
La lecture génétique est-elle susceptible de changer l'image foucauldienne de Roussel ?

Michihiro NAGATA

Introduction

L'application de la critique génétique aux manuscrits découverts des œuvres de Raymond Roussel (1877–1933), surtout à celui d'*Impressions d'Afrique*, constituera l'objet principal de la présente étude qui s'articulera sur deux axes.

Il s'agira dans un premier temps de mesurer l'impact de la tendance dite « formaliste » dont la prééminence est marquante depuis les années 60 dans l'étude roussélienne, surtout après la parution du fameux livre de Michel Foucault : *Raymond Roussel* (1963). Le roman de Roussel, paru au cours de l'année de 1909 (en feuilleton dans le *Gaulois du Dimanche*) et publié ensuite en librairie (Lemerre) en 1910, est connu pour sa bizarrerie et son esprit déconcertant, hors normes d'un point de vue littéraire. Pourtant, la critique formaliste, insistant trop sur le principe abstrait de la méthode de création dont l'existence a été exposée par l'auteur lui-même, ne parvient pas à rendre compte pleinement de cette extravagance, propre à l'imagination roussélienne. En effet, chez ces critiques, l'intérêt excessif sur la structure langagière empêche le plus souvent l'élucidation du monde insolite de l'œuvre même.

Afin de prendre la mesure des déformations induites par cette lecture formaliste, on pourrait tenir compte du contexte socio-culturel dans lequel l'œuvre roussélienne s'inscrit, contexte dont se détournent (que ce soit un parti-pris délibéré ou un acte inconscient) Foucault ou ses successeurs. Évidemment, ici, « interpréter » une œuvre dans son contexte culturel ne signifie nullement un simple retour à l'étude biographique traitant de l'œuvre d'un auteur sous différents aspects de la vie de ce dernier. Il importe plutôt de mettre en question la prise de mesures de Roussel face à la situation contemporaine, et nous avons donc affaire à la période où l'avènement de la société de masse s'est accompli (de la fin du XIX^e siècle à la Belle Époque). Plus précisément, l'examen de la « configuration » globale du réseau tissé de diverses énonciations de l'époque peut mettre en lumière la stratégie prise par Roussel et la signification que revêt le texte roussélien dans ce contexte social. Nous nous

intéresserons ainsi à la représentation de l'Afrique ou à ses images largement vulgarisées à l'époque en question.

L'histoire d'*Impressions d'Afrique* se résume ainsi : sur la côte d'Afrique équatoriale s'échoue le *Lyncée*, vaste paquebot européen. Les passagers et marins du *Lyncée* tombent entre les mains du roi nègre, Talou VII, et seront faits prisonniers jusqu'à ce que leurs rançons arrivent d'Europe. Afin de ne pas éprouver d'ennui avant l'acheminement de la rançon, il se fonde un club étranger se composant des membres que distinguent leur « œuvre originale » ou le caractère « sensationnel » de leur « exhibition » : ces derniers préparent alors un grand gala destiné à fêter leur libération et le sacre de Talou qui aura lieu le même jour. Le caractère inouï des numéros du gala (« le ver de terre joueur de cithare » ; « la statue en baleine de corset roulant sur des rails en mou de veau » ; « l'unijambiste breton jouant de la flûte sur son propre tibia » ; « l'orchestre thermo-mécanique à bexium », etc.) constitue la caractéristique fondamentale du roman. Le roman se compose en deux parties : la première est consacrée à la description du gala, et la seconde comporte les récits extravagants portant sur l'origine de chaque numéro.

1. Accueil des œuvres de Roussel

Nous essaierons d'abord d'esquisser le courant des réceptions d'*Impressions d'Afrique*. La renommée de Roussel, dont le nom était presque inconnu de son vivant, ne s'est établie réellement qu'au moment où Foucault ou le groupe tel-queliste représenté par Philippe Sollers ou Julia Kristeva ont rendu des commentaires critiques élogieux à quelques ouvrages de cet écrivain. C'est dire que Roussel a connu une renommée posthume depuis les années 1960, plus de trente ans après sa mort. Certes, dans les années 1920–30, les surréalistes ou Marcel Duchamp ont déjà montré leur frénésie plutôt personnelle pour Roussel, mais elle n'a finalement pas conduit à fonder la valeur littéraire de ce dernier¹. On ne peut pas nier que ces partisans fanatiques s'intéressent moins à l'œuvre même qu'à la réaction hystérique du public, causée par les productions rousséliennes, en se servant de ce « choc » comme d'une occasion pour la délivrance de l'inconscient sous le joug des valeurs traditionnelles. En revanche, Foucault, dans son seul livre monographique, considère sans réserve l'œuvre de Roussel comme mettant à nu le système du langage qui, se dissimulant derrière le sujet d'homme, le maîtrise sans s'en apercevoir. Nous nous arrêterons

1 Lorsque Foucault a découvert l'œuvre de Raymond Roussel, entre 1955 et 1960, celui-ci était encore un écrivain confidentiel et singulier que son esprit de bizarrerie, la drôlerie glacée et le caractère déroutant, définitivement hors normes de ses productions avaient fait précocement reconnaître des seuls surréalistes. Aucune étude d'ensemble n'avait été consacrée à cette « œuvre », qui était encore disponible que dans les reliquats de l'édition publiée chez Lemerre à compte d'auteur, et n'allait être à nouveau rassemblée par l'éditeur Pauvert qu'en 1963, l'année même de la publication du livre de Foucault sur Roussel ; Pierre Macherey, « Foucault/Roussel/Foucault », Présentation de M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard coll. « Le Chemin », 1992, p. 1.

encore, dans la partie suivante, à ce jugement apporté sur la « production » de Roussel par la critique formaliste, mais avant cela, il ne serait pas inutile d'établir une brève chronologie récapitulative au tour de la réception des œuvres cet écrivain.

- 1910 : mise en vente d'*Impressions d'Afrique* aux éditions Lemerre.
- 1912 : reprise de l'adaptation d'*Impressions d'Afrique* au théâtre Antoine. Grand scandale.
- 1933 : mort de l'auteur.
- 1935 : parution de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* aux éditions Lemerre.
- 1937 : publication d'*Anthologie de l'humour noir* de Breton.
- 1963 : publication de *Raymond Roussel* de Foucault
- 1968 : publication de *Logiques* de Sollers
- 1969 : publication de *Semeiotike* de Kristeva
- 1989 : découverte des documents et manuscrits de Roussel par la Bibliothèque Nationale

2. Appréciation des formalistes

Comme en témoignent les termes « intertextualité » ou « texte clos », les écrivains ou les critiques au tour de la revue *Tel Quel* dénie toute référence transcendante qui, à l'extérieur d'un texte, authentifie la seule possibilité de lecture de ce texte (l'auteur du texte, l'époque de sa production, etc.). C'est dans ce contexte que la théorie des années soixante s'intéresse à l'œuvre de Roussel, qui se construit, à en croire Michel Leiris, en un monde purement fictif². Cet intérêt est proprement linguistique et se situe à l'opposé de l'explication de l'œuvre par l'homme. Les tel-queliers traitent Roussel comme « l'inventeur d'un langage », en faisant abstraction des éléments non linguistiques (subjectivité, histoire biographique, contexte social, etc.), d'où la grande importance donnée au « procédé » que Roussel a dit utiliser lors de sa création, comme il l'explique dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Or, les procédés d'écriture révélés par l'auteur dans ce fameux *Comment j'ai écrit* prennent comme point de départ l'homophonie lexicale ou phrastique et constituent une sorte de calembour. Le plus connu est celui auquel Roussel fait la première référence dans son livre et qui a été utilisé, selon ses dires, lors de la rédaction de *Parmi les noirs*, conte qui tient, pour reprendre ses mots, « toute la genèse » d'*Impressions d'Afrique*³. Ce type de procédé consiste à choisir d'abord deux mots presque identiques : « billard » et « pillard », et à y ajouter d'autres mots pareils, mais pris dans deux sens différents, pour obtenir deux phrases suivantes :

- A. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard* »
- B. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillard* »

Il s'agit enfin d'écrire un récit commençant par la phrase A et terminant par la phrase

2 Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, Fata Morgana, 1987, p. 70.

3 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1963, p. 162.

B. Le souvenir d'un narrateur, qui contemple des signes typographiques (« lettres ») écrits avec un cube de craie (« blanc ») sur les bordures (« bandes ») d'un vieux billard, amorce le récit ; ce récit finit par la mention d'un livre qui vient d'être publié par un auteur, ami du narrateur, et dont le contenu se résume ainsi : un homme blanc (« blanc »), se faisant emprisonner par des hordes guerrières (« bandes ») dirigées par un vieux pillard nègre, écrit à sa femme des missives (« lettres ») et réussit à s'échapper à la fin.

L'œuvre de Roussel est alors un monde parfaitement ordonné par un procédé de langage et son apparente froideur dérive de l'application mécanique et sans défaillance de ce procédé. Chez lui (=Roussel), dit Philippe Sollers, « le langage était tout et, plus encore, cette logique entière et combinatoire dont l'action n'a pas fini de nous éveiller »⁴. C'est dire que les critiques formalistes, s'attaquant violemment au système existant littéraire qui soumettait le moyen de représentation à l'expression de soi ou au fait biographique de l'auteur, sont enclins à extraire du « procédé » ce qui renforce leur théorie de la production littéraire, ou encore à élargir des problématiques qui sont à peine évoquées par Roussel, pour faire de celui-ci un philosophe latent du langage.

De même, Foucault considère la production roussélienne comme constituant un monde se renfermant parfaitement sur soi, privé de toute référence à la réalité extérieure. Ce disant, ce philosophe développe sa propre réflexion du langage, insistant sur l'existence d'un système latent langagier qui, sous le contrôle conscient du sujet, conditionne inversement ce dernier par ses mécanismes de la métaphore ou de la métonymie. Dans un tel contexte, l'idée de l'« auto-référence du texte » s'impose de manière inévitable. Foucault s'intéresse ainsi aux figures étranges constituant les numéros du gala dans *Impressions d'Afrique* (machineries, figures de théâtre, acrobaties, tours de prestidigitation, dressages, phénomènes, etc.) : pour lui, ce que ces figures représentent, ce n'est rien d'autre que l'image du « procédé » même. Pour nous en tenir à un exemple représentatif, deux jongleurs dont l'un est gaucher s'affrontent l'un à l'autre comme une image reflétée sur un miroir (comme l'accouplement de *pillard/billard*), et cela représente la forme de la dualité qu'a le procédé⁵. Une telle interprétation de Foucault engendre, à coup sûr, une tendance générale de la critique qui apprécie les textes rousséliens exclusivement du point de vue de la structure formelle du langage.

Avant la tentative de remise en cause le schéma « Roussel est l'homme du procédé », schéma préconisé surtout par les critiques formalistes, il ne sera pas inutile de nous pencher sur la période de révolution théorique provoquée par ces derniers, afin de savoir ce que signifiait la résurrection de Roussel.

4 Philippe Sollers, *Logiques*, Le Seuil, 1968, pp. 131–132.

5 M. Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 78. Ces jongleurs jumeaux apparaissent dans le troisième chapitre du roman ; *Impressions d'Afrique*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979, pp. 30–31.

3. Contexte de la critique littéraire dans les années 1960

Dans les années 1960, comme Roland Barthes loue l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet qui se veut également une critique littéraire, la problématique qu'a la littérature avec le langage n'est pas seulement un thème théorique, mais constitue également une question de pratique. C'est là que Roussel et sa règle d'écriture sont revalorisés. Mais, quel est donc exactement le contexte historique de la réception de cet auteur par la théorie littéraire d'alors ? Évoquons, ici, le cas de Marcel Proust, afin de comprendre plus concrètement celui de Roussel. D'autant que pour ces deux écrivains, non seulement les périodes de leur activité sont approximativement identiques, mais ils sont aussi tous les deux issus du même milieu de la grande bourgeoisie.

Jusqu'au milieu des années 1940, selon Antoine Compagnon, on reprochait à Proust en raison de son manque d'intérêt pour la question sociale, son snobisme et son déséquilibre sexuel⁶. Jean-Paul Sartre, lui aussi, condamne Proust comme personnification de l'idéologie bourgeoise. Ce que décrit Proust d'un style extrêmement contourné dans son œuvre (la classe des oisifs, la décadence aristocratique, une époque morbide, etc.) fait l'objet d'une critique de l'« irresponsabilité bourgeoise »⁷. En outre, aux yeux de Sartre, qui désapprouve la notion bergsonienne de la « durée de la conscience », la réminiscence involontaire de Proust ne serait qu'un recul absurde se détournant de la réalité en vue de la description du fond de la conscience et, par là, prétendant créer un soi fécond et imaginatif. Mais, avec l'avènement de la société de consommation, le climat existentialiste recule ; les problèmes de société ne constituent plus un des thèmes principaux de la littérature, qui cesse désormais de servir l'engagement politique. Cette époque des loisirs de masse forme des bases pour l'accueil général de l'œuvre proustienne, laquelle décrit la culture disparaissant de la grande bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle⁸.

Désormais, dans le milieu universitaire ou le champ intellectuel avant-gardiste, l'apogée de Proust devient clair, et la nouvelle critique notamment valorise son œuvre de manière délibérée. Cela s'explique autant par le déclin des philosophies de l'existentialisme que par le regain d'intérêt pour l'imagination profonde de la (ou l'infra-) conscience humaine. Les partisans de la Nouvelle Critique s'emparent de Proust comme titulaire de leur propre théorie : la mort de l'auteur. En cherchant à délivrer l'étude littéraire qui se pétrifiait sous le joug de « l'homme et l'œuvre », ils trouvent leur appui théorique dans ce que Proust postule dans *Contre Sainte-Beuve*, et

6 Antoine Compagnon, « La "Recherche du temps perdu" de Marcel Proust », in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, tome 3, Gallimard, 1997, pp. 3843–3845.

7 *Ibid.*, p. 3846.

8 L'apothéose de Proust date de l'oubli du sol de la III^e République avec l'avènement de la société des loisirs. Proust parle de peinture et de musique, qui ni l'une ni l'autre n'avaient leur place dans l'école républicaine, ou alors sur un mode dérisoire. La culture de Proust est celle de la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle, la dernière bourgeoisie cultivée avant que l'école la corrompe, et la dernière culture classique avant que les avant-gardes ne la bazzardent. Or, c'est cette culture-là, à présent un peu kitsch, qui s'est offerte comme la culture de tous à partir des années 1960 ; Compagnon, *op. cit.*, p. 3842.

ce qu'il met lui-même en pratique dans la *Recherche* après l'échec de *Jean Santeuil*, c'est-à-dire, la distinction essentielle entre le moi social et le moi profond de l'écrivain. Ils visent, dans leur lecture d'un texte, à remonter jusqu'à la source de l'imagination de l'auteur de ce texte, et à s'assimiler finalement à ce mouvement imaginaire. Pourtant, même s'ils arrivent à récupérer Proust dans leur approche thématique, ils sont dépourvus d'un point de vue structuraliste leur permettant de considérer un texte comme effet de surface produit par le mécanisme impersonnel du langage, et ils se désintéressent de Roussel.

Foucault et les critiques du groupe tel-queliste appartiennent à la génération succédant à celle de la nouvelle critique. Ils tentent, eux aussi, de briser les chaînes de l'existentialisme et sa confiance naïve sur la « signification ». À cet égard, les propos de Foucault, présidant le débat organisé par la revue *Tel Quel* (« Une littérature nouvelle ? ») sont suggestifs : « Il me semble, cela dit d'une façon très empirique, que toute une littérature qui a eu une prétention humaniste, aussitôt après la guerre, depuis 1945 jusqu'à 1955 peut-être, a été essentiellement une littérature de la signification. Qu'est-ce que signifie le monde, l'homme, etc. ? (...) Et puis, voilà que maintenant surgit quelque chose qui est étrangement différent, qui est comme résistant à la signification, et qui est le signe, le langage lui-même⁹ ».

Alors que chez les tenants de la Nouvelle Critique, la question sociale est de moindre importance, Foucault, et surtout les avant-gardistes théoriques comme Sollers ont un esprit critique assez violent et dénoncent la société contemporaine. C'est dans ce sens seulement qu'on pourrait rapprocher les formalistes de l'existentialisme. Mais, pour eux, l'existentialisme sartrien reste toujours dominé par le système conventionnel de l'idéologie bourgeoise et son humanisme ne fait que contribuer, à son insu, à dissimuler ce système. De la sorte, il devrait être condamné en tant que mythe évoquant un sujet désuet.

Ainsi, c'est par la génération éprouvant le structuralisme que s'effectue la réévaluation de Roussel. Par exemple, alors que la Nouvelle Critique ou l'existentialisme cherchent derrière un texte l'archétype fondamental de l'image humaine ou la forme d'existence du sujet, Foucault remonte jusqu'à ce qu'il appelle « épistémè », une sorte de configuration sémiotique qui est le fondement même de la représentation et des processus primaires de la pensée. Ce faisant, il remet en cause les notions désuètes telles que « sens » ou « subjectivité ». À ses yeux, Roussel qui, en partant d'un mécanisme purement linguistique du procédé, a créé des ouvrages dépourvus d'éléments psychologiques ou montrant une quelconque préoccupation du monde, fournissant ainsi un modèle optimal. C'est dire que le philosophe cherche à lire chez Roussel le mouvement fugitif de l'empire du *Sens*. L'idée d'attribuer à l'autoréférencialité du langage la raison d'être de la littérature et sa force de critique est celle de la période postérieure au tournant l'histoire de pensée de l'après-guerre— passage de l'existentialisme au structuralisme—, et c'est dans ce contexte que se retrouve la tendance à privilégier le procédé comme pierre angulaire de la littérature

9 *Tel Quel*, « Une littérature nouvelle ? », n°17, printemps, 1964, p. 38.

roussélienne¹⁰.

4. Limites de l'analyse formaliste

Foucault et les formalistes ont le mérite d'avoir réhabilité Roussel à qui les générations précédentes n'avaient pas prêté la moindre attention. Pourtant, leur approche exclusivement formelle semble ne plus jouer aujourd'hui un rôle décisif. On peut d'abord faire remarquer l'affaissement de terrain général de la théorie littéraire des années 1960–70. En outre, la forte influence du livre posthume de l'auteur entraîne le désintérêt des manuscrits autographes de ce dernier, découverts en 1989. Cette découverte d'inédits aurait dû être d'une importance capitale et permettre aux études de Roussel d'entrer dans une nouvelle phase. Mais le peu de traces de l'utilisation du procédé dans les manuscrits comme celui d'*Impressions d'Afrique* a révélé que Roussel n'a pas écrit de manière mécanique ses œuvres à la seule aide de sa méthode. Et ce fait a ironiquement provoqué le désintérêt général à l'encontre de ces manuscrits, d'autant que dans les recherches sur Roussel, depuis les années 60, la démarche strictement formaliste est toujours dominante. Il s'agit donc de se libérer de l'équation « Roussel égale écrivain du procédé », schéma qui domine l'esprit des chercheurs.

Or, cette approche formaliste, insistant trop sur le principe abstrait du procédé, ne parvient pas suffisamment à élucider ce qui « fait Roussel chez Roussel », c'est-à-dire la drôlerie incomparable de son imagination. Il est alors nécessaire d'étudier un procédé de création qui fonctionne moins au niveau de l'homophonie génératrice du récit qu'au niveau diégétique même. De là découle la nécessité de tenir compte du contexte socio-culturel que les formalistes et Foucault ont négligé. Ce contexte intervient de manière directe dans une œuvre donnée sous forme d'intertexte, mais le plus souvent il demeure implicite au sein de cette œuvre. Un tel contexte tacite, qui ne parvient pas au stade d'énonciation, demande l'examen de la situation historique qui l'entoure.

De ce point de vue, nous nous intéresserons ici à la représentation de l'Afrique à la Belle Époque. En effet, l'analyse de l'avant texte d'*Impressions d'Afrique* montre que tout au début de la rédaction du roman, Roussel utilise les images issues d'une vision colonialiste de l'Afrique, mais qu'au fur et à mesure, cette représentation africaine banale cède la place à la démesure de son imagination. Dans les pages qui suivent, nous voudrions éclaircir, à travers l'analyse de la genèse du roman, ce processus de création par lequel Roussel invente son Afrique imaginaire à partir des stéréotypes de son époque.

NOTA : Les manuscrits autographes d'*Impressions d'Afrique*, consultables au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale sous forme de microfilms, comportent trois versions,

10 La publication de *Raymond Roussel* de Foucault, écrit Machery, « s'est donc placée au début de la période des grandes querelles qui ont marqué un complet renouvellement des manières de penser et d'écrire héritées de l'immédiat après-guerre, avec la remise en cause simultanée du réalisme narratif, des philosophies du sujet, des représentations continuistes du progrès historique, de la rationalité dialectique, etc. » ; op. cit, pp. III–IV.

dont l'une est classée sous l'appellation de « Premières versions fragmentaires » (177 folios) et constitue notre corpus principal. En ce qui concerne les renvois à cette version, nous les indiquerons par l'abréviation PVF, suivie par une foliotation dans notre texte. En ce qui concerne les citations tirées de cette version, nous disposerons dans cette étude la transcription effectuée par Anne-Marie Basset dans la cadre de sa thèse.

5. Représentation de l'Afrique dans la première étape de la rédaction

On peut résumer grosso modo le processus de la genèse dans la première étape rédactionnelle du roman de manière suivante : l'Afrique qui apparaît premièrement dans cette étape est extraite du réservoir des lieux communs qui ont cours à la Belle Époque : les ténèbres opaques de la forêt vierge, les fourrés impénétrables où s'embusquent des fauves ; les peuplades dont la cruauté instinctive et l'ignorance les rapprochent des animaux, etc.¹¹. Mais ces représentations vulgaires de l'Afrique se transforment au fil des réécritures, la cruauté et la barbarie des personnages noirs disparaissent au profit de numéros extravagants joués par les blancs. Ainsi, le roman acquiert sa dimension irrèlle et fantastique de manière progressive.

Dans la première phase (PVF f°1–5) du tableau suivant, il s'agit des épisodes de la prise en captivité des naufragés européens par le roi nègre et de la rançon exigée par ce dernier en contrepartie de leur délivrance. Roussel modifie largement ces mêmes épisodes sur d'autres feuillets (PVF f°73–76, 82, 85–86, 89). Cette retouche constitue la deuxième phase.

11 À la différence de l'image de l'Afrique de la première moitié du siècle, celle de cette époque se caractérise par sa popularité. Alors que l'exotisme romantique éthéré, ésotérique ou raffiné était réservé à une élite, l'exotisme de la fin du XIX^e siècle et de la Belle Époque, accessible à tous, n'est pas un mouvement artistique mais relève d'une vaste entreprise de vulgarisation (Martine Astier Loutfi, *Littérature et Colonialisme*, Mouton, 1971, p. 44). Les nombreuses sources (les quotidiens, les revues spécialisées, les récits d'exploration, etc.) contribuent à alimenter l'imagination coloniale de la foule. La presse, recourant à des illustrations évocatrices, offre sans cesse aux lecteurs des clichés de l'Afrique et des peuples africains. Or, on peut remarquer dans les stéréotypes répétitifs du « sorcier », de la « dictature sanguinaire » et de l'« anthropophage » l'idéologie d'une hiérarchie des races, selon laquelle la race blanche a un droit sur les races inférieures non européennes et une mission de mener à la lumière ces peuples attardés (Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, *De l'indigène à l'immigré*, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1988, pp. 16–21). Or, la littérature enfantine et populaire contribue aussi à établir l'imagerie de l'Afrique et Jules Verne ne fait pas exception. Ses romans, qui ne sont pas indépendants de l'idéologie colonialiste de l'époque, exaltent en un sens la mission civilisatrice de la colonisation française, avec une confiance en progrès technique à l'arrière-plan.

[tableau 1] *la rature est indiquée par biffure, et les additions et remplacements sont respectivement codés par < > et </ >.

états rédactionnaire	le personnage du roi nègre
1 ^{ère} phase PVF f°1–5	<ul style="list-style-type: none"> • sans nom propre • cruel et belliqueux « Sans cesse il parcourait le pays semant partout l'incendie et le carnage dans le but d'étendre sa domination. » (PVF, f°2)
2 ^e phase PVF f°73–76, 82, 85–86, 89	<ul style="list-style-type: none"> • le nom de Bangoja • cruel et atroce « Bangoja parcourait la contrée semant partout le carnage, le vol et l'incendie. » (PVF, f°74–75) <ul style="list-style-type: none"> • grande toilette « il porta </il portait> une sorte de couronne sur laquelle se dressait de longues plumes aux multiples couleurs ; son corps était chargé d'amulettes et de verroteries qui laissaient transparaître sa peau d'un noir d'ébène. » (PVF, f°82)

Dans la première phase, le roi nègre, qui reste anonyme, apparaît comme un personnage cruel et belliqueux (« semant partout l'incendie et le carnage »). Bien qu'ayant pour nom « Bangoja » dans la phase suivante, peu de changement essentiel se trouve dans le personnage du despote noir. Seulement, dans cette phase, Roussel fait une description des ornements voyants de Bangoja (« de longues plumes aux multiples couleurs » ; « son corps était chargé d'amulettes et de verroteries »), et ce, sans doute, dans l'objectif de souligner l'aspect artificiel et théâtral de ce dernier. Pourtant, cela ne s'oppose en rien à la vision coloniale africaine de l'époque. Au cours des dernières années du XIX^e siècle, le monde du spectacle, dans la vogue de l'exotisme africain et l'exaltation patriotique de l'expansion coloniale monte des pièces reconstituant les grandes victoires de l'armée française sur le continent africain¹². Un roi tyrannique est indispensable aux scènes des spectacles exotiques. La barbarie des primitifs s'incarne dans la figure monstrueuse du despote sanguinaire. Mais, c'est son costume qui est particulièrement spectaculaire : un chignon surmonté d'un bonnet empanaché, un costume fait d'écorce teinte en rouge, un collier de lamelles de cuivre taillées en pointe, de larges spirales de métal aux poignets¹³. Tout cela nous amène à supposer que dans les premiers états de la rédaction d'*Impressions d'Afrique* au moins, Roussel partage la vision colonialiste caractérisant son époque, et que l'histoire du roi nègre provient, non pas de la logique proprement langagière, mais de l'exotisme conventionnel contemporain.

Mais, parvenu à la phase suivante, où Roussel insère d'autres feuillets (PVF f°78–79) dans ce qu'il a déjà écrit au deuxième état, ce dernier change en partie le personnage du roi nègre.

12 Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre : l'image du Noir au théâtre*, L'Harmattan, 1998, pp. 260–262. Dès la fin d'année 1892, un grand nombre de théâtres de Paris et de Province programment des pièces à grand spectacle ou des revues qui mettent en scène le Dahomey et ses furieux guerriers.

13 *Ibid.*, p. 273.

[tableau 2]

états rédactionnaires	le personnage du roi nègre
3 ^e phase PVF f°78–79	<ul style="list-style-type: none"> • il a des connaissances en poésie « Entiché de ce qu'il nommait </appelait> son génie créateur il avait composé de mémoire une sorte d'épopée <l'air et les parole d'une interminable> relatant ses propres exploits et dont le titre dérivé de son nom pouvait se traduire ce mot : <u>le Bangoja</u>. » (PVF, f°78)

Ici, à la différence de l'image stéréotypée de la Belle Époque, image négative des Africains décrits comme d'atrocités primitifs proches des fauves, Bangoja compose « une sorte d'épopée (...) relatant ses propres exploits ». De plus, dans le passage qui suit, le despote fait réciter les vers qu'il a composés à ses guerriers. Alors que dans les états précédents, ceux-ci passaient particulièrement pour remplis d'instincts belliqueux, cette atrocité instinctive s'affaiblit ici, pour faire ressortir un aspect tout à fait différent :

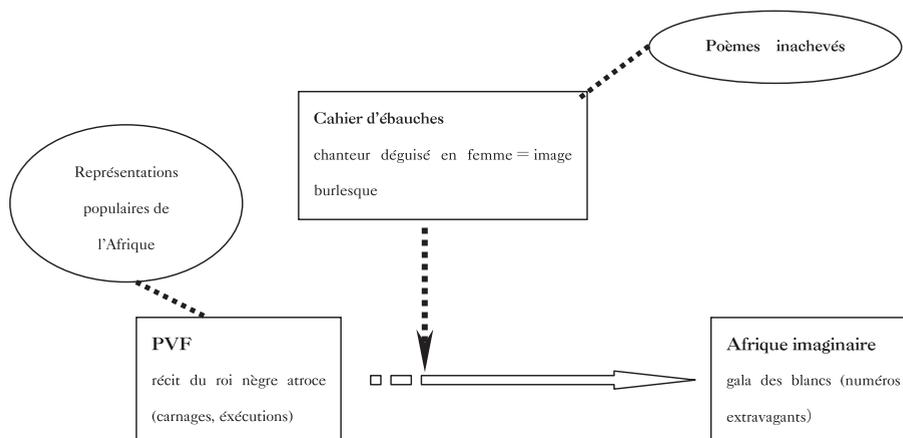
« (...) Bangoja, examinateur sévère infligeait aux mauvais élèves des punitions sans appel dont la durée variait avec le nombre de fautes commises. Ceux qui avaient encouru son blâme, placé sans retard sous la surveillance d'un gardien restaient immobiles et debout repassant activement leur leçon en vue des prochaines épreuves » (PVF, f°79 ; c'est nous qui soulignons).

Les guerriers noirs, en cas d'erreur, sont destinés à subir une « consigne » (« Ceux qui avaient encouru son blâme, (...) restaient immobiles et debout repassant activement leur leçon en vue des prochaines épreuves »). Une telle image convient peu à l'imagination coloniale en question, d'autant que le mot « mauvais élèves » nous rappelle plutôt les écoliers blancs qui sont punis par leur maître. Ainsi, l'insertion improbable d'un élément tiré d'un autre contexte que l'entourage du souverain nègre produit un effet de bizarrerie. Avec quel procédé cette étrangeté qui ne découle pas directement d'une simple affinité phonétique est-elle devenue possible ?

6. Un autre procédé

Remarquons, à cet égard, l'existence d'un cahier d'ébauches (16 folios) indépendant d'autres documents génétiques d'*Impressions d'Afrique*. On peut supposer que la rédaction de ce cahier d'ébauche soit parallèle à celle de la PVF. Dans les premières pages de ce cahier, Roussel fait le récit de l'enfance d'un chanteur blanc, un fausset se déguisant en femme, personnage qui semble devenir plus tard Carmichaël (dans cette phase, il se nomme Claude Givaudan).

Or, le contenu initial du cahier appartient d'une autre filiation que les premières phases du manuscrit autographe d'*Impressions d'Afrique* que nous avons examinées plus haut. On pourrait trouver une de ses sources dans un des *Poèmes inachevés* trouvés en même temps que les autres dossiers d'*Impressions d'Afrique* en 1989. À en croire Annie Le Brun, c'est dans ce poème rédigé sans doute avant la rédaction du roman



qu'apparaît pour la première fois l'image d'un personnage dont l'indétermination sexuelle (accoutrement féminin, voix charmante) est commune à Claude Givaudan-Carmichaël¹⁴. De là, on peut émettre une hypothèse selon laquelle Roussel a développé cette image de l'androgynisme sous forme de récit dans le cahier d'ébauches, et qu'il l'a insérée, à un moment donné, dans l'histoire en devenir d'*Impressions d'Afrique*. C'est dire que Roussel a commencé par rédiger son roman en partant des représentations populaires issues d'une vision colonialiste de l'époque, et cherché à incorporer, de manière quasi abrupte, dans le récit d'origine un autre récit développé dans un contexte différent (un chanteur blanc se déguisant en femme). Est inévitable la discordance entre deux récits dissemblables, ce qui force Roussel à faire des « acrobaties » pour donner une cohérence diégétique à l'intrigue. Tel est, d'après nous, le procédé auquel Roussel aurait pu aboutir au cours de sa rédaction.

La figure ci-dessous représente le procédé d'écriture qui se forme à mesure que le manuscrit se développe. En effet, tandis que le nombre des épisodes caractérisant la férocité du roi nègre diminue (notamment ceux de l'exécution impitoyable), le ton burlesque incorporé par l'accoutrement féminin de Givaudan-Carmichaël devient de plus en plus dominant, jusqu'à ce que le roi nègre lutte en se déguisant en femme avec un roi nègre du pays voisin, qui lui aussi apparaît en costume de femme. On peut remarquer dans ce dernier épisode un glissement partiel du personnage intersexué du chanteur blanc.

Nous croyons avoir pu montrer que la drôlerie imaginative de Roussel se produit par le processus d'écriture qui travaille pour fondre des éléments composants dérivés de deux contextes essentiellement différents. Or, dans *Comment j'ai écrit*, Roussel révèle une source de l'épisode portant sur l'exécution de Rul, reine de Talou, qui est exécutée au jour du sacre de son mari :

1° *Jardinière* (meuble) à *œillet* (fleurs) ; 2° *jardinière* (femme qui jardine) à *œillet* (trous à lacet) ; d'où Rul qui travaille comme esclave dans la Béhuliphruen et subit un supplice où

14 Annie Le Brun, *Vingt mille lieux sous les mots*, Raymond Roussel, Jean- Jacques Pauvert chez Pauvert, 1994, pp. 191-192.

figurent des œillets de corset¹⁵.

Ce type de procédé consiste en l'union de deux mots à double sens au moyen de la préposition « à ». La « femme qui jardine » devient, dans le roman, Rul ; celle-ci, réduit à un esclave pour la culture en raison d'un complot qu'elle a tramé contre sa propre fille, a beau se venger de cette dernière, ce qui cause finalement sa peine capitale au moyen d'épingles enfoncées dans les « trous à lacet ». Pourtant, l'explication de Roussel est insuffisante : pourquoi un simple mot, pris dans un autre sens, aboutit à cette version très singulière du supplice ? D'après nous, cet épisode aurait pu se concevoir plutôt par le procédé d'écriture que nous avons vu plus haut : insérer un élément (corset) prélevé d'un contexte (société occidentale) dans un autre contexte (société africaine), pour que celui-ci se modifie de manière invraisemblable par cet emprunt incongru. En évidence, l'Afrique imaginaire de Roussel ne s'est pas créée d'emblée, ce dernier ne cessant pas de réitérer cette procédure de jonction le long du processus rédactionnel. Le monde inouï d'*Impressions d'Afrique* n'aurait jamais découlé du développement linéaire de sa conception initiale basée sur le colonialisme trivial de l'époque. Cela nous conduit à dire que la genèse du roman est aussi un processus de déviation des stéréotypes contemporains et d'appropriation de l'originalité.

En guise de conclusion

La notion foucauldienne d'« épistémè », ou d'existence d'un système sémiotique dominant le discours humain à l'état latent est de niveau fort conceptuel. De la sorte, Roussel, considéré comme faisant le procès du discours occidental, est traité dans les mêmes termes que de Mallarmé ou d'Artaud. La compréhension d'une force critique que l'œuvre roussélienne aurait réellement pu avoir contre les systèmes représentatifs contemporains demande alors à réintégrer cette œuvre dans son cadre contextuel effectif que Foucault a totalement négligé. Cela nous conduit à nous demander dans quel sens l'imaginaire africain engendré dans le processus génétique d'*Impressions d'Afrique* a pu pourfendre le système clos de la représentation occidentale. Comme en témoignent les clichés représentant les africains ou la culture africaine de l'époque, les européens cherchaient à intégrer cet Autre dans leur propre hiérarchie des valeurs et à le réduire à un être inférieur. Roussel, partant de cette dimension du lieu commun, a créé un monde où cette échelle est momentanément suspendue. Reste à savoir si de tels rapports variables et toujours réversibles entre les blancs et les noirs font véritablement ouvrir la culture occidentale vers l'altérité.

15 *Comment j'ai écrit, op. cit.*, p. 17.