

I - PRÉSENTATION

Le *Raymond Roussel*¹ de Michel Foucault, accueilli en 1963 par Georges Lambrichs dans sa collection *Le Chemin* chez Gallimard, est sans doute l'un des meilleurs essais qui soient consacrés à l'œuvre de celui que Jean Cocteau n'hésitait pas à qualifier de « génie à l'état pur » et qu'André Breton considérait avec Lautréamont comme « le plus grand magnétiseur des temps modernes² ». Publié dans le sillage de l'*Histoire de la Folie à l'Âge Classique*³, l'essai de Michel Foucault pourrait sembler proposer une étude de cas en annexe à cette clinique dont il venait d'écrire la généalogie. Si l'on ne peut méconnaître ce que l'origine de cet essai doit aux travaux sur la folie, ainsi qu'aux circonstances éditoriales, en 1963 Jean-Jacques Pauvert vient de republier les œuvres de Raymond Roussel, la thèse de Michel Foucault tente honnêtement de faire la part des choses : il y a moins « folie » que « maladie » – ce que Raymond Roussel reconnaît dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*⁴ en citant notamment le passage que Pierre Janet lui a consacré dans *De l'Angoisse à l'Extase*⁵ ; ce que la folie eût interdit, la maladie l'a peut-être facilité : « L'œuvre et la maladie tournent autour de leur incompatibilité qui les lie⁶ », soit, en dépliant la formule, l'œuvre serait la thérapie d'une pathologie de l'écrivain, « la négation de la folie par l'œuvre⁷ », proposition qui peut-être est extensive à l'activité de l'écrivain en général. N'est-ce pas Paul Léautaud qui, tout en l'écrivant, affirmait dans son *Journal littéraire* : « Un homme sain, à l'esprit sain, solidement posé, solide dans la vie, n'écrit pas, ne pense-

1. Michel FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

2. André BRETON, *Anthologie de l'Humour noir*, in *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1992, p. 1068. Dans le registre des dédicaces qu'il a tenu, Raymond Roussel fit cet envoi à André Breton : « très confraternellement écrit pour A.B par son reconnaissant » Roussel ajoute « Nouv. Imp. Japon » assorti d'une citation de la page 311. Il s'agit de vers de *L'Ame de Victor Hugo* que Roussel n'a pas mentionné, peut-être s'agit-il des deux derniers : « Dans la postérité fidèle/Je vois plus tard grandir mon sort. » Roussel ne se montre pas avare de cette citation puisqu'il l'envoie à plus de trente de ses dédicataires, dont Jean Cocteau, Roland Dorgelès, René Lalou, Marcel Prévost, Henri de Régnier, etc.

3. Paris, Gallimard, 1961.

4. Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Lemerre, 1935.

5. Pierre JANET, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments. Un délire religieux. La croyance*, tome 1. Paris, Librairie Félix Alcan, 1926.

6. Michel FOUCAULT, *op. cit.* p. 206.

7. *Op. cit.* p. 207.

rait même pas à écrire⁸... »? Pour Michel Foucault, Raymond Roussel se serait trouvé face à « une carence de mots⁹ », en comparaison d'une pléthore de « choses » (dilemme furieusement foucauldien), ce vide lexical engendrerait alors la dynamique d'une écriture susceptible de combler cette béance par le remplissage poétique. À l'inverse du parcours de Rimbaud, dont le silence peut être compris comme l'accomplissement radical de toute poésie, mais partageant peut-être le rêve impossible du *Livre* de Mallarmé¹⁰, le projet de Roussel consisterait à colmater les blancs de l'univers par des mots, autre radicalité par quoi les deux tentatives se rejoignent en raison des postures absolues qui les ont déterminées. Si Rimbaud a cherché à s'émanciper de la rime, comme tendent à le prouver ses deux dernières œuvres, *Une Saison en Enfer*¹¹ et les *Illuminations*¹², dans lesquelles apparaissent les premières tentatives de vers libres, paternité d'ailleurs que lui dispute Gustave Kahn¹³ avec ses *Palais nomades*¹⁴, Raymond Roussel au contraire a associé, on pourrait presque dire « aliéné » toute son œuvre à la question de la rime. Comme si craignant la disparition de la poésie rimée, menacée justement par l'émergence de formes poétiques nouvelles¹⁵, il avait tenté le pari impossible de percer le mystère de la rime, celui de l'homophonie. Ce faisant, il s'est confronté, sur un mode empirique, et finalement productif, à la question de l'arbitrarité du signe qu'il a, d'un certain point de vue, tenté de dépasser poétiquement, quand Ferdinand de Saussure en soulignait l'essentialité. En effet, Ferdinand de Saussure¹⁶ après avoir cru découvrir « les mots sous les mots¹⁷ » dans la poésie latine, décomposa les constituants du langage, en signifiant et signifié et mit en évidence l'arbitrarité de cette relation et clôturant par là même un débat que Platon avait depuis longtemps inauguré dans son *Cratyle*. Au contraire, Raymond Roussel – qui ne se voulait ni philologue ni linguiste – s'est attelé à ouvrir une brèche dans cette barrière réputée infranchissable. C'est du moins ce que nous disent ses œuvres. La rime exerce sur le langage une tension particulière que Roussel aura sans aucun doute cherché à exploiter. Que se passe-t-il avec la rime? Très banalement, deux signifiants identiques créent un rapprochement entre des

8. *Journal littéraire*, 11 février 1946.

9. *Ibid.*

10. Cf. Stéphane MALLARMÉ, notes en vue du « Livre », *Œuvres Complètes II*, Gallimard, la Pléiade 1998, p. 945-1060.

11. Bruxelles, Alliance typographique M.-J Poot et C^{ie}, 1873.

12. Paris, Publications de *La Vogue*, 1886.

13. Qui rédigea l'une des premières critiques sur l'œuvre de Roussel, cf. « *La Doublure*, roman en vers » *la Revue Blanche*, n° 107, 15 novembre 1897.

14. Paris, Stock, 1887.

15. Cf. entre autres, Michèle AQUIEN et Jean-Paul HONORÉ, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1997.

16. Cf. Michel ARRIVÉ, « Roussel et Saussure », in *Roussel : hier, aujourd'hui*, Rennes, PUR, 2013, p. 20-35.

17. Cf. Jean STAROBINSKI, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

signifiés hétérogènes, ce qui engendre toute une gamme d'effets liés à cette friction provoquant un dégagement d'énergie que Michael Riffaterre a nommé « signifiante¹⁸ » ; Roman Jakobson a résumé ce phénomène particulier au langage dans sa célèbre formulation : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison¹⁹. » S'il n'a pas théorisé cette fonction, Roussel en a exploré de façon parfaitement empirique certaines potentialités, mais là où Riffaterre comme Jakobson essaient de saisir un « je-ne-sais-quoi », l'auteur d'*Impressions d'Afrique*²⁰ veut en affirmer le pouvoir fictionnel ; la rime est positivement génératrice d'un sens potentiel dont il faut tenter de conjurer la perte. L'œuvre de Roussel trouve en cet endroit du langage son unité et sa raison d'être. L'étude du manuscrit de *Nouvelles Impressions d'Afrique*²¹ révèle qu'en rédigeant cette ultime œuvre, Roussel s'est placé dans le prolongement de cette exploration langagière. Avec raison, Michel Foucault a pu affirmer que :

« Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* communiquent avec toutes les autres œuvres de Roussel : elles définissent l'espace de langage dans lequel elles sont toutes placées²². »

Ce potentiel fictionnel contenu dans la rime, Roussel l'a rencontré très tôt, sans doute dans le conte cardinal *Parmi les Noirs*²³ qui a joué certainement pour lui un rôle révélateur, voire libérateur de toute cette énergie accumulée dans la langue, les mots « billard » et « pillard » « se heurtent et s'écartent chargés d'électricité contraire²⁴ », ils sont en effet les deux pôles du texte, négatif et positif, thématiques par le jeu du blanc et du noir. Quoi de commun entre la salle de billard d'une demeure bourgeoise et les « affreuses scènes de cannibalisme²⁵ » conduites par le féroce Tombola en Afrique centrale ? Rien si ce n'est ce simple trait pertinent qui distingue le sonore [b] du sourd [p] et qui métamorphose « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » en « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ». En somme, la proximité phonologique invite à l'exploration polysémique, à des fins romanesques ; Roussel n'a jamais cherché autre chose qu'à raconter des histoires, à forger des fictions et n'a révélé son « procédé très spécial » – rapprocher par un lien narratif des termes homophones – qu'*in extremis* en janvier 1933, à regret peut-être comme les dernières lignes du testament pourraient le laisser penser :

18. Cf. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.

19. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

20. Paris, Lemerre, 1910.

21. Raymond ROUSSEL, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, suivies de *L'Âme de Victor Hugo* (p. 241) *Ouvrage orné de 59 dessins de H.-A. ZO*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1932.

22. *Op. cit.* p. 190.

23. Ce conte n'a été publié qu'après la mort de Roussel.

24. *Op. cit.* p. 191.

25. Raymond ROUSSEL, *Parmi les Noirs*, in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 164.

« En terminant cet ouvrage, je reviens sur le sentiment douloureux que j'éprouvai toujours en voyant mes œuvres se heurter à une incompréhension hostile presque générale²⁶. »

Cependant, il est probable qu'ait pu résonner, de façon sous-jacente, le sentiment d'avoir franchi « le mur du son », si l'on autorise l'expression. En effet, toute son œuvre joue au moins autant du son que de la lumière, rôle que l'on a peut-être un peu sous-estimé chez Roussel, élève pianiste très honorable du conservatoire de Paris. Lorsqu'il explique le « procédé » dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*²⁷, il précise bien qu'il « est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques²⁸ ». C'est au cœur du son que se trouve l'origine des fictions, le bruit de fond du langage s'amplifie et développe des harmoniques qui vont devenir fiction et emplir l'espace vide de la page blanche et silencieuse. En ce sens la distinction que Raymond Roussel tient à signaler entre œuvres à procédé et œuvres étrangères au procédé se justifie dans la mesure où il ne faut pas aller chercher des termes générateurs au point de départ de ces autres œuvres (*La Doublure*²⁹, *la Vue*³⁰, *Nouvelles Impressions d'Afrique* et sans doute les œuvres retrouvées depuis, *La Seine*³¹ et *Les Noces*³²) mais elles participent du même principe fondateur dans lequel la rime joue un rôle absolument capital. En insistant sur sa parenté avec la rime Roussel délivre une indication précieuse. Bien entendu, la formule peut se lire dans les deux sens, la rime est parente du procédé. Car la rime est assurément, pour Roussel, un procédé créateur de texte en engendrant ce que Robert de Montesquiou appela des « équations de fait³³ ». Et les œuvres en vers de Roussel ont en commun d'expérimenter les diverses potentialités génératrices de la rime. Nous croyons que Roussel, tout en utilisant toujours les mêmes techniques rédactionnelles, n'écrit qu'exceptionnellement deux fois le même livre. C'est-à-dire qu'il semble tester, dans des registres à chaque fois différents, la fécondité de ses protocoles scripturaux. L'une des preuves de ce voisinage, qui n'a d'ailleurs rien de fondamentalement surprenant, se rencontre dans le texte des *Noces*, retrouvé en 1989 et publié en 1998. Cette œuvre, inachevée, a été rédigée d'une façon peu commune, à notre connaissance. Le dossier de l'œuvre, qui est parvenu à la Bibliothèque nationale permet de repérer trois temps dans l'ébauche de cet ouvrage qui restera inachevé.

26. *Ibid.* p. 34.

27. Cf. *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 11.

28. *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 23. Nous revenons sur cette question dans le chapitre consacré à l'usage de la rime dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

29. Paris, Lemerre, 1897.

30. Paris, Lemerre, 1904.

31. Paris, Pauvert, 1994.

32. Paris, Pauvert, 1998.

33. *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 23.

Ce texte en alexandrins pose un récit cadre, l'idylle de Claude et Luce puis leur soirée au théâtre, et à l'intérieur de ce récit, se place l'intégralité de la pièce qu'ils sont allés voir qui relate une histoire d'assassinat dans les bas-fonds par des malfrats. Si l'intrigue n'a rien de vraiment original – et fait songer fortement en certains passages, celui du crime en particulier, à *Thérèse Raquin*³⁴ –, en revanche sa genèse offre une réelle singularité. Le récit a d'abord été rédigé en prose. Au sein de ce récit, Roussel a prélevé des mots puis à partir de ces mots, établi des listes de rimes et enfin il a rédigé, à partir de ces rimes le texte en vers partiellement définitif puisqu'il est resté inachevé. Qu'un texte en prose résume une pièce en vers n'a rien en soi d'exceptionnel, ce qui l'est en revanche, c'est que ce texte soit le réservoir des rimes qui vont structurer le texte en alexandrins; il s'agit là, manifestement de la recherche d'un passage du nord-ouest entre prose et vers, dont il existe bien peu d'équivalents dans la littérature. Cet exemple illustre à sa façon la relation originale que Raymond Roussel a entretenu avec la littérature. Motivé sans doute par cet impérieux désir de retrouver la sensation de gloire ressentie pendant la rédaction de son premier livre *La Doublure* – dont on peut se demander ce qu'il cache au juste – Roussel a systématiquement mis en œuvre des procédures d'écriture qui mettent en jeu, d'une manière ou d'une autre, la dimension formelle du langage. La littérature critique sur cet aspect est abondante et ne redoutant pas toujours l'obscurité³⁵, elle a le mérite toutefois de souligner que Roussel a joué sur le déplacement, une forme d'esthétique du décalage dont *Nouvelles Impressions d'Afrique* représente peut-être le point culminant. Et chacune des œuvres a joué de ce déplacement, de cet effet de surprise, comme si Roussel avait cherché à prendre le lecteur de court, voire à contrepied. *La Doublure*, le premier roman en vers, écrit dans l'euphorie de la crise de gloire, aurait pu être un vague roman sentimental, sans grand intérêt. L'escapade amoureuse de Gaspard Lenoir et Roberte de Blou réunissait tous les ingrédients traditionnels du genre sentimental à l'eau de rose³⁶, et pourtant elle s'effondre sous le poids de la description du carnaval de Nice qui étouffe l'intrigue et le lecteur sous des milliers de vers mais qui démontre la force créatrice de la rime – potentiellement révélatrice du pouvoir démiurgique de l'écrivain. Cette révélation expliquerait l'extase dans laquelle l'a plongé la rédaction de ce texte³⁷. Roussel inaugure avec ce premier roman en

34. *L'Artiste*, 1867.

35. « L'extension des enclos parenthétiques, éloignant, quant à elle, jusqu'à quelquefois d'innombrables pages, les deux bords disjoints, rend problématique la détection, pour le début de la parenthèse qu'il convient de localiser, sur la base de sa fin, même le lieu où devra s'accomplir le difficile comptage. » Jean RICARDOU, « Raymond Roussel? Un académisme démesuré » in *Raymond Roussel Perversion classique ou invention moderne?* Rennes, PUR, 1993, p. 147.

36. Cf. Paul et VICTOR MARGUERITTE, *Le Carnaval de Nice*, paru la même année que *La Doublure*, en 1897.

37. « Je voudrais signaler ici une curieuse crise que j'eus à l'âge de dix-neuf ans, alors que j'écrivais la *Doublure*. Pendant quelques mois j'éprouvai une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire. » *Comment j'ai écrit certains de mes livres, op. cit.*, p. 26.

vers un déplacement de l'intrigue qui équivaut presque à sa destitution, laquelle va représenter l'un des traits les plus caractéristiques des œuvres qui vont suivre, et qui explique sans aucun doute l'intérêt que les Nouveaux Romanciers vont lui prêter en y voyant ce que peut-être ils désiraient y voir, une mise en crise de la narration réaliste ; la nouvelle critique emboîtera le pas. Au sommaire du premier numéro de *Poétique*, figure un article consacré à Raymond Roussel qui retient cette dimension subversive : « Par ses paradoxes – sous le signe de l'ultra-réaliste³⁸, les *Impressions* se lisent comme un des livres les plus antireprésentatifs³⁹. » *Impressions d'Afrique* aurait pu ainsi jouer sur le schéma vernien du naufrage, mais là encore, le roman se centre sur l'accessoire en évitant tout ce qui aurait pu relever de l'aventure dramatique. Ménageant un espace pour un imaginaire novateur, le Gala des Incomparables, seul sujet de ce roman, prend la place de l'intrigue, aux marges de laquelle sont rejetés le naufrage et la libération des otages qui, chez Jules Verne et bien d'autres, auraient constitué le cœur du récit. *Locus Solus* déploie le même schéma narratif, les intrigues secondaires phagocytent l'intrigue principale réduite à un état embryonnaire. Le seul moment où les invités du savant Martial Canterel, personnage central de ce roman, semblent apparaître au-devant de la scène se situe à l'extrême fin du roman, lorsque le narrateur fantôme précise en guise d'explicit qu'« un gai dîner nous réunit tous⁴⁰ », auquel seul le lecteur n'est pas convié. *L'Étoile au Front* n'échappe pas à la règle. L'intrigue est proprement évacuée dès le début de la pièce, on comprend que de nombreux spectateurs aient été décontenancés, voire furieux, et même si dans la *Poussière de Soleils*⁴¹ il y a une tentative de faire coïncider davantage le développement de l'intrigue et la progression du texte, on ne retrouve que difficilement son chemin dans la *selva oscura* (la pièce se passe en Guyane, à Sinnamarie, en bordure de la forêt amazonienne) des anecdotes qui s'égrènent au long des pages sans que les personnages soient véritablement impliqués dans la dramaturgie. *Nouvelles Impressions d'Afrique*, dont une partie du manuscrit fait l'objet de ce travail, se situe exactement dans le prolongement de cette approche particulière de la littérature, il est probable que cette œuvre soit également à sa manière un point d'achèvement dans lequel la mise à mort de l'intrigue préfigure la *littérature considérée comme une tauromachie* que Michel Leiris⁴², ami et admirateur de Raymond Roussel, écrira en 1939.

38. *Sic*.

39. Christiane VESCHAMBRE, Sur les « *Impressions d'Afrique* », *Poétique* n° 1, 1970, p. 78.

40. Paris, Folio, Gallimard, 1974, p. 308.

41. Paris, Lemerre, 1927.

42. In *L'Âge d'Homme*, Paris, Gallimard, 1939.