

LA RIME MILLIONNAIRE DE RAYMOND ROUSSEL

I. L'envers de ses livres

L'œuvre de Roussel s'achève sur l'espoir d'«un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de (ses) livres»¹. Curieusement, si cet épanouissement est désormais indiscutable — à l'occasion du centenaire de sa naissance lui ont été consacrés des numéros spéciaux des «Nouvelles Littéraires»², de la «Quinzaine Littéraire»³, de la revue «L'Arc»⁴; en 1983, un colloque organisé à l'Université de Nice s'intitulait «Roussel en gloire»⁵ — il semble porter bien plus sur l'envers que sur l'endroit des ses livres: l'écrasante majorité des études qui lui sont consacrées consistent, entre quelques commentaires psychanalytiques⁶ qui n'éclairaient pas l'œuvre, en une paraphrase des explications données par Roussel lui-même dans son dernier ouvrage⁷. Michel Foucault a parfaitement montré comment ces révélations posthumes, se présentant ostensiblement comme une clé, orientaient rétrospectivement toute lecture de l'œuvre⁸. Tous les éléments des spectacles qui constituent la diégèse romanesque roussellienne sont des matérialisations métaphoriques du travail linguistique originel de Roussel: «Tous les appareils de Roussel — machineries, figures de théâtre, reconstitutions historiques, acrobaties, tours de prestidigitation, dressages, artifices — sont d'une façon plus ou moins claire, avec plus ou moins de densité, non seulement une répétition de syllabes cachées, non seulement la figuration d'une histoire à découvrir, mais une image du procédé lui-même»⁹. Ce qui revient à dire que la fiction est mimétique du processus scriptural, i.e. que «l'arbitraire du signe» ne touche que le matériau linguistique, non son organisation. Le premier mérite de Roussel aura sans conteste été de mettre en lumière l'essence métalinguistiquement mimétique de la diégèse. Le monde «extrahumain», qui ne contient «rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combi-

¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935, réédité par Pauvert, 1963, p. 35.

² *La Galaxie Roussel*, «Les Nouvelles Littéraires», n.° 2575, 10-17 mars 1977.

³ *Raymond Roussel*, «La Quinzaine Littéraire», n.° 256, 16-31 mai 1977.

⁴ *Raymond Roussel*, «L'Arc», n.° 68, 1977.

⁵ *Raymond Roussel en gloire*, Actes du Colloque de Nice, «Melusine», n.° VI, L'Age d'Homme, 1984.

⁶ BOURQUE, G. — *De triomphe pour le cas Roussel*, in «L'Arc», n.° 68, 1977, p. 85 à 88; PARISIÈRE-PLOTTEL, J. — *Lecture psychanalytique des parenthèses des Nouvelles Impressions d'Afrique*, in «Melusine», n.° VI, 1984, p. 69 à 79.

⁷ ROUSSEL, R. — *Opus cité*.

⁸ FOUCAULT, M. — *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, p. 9 à 11.

⁹ *Ibidem*, p. 75

naisons tout à fait imaginaires¹⁰», où Roussel s'est enfermé et où il enferme son lecteur est celui de l'écriture, qui est à la fois image et source, l'objet restitué dans le texte et l'objet occulté grâce au procédé. La référence au réel n'a plus d'autre fonction que de marquer un écart — les personnages historiques abondent, mais connaissent des aventures inédites — qui, par sa radicalité même, *emporte* le lecteur soudain privé de toute certitude expérimentale ou culturelle: les cheveux peuvent danser hors de leurs pores, Shakespeare peut avoir écrit un épilogue édifiant à sa pièce *Roméo et Juliette*... Breton, qui n'hésite pas à voir en lui «avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes¹¹», le caractérise bien dans son rapport au lecteur. La stratégie des deux auteurs n'est cependant pas la même: Lautréamont, non seulement énonce les processus scripturaux à mesure qu'ils opèrent¹² (i.e. sans occultation), mais contrôle leur impact sur le lecteur: «je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire: 'Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé (...) c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse!'¹³». Aussi la situation de Roussel demeure-t-elle paradoxale: il reste méconnu du grand public, mais sa paternité est reconnue par les écrivains appartenant aux groupes qui constituent «l'avant-garde» littéraire contemporaine française, du «Nouveau Roman» à l'«Oulipo».

II. Le «procédé frappeur»

L'accent mis sur le processus du discours caractérise en effet l'état actuel d'une littérature dont le mouvement depuis deux siècles tend à une conscience toujours plus grande de son autonomie. Cependant, si Roussel fait figure de précurseur, son apport se situe nettement davantage au niveau de l'attitude générale — et, à cet égard, son influence sur Marcel Duchamp¹⁴ a permis une redéfinition de l'esthétique bien plus profonde que les expériences littéraires qui se réclament de lui — que des «procédés» révélés. La référence à Roussel pour l'élaboration du «L.S.D. analytique»¹⁵ oppose en fait la synonymie à la polysémie homophone qui constitue le procédé «primitif»¹⁶. Quant au procédé «évolué»¹⁷, les exemples de rébus cités par Ricardou chez les auteurs du

¹⁰ JANET, P. — *De l'angoisse à l'extase*, Alcan, 1926, p. 137, cité par ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 132.

¹¹ BRETON, A. — *Raymond Roussel*, in *Anthologie de l'Humour Noir*, Ed. du Saggiataire, 1940, réédité en Livre de Poche par J. J. Pauvert, 1966, p. 291.

¹² Cf. notre étude *De la prose en le sachant*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II série, vol. IV, 1987, p. 267 à 274.

¹³ LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*, in *Oeuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1970, p. 247.

¹⁴ Cf. DUCHAMP, M. — *Rrose Sélavy*, in *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975, p. 146 et sq.; Cf. également CABANNE, P. — *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Pierre Belfond, 1967, p. 56-57.

¹⁵ OULIPO — *La littérature potentielle*, coll. Idées, Gallimard, 1973, p. 138 à 140.

¹⁶ ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 11-12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

«Nouveau Roman»¹⁸ sont justement des citations explicites, puisque c'est le propre nom de Roussel qui est disloqué; mais, surtout, il y a passage homophonique visible, et non occlusion de la phrase génératrice. Ricardou, dans son article, recense quatre opérations textuelles justifiant le qualificatif «rousseilien»:

- La «description anti-évocatoire», aboutissant d'une part aux «distorsions scripturales» — propres à toutes les descriptions tant soit peu minutieuses et étendues, et caractérisant, aussi bien que Roussel, ses «modèles» reconnus, de Hugo à J. Verne —, d'autre part aux «mutations scripturales» — procédé de subversion de la représentation absolument étranger à Roussel;
- les «parenthèses disruptives» — mais Ricardou a indiqué un peu plus haut que la paternité de cette «disruption scripturale» pouvait être antérieurement attribuée à Sade; surtout, si les incises abondent dans le «Nouveau Roman», plus proches d'ailleurs de celles de Proust que des parenthèses de Roussel, jamais nous ne trouvons l'effet d'avalanche qui se produit inmanquablement à la fin de chaque chant des *Nouvelles Impressions d'Afrique* au moment où les parenthèses se referment;
- les «opérations comparatives» qui débouchent sur le «piétinement scriptural» — en fait caractéristique de toute énumération illimitée (on rencontre déjà le procédé chez Rabelais);
- seule la quatrième opération, la «rime productrice», semble en fin de compte appartenir en propre à Roussel — et à Brisset. Roussel lui-même a rattaché son «procédé» à cette figure: «Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques¹⁹». Pourtant, de cette figure, ne sont retenus que les caractères de polysémie et d'homophonie des éléments lexicaux, qui sont inhérents au matériau linguistique même et dont le jeu dans tout discours avait été mis en lumière par Saussure aussi bien que par Freud. Il faut en outre considérer que trois sur quatre des opérations décrites par Ricardou concernent le seul texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique*²⁰ — car ce n'est que là que l'homophonie et la polysémie fonctionnent effectivement à la rime — et qui est par ailleurs le seul texte «problématique» de Roussel, celui dont le sens reste à élucider, et celui auquel on se réfère le moins souvent dans la mesure où, «absolument étranger au procédé²¹», il est le moins susceptible d'être, sinon imité, repris, ne serait-ce que dans son mode d'écriture.

III. L'oeuvre rayonnante

Roussel s'est voulu poète. Il a d'abord écrit en vers. Par ailleurs, il commence par se dédoubler, par se cacher derrière un autre nom: «L'âme de

¹⁸ RICARDOU, J. — *Le Nouveau Roman est-il rousseilien?*, in «L'Arc», n.º 68, 1977, p. 75-76.

¹⁹ ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 23.

²⁰ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1932, réédité par Pauvert, 1963.

²¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 25.

Victor Hugo»²² s'appelait primitivement «Mon âme». Et ce dédoublement laisse un accroc à la rime:

«A cette explosion voisine
De mon génie universel,
Je vois le monde qui s'incline
Devant ce nom: Victor Hugo.»²³

L'accroc qui dénonce le «double» inauthentique sera le sujet de son roman «La doublure»²⁴, où Roussel traque le détail révélateur, aussi bien à propos du héros, Gaspard — qui dès le début ne parvient pas à rengainer son épée sur scène (révélant ainsi qu'il ne fait que remplacer l'acteur principal) et finit, après avoir perdu sa maîtresse, par intégrer une troupe de saltimbanques (lesquels sont au théâtre ce que la doublure est à l'acteur) — que des objets composant tout spectacle: les masques du Carnaval de Nice dont la description constitue l'essentiel de l'ouvrage. Dans ce premier roman, les éléments du décor roussellien sont déjà présents: théâtre, écart entre le vu et le vécu, entre la perception et le réel, nécessité de déchiffrer ce qui est perçu et constat de son caractère fictionnel: les pancartes et leur message sous forme de rébus sont l'indice dénonçant, pendant le Carnaval, l'irréalité des masques. Mais ce «roman» est écrit en vers. Des contraintes prosodiques, Roussel ne retient, outre le nombre des syllabes, que la rime: alors qu'enjambements, chevilles, etc. permettent à la phrase de ne pas être soumise au mètre et de fonctionner quasiment selon une syntaxe de prose, les rimes conditionnent le discours. Roussel s'astreint à l'emploi de rimes «riches», et l'on voit déjà apparaître les rimes «couronnées» et «empérières»²⁵ ou «équivoquées»²⁶; ainsi par la rime s'établit peu à peu le catalogue de propriétés du langage que Roussel, par ses procédés, exploitera ensuite dans ses romans et son théâtre:

- deux mots peuvent être homographes et homophones: «du sort/il sort»²⁷; «il porte/Une porte»²⁸;
- deux mots peuvent être homophones: «salle/sale»²⁹; «au fond/font»³⁰; «par deux/autour d'eux»³¹;

²² ROUSSEL, R. — *Mon âme*, Le Gaulois, 12 Juillet 1897, repris dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1933, réédité par Pauvert, 1963, p. 123 à 171.

²³ *Ibidem*, p. 171.

²⁴ ROUSSEL, R. — *La Doublure*, Lemerre, 1897, réédité par Pauvert, 1963.

²⁵ Selon la terminologie de SEBILLET, T. — *Art Poétique Français*, in *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, coll. Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1990, p. 152.

²⁶ *Condamnées* par DU BELLAY, J. — *La Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), II, chap. VII.

²⁷ ROUSSEL, R. — *La Doublure*, Pauvert, 1963, p. 9, vers 51-52.

²⁸ *Ibidem*, p. 10, vers 73-74.

²⁹ *Ibidem*, p. 7, vers 1-2.

³⁰ *Ibidem*, p. 9, vers 63-64.

³¹ *Ibidem*, p. 9, vers 67-68.

- deux mots peuvent ne se différencier que par une lettre: «reste/geste»³²; «cuir/fuir»; «engonce/enfonce»³³;
- un mot, enfin, peut être phonétiquement et graphiquement inclus dans un autre: «table/véritable»³⁴; «jamais/Mais»³⁵; «tapage/page»³⁶. Ces mots qui se dédoublent acquièrent ainsi une richesse insoupçonnée. Contrairement à Brisset³⁷, Roussel ne cherche pas à lier sémantiquement un mot, une phrase, à son double. La fiction sera d'abord, dans les «textes-genèse»³⁸, chargée de combler l'écart sémantique entre les deux phrases quasi-homophones. Mais, par la suite, la phrase originelle disparaîtra au profit de son double théâtralisé, remplacée donc par une description de machine ou de spectacle reproduisant métaphoriquement sa naissance. Cette «alchimie du verbe» aboutit à une création de discours où les mots en engendrent d'autres en se décomposant, sur le modèle de la cellule biologique.

IV. La rime proliférante

Le procédé constitue un élargissement de la rime «équivoctrice» dont les propriétés organisent aussi bien la fiction que la structure même de la narration. Celle-ci se divise en deux mouvements nettement distincts — si bien que Roussel avertit le lecteur *d'Impressions d'Afrique*³⁹ qu'il peut commencer sa lecture au chapitre X. Les deux parties peuvent être génériquement caractérisées comme une *description* et une *narration*, la seconde reprenant exactement les éléments de la première en expliquant leur origine. La description est directement issue du «procédé», la narration est chargée de «résoudre logiquement» les «équations de faits»⁴⁰ fournies par le procédé. Cette répétition selon deux stratégies textuelles, l'une construite autour des objets, l'autre autour des actions, correspond précisément au phénomène constaté au sujet des rimes équivoquées homographes: l'une est un substantif, l'autre un prédicat. La même structure se retrouve dans *Locus Solus*⁴¹, mais cette fois description et narration se succèdent après chaque spectacle — structure de rimes plates. Or cette alternance description-narration peut se traduire également en termes d'immobilité et de mouvement, et se retrouve comme figure centrale de la diégèse roussellienne: chaque machine fonctionne selon une alternance de mouvements et d'arrêts —

³² *Ibidem*, p. 8, vers 13-14.

³³ *Ibidem*, p. 8, vers 19-20-21-22.

³⁴ *Ibidem*, p. 7, vers 5-6.

³⁵ *Ibidem*, p. 9, vers 47-48.

³⁶ *Ibidem*, p. 9, vers 53-54.

³⁷ BRISSET, J.-P. — *Les origines humaines*, Angers, L'auteur, 1913, réédité par Baudoin, 1980.

³⁸ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 163 à 261.

³⁹ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910, réédité par Pauvert, 1963, coll. Le Livre de Poche, 1972.

⁴⁰ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 23.

⁴¹ ROUSSEL, R. — *Locus Solus*, Lemerre, 1914, réédité par Gallimard, 1963, coll. Folio, 1974.

la «demoiselle» dentaire, les ludions dans l'«aqua-micans» dans *Locus Solus* —; mais auparavant chaque spectacle suppose d'une part l'immobilisation des spectateurs, d'autre part celle des éléments humains de son mécanisme — du manipulateur aux «hommes-objets», tels les fils Alcott dans *Impressions d'Afrique* —; enfin, la mise en mouvement de corps inanimés peut constituer l'objet même du spectacle — les cadavres ressuscités de *Locus Solus* — tandis que l'échec d'un spectacle consiste toujours en un arrêt — la «vieille toupie» danseuse foudroyée ou le «trou» de Carmichaël dans *Impressions d'Afrique*. Cette dialectique du mouvement interrompu et repris correspond également à la fonction de la rime, qui marque l'interruption du vers sans que la phrase soit achevée. Répétition et alternance de mouvements et d'arrêts sont les propriétés prosodiques canoniques que Roussel transpose au niveau de la structure fictionnelle, aussi bien dans la conception de chaque épisode spectaculaire que dans la construction de chaque ouvrage, voire de l'œuvre entière: son livre posthume — prémédité depuis longtemps: «Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres ⁴²» — fonctionne à l'égard des romans et pièces de théâtre exactement comme la seconde partie des *Impressions d'Afrique* à l'égard de la première. Il est une dernière caractéristique de la rime: elle ne porte, en dehors des rimes équivoquées, que sur des constituants non sémantiques de la langue, les phonèmes. La rime fait apparaître le jeu d'unités minimales que la conception classique — un mot égale un concept — ne considère pas. L'attention portée par Roussel à ces éléments inférieurs aux mots dont ils sont les constituants commande un autre aspect de sa fiction: le spectacle naît généralement d'une manipulation microscopique, agissant chimiquement sur l'organisation moléculaire, voire atomique, des éléments naturels employés: «Tout à coup, un mouvement moléculaire se produit dans les fibres de la plante lumineuse. L'image perd sa pureté de coloris et de contours. Les atomes vibraient tous à la fois, comme cherchant à se fixer suivant un nouveau groupement inévitable ⁴³». Michel Foucault avait déjà noté: «victoire de la rime créatrice de musique (écho polyphonique des frères Alcott), victoire de la syllabe minuscule qui s'épanouit, par le procédé, en un récit féérique (ce sont les pastilles de Fuxier qui plongées dans l'eau s'évasent en images colorées) ⁴⁴». Toutes les descriptions de Roussel ont cette caractéristique de partir des plus petits éléments pour restituer l'ensemble de l'objet spectaculaire, sans pourtant obéir à un mouvement de recul et de mise en perspective; la perception sensorielle est soumise à l'organisation verbale, l'accumulation des détails ne procède pas comme un assemblage. Aussi, aucune des machines si minutieusement décrites par Roussel n'est-elle vraiment reconstituable.

Les ouvrages en vers, antérieurs aux romans et «étrangers au procédé», mettent en évidence cette propriété du microcosme — qu'il s'agisse de la lentille de *La Vue*, de l'étiquette de *La Source* ou de l'en-tête du papier du *Concert* ⁴⁵ — d'engendrer par métastase linguistique de la fiction. Le «procédé» ramène à son fondement strictement verbal le minuscule déclencheur.

⁴² Première phrase de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 11.

⁴³ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Le Livre de Poche, 1972, chap. VIII, p. 137.

⁴⁴ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 80.

⁴⁵ ROUSSEL, R. — *La Vue*, Lemerre, 1904, réédité par Pauvert, 1963.

V. Entropie

Le procédé naît lorsque le travail sur les rimes homophones amène Roussel à considérer la polysémie de tout mot. Alors que la propriété de décomposition des mots s'avérait génératrice de discours, la polysémie apparaît comme le produit du discours: le contexte établit le sens du mot. Les termes demeurent identiques alors que la fiction environnante se transforme. Le travail sur la rime reproduisait à l'envers — le langage se déstructurant — l'apprentissage de la parole, celui sur la polysémie met en cause la structure socialisée de la pensée. Le procédé primitif reliait deux phrases homophones énigmatiques; avant d'aboutir au procédé évolué — rébus décomposant — Roussel «amplifie» le procédé en se constituant un catalogue d'associations de mots pouvant se prêter à plusieurs interprétations. Or, au cours de cette amplification, si le «procédé» en soi reste le même, un changement fondamental s'opère dans la mesure où l'association immédiate — i.e. sanctionnée par un emploi socialisé — disparaît et ne laisse subsister que l'association secondaire, où les mots, pris chacun dans un autre sens, renvoient à des concepts que seule la fiction pourra réunir. Ainsi la fiction sociale est-elle rejetée au profit d'une fiction inédite soumise au seul théâtre intérieur de l'auteur. C'est pourquoi la recherche de J. Ferry ne saurait être que décevante: «ramener au jour ces contre-lettres»⁴⁶ n'est pas découvrir un secret, mais vérifier que l'or roussellien est bien issu de la transmutation du plomb, i.e. de mots et de phrases ayant perdu toute charge poétique. En effet, la polysémie repose toujours sur un trope: le sens varie en fonction d'un emploi plus ou moins figuré, métonymique ou métaphorique, du lexique. Lorsque Roussel affirme que son procédé «est essentiellement un procédé poétique»⁴⁷, il indique que son travail part de la rime, mais, surtout, il émet une profession de foi: la richesse poétique réside dans un emploi métaphorique de la langue. La fiction roussellienne illustre la capacité d'un langage qui a subi une métaphorisation initiale complète à créer une diégèse positive — le spectacle guérit Séil-Kor dans *Impressions d'Afrique* et la voix de Malvina ramène Lucius à la raison dans *Locus Solus*; mais ces épisodes ne sont eux-mêmes que des figurations de la vertu thérapeutique de la fiction sur Roussel, qui suivait volontairement le traitement du docteur Janet; et, alors que Roussel conforme les sentiments de ses personnages aux conventions romanesques, ce ne sont pas ces motivations conventionnelles qui commandent leurs actes, et la morale à tirer de la fiction ne relève pas de notre ordre social. La conception classique considérait les tropes comme de simples opérations de langage, sans se rendre compte que la polysémie invalide a priori son modèle; en développant ses fictions, Roussel fait du trope une opération de pensée, et, même si Breton a jugé le «procédé» roussellien «une technique philosophiquement injustifiable»⁴⁸, c'est véritablement sur ce plan qu'il anticipe sur le surréalisme.

⁴⁶ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 148.

⁴⁷ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 23.

⁴⁸ BRETON, A. — *Opus cité*, p. 293.

VI. L'oeuvre de ténèbre

Si les *Nouvelles Impressions d'Afrique* se détachent du reste de l'oeuvre de Roussel, c'est d'abord en raison de la difficulté de lecture que présente ce poème. Celle-ci correspond d'ailleurs à la difficulté rencontrée par Roussel pour écrire ce texte, qu'il a repris plusieurs fois et dont la version finale lui a coûté au moins sept ans de labeur. Concrètement, la difficulté tient à deux processus d'écriture employés systématiquement par Roussel: le premier est le recours à des parenthèses multiples incluses les unes dans les autres, si bien que plus d'une centaine de vers peuvent séparer les constituants d'une proposition syntaxique; le second tient à la prise en compte, en sus de la contrainte de la rime, de la contrainte métrique, qui conduit Roussel à concentrer l'expression au point de faire coïncider la proposition syntaxique avec un ou deux vers alexandrins. Les deux processus semblent contradictoires: l'un provoque une dispersion sans précédent de la phrase, tandis que l'autre oblige à une concentration syntaxique telle que le lecteur doit, pour décrypter ces vers, rétablir l'ordre syntaxique systématiquement contrarié, combler les ellipses — la préposition «à» est depuis toujours le connecteur privilégié dans les constructions verbales rousselliennes, en raison même de l'étendue de son spectre sémantique: «je choisisais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à»⁴⁹ —, retrouver les références intertextuelles et enfin visualiser les objets évoqués. Par ailleurs, les chants sont composés essentiellement d'énumérations données comme des exemples illustrant une proposition négative:

Chant I. a) choses anciennes — mais cette ancienneté est justement niée au vers 7 qui déclenche l'énumération:

«Elles présentes, tout semble dater d'hier:»⁵⁰ —;

b) questions inutiles; c) dons inutiles, parce que redondants: «négation réciproque des choses qui, sous leur différence, se répètent⁵¹»; d) poses — qui s'avèrent, sinon mensongères, fausses parce que hors contexte.

Chant II. e) multiplicité des objets pouvant former une structure identique — d'où variété de leur signification et négation d'un symbolisme figé; f) diminution de taille; g) impossible confusion entre des objets de forme semblable mais de taille différente — et pourtant cette confusion, sur le modèle de «la paille et la poutre», est courante; h) caprices de la fortune — incertitude quant au destin, et donc quant aux valeurs:

«Témoin: le gros banquier qu'on file et qu'on écroue;»⁵²

i) contre-vérités; j) origine douteuse de certains succès.

Chant III. k) précautions — prévention de catastrophes; l) adjuvants — insuffisance de l'objet ou de l'individu abandonné à lui-même; m) moyens de faire fortune — répugnants ou basés sur la tromperie; n) qualités plus visibles que la noblesse de sang — en fait, défauts: les personnages cités vont de l'ataxie au

⁴⁹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 13-14.

⁵⁰ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 7.

⁵¹ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 179.

⁵² ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 51.

menteur, en passant par le juif et le phtisque; o) fausseté des écrits; p) objets uniques — tous mythiques; q) soins inutiles:

«Sur un membre de bois le plus actif emplâtre;»⁵³

Chant IV. r) habitude — renoncement à sa liberté, à sa fierté, etc.; s) extinction — des feux, au propre et au figuré, donc perte de la jeunesse; t) progrès — mais fondé sur l'inégalité et le divorce avec la nature:

«Et depuis, les moineaux, pour vivre, ont plus de mal;»⁵⁴

u) retards; v) ambitions — irréalisables; w) polysémie — incertitude du sens; x) les animaux sont exempts d'orgueil — ce «vice universel» est un produit de l'intelligence...

Les thèmes de ces énumérations sont suffisamment abstraits pour que les exemples, et surtout leur nombre, paraissent aléatoires et hétérogènes. Elles présentent ainsi les mêmes propriétés de dispersion — par la variété des objets cités les uns à la suite des autres — et de concentration — puisqu'ils doivent tous illustrer une même proposition — que les processus d'écriture dans lesquels elles s'inscrivent. La tension provoquée par ce fonctionnement contradictoire d'une répétition infiniment variée est somme toute du même ordre que celle qui est à l'œuvre dans les romans, où descriptions de machines et de spectacles — évoquant tous métaphoriquement le même objet métalinguistique: le procédé — se succèdent sans progression narrative apparente, faute d'un aboutissement — exception faite de la «chaîne de *Poussière de Soleil*»⁵⁵ qui débouche sur la découverte d'un trésor et à partir de laquelle Breton a pu émettre l'hypothèse d'une révélation hermétique et rattacher l'alchimie verbale de Roussel à celle des initiés⁵⁶. Certaines images reparaissent de Chant en Chant avec une récurrence obsessionnelle: le cachet qui scelle la lettre — image du procédé: le message est présent mais caché —; l'éclair, ou plus précisément l'intervalle entre l'éclair et le coup de tonnerre — i.e. entre «l'éclair» de génie et les «tonnerres» d'applaudissements matérialisant la reconnaissance publique — l'enfant illégitime, le moribond et l'aphone...

Ainsi la construction des *Nouvelles Impressions d'Afrique* s'avère-t-elle reprendre la structure même des ouvrages antérieurs, si ce n'est que l'effort exigé du lecteur est immédiatement posé de façon ostensible par la disposition syntaxique adoptée — inversion de l'ordre des constituants propositionnels et jeu des incises «à tiroirs». (Les parenthèses multiples en sont le signe diacritique le plus visible, mais ne sauraient avoir de signification intrinsèque: Roussel recourt également aux tirets et aux notes, et l'examen des manuscrits⁵⁷ révèle que cette répartition s'est effectuée au stade de l'impression et non au moment de l'écriture; Foucault parle à juste titre de «degrés d'enveloppement»⁵⁸; — si ce n'est également que l'objet métalinguistique du discours est révélé directement

⁵³ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵ FERRY, J. — *Opus cité*, p. 163 à 176.

⁵⁶ BRETON, A. — *Fronton-virage*, introduction à l'étude de FERRY, J. — *Opus cité*, p. 9 à 34, repris dans BRETON, A. — *La clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 218 à 243.

⁵⁷ *Damiette (avant les parenthèses) (1917)*, manuscrit reproduit en fac-similé in ROUSSEL, R. — *Epaves*, Pauvert, 1973, p. 281 à 284.

⁵⁸ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 163 et 184

à plusieurs reprises: non seulement le jeu des rimes équivoquées apparaît dès le début du poème:

«Sans doute à réfléchir, à compter cela porte,
D'être avisé que là, derrière cette porte,
Fut trois mois prisonnier le roi saint!... Louis neuf!...
Combien le fait, pourtant, paraît tangible et neuf»⁵⁹

mais la polysémie ordonne la construction de chaque Chant (ainsi le verbe *réfléchir* du premier vers engendre la série des interrogations et celle des poses⁶⁰: réflexions et reflets) avant de faire l'objet d'une note au quatrième Chant⁶¹; — si ce n'est enfin que la fiction n'est plus développée — c'est en cela que les *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont étrangères au procédé — et que la prolifération des images et des sens s'offre dans sa richesse brute.

VII. Le continent métaphorique

Cette difficulté de lecture est aujourd'hui résolue grâce aux travaux, d'une part de J. Ferry⁶² qui s'est acharné à patiemment reconstituer vers par vers le sens des exemples présentés par Roussel, d'autre part de M. Foucault⁶³, dont l'étude constitue à ce jour l'interprétation la plus pénétrante de l'œuvre de Roussel dans son ensemble. Toutefois, le but que s'était fixé Ferry, une explication totale, s'avère hors de portée: «je le répète avec trop d'insistance peut-être, comme pour me persuader moi-même: il n'y a sans doute rien à trouver»⁶⁴; mais c'est que Ferry cherchait un «secret» improbable — puisque si «Roussel ne donne dans son livre-clef aucune autre explication sur les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est qu'il estime qu'elles n'en appellent pas.»⁶⁵ — alors que l'explication littérale, en considérant la nature métaphorique de ces exemples, permet de dégager le message clair de Roussel (car l'hypothèse, développée par Breton⁶⁶, que l'alchimie verbale ne soit elle-même qu'une métaphore d'une autre alchimie, suppose un autre message *obscur*; mais on peut concilier ces perspectives en pensant au contraire que les recherches hermétiques portent en dernier ressort sur la matérialisation — non plus fictionnelle, mais pratique — de propriétés d'essence linguistique; c'est à juste titre que Breton renvoie également aux ouvrages de Fulcanelli et à la «langue des oiseaux» de Cyrano de Bergerac). Cette interprétation littérale a été effectuée par Foucault, dont toutefois l'analyse,

⁵⁹ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 7, vers 1-4.

⁶⁰ Cf. supra, énumérations notées b et d.

⁶¹ Cf. supra, énumération notée w.

⁶² FERRY, J. — *Opus cité*; cette étude porte sur le Chant II; les autres Chants sont décryptés dans *Une autre étude sur Raymond Roussel*, Collège de 'Pataphysique', 1964, repris dans *Bizarre*, n.° 34-35, Pauvert, 1964.

⁶³ FOUCAULT, M. — *Opus cité*.

⁶⁴ FERRY, J. — *Opus cité*, p. 138.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁶ BRETON, A. — *Fronton-virage*, article cité (Cf. note 56).

portant sur l'ensemble de l'œuvre et n'abordant qu'à l'avant-dernier chapitre *Les Nouvelles Impressions d'Afrique*, ne dégage de cet ouvrage que ce qui confirme les conclusions déjà acquises. Ainsi, ayant centré sa problématique sur le jeu du double et du même, de la différence et de l'identité, Foucault n'hésite pas à opérer une sélection des items pour pouvoir regrouper les énumérations autour d'un même thème: «*Première plage* (9 items): les choses qui se compensent (la corde raide et le balancier)»⁶⁷; or cette énumération — cf. supra, notée *k* — qui porte sur les précautions, comprend, à côté de l'exemple que cite Foucault:

«Quand, chef des conjurés, des noms on fait la liste,
Tout ce qu'on a d'esprit le mettre à la chiffrer;»

ou:

«Après avoir sombré de culotte en culotte,
Mettre en sûr viager l'argent sauvé du club;»⁶⁸

où la parenté des objets ne paraît guère pertinente. Néanmoins, Foucault a indiscutablement dégagé le centre du discours roussellien, qui porte, du premier ouvrage au dernier, sur les propriétés de l'outil linguistique.

Cet objet fondamental du discours, le langage lui-même, et plus précisément l'écriture, est métaphorisé dans le titre du poème: *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Celui-ci renvoie nécessairement à l'ouvrage antérieur *Impressions d'Afrique* — le discours en palimpeste est le même, alors que les moyens sont différents, du procédé producteur de fiction à l'accumulation d'obstacles de lecture empêchant le recul nécessaire au dégagement du sens. Or les *Impressions d'Afrique* étaient déjà l'amplification — le procédé ayant aussi évolué de son côté — d'un court «texte-genèse» intitulé *Parmi les noirs*⁶⁹: «il y avait dans ce conte toute la genèse de mon livre «*Impressions d'Afrique*» écrit une dizaine d'années plus tard»⁷⁰. Non seulement ce conte met en scène, dans sa diégèse, des rébus et cryptogrammes — rendant ainsi visible l'objet linguistique du discours, de même que les machines sont, dans les romans, la métaphorisation du procédé et de même que le Chant IV des *Nouvelles Impressions d'Afrique* verbalise les propriétés lexicales dont Roussel a fait le déclencheur de ses fictions; c'est bien pour cette raison qu'il choisit ce conte pour dévoiler ses «secrets» — mais il est en outre le premier texte de Roussel à se donner un référent géographique, l'Afrique, qui se maintient dans les *Impressions d'Afrique* et les *Nouvelles Impressions d'Afrique* — bien que, dans ce dernier ouvrage, il ne commande plus que la proposition principale qui ouvre et clôt chaque Chant, et le titre de chacun des quatre. Le premier objet rencontré dans le parc de *Locus Solus*, le «Fédéral à semen-contras», avait également été rapporté d'Afrique et plaçait d'emblée ce second roman dans la continuité du premier. La permanence de cette référence est due à la richesse isotopique des métaphores que permet ce continent. L'Afrique est d'abord le pays des noirs, c'est-à-dire de l'écriture: «noir sur blanc» — Roussel opère une inversion, puisque les aventures

⁶⁷ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 181.

⁶⁸ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 63.

⁶⁹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 163 à 170.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 12.

sont de «blancs» parmi les noirs, et que les lettres sur les bandes du billard sont tracées en blanc; nous aborderons ce problème plus loin —; mais il a la particularité d'être le continent «primitif» — celui où l'on trouve les premières traces de l'homme et celui où l'homme est resté «naturel» — : les opérations de Roussel sur la matière sonore des mots sont, à rebours, celles de l'enfant; le processus d'apprentissage passe par des phases de répétition sans compréhension — que fait donc d'autre le «blanc» Carmichaël, dans les *Impressions d'Afrique*, qui doit réciter la «Bataille du Tez» sans en comprendre le premier mot (il s'agit d'un texte «noir» écrit par Talou, et, au cours du Gala, Carmichaël a un «blanc» de mémoire, circonstance qui réitère l'accroc initial dans le spectacle de *La Doublure*). Cette parenté de situation a été approfondie par M. Leiris, grand admirateur de Roussel, dans toute son œuvre. En outre, ce lieu «primitif» — plus ancien que l'Europe, nous indique le premier Chant des *Nouvelles Impressions d'Afrique* — est élu par opposition au monde civilisé: dans *Impressions d'Afrique*, les blancs réalisent leur spectacle comme des jeux d'enfants — les noirs qui participent au gala sont des enfants — et parodient les institutions modernes (la Bourse); dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les propositions principales mettent en rapport les paysages égyptiens — ruines (Chant I) ou nature (ciel au Chant II, végétation au Chant IV) — et les personnages ou décors occidentaux — Saint-Louis (Chant I), Napoléon (Chant II), monuments mégalithiques (Chant I), salons (Chant IV); surtout, les énumérations qui constituent le corps même des Chants dressent un portrait négatif — cf. supra — du seul monde civilisé — les personnages africains sont quasiment absents de l'ouvrage, à l'exception de «la femme blanche ou noire» dont l'instinct maternel ne se dément pas même si son enfant est mulâtre, dans une note du Chant III ⁷¹. Enfin, il s'agit d'un continent imaginaire — Ferry a bien montré les contradictions dans les références géographiques fournies ⁷² — c'est-à-dire construit à partir de documents d'imagination, d'un continent littéraire, donc. Déjà, dans les *Impressions d'Afrique*, les références intertextuelles abondaient, de *Blanche-Neige* et *Le petit Poucet* à *Romeo et Juliette*, Kant et la Bible, sans compter les modèles dont est tirée la situation fictionnelle initiale, à savoir *Robinson Crusoe* et les récits de Jules Verne; dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, la présence de ces références est telle qu'il n'y a sans doute pas un seul exemple qui ne provienne finalement d'une source littéraire ou para-littéraire — car Roussel met sur le même pied les annonces publicitaires ou les anecdotes d'almanach et les fables de La Fontaine ⁷³, les tragédies de Corneille ⁷⁴, les souvenirs de Swift ⁷⁵ ou les poèmes de Victor Hugo; il traite d'ailleurs ces derniers avec une désinvolture qui frise l'insolence:

«L'odalisque à qui fut jeté le tire-jus» ⁷⁶.

⁷¹ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 67.

⁷² FERRY, J. — *L'Afrique des Impressions*, Pauvert, 1967.

⁷³ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 53-55.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 9, note 1.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 53.

C'est cependant de ses propres ouvrages que, nous le verrons plus loin, sont tirées les citations les plus nombreuses.

VIII. Le soleil noir des Impressions

Le second terme du titre est plus éclairant encore, dans la mesure où le texte en fait jouer toute la polysémie. Il s'avère d'abord un leurre, car le lecteur s'attend à des « journaux de voyage » — Roussel a fait le tour du monde — et se trouve frustré dans son attente. Ainsi le texte roussellien est-il d'emblée placé sous le signe du mensonge et de la déception — seul Nietzsche a formulé les rapports entre création et mensonge, et il faut pratiquement attendre G. Steiner⁷⁷ pour que la linguistique confirme cette essence de travestissement et d'occultation de l'activité verbale, quotidienne ou poétique. Les « impressions » jouent pourtant un rôle prépondérant dans le roman *Impressions d'Afrique* : non plus celles de l'auteur, mais celles qui sont attribuées aux spectateurs. Les noirs sont impressionnés par le spectacle des blancs. Cette « impression » est même mesurée puisque les applaudissements déterminent des récompenses symboliques. En outre, l'« impression » a une fonction cathartique : les impressions provoquées par les images que projette Darriand permettent à Seil-Kor de retrouver la mémoire et la raison — le rôle actif des spectateurs est une constante des récits de Roussel. Mais il est encore un autre type d'« impressions » en jeu dans cet épisode, car les projections, calquées sur le cinématographe, impliquent une pellicule « impressionnée » — le terme est très précisément employé à propos de la plante-lanterne magique de Fogar. L'« impression » technique des images renvoie, enfin, à l'imprimerie. Or l'encre d'une gravure implique que celle-ci soit un *négatif* afin que sur papier soit obtenue une « impression » *noir sur blanc*. Le passage par un négatif dans les techniques d'impression confirme et justifie l'inversion, aussi bien des couleurs qui ont présidé au choix de l'Afrique comme continent métaphorique — cf. supra — que du rôle au niveau des personnages impressionnés dans la diégèse. Il est par ailleurs impossible que Roussel n'ait pas rattaché ce mot à l'école de peinture dite « impressionniste » qui, elle aussi à partir de techniques de reproduction, nommément la trichromie, recourt à une *décomposition* des couleurs — du même type que celle qu'opère Roussel sur les mots. Toutefois, le nom de cette école picturale a été forgé à partir du titre d'un tableau de Monet : « Impressions, soleil levant » ; il est probable que cette référence ne fonctionne plus, pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, que par antithèse, puisque Roussel — dont l'« illumination » connue au moment où il écrivait *La Doublure* a définitivement fixé la thématique solaire, métaphore de la « gloire » : « Ah ! cette sensation du soleil moral, je n'ai jamais pu la retrouver, je la cherche et la chercherai toujours »⁷⁸ — décrit précisément au chant IV l'amertume de la

⁷⁷ STEINER, G. — *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 196 à 223.

⁷⁸ Cité par JANET, P. — *Opus cité*, p. 136, cité par ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 131.

conscience d'une «extinction» de son feu intérieur⁷⁹ et de la gloire qui se fait attendre⁸⁰.

IX. Un testament

Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* ont été écrites à la suite d'un échec: Roussel, ne parvient plus à versifier. «Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la mise au point des vers. Mais au bout d'un certain temps j'eus l'impression qu'une vie entière ne suffirait pas à cette mise au point et je renonçai à poursuivre ma tâche. Le tout m'avait pris cinq années de travail»⁸¹. Roussel a toujours considéré la contrainte prosodique comme le moyen de faire apparaître, grâce à la visibilité de la rime, certaines propriétés de la langue. Dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, il fait jouer simultanément les propriétés de l'homophonie et de la paronomase — à partir de laquelle Jakobson a défini la «fonction poétique» de la langue⁸² — à la rime (pas moins de 57 rimes équivoquées et plus de 200 rimes «couronnées») et dans la diégèse: lorsque Roussel dit qu'on ne saurait prendre:

«Pour ce qu'un toussueur montre au docteur pour la gorge
Un cavernaire arceau, par le couchant rougi,
A stalactique unique»⁸³

il ne fait que figurer l'écart phonétique minime entre les mots «glotte» et «grotte». De même, nous l'avons vu, la polysémie, qui fait l'objet d'une note au Chant IV, ordonne toute la progression des Chants. Le mot «rive» au premier vers du Chant IV:

«Rasant le Nil, je vois fuir deux rives couvertes...»⁸⁴

se retrouve un peu plus loin et commande l'énumération notée r:

«Le rive à son perchoir et l'y rivera mort»⁸⁵.

Roussel a donc rassemblé dans son ouvrage tout le matériau poétique mis à jour jusqu'alors, dévoilant déjà son procédé de façon à peine masquée — la plupart des items se présentent sous forme de définitions de mots croisés — prévoyant déjà de donner à ses lecteurs la solution «en clair» dans son livre

⁷⁹ Cf. supra, énumération notée s.

⁸⁰ Cf. supra, énumération notée u.

⁸¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 34.

⁸² JAKOBSON, R. — «Linguistique et Poétique» in *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1960, p. 209 à 248.

⁸³ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 39; cet item appartient à l'énumération notée g.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 75.

posthume. Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* ne constituent pas tant un «traité didactique de l'identité»⁸⁶ qu'un catalogue des diverses opérations poétiques: chaque Chant est consacré à une figure. Chant I: l'image en tant que restitution d'un objet; Chant II: la comparaison, l'analogie; Chant III: l'association; Chant IV: la polysémie et la perte du sens. En fait, Foucault l'avait bien vu mais ne s'y arrêtait guère: «ce 'traité de l'identité perdue' peut se lire comme un traité de toutes les merveilleuses torsions du langage: réserve d'antiphrases (Chant I, série a⁸⁷), de pléonasmes (I, b⁸⁸), d'antonomases (I, c⁸⁹), d'allégories (II, a⁹⁰), de litotes (II, b⁹¹), d'hyperboles (II, c⁹²), de métonymies (tout le chant III), de catachrèses et de métaphores au chant IV»⁹³. Par ailleurs, un grand nombre de machines et de spectacles de ses romans constituent les items — à identifier par le lecteur: Ferry indique qu'il a «cherché dix ans le sens de trois vers»⁹⁴ — des diverses énumérations: parmi les personnages qui posent chez le photographe, nous retrouvons l'escrimeur (Balbet dans les *Impressions d'Afrique*) et

«Tel qu'excentrique, avec l'accent d'un fils de John
Bull, sur la piste il parle à l'écuyer, le clown»⁹⁵

qui n'est autre que Wirligig «avec son costume de clown», présentant son numéro juste après l'écuyer Urbain et «singant habilement l'accent anglais»⁹⁶, soit deux participants du «Gala des Incomparables»; celui-ci est cité un peu plus loin:

«Juliette, au gala d'Ejur, et Roméo
Par deux mimes enfants faits *gratis pro deo*»⁹⁷.

Pareillement, il est fait allusion aux épisodes de *Locus Solus*, depuis la «demoiselle» paveuse:

«Pour le cachet qui tape, y mettant de quoi lire,
Des lacs de cire à lettre, une hie au travail»⁹⁸

jusqu'à la mosaïque qu'elle confectionne:

«... la boule aquatique et nue
D'un dentaïre effrayant recoin...»⁹⁹

⁸⁶ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 178.

⁸⁷ Cf. supra, énumération notée b.

⁸⁸ Cf. supra, énumération notée c.

⁸⁹ Cf. supra, énumération notée d.

⁹⁰ Cf. supra, énumération notée e.

⁹¹ Cf. supra, énumération notée f.

⁹² Cf. supra, énumération notée g.

⁹³ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 189.

⁹⁴ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 69.

⁹⁵ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 19.

⁹⁶ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Le Livre de Poche, 1972, p. 77.

⁹⁷ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 25.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 29.

Ces évocations ainsi condensées de ses propres fictions fournissent à Roussel une formulation parfaitement énigmatique:

«Le mal qui foudroie en plein bonheur les toupies»¹⁰⁰

(qui renvoie à l'épisode de la danseuse Olga Tcherwonenkoff dans les *Impressions d'Afrique*). Les exemples sont trop nombreux pour en faire le relevé exhaustif, mais il convient de signaler que le livre posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est lui-même présent, non seulement dans la fameuse note sur la polysémie —:

«De «grinçant cube en craie» à «civilisé blanc»¹⁰¹

— mais aussi bien dans la description de l'auteur à l'ouvrage: celui qui se demande

«... si, pour voir où son cordonnier perche,
Mieux vaut dans sa bottine ou son Bottin qu'on cherche»¹⁰²

c'est bien entendu Roussel, qui explique: «Je me servis même du nom et de l'adresse de mon cordonnier»¹⁰³. Car Roussel ne cesse de se mettre lui-même en scène, avec une ironie autodestructrice désespérée:

«S'il risque, osé, qu'à grains d'ellébore on le purge
D'autorité, l'ultra-moderne dramaturge;
Le poète, si l'on pourrait avec «Auteuil»
Faire à souhait rimer «comme dans un fauteuil»;
(...)
Le jeune auteur (La gloire a l'horreur du teint frais)
Jusqu'à quand ses écrits paraîtront à ses frais;»¹⁰⁴

«Plume au doigt, l'œil vers Dieu, le ciseleur de vers
Qui — sans cesse y cherchant la plus millionnaire —
Des rimes sait par cœur tout le dictionnaire;»¹⁰⁵

«Dans ses *Impressions* le faux explorateur»¹⁰⁶

«Un génie immense à surnaturel apport
A l'historique affront qu'à son aube il essuie»¹⁰⁷, etc.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰² *Ibidem*, p. 15.

¹⁰³ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 21.

¹⁰⁴ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 67, en note.

En fin de compte, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous donnent, en vrac, tous les éléments d'un auto-portrait, où l'on retrouve les figures — le plus souvent caricaturales — de l'auteur, ses obsessions et ses phobies, son travail littéraire, ses découvertes, ses attentes, ses goûts — références à Hugo, Verne et La Fontaine — et son amertume lucide. D'ailleurs, les propositions principales qui encadrent dans chaque Chant les énumérations se présentent à l'évidence comme des métaphores confessionnelles: l'auteur au Chant I s'interroge sur la durée des œuvres humaines; au Chant II, il explique que l'évocation de la gloire — personnifiée par Napoléon — éclipse la réalité; au Chant III, il révèle l'aspect thérapeutique de son travail sur le langage:

«Traitement héroïque! user avec la langue...»¹⁰⁸;

enfin, au Chant IV, il s'inquiète de la fuite du temps:

«Rasant le Nil, je vois fuir...»¹⁰⁹

J. Parisier Plottel¹¹⁰ analyse l'importance du verbe «raser»; on peut se demander de même si le choix du Nil n'est pas dû à la possibilité de raccorder le fleuve, métaphore de la vie, avec le néant — nihil, nil — dans un Chant dont Roussel savait qu'il serait le dernier... Il n'entre pas dans notre propos d'aborder ici une lecture «psychanalytique» de l'œuvre de Roussel, la finesse des lectures — il convient de mentionner également la remarquable exploration du mot «vers» dans l'article de G. Raillard¹¹¹ — ne débouchant que sur des conclusions triviales: angoisse de la puberté¹¹², désir incestueux¹¹³ — ou connues par ailleurs: homosexualité de Roussel — lisibles directement dans les exemples sur la croissance et la naissance donnés par l'auteur, et dans sa remarquable réticence à aborder, alors que les objets scatologiques ne manquent pas, les significations directement sexuelles de mots dont il exploite par ailleurs la polysémie, comme «queue», «raie», etc.

X. Le pied de la lettre

Les analyses d'un texte ne se justifient que dans la mesure où elles permettent de relier un propos diégétique et une procédure formelle — l'étude de la biographie de l'auteur ou de sa «psychologie» ne sauraient de ce point de vue que ramener l'exception au banal: qui se réfère aujourd'hui à l'étude de M. Bonaparte sur Poe¹¹⁴ (étude qui a sans doute plus nui à la compréhension

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁰ PARISIER-PLOTTEL, J. — Article cité.

¹¹¹ RAILLARD, G. — *Un Homme en Gazon*, in «L'Arc», n.º 68, 1977, p. 26 à 34.

¹¹² PARISIER-PLOTTEL, J. — Article cité.

¹¹³ BOURQUE, G. — Article cité.

¹¹⁴ BONAPARTE, M. — *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, Etude Analytique*, 1933, réédité par P.U.F., 1958.

des théories psychanalytiques qu'à la lecture de Poe)? La classification des processus linguistiques «anormaux» en fonction des symptômes de troubles aphasiques ne saurait permettre, du point de vue de la création littéraire, que des «simulations» sur le modèle de celles qu'ont pratiquées Breton et Eluard¹¹⁵—. L'intérêt de l'œuvre de Roussel réside, pour le lecteur dans les créations imaginaires qui dépassent de loin celles de tout ouvrage soumis à une mimétique réaliste ou symbolique, pour le critique dans la mise à jour des possibilités de production discursive autonome des figures littéraires héritées que Roussel exploite, au premier rang desquelles la rime. Le procédé en soi est secondaire et ne présente qu'une forme de contrainte équivalente à toute contrainte prosodique ou à celles qui régissent «la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs»¹¹⁶ — c'est pourquoi il convient de distinguer les œuvres de Perce des jeux de l'Oulipo (cf. infra) —; aussi sa reprise par d'autres écrivains ne peut-elle qu'apparaître décevante: Ricardou, après avoir théorisé le travail formel de Roussel¹¹⁷, s'y est exercé sans retrouver la magie de la diégèse roussellienne¹¹⁸.

Le travail linguistique de Roussel ne s'avère à l'analyse si riche que parce qu'il permet de faire jouer des mécanismes de pensée et qu'il débouche sur une réorientation des buts de l'activité littéraire. Le rapprochement avec des auteurs présentant des traits communs *tant au niveau des processus d'écriture que du champ ouvert à l'investigation littéraire* permet en dernière instance de confirmer cet apport — d'autant que la situation de Roussel, de son vivant, se caractérise par une totale solitude dans sa recherche et par l'incompréhension que celle-ci rencontre. Plus que de J. Verne, Roussel est proche de Poe — qu'il ne mentionne jamais, alors que de nombreux éléments fictionnels structurels (cryptographie et trésors enfouis, par exemple) semblent à l'évidence lui avoir été empruntés: A. Jaubert¹¹⁹ a montré comment Poe enclenchait sa fiction sur l'interprétation littérale de locutions figées — faisant, comme Roussel, jouer la polysémie des mots et maintenant occultée la phrase originelle dont la puissance poétique et métaphorique avait été épuisée par l'usage socialisé; Poe est également l'un des premiers auteurs à avoir en détail décrit son travail d'écriture — *La genèse d'un poème*¹²⁰ constitue l'un des rares précédents à *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et provoque chez le lecteur la même insatisfaction; aussi Roussel partage-t-il avec Poe, outre la passion des problèmes de logique, un goût certain, si ce n'est pour la mystification, pour le «grotesque et l'arabesque». Car le jeu sur la polysémie débouche sur la mise en échec de la fiction sociale fixée par la langue. A l'autre pôle, parmi les «héritiers» de Roussel, il convient d'examiner

¹¹⁵ BRETON, A. — *L'immaculée conception*, IIème partie «les possessions», in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 848 à 863; ELUARD, P. — *Idem*, in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1968, p. 315 à 332.

¹¹⁶ *Ibidem*: ELUARD, P. — *Ibidem*, p. 316; BRETON, A. — *Ibidem*, p. 849.

¹¹⁷ RICARDOU, J. — *L'activité roussellienne*, in *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, coll. Tel Quel, Seuil, 1971.

¹¹⁸ RICARDOU, J. — *L'Observatoire de Cannes*, Minuit, 1961; *La Prise de Constantinople*, Minuit, 1965.

¹¹⁹ JAUBERT, A. — Préface à: POE, E. A. — *Ne pariez jamais votre tête au diable*, coll. Folio, Gallimard, 1989, p. 7 à 69.

¹²⁰ POE, E. A. — *Œuvres en prose*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1951, p. 984 à 997.

les parallèles précis avec G. Perec — et non pas les seules citations ou copies, comme le fait B. Magné¹²¹: comme Roussel, Perec a principalement développé le travail d'écriture à partir de contraintes portant sur les unités minimales, à savoir la lettre alphabétique; pourtant, ce n'est pas le rapport à la contrainte et le tour de force que constitue l'écriture d'un roman lipogrammatique qui rend si riche *La disparition*¹²² et amène à considérer la filiation entre Roussel et Perec — d'ailleurs, l'exploit du palindrome est sans doute plus grand encore mais parfaitement improductif — mais le fait que l'écriture en vienne, en se prenant elle-même comme objet métaphorisé par la fiction, à reformuler certains textes — traductions lipogrammatiques chez Pérec, citations synthétiques chez Roussel — et à réinterpréter les mythes littéraires dont les auteurs se sont nourris; le procédé conduit Roussel à modifier le dénouement de *Roméo et Juliette* ou à faire revivre à ses personnages les aventures du *Petit Poucet* ou de *Sans Famille*, tandis qu'après avoir obtenu l'équivalence entre la lettre interdite — le e — et le «blanc», Perec doit rendre compte de la couleur de Moby Dick la baleine ou du continent où parvient Arthur Gordon Pym — noms prémonitoirement lipogrammatiques. Car la métaphorisation de l'acte d'écriture débouche sur la redéfinition du champ littéraire. L'écriture de Perec s'apparente encore à celle de Roussel par un autre aspect, qui tient à la volonté d'épuiser les images appelées par la contrainte — les catalogues descriptifs de Perec sont proches des énumérations illimitées des *Nouvelles Impressions d'Afrique* — mais cet aspect, qui ouvre la possibilité de revivre certains moments privilégiés et de renouer avec l'enfance — qui n'est matérialisée chez Perec que par une demi-douzaine de photographies¹²³ et qui se métaphorise sous les formes les plus angoissantes dans la cage aux «ressuscités» de *Locus Solus* — doit nous conduire à examiner un troisième parallèle, simultané celui-là, à savoir entre Roussel et Proust. Ferry l'avait pourtant péremptoirement affirmé à plusieurs reprises, mais toujours sous forme de boutade: «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»¹²⁴. «Il y a d'ailleurs beaucoup à dire sur les rapports entre Proust et Roussel, sur les étranges ressemblances qui coulent de l'un à l'autre»¹²⁵. Il signale, à propos de l'association que Roussel établit de façon répétée entre l'odeur des asperges et celle de l'urine¹²⁶ «que Proust¹²⁷ a été frappé par le même phénomène»¹²⁸... Roussel et Proust fréquentaient les mêmes milieux, étaient tous deux amis de Robert de Montesquiou, ont tous deux pratiqué l'écriture comme un sacerdoce, ont tous deux publié à compte d'auteur... Mais les parentés qui nous intéressent ne se situent pas à ce niveau — faut-il toutefois considérer comme un hasard l'homophonie entre

¹²¹ MAGNE, B. — *Perec lecteur de Roussel*, in «Melusine», n.º VI, 1984, p. 203 à 220.

¹²² PEREC, G. — *La Disparition*, Denoël, 1969.

¹²³ PEREC, G. — *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

¹²⁴ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 42, en note.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁶ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 13 et 55.

¹²⁷ PROUST, M. — *A la recherche du temps perdu*, tome I, coll. La Pléiade, Gallimard, 1954, p. 121.

¹²⁸ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 131.

le nom de Souann, fondateur de la lignée des rois d'Ejur dans *Impressions d'Afrique*, et celui d'un des personnages les plus importants de la *Recherche*? Le trait commun, au niveau de l'écriture, n'est pourtant pas l'emploi de l'incise, qui arrête le mouvement de la phrase pour convoquer les associations — car la phrase proustienne n'a aucun rapport avec l'expression, concentrée au point de perdre sa lisibilité, des alexandrins des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, et le parenthésage roussellien est inséparable de la figure de l'énumération, laquelle, sans être totalement absente chez Proust, semble ne fonctionner chez lui qu'au niveau micro-textuel — mais plutôt, à un niveau moins superficiel, le rôle structural de la répétition. La «réminiscence» proustienne, qui restitue intact le passé, est différenciée, dans la *Recherche*, de l'«impression», qui se présente comme une révélation, l'obscur décryptage d'un fragment du réel conçu comme un message «hiéroglyphique», concrètement la conscience d'une identité métaphorique entre un objet et un souvenir; or ces «impressions» ne s'éclaircissent que par la répétition, aussi bien actantielle que narrative. Cette répétition nécessaire constituait, nous l'avons vu, la caractéristique de la narration roussellienne — immédiatement lisible car elle n'est pas justifiée par le «procédé». M. Butor, qui a le premier effectivement placé côte à côte Proust et Roussel¹²⁹, s'est penché sur le rôle des répétitions à l'intérieur de la diégèse¹³⁰ — et non plus seulement au niveau de la composition — roussellienne et a montré comment celle-ci pouvait s'avérer négative — échec perpétuel, incapacité à surmonter une «faute» — tant qu'elle n'était pas consciente: cas des cadavres ressuscités dans les cages de verre de *Locus Solus* — ou positive, dès que la conscience permettait de surmonter l'échec en réinterprétant le sens de l'événement originel. Ce processus de réinterprétation métaphorique commande aussi bien, chez Proust, les «impressions» — les trois clochers — que les constructions imaginaires — le porche de l'église de Balbec (Butor décrit la métamorphose de l'objet à chaque visite ou répétition¹³¹ —, comparables aux machines et spectacles de Roussel en ce qu'elles sont des métaphores de l'écriture elle-même. Butor peut conduire: «Toute la littérature de Roussel est donc, comme celle de Proust, une recherche du temps perdu, mais cette récupération de l'enfance n'est nullement un retour en arrière, elle est, si l'on me permet cette expression, un retour en avant, car l'événement retrouvé change de niveau et de sens»¹³². Plus profondément encore, la répétition positive est celle d'un son — le «a» de «Rebecca» pour Egroïzard dans *Locus Solus*, «la petite phrase de la Sonate de Vinteuil» dans la *Recherche*; cette répétition nous ramène à la rime. Claudel a vu le sens fondamental de l'appel de la rime à une répétition — une reformulation, puisque le mot sera à la fois identique et différent — en tant que réponse: «Les poésies modernes ont apporté au vers un élément nouveau, qui est la rime. La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque quelque-chose d'égal ou de comparable à elle-même. Quand le poète a proféré le vers pareil à une formule incantatoire, il répond quelque chose dans le blanc.

¹²⁹ BUTOR, M. — *Essais sur les Modernes*, Gallimard, 1960, coll. Idées, 1964.

¹³⁰ BUTOR, M. — *Sur les procédés de Raymond Roussel*, in *Opus cité*, p. 199 à 221.

¹³¹ BUTOR, M. — *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*, in *Opus cité*, p. 176 à 179.

¹³² BUTOR, M. — *Sur les procédés de Raymond Roussel*, in *Opus cité*, p. 219.

Le vers devient ainsi un moyen d'interroger l'inconnu, il lui fait une proposition, il lui offre une condition sonore d'existence (...) C'est sur ce couple alterné d'une proposition et d'une réponse que reposait jusqu'à ces derniers temps toute la prosodie française»¹³³. Cette réponse débouche, chez Proust et chez Roussel, sur le «temps retrouvé» — i.e. réinventé, transmuté — d'une sensation physique de bonheur enfantin grâce au travail d'écriture.

XI. Analepses de la langue

La conception classique de la rime, en détachant les phonèmes des lexèmes qui les portent, fait jouer un état de la langue, strictement sonore, antérieur à sa structuration. C'est le sens de ce jeu qui ouvre l'espace littéraire sur une fonction de l'écriture et non la contrainte en soi, qu'elle soit objet d'acrobatie — comme chez les rhétoriciens du XVI^{ème} siècle — ou ornementation figée — telle qu'à partir de Ronsard et jusqu'à Valéry les versificateurs la conçoivent. D'ailleurs, dès que le sens de cette musicalité est intuitivement découvert, la rime peut être abandonnée au profit d'autres jeux moins règlementés; c'est ainsi que Rimbaud élabore le poème en prose¹³⁴, que Claudel finit par opter pour «l'estuaire splendide d'une syllabe sans paire»¹³⁵, que Roussel conçoit son procédé, que Perce expérimente toutes les contraintes connues ou que Leiris se consacre à une activité poétique essentiellement définitionnelle basée sur la dislocation phonétique¹³⁶, dont il explique que «les jeux phoniques ont pour rôle essentiel — eau, sel, sang, ciel — non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradérida déridant, mais d'introduire (...) une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées. Curieusement donc, chercher du côté du non-sens ce dont j'ai besoin pour rendre plus sensible le sens, pratique point tellement éloignée — à bien y réfléchir — de ce procédé classique de la rime, qui joue sa musique mais le plus souvent ne rime à rien sémantiquement parlant»¹³⁷ — ce n'est pas par hasard que nous retrouvons quasiment la formule de parenté que Roussel fournit de son procédé. C'est le matériau sonore originel de la langue, caractérisé par la répétition — la «lalanque» — que la poésie a inconsciemment tenté de conserver par la rime. Rimbaud revient à l'abécédaire coloré¹³⁸, Leiris analyse sa première prise de conscience d'une malléabilité du langage acquis¹³⁹, Brisset avait reconstitué «les origines humaines»¹⁴⁰, Roussel crée, sur le modèle de Jules Verne, des fictions où les

¹³³ CLAUDEL, P. — «Positions et propositions sur le vers français», in *Œuvres en prose*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 7-8.

¹³⁴ Cf. notre étude, déjà citée, p. 248 à 259.

¹³⁵ CLAUDEL, P. — *Article cité*, p. 38.

¹³⁶ LEIRIS, M. — *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Galerie Simon, 1938, repris in *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969; *Langage tangage*, Gallimard, 1985.

¹³⁷ LEIRIS, M. — *Langage tangage*, Gallimard, 1985, p. 89-90.

¹³⁸ RIMBAUD, A. — «Voyelles» in *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1972, p. 53.

¹³⁹ LEIRIS, M. — «...reusement!» in *Biffures*, Gallimard, 1948.

¹⁴⁰ BRISSET, J.-P. — *Opus cité*.

personnages momentanément prisonniers — sous contrainte — se livrent à des spectacles de cirque ou de théâtre et représentent, pour le lecteur émerveillé comme pour l'auteur — qui occupe toujours une place de spectateur-narrateur —, la réalisation d'un retour à l'enfance — quand le travestissement n'est pas entaché d'un sentiment de faute — mais une enfance idéalement réinventée. Après la crise de l'impossible «recommencement» de son poème, Roussel a dressé le catalogue de ses noyaux fictionnels — homonymies, polysémie — et l'a offert au public avant d'inviter ses lecteurs à partager sa trouvaille. On ne peut s'empêcher de remarquer que, lorsqu'il révèle son procédé, Roussel décrit longuement le jeu, visible pourtant dès la première lecture, des phrases homophones dans ses textes-genèse, ne donne que quelques exemples du procédé «évolué» à l'œuvre dans ses romans et garde le silence sur les *Nouvelles Impressions d'Afrique*: «Par une rotation complète, le proche devient le plus lointain. Comme si Roussel ne pouvait jouer son rôle de guide que dans les premiers détours du labyrinthe, et qu'il l'abandonnait dès que le cheminement s'approche du point central où il est lui-même, tenant les fils en leur plus grand embrouillement — ou, qui sait? en leur plus grande simplicité»¹⁴¹. Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous offrent un matériau brut, les images à partir desquelles la fiction métaphorisante a pu se développer, et présentent sous leur forme visible — à la rime — les propriétés linguistiques dont ces images sont issues; pourtant le livre est profondément amer; son écriture a coûté à Roussel un labeur infini où l'exaltation ludique n'avait plus de place — les énumérations s'égrènent, nous l'avons dit, sous le signe de la négativité. Roussel a cependant conscience du trésor qu'il a mis au jour et se souvient du bonheur d'écrire qu'il a depuis toujours cherché à retrouver. Lorsqu'il révèle, dans son livre posthume, une seconde fois le type de manipulations qui lui a fourni la matière de ses spectacles, Roussel convie ses lecteurs à expérimenter son procédé: «il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit»¹⁴². Toute publication représente, de la part de l'auteur, un don. Roussel, qui s'est ruiné pour offrir ses œuvres au public, a jugé que ses propres fictions étaient insuffisantes, que la méthode d'écriture — source de son propre plaisir d'écrivain — devait être incluse dans le don. Roussel a façonné chaque vers des *Nouvelles Impressions d'Afrique* comme une énigme ou un rébus à déchiffrer; il attend de son lecteur une activité d'ordre ludique, comparable à la sienne lorsqu'il écrivait; il l'invite finalement à prendre la plume. Incompris, solitaire, Roussel est peut-être l'un des rares écrivains à avoir découvert dans le plaisir enfantin de jouer avec les mots une «illumination» telle que la faire partager au lecteur impliquait de lui donner les moyens d'en faire autant — d'où la stratégie de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* où il accompagne le lecteur-écrivain dans ses premiers pas avant de lui lâcher la main — mettant ainsi en pratique l'injonction de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un»¹⁴³.

Serge Abramovici

¹⁴¹ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 8.

¹⁴² ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 11.

¹⁴³ LAUTREAMONT — *Poésies II*, in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1970, p. 285.