



CLASSIQUES  
GARNIER

BASSET (Anne-Marie), REGGIANI (Christelle), « Carnet critique », *in* REGGIANI (Christelle), SALCEDA (Hermès) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Réceptions et usages de l'œuvre de Roussel*, p. 271-278

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13815-0.p.0277](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13815-0.p.0277)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2010. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CARNET CRITIQUE

ROUSSEL, Raymond. *Œuvres VII. Impressions d'Afrique*, Jean-Philippe GUICHON ed. Paris, Pauvert-Fayard, 2009. 998 p.

Les *Œuvres complètes* de Raymond Roussel, publiées aux éditions Pauvert-Fayard depuis 1994, se présentent comme des éditions critiques et génétiques, dans la mesure où elles restituent des variantes manuscrites puisées dans le fonds de la Bibliothèque nationale de France. De nombreux travaux de génétique textuelle portant sur l'édition des manuscrits ont montré, depuis une dizaine d'années, les problèmes soulevés par l'édition, sur un support papier, de variantes empruntées aux avant-textes<sup>1</sup>. Almuth Grésillon résume bien le paradoxe qui les caractérise : « [...] *on voudrait représenter dans la bidimensionalité des pages un processus génétique dont on s'est pourtant appliqué à montrer que sa propriété est d'ajouter à l'écrit, qui est bidimensionnel, une troisième dimension, qui est celle du temps !* »<sup>2</sup>.

*Impressions d'Afrique*, qui constitue le tome VII des *Œuvres complètes* de Roussel, paru en avril 2009, n'échappe pas à ce paradoxe. Cependant, alors que l'édition publiée chez Jean-Jacques Pauvert en 1985 donnait accès au texte sans aucun appareil critique, la nouvelle édition offre le plus imposant travail d'édition critique et génétique paru à ce jour dans la collection. L'éditeur, Jean-Philippe Guichon, a en effet entrepris de transcrire sous forme de variantes l'ensemble des avant-textes de *Impressions d'Afrique*, ce qui ouvre la voie à de nouvelles recherches pour les lecteurs de Roussel<sup>3</sup>.

Cette édition se réfère aux conclusions de notre thèse de doctorat, tout en empruntant des méthodes différentes et en poursuivant des objectifs distincts. Dans le deuxième volume de notre thèse, nous avons seulement donné à lire une transcription diplomatique des avant-textes les plus éloignés génétiquement du texte publié, dans le but de saisir la création littéraire à différents niveaux de l'invention<sup>4</sup>. L'ambition de Jean-Philippe Guichon dans ce volume est autre.

Dans la préface, il revient en premier lieu sur les grands mouvements de

l'invention du roman en s'appuyant sur nos conclusions et sur sa propre analyse des manuscrits. L'éditeur présente par la suite le texte de l'édition Lemerre de 1910, accompagné d'un appareil critique très riche. Il décrypte les allusions littéraires et culturelles contenues dans le roman, montrant par là que l'écrivain était beaucoup plus influencé par la culture de son époque qu'il a bien voulu le faire croire.

Suivent les transcriptions des avant-textes de *Impressions d'Afrique*. Jean-Philippe Guichon publie ainsi le « Cahier d'ébauches » et les « Premières versions fragmentaires » (désormais abrégé en *PVF*) en utilisant un compromis entre la transcription diplomatique et la transcription linéarisée. Ainsi, l'éditeur réduit au maximum les codes éditoriaux en restituant les biffures, les mots soulignés et encadrés ou entourés tels qu'ils apparaissent sur le manuscrit, ce qui assimile ce travail à une transcription diplomatique. Cependant, il choisit également de linéariser les opérations d'écriture — addition, suppression, modification — ce qui apparente plus ce travail à une transcription linéarisée, avec les défauts inhérents à ce type de démarche.

Ainsi, on peut regretter que l'ordre de publication de ces fragments manuscrits ne reflète pas fidèlement la chronologie d'écriture. L'« Ébauche de poème sur Jésus », dont l'écriture précède génétiquement celle des *PVF*, est publiée à leur suite<sup>5</sup>. De même, la publication suivie des feuillets manuscrits ne rend pas compte de leur enchâssement progressif. La rencontre entre les naufragés du Lyncée et les Africains, qui figure au chapitre x de l'édition définitive, est le résultat de cinq campagnes d'écriture dont quatre sont des réécritures interlinéaires des mêmes feuillets (*PVF*, ff. 73–6, 82, 85–86, 89, et « Manuscrit autographe I », f° 158), entre lesquels sont enchâssés à deux moments différents les ff. 77 et 79 puis 78 des *PVF*. Exemple encore plus probant, le f° 73 des *PVF* contient six campagnes de réécritures interlinéaires successives qui, dans l'édition de Jean-Philippe Guichon, sont entièrement linéarisées, de sorte que la troisième dimension de l'écriture n'apparaît pas à la lecture.

À la suite des « Premières versions fragmentaires », Jean-Philippe Guichon publie des variantes empruntées aux réécritures interlinéaires des « Manuscrits I » et « II », aux dactylographies et aux jeux d'épreuves corrigées de *Impressions d'Afrique*. L'éditeur le reconnaît, « Cette disposition des variantes ne rend qu'imparfaitement compte du travail continu d'amplification et de permutation des séquences primitives auquel se livre Roussel pour élaborer son roman. » (p. 559).

Cette édition des variantes ouvre bien des perspectives critiques, notamment stylistiques. Jean-Philippe Guichon rappelle le principe sur lequel repose l'intégralité du processus de genèse romanesque jusqu'aux jeux d'épreuves corrigées, en soulignant que le manuscrit, constitué de feuillets de cahiers d'écoliers réécrits à plusieurs reprises, est « l'instrument de

*référence pour l'écrivain qui l'inscrit dans un système d'interaction et de rétroaction permanentes avec les dactylographies successives qu'il fait établir* » (p.560). Le volume se termine par la transcription des variantes des noms de personnages et de lieux, que nous avons initiée dans notre thèse, mais il fournit un recensement plus complet<sup>6</sup>. Les leçons des deux transcrip-teurs varient à propos de quelques noms propres.

Cette édition remplit parfaitement le cahier des charges qu'elle s'est fixé — publier sous forme de variantes l'intégralité du dossier génétique de *Impressions d'Afrique* — mais elle ne permet pas de représenter correctement la genèse de cette œuvre, ce que ne ferait d'ailleurs aucune édition sur support papier, si ce n'est une monstrueuse édition qui publierait plusieurs fois les mêmes feuillets dans un ordre différent en ne retenant que certaines campagnes d'écriture au détriment d'autres. Seule une édition hypertextuelle parviendrait à représenter un tel processus, qui demeure sinon abstrait.

Par ailleurs, la publication de dossiers génétiques n'a de valeur que si elle suscite une nouvelle interprétation de l'œuvre. Or, les annotations de cette édition ne jettent pas une lumière nouvelle sur *Impressions d'Afrique*. Jean-Philippe Guichon ne semble pas connaître, ou ignore délibérément, les travaux antérieurs sur l'utilisation des procédés d'écriture révélés dans *Comment j'ai écrit...* : les nouveaux procédés qu'il prétend révéler avaient déjà été mis en évidence<sup>7</sup>. De même, nous avons déjà montré l'occultation des procédés au fur et à mesure des réécritures successives des séquences narratives<sup>8</sup>. Cependant, Jean-Philippe Guichon met en évidence, à juste titre, le fait que Roussel dissimule ses procédés au fur et à mesure qu'il écrit, tout en laissant affleurer certaines de leurs manifestations dans la version finale du roman. Les jeux sur l'homophonie mentionnés en pages VII et VIII auraient mérité de plus amples développements et la publication de fac-similés pour emporter l'adhésion du lecteur<sup>9</sup>.

L'interprétation de Jean-Philippe Guichon ne rend pas compte du mouve-ment d'invention de l'imaginaire roussellien. Ainsi, l'éditeur expédie en une phrase ce qui fait l'intérêt essentiel de l'étude génétique : « *Parallèlement à cette atténuation du comique des premiers jets apparaissent les scènes de tortures et les machines qui n'y figuraient pas. Insidieusement, brouillons après brouillons, un monde anxigène se substitue à l'univers bon enfant du début.* » (p. XIX).

L'univers de *Impressions d'Afrique* au début de la genèse n'est pas du tout "bon enfant". On y voit très rapidement monter une violence qui va de pair avec la construction d'un mythe civilisateur et l'escamotage du réel. Plus Roussel écrit, plus il quitte une Afrique de cliché pour entrer dans l'abstraction. Lorsqu'on lit la préface de cette édition, on est tenté de croire que Roussel ajoute des machines et des scènes de tortures tout au long de la genèse, jusqu'au texte publié, alors que cette amplification est suivie

d'une nette diminution au cours du processus de création. L'éditeur scientifique fait un contresens sur l'évolution de l'imaginaire dans les avant-textes de *Impressions d'Afrique*, qui procède de deux mouvements antagonistes successifs : d'abord l'élaboration d'un univers dominé par le chaos jusqu'à un point d'acmé (qui correspond à la phase 2 de la genèse), puis la transformation progressive de cette représentation chaotique de l'univers en une version plus rassérénée.

L'interprétation de Jean-Philippe Guichon est culturelle : l'Afrique de Roussel refléterait le continent fantasmé par les Européens colonialistes, ou inquiets de l'être, mais il ne cite pas la lecture mythique d'Anne-Marie Amiot, dont l'étude génétique confirme pourtant bien des intuitions<sup>10</sup>. Il y ajoute une interprétation biographique : l'écriture de *Impressions d'Afrique*, et plus précisément l'atténuation du comique et des références musicales au cours de la genèse, symboliserait le passage de Roussel à l'âge adulte. Nous avons montré que l'effacement du comique va de pair avec la construction d'un univers mythique rasséréiné. De plus, Roussel n'a pas attendu d'écrire *Impressions d'Afrique* pour renoncer à la carrière musicale, puisqu'il affirme : « *Un jour, à dix-sept ans, je pris le parti d'abandonner la musique pour ne plus faire que des vers ; ma vocation venait de se décider.* » (C, 28). L'occultation des références musicales est plutôt, sans doute, liée à celle des procédés, dont Roussel nous dit qu'ils sont « *parents de la rime* » (23).

Malgré ces réserves, il n'en demeure pas moins que ce travail éditorial présente une manne d'importance pour les lecteurs à venir de l'œuvre de Raymond Roussel.

Anne-Marie BASSET

1. Voir notamment l'article de Jean-Louis LEBRAVE, « L'Édition génétique », pp. 206–24 in *Les Manuscrits des écrivains*, Louis HAY ed. (Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993).

2. Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique* (Paris, P.U.F., 1994), p. 121.

3. Rappelons que le dossier génétique de *Impressions d'Afrique* est constitué d'un « Cahier d'ébauches » (16 folios), de « Premières versions fragmentaires » (177 folios), d'un manuscrit contenant une version du roman en son entier, abondamment retravaillée, distribuée en deux volumes (« Manuscrit autographe I » [339 folios], « Manuscrit autographe II » [399 folios]). S'ajoutent au corpus manuscrit deux jeux de « Premières dactylographies fragmentaires » (347 folios et 346 folios), les « Dactylographies incomplètes de la première partie du roman » (219 folios), les « Dactylographies corrigées de la seconde partie du roman » (187 folios), un jeu de « Deuxièmes épreuves corrigées » et deux jeux

de « Troisièmes épreuves corrigées ». Pour l'analyse de ce corpus génétique, voir Anne-Marie BASSET, « La Genèse d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel ou le Mythe de la création », thèse de doctorat, université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 1996, deux volumes.

4. On distingue la transcription diplomatique où « *les parties textuelles du document sont déchiffrées et transcrites en reproduisant aussi fidèlement que possible la disposition topographique de l'original* » de la transcription linéarisée où « *par le jeu d'un codage typographique, les opérations d'écriture fondamentales (addition, suppression, remplacement) sont présentées comme si elles constituaient un texte et se donnent à lire comme une suite continue de signes* » (*op. cit.*<sup>1</sup>, p.214).

5. Le descriptif de la Bibliothèque nationale de France indique que cette ébauche de poème fut trouvée « jointe aux feuillets sur Sanga, fille aveugle du roi » (PVF, ff.7–12). L'étude des manuscrits montre que Roussel se consacre à l'écriture versifiée avant d'écrire *Impressions d'Afrique*. Il y a donc de fortes chances pour que la rédaction de cette ébauche de poème précède celle des séquences narratives en prose regroupées dans les PVF.

6. Voir Anne-Marie BASSET, *op. cit.*<sup>3</sup>, vol. I, pp.141–3.

7. Il s'agit des noms calembours (p.v). Voir aussi Anne-Marie BASSET, « Impulsion ou contrôle ? Les Procédés rousselliens en mouvement dans les avant-textes d'*Impressions d'Afrique* », *Mélusine*, n°9, 1999, pp.279–97.

8. Voir, par exemple, la séquence où le Hongrois Skarioffszky apprend à jouer de la cithare à un ver de terre. Dans les avant-textes, c'est Rhéjed qui se livre à cet enseignement parce que ce passage est généré par les équations « maison à espagnolettes » et « guitare (que Roussel remplace par « cithare ») à vers », la dynastie de Talou VII, son père, provenant de l'union de Souann avec une Espagnole. Toutes les traces d'utilisation de ces deux équations sont occultées dans la version publiée (voir BASSET, *op. cit.*<sup>3</sup>, vol. I, pp.260–4).

9. Selon nous, les soulignements de syllabes interviennent à la phase 7 de la genèse de *Impressions d'Afrique* et correspondent plutôt à un travail stylistique sur l'euphonie de la phrase (voir BASSET, *op. cit.*<sup>3</sup>, vol. I, p.138). Il faudrait approfondir l'analyse pour montrer qu'ils sont véritablement producteurs.

10. Anne-Marie AMIOT, *Un Mythe moderne : Impressions d'Afrique de Raymond Roussel* (Paris, Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes » 176, 1977).

ROUSSEL, Raymond. *Œuvres IX. L'Allée aux lucioles, Flio, Pages choisies*, Annie LE BRUN et Patrick BESNIER eds. Paris, Pauvert-Fayard, 2009. 598 p.

Sous la direction d'Annie Le Brun et de Patrick Besnier, le neuvième volume des *Œuvres complètes* de Roussel actuellement en cours de publication aux éditions Pauvert-Fayard (à partir du Fonds Roussel acquis par la Bibliothèque nationale de France en 1989) rassemble les textes qui encadrent la période de la guerre, que Roussel passa sous les drapeaux.

Il s'agit, d'abord, de deux textes inachevés, tous deux écrits en 1914 : « L'Allée aux lucioles » (qui s'identifie, sans doute, à l'épisode inédit mentionné dans *Comment j'ai écrit...*, « écrit tout de suite après *Locus solus* et interrompu par la mobilisation de 1914 où il est question notamment de *Voltaire* et d'un site plein de lucioles » (C, 25)), découvert dans la malle retrouvée en 1989, et « Flio » (déjà publié par Michel Leiris), dont Patrick Besnier fait observer (p. 18) qu'il constitue peut-être un fragment destiné au roman précédent, dans la mesure où l'on y retrouve, entre parenthèses, une mention du personnage de Pangloss (p. 102). Les éditeurs du volume ont pris le parti de reproduire fidèlement ces textes inachevés, avec leurs erreurs d'orthographe, de ponctuation et de typographie.

Vient ensuite le recueil *Pages choisies*, qui se trouve ainsi réédité pour la première fois depuis 1918. Presque sans écho dans l'histoire littéraire — même s'il permit à Gide de découvrir l'œuvre de Roussel — il est cependant d'un grand intérêt pour le chercheur, puisque sa composition, commandée par le désir de notoriété de son auteur, montre la manière dont celui-ci espérait que son œuvre pouvait être, enfin, reçue. Comme le note à juste titre son éditeur, Patrick Besnier : « [...] le regard porté par l'auteur sur son œuvre comme le souci de communiquer avec ses lecteurs sous la forme d'une anthologie apportent des informations dont la simple description du volume ne suffit pas à rendre compte. » (p. 125).

C'est dire que l'anthologie doit être, à l'instar du vers, ou du Procédé, une machine à gloire, dont le titre, du reste, atteste par avance la pleine efficacité : un volume de *Pages choisies* livre une reconstitution de l'œuvre réservée, en principe, aux classiques, ou du moins aux écrivains à succès. Fondée sur l'exercice d'un choix — c'est-à-dire sur un double principe de sélection et d'exclusion — l'anthologie propose, en tout cas, une certaine lecture de l'œuvre — celle, en l'occurrence, de son auteur même. L'exclusion est, ici, radicale, puisque seuls *Impressions d'Afrique* et *Locus solus* sont mis à contribution. Ce choix signifie, de la part de Roussel, un double rejet : du vers, bien sûr (Patrick Besnier suggère que ce refus pourrait tenir à la difficulté de la composition de *Nouvelles impressions d'Afrique* (p. 131)), mais aussi bien des formes brèves de la prose — la brièveté s'imposant cependant dans le volume, qui transforme *Locus solus* en une série de contes.

Pour les deux romans, la stratégie de réécriture est apparemment la même : à chaque fois, Roussel élimine la description (des scènes, des machines), ne laissant subsister du texte original que les récits explicatifs, sans doute supposés *a priori* plus « lisibles ». Ce principe une fois posé, l'effet produit diffère cependant dans les deux cas, se conformant à la poétique propre de chaque roman. S'agissant de *Impressions d'Afrique*, l'emporte le parti de la continuité, puisque l'anthologie livre en bloc, sous le titre « Trois mois à Éjur », l'ensemble constitué par les chapitres x à xxvi du roman (soit la deuxième partie, explicative, du livre), matérialisant ainsi, comme le note Patrick Besnier, l'avis porté par le célèbre papillon vert de l'édition originale : « *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 455, ensuite de la page 1 à la page 211.* » (p.132). Quant à *Locus solus*, c'est, en revanche, le principe inverse de discontinuité, déjà caractéristique du texte, qui s'impose : de son deuxième grand roman, Roussel ne retient qu'une série de contes, extraits des différents chapitres qui le composent, auxquels il donne, à chaque fois, un titre. (Seul le dernier, « Noël et Mopsus », échappe à cette règle, puisqu'il reprend l'intégralité du chapitre vii de *Locus solus*, à l'exception de ses trois dernières lignes.) C'est dire que l'anthologie publiée par Roussel en 1918, soigneusement composée par l'écrivain — à l'instar de ses machines fictionnelles les plus fameuses — est censée fonctionner comme un piège (dont l'effet sera d'ailleurs éprouvé par Gide) : commandée par un principe d'ellipse — ainsi que le remarque Patrick Besnier, l'identité du « maître » de *Locus solus*, par exemple, n'est jamais glosée par les extraits publiés — l'anthologie maintient une tension énigmatique propre à exciter la curiosité du lecteur. Le geste d'extraction qui définit la composition d'un tel recueil constitue ici une collection explicitement ouverte sur l'ensemble auquel elle se rattache, dans une construction qui cherche manifestement à capter, davantage que la bienveillance, le désir de son lecteur.

Il s'agit donc, on l'aura compris, d'une publication roussellienne importante, parce que le recueil des *Pages choisies* propose aux chercheurs un champ d'investigation prometteur, mais aussi parce que l'amateur de Roussel (qu'il soit ou non universitaire) dispose ainsi d'une édition commode de « L'Allée aux lucioles », qui complète utilement celle du poète Jacques Sivan (Raymond ROUSSEL, *L'Allée aux lucioles*, suivi de « Les Corps subtils aux gloires légitimantes » de Jacques SIVAN [Dijon, Les Presses du réel, 2008]). En effet, « L'Allée aux lucioles » constitue, malgré son inachèvement, une pièce majeure de l'univers roussellien, proposant, au début de la guerre, un *avatar* heureux de *Locus solus* (on relira, sur ce point, la préface d'Annie Le Brun, p.12). Dans un cadre très proche de celui du roman (le jardin de Frédéric II après le parc de Canterel), le jeu du hasard et de la nécessité qui commande l'œuvre entier est ici conduit

par un Lavoisier « *quêteur d'aléa* » (p.57), masque transparent de l'auteur où se dessine un beau portrait de l'artiste en chimiste, disant un Roussel à la recherche du secret de la vie. Tout au contraire de la fable de « Flio » (par exemple), où la passion sensuelle, lorsqu'elle n'est pas équilibrée par le travail, s'avère promesse de mort, ce bref récit laisse place à un érotisme pour une fois heureux — bien loin, en tout cas, de la pulsion létale qui, malgré *résurrectine* et *vitalium*, gouverne *Locus solus*. Cet élan printanier qui emporte l'écriture — dans l'épisode inédit de *Candide* qu'imagine Roussel, le jeune Pangloss est d'ailleurs déguisé en Cérès — s'achève, au double sens de ce verbe — s'accomplissant dans un mouvement tout près de se retourner en son contraire — avec la chute de Pangloss dans les latrines, plongée effective dans le bas-corporel qui donne lieu à un réjouissant éloge paradoxal de la merde, où la prose de Roussel prend une étonnante tonalité rabelaisienne. Curieux vitalisme roussellien, dont l'élan rencontre très vite l'expérience concrète de la finitude organique du corps humain, même si cette chair mortelle est ici représentée sur un mode grotesque : l'exaltation du principe vital ne saurait manifestement faire l'économie de l'indifférenciation organique, alors directement éprouvée dans l'ordure du cloaque. À cette scène, à laquelle l'emportement de l'écriture donne la résonance d'un véritable morceau de bravoure, ne répondent, dans l'espace de la fiction, que le scintillement immatériel de la lumière des lucioles, et la fugace immobilisation thermodynamique produite par l'invention de Lavoisier. C'est, en effet, la structure même de l'œuvre qui se trouve alors chargée d'une réplique moins fragile : la forme du récit à tiroirs, ô combien familière aux lecteurs de Roussel, permet, en l'occurrence, un creusement du temps qui, réunissant dans une même trame narrative différents moments historiques, procure, face à l'organicité pulsionnelle de la vie, l'expérience d'une suspension temporelle qui, si elle ne ressortit pas, à proprement parler, à celle de l'éternité, en propose, du moins, une figuration esthétique.

Christelle REGGIANI  
(*Université de Lille III*)

ÉDITION UTILISÉE

C *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris, U.G.É., « 10/18 », 1985.