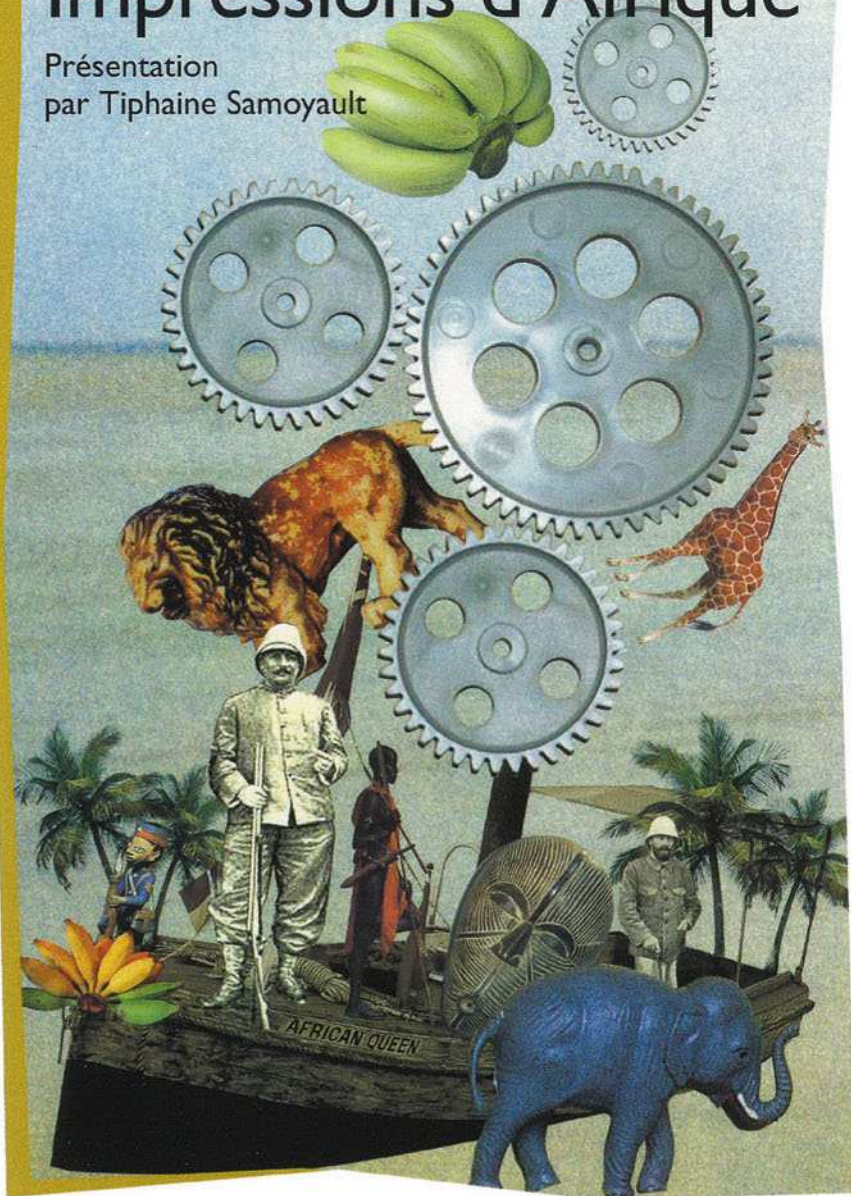


Édition avec dossier

Roussel

Impressions d'Afrique

Présentation
par Tiphaine Samoyault



GF

ROUSSEL

Impressions d'Afrique

Qu'on ne s'attende pas à un roman d'aventures, encore moins à des souvenirs de voyage : *Impressions d'Afrique*, paru en 1909, est un laboratoire d'expérimentation littéraire, où l'histoire commence au chapitre I ou au chapitre X, selon le choix du lecteur ; chaque mot en recèle un autre, chaque phrase contient en germe un roman à venir. Edmond Rostand, le premier, fut fasciné ; puis Marcel Duchamp – il dit s'en être inspiré pour *La Mariée mise à nu* –, Michel Leiris, André Breton, Georges Perec... Et pourtant, ce texte magistral, où les excès de l'imagination n'ont d'égal que l'extrême maîtrise de l'écriture, n'intéressa pas même les éditeurs : Roussel dut le publier à son compte. Est-ce l'œuvre d'un fou mystificateur ? d'un hermétiste ? d'un oulipien avant l'heure ? Peu importe. Comme l'écrivait Paul Reboux : « C'est un livre extraordinaire, ahurissant, cocasse, chimérique ; donc, ce n'est pas un livre indifférent. »

DOSSIER

1. Aux sources des *Impressions* : le texte-génèse
2. Voyage réel, voyage rêvé
3. L'adaptation d'*Impressions d'Afrique* au théâtre
4. Comment lire Raymond Roussel

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Tiphaine Samoyault

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

Impressions d'Afrique

*Du même auteur
dans la même collection*

LOCUS SOLUS (édition avec dossier).

ROUSSEL



Impressions d'Afrique



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Tiphaine Samoyault

GF Flammarion

© Éditions Flammarion, Paris, 2005
ISBN : 978-2-08-127300-9

PRÉSENTATION

Impressions d'imaginaire

UNE MACHINE À ÉCRIRE

Si l'on ne peut mesurer l'importance d'un écrivain au nombre des commentaires qu'il a suscités, au moins peut-on accorder sa légende aux œuvres qu'il inspire. Car Raymond Roussel fait écrire. Michel Leiris, Julio Cortazar, Georges Perec, John Ashbery et, plus près de nous encore, Enrique Vila-Matas ou Olivier Rolin ont inscrit dans leurs textes des hommages non déguisés à cette œuvre suggestive et complexe : chacune de ses phrases est une forme ; chacune de ses anecdotes un roman à venir. Les textes de Roussel contiennent en puissance la littérature future, et celui qui, de son vivant, n'a cessé de rêver à sa gloire, de se penser en gloire, a disposé assez de potentialités dans son œuvre pour s'assurer une postérité durable. Lui qui a minutieusement décrit tant de machines à produire de façon automatique et infinie des tapisseries, des tableaux, de la musique, des produits merveilleux, a fait de son œuvre littéraire un gigantesque appareil à création, une prodigieuse machine à écrire. Il a même pris le soin, en mourant, d'en délivrer un mode d'emploi. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qui ne devait, selon ses instructions expresses, n'être publié qu'après sa mort, est ouvertement destiné aux écrivains futurs : « ce

procédé¹, 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 fruit² ». Ce texte posthume n'a rien d'un manuel pour atelier d'écriture, et il n'est pas non plus une explication définitive d'œuvres dont la signification comme la portée se déroberont toujours sous les yeux du lecteur. Mais on ne peut pas non plus le lire comme une simple boutade : Raymond Roussel a su dès le début que l'incompréhension qu'il rencontrait, à laquelle il n'était pourtant pas préparé, était le revers de la nouveauté qu'il imposait. Comme tant de ses personnages, comme Jules Verne et Camille Flammarion qu'il admirait, il était avant toute chose un *inventeur* : de mondes, de dispositifs et de langage. Il était persuadé qu'on saurait un jour en prendre la mesure, s'en servir, les habiter.

Roussel reste cependant un auteur difficile, comme l'écrivait déjà Robert de Montesquiou en 1921³. Il fait écrire, mais qui le lit ? Qui l'a jamais lu et qui le lit encore ? Sa vie nous apparaît comme une lutte acharnée pour se faire connaître et trouver des lecteurs. Il dépense sans compter pour éditer ses livres, faire jouer ses pièces, leur assurer une publicité suffisante. Pas une seule fois dans toute son existence il ne connaîtra le bonheur d'être sollicité directement par un éditeur, d'être reconnu comme un grand écrivain et pas seulement comme un richissime original ou comme un malade mental. Ses rares admirateurs parmi les contemporains – Edmond Rostand et Robert de Montesquiou, puis les surréalistes principalement, Duchamp, Soupault, Eluard, Breton, Leiris, Desnos – le sentent aussi : Roussel est décalé. Si « tous les livres de Roussel pourraient aisément nous apprendre à lire », écrit ainsi Philippe Soupault, ce n'est que « dans dix ans [que] le grand public découvrira Roussel. [...] On est dominé, puis fasciné. Lorsque nous suivons Roussel pas à pas, nous limitons

1. Sur le « procédé », qui désigne la singulière technique d'écriture de Roussel, voir *infra*, p. 11.

2. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, A. Lemerre, 1935 ; rééd. Pauvert, 1963, p. 11.

3. Voir notre Dossier, p. 355.

notre esprit, nous envisageons le présent. L'auteur se charge de l'avenir¹ ».

Aujourd'hui encore il apparaît comme un auteur secret, réservé. Sa vie est sa légende et elle recouvre trop souvent son œuvre. On évoque ses tours du monde, sa fastueuse roulotte, ses dépenses somptuaires, ses repas « tout-en-un² », son obsession de la propreté, la quantité considérable de barbituriques qu'il absorbait. À la suite de Leonardo Sciascia, on continue de s'interroger sur le mystère de sa mort³. Pourquoi à Palerme ? Pourquoi au *Grand Hôtel et des Palmes* ? (Et pourquoi le nom si singulier, si roussellien, de cet hôtel ?) Overdose involontaire ou suicide soigneusement préparé ? On en viendrait même à relativiser la souffrance profonde de cet écrivain solitaire et incompris, qui aurait fait de sa vie un théâtre et de son argent un paravent protecteur, un inépuisable réservoir à caprices. Or l'œuvre de Roussel, si elle exclut absolument toute psychologie – au point de ne pas en laisser la moindre trace, ce qui la rapproche de l'épopée en l'éloignant de la littérature moderne –, est traversée par une angoisse du vide et une obsession de la mort que l'excès et la manie descriptive exhibent sans les conjurer. Roussel ne gagne pas à être lu seulement comme un formaliste génial ou comme un ouvrier de littérature potentielle. Il faut peut-être prendre ses inventions à la lettre et apprendre à entrer naïvement dans son univers pour qu'il puisse enfin nous apprendre à lire.

1. *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Kra, 1924, cité par François Caradec in *Raymond Roussel* (Fayard, 1997, p. 252), qui précise que la notice consacrée à Raymond Roussel et précédant des extraits de *La Vue* et de *La Doublure* doit être attribuée à Philippe Soupault.

2. On dit en effet que Roussel faisait se succéder tous ses repas d'une seule traite, de 12 h 30 à 17 h 30, enchaînant petit déjeuner, déjeuner, dîner et souper. Voir la description que donne François Caradec de ce rituel tel que l'a raconté l'un de ses cuisiniers, dans « Le repas ininterrompu », *Raymond Roussel*, *ibid.*, p. 319-323.

3. Leonardo Sciascia, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, traduit de l'italien par Giovanni Joppolo et Gérard-Julien Salvy, L'Herne, 1972 : à la suite d'une enquête approfondie, l'écrivain sicilien met en doute l'hypothèse d'un suicide de Roussel.

UNE TECHNIQUE POUR L'IMAGINAIRE ET UN IMAGINAIRE DE LA TECHNIQUE

Des photos de Raymond Roussel enfant nous le montrent en fermière, en Léda, en abbé de cour, en petit marquis, en brigand napolitain. Héritée de sa mère, qui passait son temps à emmener ses deux fils et sa fille au spectacle, au concert, au théâtre de marionnettes, et qui organisait chez elle des fêtes travesties où l'on jouait des saynètes, sa passion pour la scène ne faiblira jamais. Le monde est un théâtre que l'on contemple depuis les velours de la salle. Comme le narrateur d'*Impressions d'Afrique* (1909) – ce « je » qui apparaît fugacement à la première page du livre, puis réapparaît à la fin de la première partie et qui, ayant épuisé tous les possibles, semble littéralement *vidé* d'existence –, on est présent à l'événement sans en être un acteur. Aussi toute expérience semble-t-elle absente des livres de Roussel, et le monde en est-il comme éloigné. La première partie du roman (jusqu'au dixième chapitre) est entièrement décrite depuis cette place du spectateur présentant un à un les numéros du spectacle du « gala des Incomparables ». De l'extérieur, rien ne transpire, aucune rumeur ne se fait entendre. Tout est jeu, et une réalité autre, parfaitement autonome, se fait jour peu à peu. De Théophile Gautier, la fantaisie intitulée *Paris Futur* et publiée en deux livraisons dans *Le Pays* en 1851 pourrait constituer un précédent à cette représentation. Là aussi tout est théâtre, et les jeux d'optique, à l'image du panorama et du diorama, allient la science, la technique et l'art. Mais le spectacle y est encore reflet, ce qu'il n'est plus du tout chez Roussel, et peut inscrire l'utopie qui n'est jamais à l'horizon d'*Impressions d'Afrique* pas plus qu'elle ne sera présente dans *Locus Solus* : la coupure de tous les liens défait tout avenir, même projeté en rêve. Et pour supprimer la parenté qui pourrait en outre apparaître entre *Impressions d'Afrique* et le récit de voyage, Roussel a même cru bon de préciser que, de tous ses voyages, il n'avait « jamais rien tiré pour [s]es livres » : « Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que

chez moi, l'imagination est tout ¹. » S'il y a une réalité, elle est circonscrite par les bords de l'estrade, au centre de laquelle l'imaginaire a absolument tous les droits.

Il faut comprendre le procédé dévoilé dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* – cette fameuse technique de l'écriture roussellienne qu'il est d'usage de nommer « le procédé » – comme une manœuvre supplémentaire de dégagement. Il correspond en effet chez Roussel à une technique pour l'imaginaire : bâtir l'anecdote sur des parentés sonores entre deux phrases ou sur des groupes de mots homophones est une autre façon de libérer le langage de son lien avec les choses qu'il serait censé désigner – et c'est dans cette mesure qu'il a intéressé Foucault, au moment où ce dernier écrivait *Les Mots et les choses*, pour ces figures du hasard maîtrisé ; chez Roussel, « une seule possibilité est exclue : un langage sans procédé ni rime, c'est-à-dire sans doublure ² ». Si le personnage de Séil-Kor met au point une *martingale* pour tenter sa chance au casino de *Tripoli*, c'est d'abord parce que le *tripoli* est une substance servant à polir les boutons d'une *martingale* (bande d'étoffe). Et si la jeune Djizmé sert de *paravent* à Mossem qui tient à laisser secrète sa liaison avec l'impératrice Rul et qu'elle a un *jour* (de réception), c'est parce qu'il existe des *paravents à jour*. La matière des récits est avant tout puisée dans le dictionnaire – Roussel utilisait celui de Bescherelle –, non par formalisme vide mais par souci d'édifier un monde propre, qui n'ait rien à voir avec celui que nous connaissons déjà. *Impressions d'Afrique*, qui doit aussi s'entendre comme « Impression à fric » (désignant ce livre imprimé à compte d'auteur), est création à ce prix : affranchi des représentations existantes, il peut être, au sens fort, représentation. C'est leur être (et pas seulement leur vie), c'est leur monde, que les personnages jouent sur la scène de la place des Trophées. Ainsi, la connaissance du procédé n'explique pas tout, parce que la contrainte verbale n'est que le moyen pour parvenir à

1. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit., p. 27. Pour confirmer ce point, voir dans notre Dossier (p. 328-332) l'article de Michel Leiris, « Le voyageur et son ombre », et pour l'infirmier par l'absurde, les pages de Jean Ferry consacrées à l'Afrique des *Impressions*.

2. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, p. 128.

cette fin, pour faire tenir un univers sans référence et pour le placer sous nos yeux. Comme le souligne Jean Ferry, « le procédé de l'anagramme livre absolument tout ce qu'on lui demande, c'est-à-dire rien ¹ », et l'énigme reste entière.

Parmi les cinq sens, qui tous font l'objet d'une remarquable attention dans l'œuvre de Roussel, la vue est certainement le plus sollicité. L'auteur lui consacre en 1903 un long poème sous ce titre, entièrement occupé par la description d'une minuscule vignette contenue dans un porte-plume, et il présente le dernier ouvrage publié de son vivant, *Nouvelles Impressions d'Afrique* ², comme l'évocation de deux photographies, l'une d'un bazar du Caire, l'autre d'un quai de Louksor, contenues dans une lorgnette. Il y a tant à voir, dans *Impressions d'Afrique*, que le lecteur ne sait plus où donner de la tête ³ : on ne compte plus les machines à fabriquer du visuel qui viennent doubler le spectacle par un autre spectacle, selon un principe d'emboîtement qui contribue à assurer jusqu'au vertige l'autonomie de l'univers et à maintenir une distance infranchissable avec la réalité. C'est la réunion de cet imaginaire de la technique (celui des machines célibataires) ⁴ et de ce renouvellement du statut du visible

1. Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Pauvert, 1967, p. 158.

2. Contrairement à ce que pourrait faire croire son titre, et que Roussel a tenté de laisser croire, *Nouvelles Impressions d'Afrique* n'est absolument pas une suite du roman de 1909. C'est un poème composé de 1 271 alexandrins, dont 280 en notes, répartis en quatre chants. « Mais quatre chants organisés suivant un système de parenthèses, s'imbriquant jusqu'à cinq fois les uns dans les autres comme des poupées gigognes, dans les interstices desquels viennent pousser les notes, représentant, par exemple, 134 vers pour le quatrième chant qui, lui-même, ne comporte que 98 vers » (Annie Le Brun, *Vingt Mille Lieues sous les mots, Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert chez Pauvert, 1994, p. 304). C'est dire si la partition est complexe et constitue sans doute l'aboutissement du travail de dislocation du langage opéré toute sa vie par Roussel.

3. Il y a aussi à entendre, avec l'orchestre automatique de Bex, la voix de Carmichaël, la voix quadruple de Ludovic, la pratique de Cuijper, la poitrine à écho des frères Alcott, l'homme-orchestre Tancredi Boucharressas – et à sentir, avec les fioles parfumées de Darriand.

4. Contrairement aux machines réelles et à bon nombre de machines imaginaires conçues rationnellement pour une fonction bien précise (par exemple le *Nautilus* de Jules Verne), les machines célibataires, telles qu'elles sont définies à partir de Duchamp qui emploie l'expression à

dans la représentation de la représentation qui mit d'ailleurs Marcel Duchamp sur la voie du « Grand Verre » après qu'il eut assisté à l'une des premières d'*Impressions d'Afrique* : « La raison pour laquelle je l'admirais, écrit-il, est qu'il produisait quelque chose que je n'avais jamais vu. [...] ça a été fondamentalement Roussel qui a été responsable de mon verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Dans ses *Impressions d'Afrique*, j'ai trouvé la façon de m'y prendre ¹. » La saturation du champ visuel naît d'abord d'une grande proximité avec le spectacle. Comme dans *La Vue* :

... œil bien ouvert est collé
À très peu de distance, à peine reculé ².

Commence alors l'aventure optique qui devient la condition même de la mise en place de ce monde renversé. Exemple du monde renversé, le *topos* médiéval de l'âne jouant de la lyre ³, créé à partir du proverbe grec « l'âne est sourd à la lyre », trouve un premier déplacement dans l'épisode du ver de terre joueur de cithare dans *Impressions d'Afrique* (chapitre III). Autre modalité du monde renversé, l'association d'éléments incompatibles (le rail en mou de veau, la flûte en os de tibia, le cheval qui parle...)

propos de son « Grand Verre », se caractérisent par leur inutilité, leur caractère incompréhensible et délirant. Ainsi que l'écrit Michel Carrouges, l'auteur des *Machines célibataires*, « cette machine est un simulacre de machine, comme on peut en voir dans les rêves, au théâtre, au cinéma ou même dans les terrains d'exercice des cosmonautes. Gouvernée avant tout par les lois mentales de la subjectivité, la machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler certains effets mécaniques. C'est seulement lorsqu'on découvre peu à peu les indices de cette détermination subjective qu'on voit se dissiper le brouillard de l'absurde et se lever l'aube d'une logique implacable » (Michel Carrouges, « Mode d'emploi », dans *Jungesellen Maschinen/Les Machines célibataires*, catalogue d'exposition, Venise, Alfieri, 1975, p. 21).

1. Marcel Duchamp, interview reprise dans *Marchand du sel*, Le Terrain vague, 1959, p. 113-114.

2. Raymond Roussel, *La Vue*, Pauvert, 1963, p. 9.

3. Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, 1956. Voir dans le chapitre v, « La topique », le passage intitulé « Le monde renversé », Presses Pocket, « Agora », p. 170-176.

révèle une esthétique du comble caractéristique du motif – et que donne à lire aussi la surcharge d'adjectifs caractéristique du style roussellien. Mais ce sont surtout les dispositifs à impressions qui président à l'inversion. La plante lumineuse s'imprégnant de gravures – fleur à impressions, « plante sensitive » –, le talon de Mossem servant de parchemin, les pastilles du Fuxier qui, plongées dans l'eau, font surgir des images, les tableaux contenus dans des grains de raisin, la marquise à illusions de l'hypnotiseur Darriand, le spectacle pyrotechnique de Luxo fournissent autant de supports à surgissement de mondes que de fantasmagories. Mais il y a aussi la patience géante de Bex qui, « plantée verticalement contre la Bourse, présent[e] de face *l'envers* des boutons à la scène des Incomparables » (p. 69 ; nous soulignons) ; la machine à peindre de Louise Montalescot qui, par l'extrême précision d'un procédé photomécanique, découvre un nouveau type d'impression :

Seule la plaque brune mettait tout en mouvement par un système basé sur le principe de l'électro-aimantation. Malgré l'absence de tout objectif, la surface polie, par suite de son extrême sensibilité, recevait des impressions lumineuses prodigieusement puissantes, qui, transmises par les innombrables fils piqués au verso, animaient tout un mécanisme au sein de la sphère, dont la circonférence devait mesurer plus d'un mètre (p. 159).

La fidélité de l'œuvre produite alors offre un reflet du monde renversé qui n'en est pourtant pas le rétablissement à l'endroit mais le miroir admirable dans lequel les spectateurs eux-mêmes se contemplent. Le monde est un théâtre dans lequel on va au théâtre. Et il n'est pas étonnant que Shakespeare apparaisse dans le texte comme une référence majeure à travers l'histoire du manuscrit retrouvé de Roméo et Juliette et de sa fin inédite. La mise en abyme de *Hamlet* s'est déplacée en profondeur : c'est déjà, en commençant, du théâtre dans le théâtre. Et c'est un dernier dispositif à impression qui fournit la cartographie de ce pays nouveau : le métier à tisser de Bedu produit en effet une étoffe où figure « une grande carte de l'Afrique, avec indications principales de lacs, de fleuves et de montagnes » (p. 42). Cette étonnante machine, dont

le mécanisme figure celui du livre tout entier, recrée la genèse de ce monde en reproduisant une scène de la Genèse ; le déluge peut être ainsi raccordé au naufrage et l'Arche de Noé à la place des Trophées :

Le tableau de l'étoffe se complétait peu à peu, et l'on vit émerger une montagne vers laquelle des groupes humains et des animaux de toute espèce se dirigeaient à la nage ; en même temps une foule de zébrures transparentes et obliques rayèrent partout l'espace et firent comprendre le sujet, emprunté à la description biblique du Déluge (p. 113).

C'est ainsi que, tout autant que ces machines et avec elles, Roussel propose un dispositif textuel voué à bouleverser de fond en comble les ordres de la représentation. Le procédé, comme l'imaginaire du spectacle qu'il sert, invite à voir d'autres choses et à les voir autrement. Les dispositifs machiniques, commandés par les jeux de mots et les glissements de sens, sont là pour redoubler le langage et en reproduire les effets. Les machines « sont situées exactement à l'articulation du langage, écrit Foucault – point mort et vivant : elles sont le langage qui naît du langage aboli (poésie par conséquent) ; elles sont les figures qui se forment dans le langage avant le discours et les mots (poésie également) ¹ ». C'est ainsi que le visible répète exactement le dire et que, selon la belle formule d'Annie Le Brun : « veut-on y voir clair, qu'il faut voir double ² ».

THÉÂTRE ET NAUFRAGE

Selon les lois de ce monde renversé qui, contrairement à l'usage ordinaire du motif, n'ont pas pour fin de reproduire le monde, à l'envers, mais celle de redoubler l'inversion elle-même, la technique pour l'imaginaire que constitue le « procédé » produit nécessairement un imaginaire de la technique, tout comme le monde dans une coquille de noix (pour reprendre une expression de Joyce), ou dans un grain de raisin, est aussi une coquille de noix dans le monde, frêle esquif voué au naufrage. Il n'est pas étonnant

1. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., p. 70.

2. Annie Le Brun, *Vingt Mille Lieues sous les mots*, Raymond Roussel, op. cit., p. 35.

dès lors que tout commence indifféremment sur un théâtre ou par un naufrage.

Si l'histoire a pour origine le naufrage du *Lyncée*, qui a lieu le 26 mars 1904, le livre prend pour commencement le gala des Incomparables sur la place des Trophées, le 25 juin. Mais tout commence bien par un naufrage, puisque c'est de celui d'un paquebot dont deux jumelles espagnoles furent rescapées que naquirent lointainement les dynasties rivales de Talou et de Yaour. La deuxième partie alterne ainsi les récits de naufrage, du *Sylvandre*, du *Saint-Irénée*, et l'explication des numéros du spectacle, le bateau comme la scène étant tous deux les microcosmes où s'agitent des (futurs) naufragés. L'avis aux lecteurs que Raymond Roussel a cru bon d'insérer au seuil de la première édition s'explique ainsi par cette indifférence, cette quasi-identité entre l'un et l'autre : « Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 445, ensuite de la page 1 à la page 211 ¹. » Avant *Marelle* de Julio Cortazar, qui, en 1963, invite aussi son lecteur à choisir entre deux possibilités – soit lire de façon successive jusqu'au chapitre LVI, soit en jouant à la marelle, du chapitre LXXIII au chapitre CXXXI, en passant par toutes les autres cases selon un ordre fixé par l'auteur –, Roussel propose un mode d'emploi variable de son livre, qu'il met ainsi sous le signe du jeu. Surtout, la variation consiste à choisir entre théâtre et naufrage, à camoufler le naufrage ou à le mettre en exergue ² ; mais si le lecteur fait le choix

1. S'il peut apparaître comme une forme de repentir par rapport à la composition de son roman, cet avis prend peut-être aussi en compte les protestations des lecteurs du feuillet paru dans *Le Gaulois*, étonnés de voir se répéter les mêmes scènes d'une partie à l'autre du roman ou se plaignant de ne rien comprendre aux neuf premiers chapitres. L'avis, imprimé sur papier vert et collé, disparaîtra après la quatrième édition.

2. Annie Le Brun (*Vingt Mille Lieues sous les mots*, op. cit., p. 190) mesure l'importance accordée par Roussel au naufrage au fait que, de la première à la dernière version, son évocation reste pratiquement inchangée : « à la vue de ce bateau défoncé ne supportant plus que des chaloupes hors d'usage, il fallait renoncer à tout espoir de reprendre la mer » (cahier d'ébauches) devient finalement : « en présence du navire défoncé ne supportant plus que des canots hors d'usage, il fallait renoncer à tout espoir de reprendre la mer » (texte définitif).

de la lecture linéaire, du premier chapitre au dernier, comme il convient finalement sans doute de le faire, c'est au naufrage de l'histoire qu'il assiste impuissant, au naufrage des ordres du récit, de la vraisemblance et de la représentation, et à son propre échouage dans un spectacle auquel il accepte, pour le moment, de ne rien comprendre.

La liaison, à tous les niveaux, du spectacle et du désastre met sur la voie d'une catastrophe précédente à partir de laquelle l'œuvre se composerait, et se recomposerait, par morceaux. Les anecdotes qui se succèdent dans les neuf premiers chapitres, les bribes d'éléments culturels et formels dont on perçoit d'emblée qu'ils viennent d'ailleurs, semblent avoir été refluées par la vague ou échouées sur le rivage : des grandes admirations littéraires de Roussel, pour Jules Verne ou pour Pierre Loti, il ne reste que des machines irréalisables ou des figures en carton-pâte. On sait que pour d'autres textes, *La Doublure* ou *Têtes de carton du carnaval de Nice*, Roussel fut très marqué par les chars et les masques du grand défilé du carnaval ; dans *Impressions d'Afrique*, ce sont ces pauvres êtres fantoches, ces corps sans chair pouvant se prêter à toutes les expériences et à toutes les manipulations, qui seuls subsistent des univers exotiques ou des voyages dans les airs ou sous les mers. Plus que son goût pour *Le Mariage de Loti* ou *Le Roman d'un Spahi*, la fascination pour Jules Verne s'éprouve sans détours, même s'il ne reste pas grand-chose, au bout du compte, dans les textes de Roussel, des mondes possibles que proposaient les *Voyages extraordinaires*. « Mon admiration pour lui est infinie, écrit Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Dans certaines pages du *Voyage au centre de la terre*, de *Cinq Semaines en ballon*, de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, de *De la Terre à la Lune* et de *Autour de la Lune*, de *L'Île mystérieuse*, d'*Hector Servadac*, il s'est élevé aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain ¹ » : les deux écrivains, c'est leur point commun, peuvent être lus comme de grands affabulateurs, de ceux qui réfléchissent à l'imagination productive et la mettent en scène ; tous deux sont aussi des bâtisseurs d'encyclo-

1. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit., p. 26.

pédie. Mais tandis que chez Verne les déconvenues de la fiction sont compensées par un gain de savoir, chez Roussel la fiction et le savoir ne s'équilibrent en rien. Les machines décrites par Verne le sont comme machines possibles, alors que chez Roussel elles relèvent presque toujours d'une physique impossible et sont dégagées de toute finalité. Tout en étant des appareils très élaborés, des machines complexes, elles conservent le sens qu'elles ont au théâtre et à l'origine dans l'épopée.

L'article « machine » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert fait le lien entre les deux acceptions du terme : posant qu'« une machine consiste plutôt dans l'art et dans l'invention que dans la force et dans la solidité des matériaux », il précise que la distinction du poème et de l'histoire tient à l'utilisation par le premier des *machines*, qui correspondent précisément à l'intervention des dieux. L'irréalité des appareils rousselliens les rapproche en partie de ces machines épiques, le sens du sacré en moins, le jeu en plus. Les inventions, l'absence de sérieux dessinent un espace de la profanation, détournant l'homme – et la littérature – de la sphère du sacré, mais sans pour autant l'abolir complètement : par le geste de transgression ou de violation d'un lieu, le profanateur libère en effet le sacré, le met au jour, tout en s'efforçant de le détruire¹. D'un point de vue thématique, la multiplication des savants, leur génie inépuisable pour transformer la matière ne servent ni à l'exploration du monde ni à des buts politiques, pas plus que leur invention ne modifie une action d'ores et déjà évacuée du récit. Ils vident la thématique scientifique en la reconduisant à ce qu'elle est dans la littérature populaire et enfantine et en la maintenant au plan de la prestigiation ou du spectacle de cirque². Et si l'explication

1. Sur cette question du jeu comme moyen de passage du sacré au profane, voir Giorgio Agamben, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages, 2005, p. 91-117.

2. Anne-Marie Amiot a montré que Roussel, dans le domaine des inventions scientifiques et techniques, empruntait tout autant au roman populaire de son époque – qui a tendance à assimiler science et magie (Paul d'Ivoi et ses *Voyages excentriques* et Gustave Le Rouge) – qu'à Jules Verne ; voir « Romans d'aventures et aventures du roman », *Europe*, Raymond Roussel, octobre 1988, p. 106-120.

TABLE

PRÉSENTATION	7
---------------------	---

Impressions d'Afrique	27
------------------------------	----

DOSSIER

1. Aux sources des <i>Impressions</i> : le texte genèse	319
2. Voyage réel, voyage rêvé	327
3. Du spectaculaire au spectacle : l'adaptation d' <i>Impressions d'Afrique</i> au théâtre	339
4. Comment lire Raymond Roussel	349

CHRONOLOGIE	363
--------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	371
----------------------	-----