siena, maggiogiugno 1954.  
 MUCCI Renate, «Roussel precursore della fantascienza», *Civiltà delle Macchine*, Roma, marzo 1955.  
 RIVA Valerio, «Nota a Mosaico Dentario di Raymond Roussel», *Il Verri*, n° 9, Milano, 1963.  
 SINISGALLI Leonardo, «Lettera al Sindaco di Palermo», *Il Delatore*, n° 1, Milano, marzo 1964.  
 BOLOGNA Corrado, «Raymond Roussel, Locus Solus», *Uomini e Libri*, n° 53, Milano, marzo-aprile 1975.  
 ROSCIONI Giancarlo, «Raymond Roussel e la Pseudo-Bibliografia», *Quaderni di lingua e letteratura francese*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1979, et *Studi in onore di G. Macchia*, Mondadori, Milano, 1982.  
 ROSCIONI Giancarlo, «Lingua e Mitopoiesi in Francia nell'80».

3. *Œuvres dédiées à Raymond Roussel*

- VV. AA. *Dedicato a Roussel*, Rizzoli, Milano, 1964.  
 SCIASCIA Leonardo, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio, Palermo, 1971.

#### 4. *Quotidiens et hebdomadaires*

- CAMERINO Aldo, «Prosa di Roussel», *Corriere Padano*, Ferrara, 12 maggio 1935.
- BO Carlo, «Nota su Raymond Roussel», *L'Europeo*, n° 34, 1960.
- MACCHIA Giovanni, «Il sol nel pennine», *Corriere della sera*, Milano, 30 agosto 1963.
- VOLTA Sandro, «L'insuccesso uccise Roussel ora gli editori si contengono i suoi versi», *La Stampa*, Torino, 2 ottobre 1963.
- MONTANELLI Indro, «Il giallo di Roussel», *Corriere della sera*, Milano, 5 giugno 1971.
- GOLINO Enzo, «Il Santo che si truccava da clown», *L'Espresso*, Roma, 22 agosto, 1971.
- BOGLIOLO Giovanni, «Gli enigmi di Roussel», *La Stampa*, Torino, 7 marzo, 1975.
- MILANESE Cesare, «Surrealista ma non troppo», *Il Messaggero*, Roma, 2 marzo 1975.
- PIEMONTESE Felice, «Roussel nel pareo delle meraviglie», *Paese sera*, Roma, 4 aprile 1975.
- SCIASCIA Leonardo, «Raymond Roussel: un passaggio segreto in quella fantasia», *La Repubblica*, Roma, 4 marzo 1977.
- GOLINO Enzo, «Sciascia ha raccontato la sua corda pazza», *La Repubblica*, Roma, 4 marzo 1977.
- GIULIANI Alfredo, «C'è anche il mage Baku», *La Repubblica*, Roma, 23 luglio 1982.
- COVIELLO Nicola, «1000 pennini di luce», *La Gazzetta del mezzogiorno*, Bari, 17 giugno 1983.

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le surréalisme

N° 1 - ÉMISSION-RÉCEPTION  
1980, 334 p., 85 FF.

Ce premier volume indique les voies multiples ouvertes à la réflexion portant sur l'élaboration du discours surréaliste et, à l'autre extrémité de la chaîne communicative, sur ce qui nous parvient et la manière dont on le perçoit.

N° 2 - OCCULTE-OCCULTATION  
1981, 316 p., 85 FF.

« *Je demande l'occultation profonde, véritable, du surréalisme* ». En écho à cette injonction d'André Breton, et jouant sur tous les sens du mot, on explore ce territoire de l'imaginaire dont les contours tracent une ligne de faille dans le Mouvement.

N° 3 - MARGES NON-FRONTIÈRES  
1982, 302 p., 88 FF.

Cernant la configuration de groupes surréalistes à l'étranger, précisant la facture de voisins, marginaux ou dissidents, hors de tout souci d'exhaustivité, de tout palmarès, de toute polémique, on entend contribuer ici à la détermination des invariants du surréalisme.

N° 4 - LE LIVRE SURRÉALISTE  
(Actes du colloque en Sorbonne), 1983, 382 p.  
M., 95 FF.

y a-t-il un livre surréaliste ou seulement un conglomérat de livres produits par des surréalistes que, par métonymie, on nomme livres surréalistes (au pluriel)? En d'autres termes, existe-t-il des critères permettant de dire d'emblée ceci est, ceci n'est pas (un livre) surréaliste? C'est à quoi les études rassemblées ici apportent réponse.

N° 5 - POLITIQUE-POLEMIQUE  
1984, 370 p., 130 FF.

*«Il n'y a que deux genres: le poème et le pamphlet»* disait Tristan Tzara. On examine le politique et le littéraire en tant que discours, dès lors que tous deux se situent dans une stratégie d'écriture où le texte sert à défendre des idées, des positions, à *un moment donné*.

*A paraître:*

N° 7 - L'AGE D'OR - L'AGE D'HOMME

N° 8 - LE SURREALISME EN 1936

# europa

revue littéraire mensuelle

ND 667-668

NOVEMBRE-DECEMBRE 1984

## ANTONIN ARTAUD

(Extrait du sommaire)

Philippe SOUPAULT: Souvenir d'Antonin Artaud.

Laure ROLLAND: En compagnie d'Antonin Artaud.

Yves BENOT: Crier sans fin.

Alain JOUFFROY: Salut, première personne: Artaud.

Odette VIRMAUX :Artaud et le surréalisme.

Alain VIRMAUX: Artaud et la violence.

Jacques GARELLI: Les inventions d'Antonin Artaud.

Lothar BAIER: Notes sur une lecture obtuse.

Benjamin FONDANE: Lettre ouverte à Antonin Artaud.

J.M.G. LE CLEZIO: Le rêve mexicain.

Luis CARDOZA Y ARAGON: Pourquoi le Mexique?

Francesco BARTOLI: Le travail de la peinture.

Umberto ARTIOLI: Production de la réalité ou faim d'impossible?

Joseph PALAU Y FABRE: *Ci-gît* et *Guernica*.

André ALMURO: Artaud et la musique

et une lettre et une dédicace inédites d'Antonin Artaud, un témoignage de José iLezama Lima...

*Le numéro:* France: 55 F. Etranger: 60 F.

*Abonnement:* Un an 5 numéros, France: 320 F. Etranger: 360 F.

*Catalogue des titres disponibles sur simple demande à:*

### EUROPE

146, rue du faubourg Poissonnière  
75010 PARIS

# **DADA/SURREALISM**

*Dada / Surrealism* invites a wide range of approaches to the verbal and visual productions of the two movements seen in their least limited senses as historical and living phenomena.

## *Officers of the Association:*

President: Albert Sonnenfeld

Vice President: Rudolf E. Kuenzli

## *Subscriptions :*

\$ 10 for individuals, which includes membership in the Association for one year, \$ 12 for institutions. Send subscriptions to:

*Dada/Surrealism*  
The University of Iowa  
425 EPB  
Iowa City, IA 52242

## *Back Issues: \$ 10 each*

- No. 10/11 Anniversary Issue with Forty-Page Bibliography on Dada Movement in Art and Literature
- No. 9 Cendrars, Desnos, Eluard, Ernst
- No. 8 Parodies and Interrelations of Image and Poetry
- No. 7 Modernism and Palinode
- No. 6\*\* Psychoanalysis in Literature, Film and Metaphor, Women
- No. 5 Narrative Structures in Art and Text, History and Divergence
- No. 4 Jarry, Tzara, Pop Art
- No. 3\*\* Film and Theater
- No. 2\*\* Arp, Breton, Char, Péret
- No. 1\*\* The Surrealist Image, Octavio Paz, Dada and Fiction  
\*\* xerox on archival paper, unbound

## *Submissions of Manuscripts :*

Send original and one copy (with SASE) to either editor: Mary Ann Caws, French, Graduate School CUNY, 33 West 42nd Street, New York, NY 10036, or Rudolf E. Kuenzli, Comparative Literature, The University of Iowa, 425 EPB, Iowa City, IA 52242. All submitted manuscripts will be read by both editors and members of the editorial board.

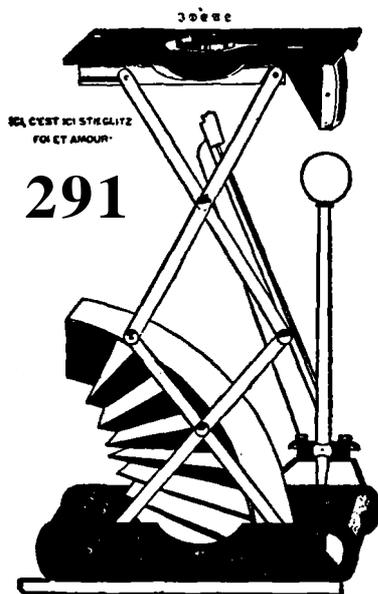
## *Forthcoming Issues*

- No. 13 Dada and Surrealist Art (submit manuscripts)
- No. 14 New York Dada (submit manuscripts)

# DADA/SURREALISM

Co-Editors: Mary Ann Caws & Rudolf Kuenzli

A journal sponsored by the Association for the Study of Dada and Surrealism, published and distributed by The University of Iowa. DADA/SURREALISM invites a wide range of approaches to the verbal and visual productions of the two movements seen in their least limited senses as historical and living phenomena. Each issue is organized around a special topic, and contains an updated, comprehensive bibliography alternating between Dada and Surrealism in Art and Literature.



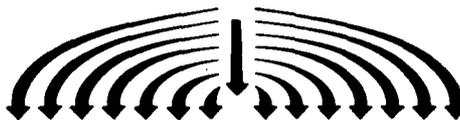
## No. 13 (1984) DADA AND SURREALIST ART

200 pages; includes essays by John Elderfield on Dada and Constructivism, Annegreth Nii on Schwitters and Weimar politics, Mimi White on Dada Films, Susan Harris Smith on the Surrealists' windows, Renée Riese Hubert on Surrealist women painters, Laurie Edson on Dada/Surrealist paintings and titles, Charles Altieri on Surrealist "materialism," plus a FORTY-PAGE BIBLIOGRAPHY ON DADA IN ART AND LITERATURE (1978-1983).

## FORTHCOMING ISSUES

No. 14 New York Dada (submit manuscripts)

No. 15 Dada and Surrealist Films (submit manuscripts)



SUBSCRIPTIONS: \$10 for individuals (includes one-year membership in ASDS)  
\$12 for institutions

BACK ISSUES: \$10 each

Send subscription orders to: DADA/SURREALISM  
425 EPB  
The University of Iowa  
Iowa City, IA 52242

## TABLE DES MATIÈRES

Allocution de Paul VERDIER, recteur chancelier de l'Université de Nice. ....	1
Anne-Marie AMIOT: Roussel en gloire	11
Jean-Jacques PAUVERT: Histoire de lectures	19
François CARADEC: Vide Raymond Roussel	29
Clément ROSSET: Une littérature pour rire	39
Henri BEHAR: Heureuse méprise: Raymond Roussel et les surréalistes	41
Michel DECAUDIN: Raymond Roussel et le roman en vers.	61
Jeanine PARISIÈRE PLOTTEL: Lecture psychanalytique des parenthèses des <i>Nouvelles Impressions d'Afrique</i> ....	69
Jacques PERRIAULT : Algorithmes dans le texte roussellien	81
Agnès SOLA: Raymond Roussel: galop d'essai avant Dada	91
Ginette ADAMSON: Roussel pour les non-initiés	99
Mary ADn CAWS: A double vue, ou les artifices en plein jour roussellien	109
Danielle BONNAUD-LAMOTTE, Jean-Luc RISPAIL et Waldo ROJAS: La lexicologie de <i>Locus Solus</i> ou Roussel pris au(x) mot(s)	119
Claudine LAUTIER: Chant et champ	135
	299

Lanie GOODMAN: La résurrection de Narcisse: Fogar au clair de lune	153
Carolyn A. DURHAM: Sur les impressions rouselliennes. Les stratégies de la réception	165
George H. BAUER: La jolie roussel brisée: les vairs du chant	179
Daniel BILOUS: Pasticher Roussel	189
Bernard MAGNE: Perec, lecteur de Roussel	203
Arnaud VILLANI: De la métagrammatologie: Roussel et la philosophie contemporaine	221
Michel BUTOR: Entretien à propos de Raymond Roussel.	245

#### DOCUMENTS

Joë BOUSQUET: Lettre à Jean Ballard	265
Alain QUELLA-VILLEGGER: Pierre Loti dans le musée ima- ginaire de Raymond Roussel	273
Christian ARTHAUD: Bibliographie	277
Paola Decina LOMBARDI : Notes préliminaires de Raymond Roussel en Italie	289

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE 26 OCTOBRE 1984  
SUR LES PRESSES DE  
DOMINIQUE GUÉNIOT  
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL : NOVEMBRE 1984  
N° D'IMPRIMEUR: **1174**

Fascination, tel est le terme qui caractérise le mieux l'attitude des lecteurs devant l'œuvre de Raymond Roussel. Celui que Breton qualifiait de « *plus grand magnétiseur des temps modernes* » a réussi cette gageure de mettre tout le monde de son côté en s'effaçant totalement de ses écrits. C'est ce dont rendent compte avec précision, sur un mode tantôt lyrique, tantôt mathématique, les communications au colloque de l'Université de Nice organisé par Anne-Marié Amiot. En suivant les instructions de lecture léguées par l'auteur, en en dénonçant les masques ou les fausses pistes, on débouche sur une critique créative qui prolonge cet état d'extase que Roussel désespérément cherchait à retrouver au moyen de l'écriture.

Outre la sympathie imitative, requise, rappelons-le à l'occasion, par la totalité du Mouvement surréaliste, on s'interroge ici sur la constitution de l'œuvre, sa conformation, son destin éditorial, sur les rapports de l'écrivain avec les milieux littéraires de son époque, et l'on entrevoit le cheminement par lequel il atteint une gloire posthume dont on se demande quels manques, quelle absence désirée elle devait combler.

Par ses liens avec la logique informatique, par ses outils nouveaux, la critique actuelle parvient à tracer un modèle cybernétique, une formalisation de l'œuvre qui n'est pas la moindre de nos surprises devant celui que ses contemporains prenaient pour un mystificateur. Mais quand la mystification engendre, selon leurs propres dires, les œuvres de Duchamp, Butor ou Perec, on peut être assuré qu'elle ne visait pas à jouer un mauvais tour au public mais au Créateur lui-même, en mimant son ouvrage, en subsumant tout le savoir du monde par d'infinis récits.

Henri Béhar

*Contributions* : G. ADAMSON, A.-M. AMIOT, C. ARTHAUD, G.-H. BAUER, H. BÉHAR, D. BILOUS, D. BONNAUD-LAMOTTE, M. BUTOR, F. CARADEC, M.-A. CAWS, M. DÉCAUDIN, C.-A. DURHAM, L. GOODMAN, C. LAUTIER, P.-D. LOMBARDI, B. MAGNE, J.-L. MEUNIER, J. PARISIER-PLOTTEL, J.-J. PAUVERT, J. PERRIAULT, A. QUELLA-VILLEGÈRE, J.-L. RISPAIL, W. ROJAS, C. ROSSET, A. SOLA, P. VERDIER, A. VILLANI.

Une lettre inédite de Joë BOUSQUET.