

HEUREUSE MÉPRISE: RAYMOND ROUSSEL ET LES SURREALISTES

Henri BEHAR

L'admiration, tantôt muette, tantôt tapageuse, des surréalistes pour Raymond Roussel est assez connue, de même que l'extrême politesse, non dénuée d'incompréhension, qu'il leur témoignait. En évoquant leurs rapports contrastés, je voudrais surtout montrer le rôle essentiel qu'ont joué les premiers, à côté d'autres amateurs singulièrement éclairés, comme intercesseurs de l'œuvre de Roussel auprès du public. Si, en cinquante ans, elle a pu passer du tirage à compte d'auteur, chez Lemerre, à la grande diffusion du livre au format de poche, c'est sans doute grâce au courage d'un éditeur tel Jean-Jacques Pauvert, mais c'est surtout en raison de l'opiniâtreté de Jean Ferry et de l'ensemble des surréalistes, qui ont su lui gagner de nouveaux lecteurs.

D'abord sensibles à la « modernité » de livres inclassables comme *Locus Solus* et *Impressions d'Afrique*, les surréalistes ont défendu, tant qu'ils l'ont pu, le théâtre de Roussel, qu'ils ne goûtaient qu'à demi, avec néanmoins le sentiment de se trouver en présence d'un message à décrypter. Des appels réitérés, de leur part, à la collaboration, se sont soldés par un refus poli, Roussel qui ne se classait dans aucune école, les trouvant « un peu obscurs », si l'on en croit Lugné-Poe.

Il conviendra, en conséquence, de désigner les étapes et les acteurs de cette large compréhension - ou du moins de cette acceptation. D'en cerner aussi les raisons, la réception de Rous-

sel par les surréalistes témoignant de leur attente, de leurs aspirations mais aussi de leur méprise, dans l'ignorance où ils étaient du « procédé très spécial » utilisé par l'auteur de *Locus Solus*, et de leur déception à découvrir un grand bourgeois conformiste en ce génial écrivain. Par-delà ces relations épisodiques, il faudra marquer les affinités profondes qui font de cette œuvre, en dépit des apparences formelles, l'éponyme du récit surréaliste. A tel point qu'elle fut elle-même, indirectement et sous des aspects divers, l'un des générateurs du surréalisme. Incitation, modèle, générateur, tels sont les caractères de l'opus roussellien pour ses jeunes admirateurs.

*
**

Si l'on veut signaler les étapes et les relais de l'accueil réservé à Roussel par les surréalistes, il serait absurde, et historiquement inexact, de ne considérer que le mouvement conduit par André Breton de 1924 à sa mort. La présence du « plus grand magnétiseur des temps modernes 1 » se manifeste dans les cercles qui aboutiront au surréalisme, comme elle persiste chez ceux qui l'ont quitté.

Avant l'irruption publique du surréalisme, Roussel imprime sa marque sur ceux qui en feront partie et formeront, si je puis dire, sa mémoire collective. Il suffit de parcourir la minutieuse *Vie de Raymond Roussel* consignée par François Caradec pour en prendre la mesure 2. C'est d'abord à la reprise *d'Impressions d'Afrique* au théâtre Antoine, du 11 mai au 10 juin 1912, qu'assistent Apollinaire, Picabia et sa femme Gabrielle Buffet, accompagnés de Marcel Duchamp. Ce dernier déclarera, bien plus tard:

C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé... 3

On ne peut pas dire que la nouveauté de l'écriture théâtrale, la profusion imaginaire, aient été perçues immédiatement. Mais la statue en baleines de corset, le ver de terre joueur de cithare apparaissent comme les emblèmes de la modernité ou, plus exactement, d'une de ses composantes essentielles, la surprise.

Quelques années après, le jeune André Breton est sensible au même phénomène, à la lecture du texte *d'Impressions d'Afrique*, y relevant un principe de structuration remarquable. Mais

il ne montre pas un enthousiasme débordant pour Roussel lorsqu'il confie au collectionneur Jacques Doucet:

Son livre, Impressions d'Afrique, me semble participer des idées poétiques les plus récentes et tenir un plan estimable dans le domaine de l'imagination. Je ne pense pas que ce roman soit un chef-d'œuvre (la forme est assez vulgaire) mais la pensée en est vraiment curieuse et la fantaisie y prend un aspect constructeur, architectural, des plus rares 4.

Nul doute que le sentiment de Duchamp et de ses amis soit à l'origine de cette opinion. Reste qu'une grande réserve s'y fait jour, à l'égard du genre romanesque d'abord, à tel point que le même Breton ne retient aucune œuvre de Roussel dans le catalogue qu'il dresse pour le couturier-mécène en février 1922.

C'est encore le concept de modernité qui se profile dans l'important article de Philippe Soupault sur le même ouvrage, publié par *Littérature* le 1^{er} avril 1922. Y sont allégués le goût des peintures idiotes selon Rimbaud, l'énigme selon Gaston Leroux, l'ironie gratuite, la mécanique horlogère des personnages, l'inutilité évidente de la fiction, le caractère ludique du récit. A l'époque, Soupault se flattait d'être le seul à connaître Raymond Roussel et à pouvoir l'approcher. Au demeurant, il fait référence, dans cette contribution, à une lettre que ce dernier lui adressa de Tahiti en 1920. Cependant l'éloge admiratif ne laisse pas d'être tempéré par une appréciation ambiguë:

Malgré les apparences, cette poésie est plus hermétique, plus difficilement accessible que celle de Mallarmé. Elle semble à beaucoup ennuyeuse; elle n'est que luxueuse. Il faut pouvoir connaître l'oisiveté et ce charme de ne savoir que faire de ses dix doigts 5.

Je sais bien que le groupe de *Littérature*, atteint par la fièvre dada, ne considère pas le travail comme une valeur cardinale. Il me semble, néanmoins, que ces propos ne sont pas uniquement laudatifs.

Les représentations de *Locus Solus*, adapté par Pierre Frondaie au Théâtre Antoine en décembre 1922, sont l'occasion d'un soutien éclatant apporté par une large fraction du mouvement Dada: Aragon, Breton, Picabia, Desnos, Auric, Matthew Josephson, Vitrac, certainement contactés par Michel Leiris (personnellement lié à Roussel) forment la claque permanente, applaudissant *Locus Solus* et charriant *la Guerre en pantoufles*, un bref

tomber de rideau que l'administrateur a cru bon d'y adjoindre.

Breton, dont on sait la répugnance rousseauiste à l'égard des spectacles citadins, lui adresse un exemplaire des *Champs magnétiques* avec cette dédicace:

A Raymond Roussel pour «Locus Solus» le seul spectacle auquel il m'ait été donné d'assister s.

L'auteur solitaire de cette œuvre décriée par la critique constate avec plaisir qu'avec les dadaïstes il a «du moins un groupe de très chauds partisans 7 ». Toutefois, il avouera à Michel Leiris: «On dit que je suis dadaïste, je ne sais pas ce que c'est que le dadaïsme», montrant par là l'erreur généralisée des commentateurs, aussi bien que la distance le séparant de ses jeunes fanatiques. Parmi ceux-ci, il en est un dont l'intransigeance détonne: Roger Vitrac ne conçoit pas qu'on ait pu s'émouvoir des réactions du public de la générale: «C'est la dernière fois que je m'embarrasse d'avoir vu le public virer au rouge », écrit-il⁸, en regrettant la disparition du féerique ballet sous-marin et de l'étrange histoire des émeraudes. A l'époque, il n'a pas encore rencontré Roussel, mais il est ravi d'avoir fait la connaissance de Canterel: «ce personnage m'a appris à manger de l'homme. C'est exquis.» Je suis persuadé qu'une certaine tonalité sauvage de l'œuvre vitracienne vient de cette révélation initiale.

De Dada en «Mouvement flou» et autres approximations, le groupe rassemblé autour de Breton finit par se baptiser surréaliste. Il assiste avec une permanente déférence aux représentations que Roussel, revenu de l'idée de collaboration, offre lui-même aux Parisiens, sur invitation.

En mai 1924, la première chahutée de *l'Etoile au front*, au théâtre du Vaudeville donne lieu à la mémorable réplique de Desnos à un spectateur qui lui reprochait d'être de la claque: «Nous sommes la claque et vous êtes la joue. » Réplique consignée avec délices par Roussel dans le livret publicitaire qui accompagnait tous ses livres, calligraphiée dans ses dédicaces à Desnos et passée à l'immortalité dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. La formule est bien venue, mais elle ne me semble pas à la hauteur du magnifique article que le même Desnos consacre à cette pièce dans 391, mettant en relief les hasards qui font naître les mythologies 9.

Cependant tous les partisans de Roussel ne témoignaient pas d'une compréhension exacte de son œuvre. Breton nous en

assure lui-même dans « Fronton Virage ». En 1948, il évoque les tumultueuses représentations:

]’en étais moi-même et ne prétends certes pas que l’approbation passionnée que je donnais au spectacle s’appuyait sur une intelligence immédiate du texte qui fut en tous points suffisante. Mais la plupart de mes amis et moi nous avions lu (et relu) Impressions d’Afrique et Locus Solus et c’en était assez pour que nous pussions engager notre confiance dans leur auteur ¹⁰.

C’est assez dire qu’on ne souscrivait aux pièces représentées qu’en vertu de la réputation de leur auteur, de son aura particulière aux yeux des surréalistes. Réciproquement, Roussel, sur les instances de Leiris, s’intéressa aux peintures de Masson, de Miro, d’Ernst pour les mêmes sympathiques raisons, sans manifester une plus grande compréhension.

A l’exception d’Artaud et de Vitrac, le théâtre n’a jamais vraiment intéressé les surréalistes. En Roussel ce n’est pas le dramaturge qui les émeut, mais le conteur, l’homme d’imagination. L’atteste un article d’Eluard dans *la Révolution surréaliste*:

Là se tiennent les conteurs. L’un commence, l’autre continue. Ils sont marqués du même signe, ils sont la proie de la même imagination qui porte sur sa tête la terre et les cieux... ¹¹

C’est dans le même numéro que J.-A. Boiffard propose cette « Nomenclature », à la manière du glossaire de Leiris:

Raymond Roussel - la rousseur du monde sourit à tes aisselles ¹².

En dépit du jeu verbal, je ne suis pas sûr que cela ait fait plaisir à Roussel. Du moins n’en a-t-il pas témoigné de satisfaction, la notoriété à laquelle il prétendait n’étant point exaltée par cette page où l’annexaient les surréalistes. Dès la création de leur revue, ils avaient sollicité son concours. Breton s’en souvient dans ses *Entretiens*:

Des appels réitérés à la collaboration de ce dernier restent, à notre grande déception, sans écho. Nous comprendrons de mieux en mieux que Roussel est engagé dans une

œuvre toute individuelle qui ne supporte aucune échappée vers l'extérieur ¹³.

Benjamin Péret a été chargé de le contacter. Pas tout à fait en vain puisque son homme d'affaires (le frère de Michel Leiris) lui fait connaître après un entretien téléphonique avec Roussel, à Londres, que celui-ci « se trouve embarrassé pour lui répondre au sujet du surréalisme, car il ne se classe dans aucune école ¹⁴ ».

Ceci n'empêchera pas Breton de le faire figurer dans le dénombrement homérique du premier *Manifeste du surréalisme*: « Raymond Roussel est surréaliste dans l'anecdote. » La formule ne doit rien à l'arbitraire des signes. Elle fait écho au terme employé par Roussel lui-même, selon Soupault, pour qualifier ses « successions de faits ¹⁵ ».

Le dernier spectacle offert par Roussel au public, *la Poussière de Soleils*, représentée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en février 1926, accentue les réactions des surréalistes. Bénéficiant des places distribuées par l'entremise de Desnos, ils se montrent chauds partisans de la pièce, mais n'en comprennent toujours pas la nécessité intérieure. Comme autrefois pour Lautréamont, Aragon et Breton en discutent le long des grands boulevards, au sortir de la reprise au Théâtre de la Renaissance :

Ce sur quoi nous n'avions aucune peine à tomber d'accord, c'était sur le caractère désespérément languissant de l'action à laquelle Roussel, en lésinant moins que jamais sur les décors, pourtant semblait avoir tout fait pour intéresser. De ce point de vue il était indéniable que la pièce proprement dite le cédait en qualité à Locus Solus et à l'Etoile au front qui, sous le rapport scénique tel qu'on l'entend, déjà ne pouvaient guère se défendre. La manière « absurde » dont s'échangeaient les répliques, comme si un découpage à tort et à travers dans un texte d'intérêt purement anecdotique eût seul décidé des changements de voix, n'avait pas été beaucoup plus longtemps à nous faire « perdre le fil » qu'au reste des spectateurs. Bien sûr, nous n'allions pas pour si peu nous départir d'une admiration et d'une confiance vouées bien antérieurement à Roussel, mais il fallait convenir, à notre grand dam, qu'ici une certaine disproportion entre le vu et l'acquis mental nous laissait encore un peu plus pantelants qu'un spectacle de music-hall ¹⁶.

Breton formule ces impressions vingt-cinq ans après; mais nous savons, par de multiples exemples, qu'elles ne subissaient, dans sa mémoire, aucune distortion. En somme les rapports de Roussel avec ses admirateurs demeurent toujours aussi équivoques. La correspondance qu'il adresse à Desnos (reproduite par Caradec) témoigne de son incompréhension courtoise à leur endroit, et ces derniers avouent rester attachés à l'idée initiale qu'ils se sont faite de son œuvre, le théâtre ne leur ayant rien apporté.

Bien qu'il ait été l'un des premiers exclus du surréalisme, c'est Vitrac par son article dans la *NRF* de février 1928 qui va, me semble-t-il, changer la nature de leurs rapports. En effet, le père de *Victor ou les Enfants au pouvoir*, s'il n'a pas déchiffré toutes les énigmes rousselliennes, a su les énumérer avec clarté et indiquer quelques clés. Il voit dans le ballet de la gloire et de la mort (*Locus Solus*) l'explication psychologique de l'acharnement de Roussel au théâtre. Se trompant, aux yeux de Roussel, sur l'identité de *la Doublure* et de *Chiquenaude*, il n'en montre pas moins la reprise structurale. Surtout, il est le premier à voir le procédé qui, de *l'incipit* au *desinit* suscite l'œuvre: «comment les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge symbolisent les vers de la doublure dans la pièce (de théâtre) du Forban talon rouge! ¹⁷ ». Pour le lecteur à venir, il pointe la solution:

*Il Y gagnera d'y découvrir sous une forme hermétique mais
tout en symbole, quelques-uns des secrets qui sont restés
les ressorts essentiels de l'œuvre de Raymond Roussel ¹⁷.*

Allons plus loin: je crois bien qu'il est le premier à s'être rendu compte que, chez Roussel, la rime était parente du procédé - un procédé que l'auteur n'avait encore révélé à personne - et à avoir perçu «les lois rigoureuses de son fonctionnement ».

L'admiration qu'affirme Salvador Dali pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans un article du *S.A.S.D.L.R.* n'a rien pour nous surprendre. Comme à l'accoutumée, il procède à un détournement de texte au profit de sa méthode paranoïa-critique, non sans, toutefois, souligner quelques traits caractéristiques de l'œuvre (métaphore dépréciée, constantes obsessives, associations microscopiques) qui justifient, à ses yeux, «l'itinéraire rêvé des nouveaux phénomènes paranoïaques ¹⁸ ».

Que Roussel ait apprécié ou non un tel commémoraire n'a pas grande signification. Le fait est qu'avant sa mort il a tenu à désigner nommément dans son testament les surréalistes

(ou ex-surréalistes) Desnos, Eluard, Tzara, Leiris, Breton, Char, Dali, Soupault, Aragon, comme destinataires de ses œuvres posthumes. Davantage, François Caradec a retrouvé (et publié en *fac-simile*) une lettre autographe de Roussel mettant en œuvre, si je puis dire, le double dispositif de *la Poussière de soleils*: il aurait eu l'intention de faire tenir à ces mêmes surréalistes une copie du manuscrit qu'il déposait, par ailleurs, chez son notaire, afin de parer à tout risque de perte¹⁹.

Si cette hypothèse de Caradec, à laquelle je souscris totalement, est la bonne, c'est dire combien Roussel comptait sur les surréalistes pour assurer sa pérennité. Sa confiance ne pouvait être mieux placée, comme en témoignent, après son décès, les travaux de Jean Lévy - Jean Ferry, de Michel Leiris, Michel Carrouges, Marcel Jean, André Breton.

Les mânes de Jean Ferry, ne m'en voudront pas si je considère que l'ensemble de ses écrits sur Roussel ressortissent au surréalisme, alors qu'un bon nombre résulte de cours professés au Collège de Pataphysique. Lui-même m'avait raconté sa découverte de l'œuvre roussellienne et il ne fait aucun doute que l'illumination initiale remonte à l'époque où il approchait le groupe de Breton. J'en dirai autant des autres nommés ci-dessus, quels que soient leurs démêlés avec l'orthodoxie surréaliste. L'attraction passionnelle pour Roussel est bien un trait commun au groupe et à ceux qui s'y agrègent.

Jean Ferry considère que l'œuvre de Roussel n'a rien d'obscur ni d'embrouillé. Aussi consacre-t-il ses jours à établir des guides à l'usage des lecteurs distraits, inattentifs, malveillants. La structure narrative de *Locus Solus*, la présence des objets dans *la Poussière de soleils* comme support de la fiction, l'intrication des parenthèses dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, la géographie, l'histoire, la sociologie de l'univers imaginaire que constituent les *Impressions d'Afrique*, autant d'éléments parfaitement cohérents qui devraient susciter l'intérêt du lecteur, vers lesquels il le conduit par la main, avec un souci pédagogique non pareil²⁰.

C'est un souci, voisin, de démythification ou de démystification qui domine dans les écrits de Michel Leiris relatifs à Roussel. Avec la précision et la rigueur qui le caractérisent, il ne cesse de livrer les documents dont il a pu bénéficier, du fait des relations d'affaires de sa famille avec Roussel, et de ses propres contacts. De nature à rectifier l'image qu'on se fait du grand bourgeois et de ses manies insolites, ces pièces permettent de mieux cerner l'écrivain, ne serait-ce que par la publication d'inédits. Mais Leiris ne se contente pas d'accumu-

ler lettres et témoignages, il les éclaire de ses fines analyses tendant à préciser le rôle de l'imaginaire chez l'auteur de *Locus Solus*, le contenu qu'il attribue au terme de «conception», opposé à la «réalité». Contre des admirateurs intempestifs, qui auraient tendance à tirer Roussel vers l'alchimie ou l'occultisme, il refuse toute idée de transcendance, de surnaturel²¹.

La protestation de Leiris s'applique moins à l'hypothèse aventurée par Breton dans «Fronton-virage» qui n'est, somme toute, qu'une lecture conjecturale née de la rencontre de deux récits structurellement analogues, qu'à ses épigones. Marcel Jean fait de Roussel l'un des «sept sages de la civilisation double» dans *Genèse de la pensée moderne*. A son sujet, il allègue la pierre philosophale, le Maître du Temps, l'origine hermétique du langage²². Roussel poète hermétiste, l'idée était séduisante à une époque où le surréalisme se cherchait de plus en plus dans cette voie, qui avait présidé à sa naissance, et dont il s'était considérablement écarté au cours de sa phase idéologique.

Significativement, Michel Carrouges propose une lecture semblable des épisodes remarquables de *Locus Solus* et *d'Impressions d'Afrique* qu'il rapporte à la configuration des Machines célibataires²³. Sur le modèle des mécaniques conçues par Kafka et Duchamp, il dégage l'épure des appareils rousselliens à signification érotique et hermétique. L'ensemble témoignant d'une quête constante du secret perdu.

On voit là tout ce qui pouvait convenir à André Breton, contempteur du réalisme s'il en fut. C'est, d'ailleurs, le point fort de la présentation qu'il en donne dans *l'Anthologie de l'humour noir*:

*La magnifique originalité de l'œuvre de Roussel oppose un démenti lourd de signification et de portée, inflige un affront définitif aux tenants d'un réalisme primaire attardé, qu'il se qualifie lui-même de «socialiste» ou non*²⁴.

Je ne reviendrai pas davantage sur le rôle de Breton dans la défense et illustration de Roussel: avec «Fronton-virage» et surtout le choix de textes procuré dans cette anthologie, il en fait un contemporain capital, même s'il garde quelque réserve quant à sa «technique philosophiquement injustifiable».

Ayant eu la confirmation d'un procédé d'écriture que l'un d'entre eux (Vitrac) avait pressenti, les surréalistes ont cherché à aller au-delà, en sondant la matérialité du texte et de ses alentours (Ferry, Leiris) ou, de l'autre versant, en l'interprétant à la lumière des sciences occultes. Ainsi s'est mis en place un double

système de lecture, conforme à la tradition surréaliste dont on sait qu'elle est traversée par cette ligne de clivage qu'est l'ésotérisme.

A l'enthousiasme *a priori* pour le mystère, l'insolite, le scandale que représentent sa personne et son œuvre, succèdent des raisons fondamentales d'adhésion à son culte de la «conception» (autrement dit de l'imaginaire), du merveilleux, du «haut lyrisme».



Cet enthousiasme des surréalistes (ou de ceux qui étaient en passe de le devenir) pour Roussel n'allait pas de soi. Hostiles, par définition, à l'idée de réussite par la littérature (souvenons-nous de l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » qui devait se révéler un piège pour les hommes de lettres), ils ne concevaient pas qu'on puisse atteindre la gloire par l'écriture - ce qui est le motif essentiel de Roussel, cherchant à retrouver, par ce moyen, l'illumination de sa jeunesse. Même s'ils n'étaient pas encore ralliés à la Troisième Internationale, ils ne prisait guère les privilèges de la grande bourgeoisie, classe à laquelle Roussel ne se cachait pas d'appartenir, ne serait-ce que par les fastueux moyens qu'il employait pour se faire jouer.

En vérité, dès ses débuts, le groupe de *Littérature* opposait l'oisiveté au travail, le hasard à la raison, et la vie à l'art. On comprend, dès lors, que les propos de Soupault sur *Impressions d'Afrique* qualifiées de «poésie de désœuvré» soient un éloge envers qui a le détachement suffisant pour contempler la vaine agitation des hommes et peut se permettre de leur offrir une publicité surprenante ²⁵.

Roussel constitue une énigme pour eux. L'approcher, lui parler, ne les aident en rien à le comprendre. La rencontre de Vitrac avec Roussel, relatée par Soupault est trop savoureuse pour que je me dispense de la citer:

Je fus un des rares qui ait eu le privilège de connaître Raymond Roussel qui fuyait ses admirateurs. Roger Vitrac me posa de nombreuses questions sur l'auteur de Locus Solus. Il me demanda de le lui faire connaître. Je n'ai pas hésité très longtemps à demander à Raymond Roussel de rencontrer Roger Vitrac. Nous nous sommes rencontrés dans un «tea-room» de la rue Royale qui s'intitulait (une belle enseigne) X... Roger Vitrac ne dit pas un mot. Raymond Roussel ne prononça pas une parole sauf: bonsoir! Ce fut pénible. Je dus «tenir le crachoir») et boire quatre tasses de thé. Raymond Rous-

sel fut enchanté, Roger Vitrac enthousiaste. C'était ainsi ²⁶.

A travers toutes les anecdotes rapportées à son sujet persiste le sentiment que Roussel détient un secret qui le fait mettre hors pair ²⁷. Serait-ce la tournure humoristique de son esprit ? Nul ne le précise, mais il est évident que son originalité les fascine. Ne serait-ce que la rigueur avec laquelle il a décidé de parcourir l'univers, d'abord dans un vieux modèle de voiture, puis dans une maison roulante ultra-moderne qui préfigure nos camping-cars, avec le luxe en plus. Vitrac et Leiris ont souligné ce trait; insensible à la réalité extérieure, il déplace avec lui son univers personnel. Pour lui, la fiction, ou la conception, est supérieure à la réalité ambiante - ce que les surréalistes ne sauraient désavouer. Je ne sais si on l'a suffisamment noté: toutes ses lettres de voyage montrent que ses déplacements procèdent du calembour, de l'inversion des noms, de l'identification à des modèles fictifs empruntés à ses lectures favorites ²⁸.

Quelles que soient ses excentricités aux yeux du vulgaire, Roussel ne laisse pas de poser problème aux surréalistes par son sentiment vécu de l'extase. Ils avaient eu, n'en doutons pas, connaissance du chapitre de Pierre Janet consacré au cas Martial dans *De l'angoisse à l'extase* en 1926, et ils comprenaient que cette révélation glorieuse ne provenait pas d'une révélation extérieure - ce qui confirmait leur refus de la transcendance - mais ils ne voyaient pas que c'était le travail soigneusement réglé qui pouvait le conduire à la reviviscence d'un état fugitif. En d'autres termes, ils cherchaient ailleurs une explication à la souffrance d'écrire qu'il s'imposait. Au demeurant, sa manie particulière confortait l'intérêt qu'ils portaient, de tout temps (depuis le stage d'Aragon et Breton au Val-de-Grâce) aux maladies mentales.

Mais, par-delà le cas clinique, les surréalistes appréciaient le caractère insolite de son œuvre, ce par quoi elle tient de la modernité. De la même façon, ils étaient sensibles aux vertus de la surprise, l'une des constantes de l'esprit moderne depuis Apollinaire. Or, quoi de plus nouveau que ces pièces de théâtre où, comme à plaisir (et bien involontairement, me semble-t-il), l'auteur prenait le spectateur à contrepied et, d'une œuvre à l'autre, s'éloignait de plus en plus des lois du théâtre? Quoi de plus choquant pour la raison et la logique, comme en témoignent les réactions du public de l'époque? L'ensemble des objets représentés ou évoqués dans ces pièces n'est pas sans rappeler « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de sal-

timbanques, enseignes, enluminures populaires» de l'Alchimie du verbe. Une allusion de Soupault nous permet de penser que ces familiers de Rimbaud ont cru voir à la scène *Une saison en enfer*, ou, mieux, *les Illuminations*.

L'absurdité apparente du ver de terre joueur de cithare, de la statue en baleines de corset sur des rails en mou de veau excitait leur intelligence, les amenait à réfléchir, selon la leçon que leur avait donnée Jarry. Apprenant la mort de Roussel, Vitrac informe un de ses amis: « qu'il a laissé un testament qui est un véritable paraphe d'humour. Il demande, entre autres choses, qu'on achète des hectares *d'emplacements pour tombes*, qu'on lui construise un mausolée impressionnant avec une statue de lui-même surnaturelle de proportions et d'intentions [...]» et il attend la publication d'un journal ou d'œuvres posthumes donnant « la clé de la géniale énigme ²⁹ ».

Mystérieux, énigmatique, Roussel est aussi scandaleux aux yeux du public et de la critique. Plus il est décrié, plus les surréalistes y voient des raisons de prendre son parti, même s'ils ne le comprennent pas. *La Révolution surréaliste*, la revue la plus scandaleuse du monde, au dire d'Aragon, ne pouvait que soutenir un auteur à scandale. Pour Breton, « l'approbation du public est à fuir par-dessus tout », aussi se plaît-il à considérer les écrits rousselliens comme une œuvre « tablant sur la répulsion ou le découragement du vulgaire ³⁰ ». Il y décèle, en quelque sorte, une isotopie volontairement déceptive, un programme d'écriture tel qu'il ne puisse convenir qu'au petit nombre des esprits déliés qui recherchent justement la difficulté de lecture. L'équivoque est, là encore, évidente, Roussel, on le sait, visait la reconnaissance publique par le moyen du théâtre, et non l'inverse. En dépit du témoignage de Vitrac affirmant que « les répliques les plus significatives et les plus violentes invectives » de l'adaptation théâtrale de *Locus Solus* par Pierre Frondaie » avaient été dictées par Raymond Roussel qui insistait malgré le scandale, pour qu'on les répêât à satiété ³¹ », je suis convaincu que Roussel n'a jamais recherché l'agression du public. Reste que la déception ou la révulsion des spectateurs, leur *démoralisation*, signalées par Desnos ³², ont été perçues par les surréalistes comme une composante de l'œuvre, nécessaire à l'irruption de « la vraie vie » sur la scène, de même que les extraordinaires inventions publicitaires de Roussel (sa campagne d'affiches pour *Impressions d'Afrique*, sa roulotte automobile) étaient l'invitation à la féerie.



Cependant l'attachement des surréalistes à Roussel n'était pas seulement dû à une conception présumée commune de la modernité et des critères externes de l'avant-garde. Il y avait entre eux trop de points communs et d'affinités profondes pour que leur rencontre fût purement aléatoire. La création d'un univers autonome, le merveilleux et surtout le travail de la langue, générateur de l'œuvre, devaient nécessairement entraîner l'adhésion de Breton et de ses amis.

En effet, comment ne pas considérer l'univers roussellien comme un monde révélé, pur produit de l'imaginaire? L'impression initiale est aussitôt confirmée par Roussel lui-même, remarquant que chez lui «l'imagination est tout³³».

Breton et Soupault virent, dans l'enchaînement de ses récits, une autre forme de l'écriture automatique dont ils avaient découvert les possibilités en 1919: «Je ne crois pas être téméraire en déclarant que Raymond Roussel écrit ses "anecdotes" (c'est ainsi qu'il nomme les successions de faits) comme nous avons écrit André Breton et moi *les Champs magnétiques*³⁴», déclare Soupault. Nous savons maintenant, notamment par ses écrits posthumes, que rien n'est plus concerté que l'œuvre de Roussel. Cela n'a pas empêché Breton de considérer (dans *l'Anthologie de l'humour noir*) qu'elle était directement issue de l'inconscient, au même titre que les récits de rêve ou les textes automatiques. Pour sa part, Desnos l'oppose «à *Maldoror*, aux *Illuminations*, aux *Champs magnétiques*³⁵», mais il en fait le second plateau d'une même balance, lui qui savait peser les songes.

C'est la magie des rêves qu'Eluard découvre dans les propos de *l'Etoile au front*, n'hésitant pas à faire de Roussel l'inventeur d'un autre monde, de la seule réalité qui compte, c'est-à-dire celle de l'imaginaire. Entendons-nous bien: pour Eluard, comme pour Breton et Desnos, le monde complet proposé par Roussel, issu de combinaisons tout à fait imaginaires, devient une réalité aussi importante que ce que nous nommons le réel quotidien. Mais il va de soi qu'on peut tout aussi bien parler à son propos «d'irrationalité concrète» comme fait Jules Monnerot, ou de son «contenu irrationnel» comme l'écrit Dali³⁶. Tout dépend du point de vue, selon que l'on considère la fiction ou sa source.

Quel qu'en fût le mode de production, le résultat est que ces récits avaient toutes les apparences d'un tissu de rêve. Or, nous savons que le récit de rêve n'intéresse une collectivité humaine (et non le psychanalyste) que pour autant qu'elle y retrouve ses mythes favoris. La structure des contes merveilleux s'enchaînant dans l'œuvre de Roussel fait que les lecteurs comme Desnos, Eluard et Breton, outre qu'ils y ont projeté leurs propres angois-

ses (le cas patent de Desnos à ce sujet a été relevé par M.-C. Dumas), y ont retrouvé une mythologie d'autant plus familière qu'elle est celle de l'enfance: course au trésor, quête exaltée, découverte fabuleuse, etc.

Le récit roussellien, qu'ils présumaient jailli du rêve, devait plaire aux surréalistes pour une autre raison essentielle. C'est que, par son caractère merveilleux, il échappait à toutes les critiques adressées au roman. Comme pour *le Moine* de Lewis, Breton aurait pu dire «le souffle du merveilleux l'anime tout entier» (*Manifeste du Surréalisme*), et je m'étonne qu'une thèse, récemment publiée, sur *le Surréalisme et le Roman*, n'en fasse aucune mention³⁷. On sait quel procès le *Manifeste du surréalisme* dresse au roman du point de vue du lecteur: vanité des descriptions qu'on ne peut suivre vraiment; critique de la narration qui feint le libre arbitre alors que tout est déterminé par l'auteur, ne laissant aucun jeu à l'imagination; ennui du psychologisme, de l'analyse, barrant la route à la spontanéité, au hasard, à la vie. De fait, Breton et ses amis ne refusent pas absolument le genre romanesque: ils aspirent à un renouvellement et définissent un « horizon d'attente », pour reprendre la terminologie de Jauss, relativement précis et convergent, auquel *Locus Solus*, *Impressions d'Afrique* et même la *Poussière de soleils* répondent parfaitement, tant ce dernier texte n'est qu'une distribution aléatoire de la parole énonciatrice. Je n'ignore pas la part importante qu'occupent les descriptions dans ces œuvres (sans parler de *la Vue*, ni des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, étrangères au procédé, dont le référent est une photographie); mais c'est justement l'extrême minutie d'un énoncé décrivant un dispositif inconnu qui donne au récit son caractère merveilleux ou fantastique. C'est du moins ce qu'indique, poétiquement, Robert Desnos:

*Astronome infernal, le bactériologue colle son œil au microscope [...] A Raymond Roussel échoit le droit de baptiser les constellations infinies, les archipels moléculaires qui, pour le diviser davantage ne sauraient, quel lieu commun, atteindre l'infini dans son esprit*³⁸.

La lecture que présente le même Desnos de *l'Etoile au Front* est révélatrice de ce besoin de merveilleux ou de contes bleus pour adultes qu'exprimait par ailleurs, collectivement, André Breton. En quoi, s'insurge-t-il ?

En quoi un garçon de laboratoire faisant fortune grâce à un pied de mammoth congelé et amené à Paris par un

professeur curieux d'étudier les putréfactions [...] en quoi la révélation dans un ballon sphérique dominant la guerre de 1870-71 de l'amour d'un évêque pour une infirmière et de l'importance de cette révélation pour le destin d'une bague enfouie dans un puisard féodal, en quoi ces magnifiques épisodes du baccarat humain sont-ils plus scandaleux et moins touchants que telle aventure survenue à une vierge roumaine dans un cirque ensoleillé [...] 39.

En effet, les épisodes contés par Roussel acquièrent facilement un statut légendaire, autant que Theodora, vierge et martyre, à tel point qu'on se demande, maintenant, en le lisant, où on a déjà pris connaissance d'aventures identiques. Mais ce qui émeut davantage Desnos, c'est que les personnages, soumis à une passion unique, semblent la vivre jusqu'au bout, au mépris des obstacles, et qu'ils y sont les jouets d'un destin rigoureusement imprévisible pour le lecteur.

Je ne m'attarderai pas sur l'émerveillement procuré aux surréalistes par les sétons, les émerauds, *l'acqua micans* et la *résurrectine*. Un détail anecdotique, rapporté par Vitrac, selon lequel Roussel aurait fait fabriquer des pinces spéciales de dentiste, pour la représentation de *Locus Solus*, me paraît révélateur d'une certaine « cruauté », au sens où l'entendra Artaud, que Vitrac mettra en œuvre dans *Connaissance de la mort* 40. Or ce goût du sang me paraît être un des éléments narratifs réclamés pour des adultes qui n'ont pas perdu la saveur des récits de l'enfance, merveilleusement angoissants.

Qu'ils aient eu connaissance ou non du « procédé très spécial » utilisé par Roussel pour favoriser ses imaginations, les surréalistes de la première génération avaient, en commun avec lui, la recherche du « haut lyrisme ».

Certes, ils n'appréciaient pas tous de la même façon l'aspect mécanique des personnages rousselliens, le mouvement d'horlogerie présidant à leur destinée. Philippe Soupault s'en réjouissait, y retrouvant quelque chose des baraques foraines de l'enfance. Avant même qu'il ne se fût mis à jouer aux échecs, Vitrac avait annoncé cette orientation inéluctable de Roussel, à partir de l'étude de ses ouvrages, où il décelait une rigueur de construction égale à une partie du jeu royal.

Mais ce qui leur est commun, du moins à la naissance du Mouvement, c'est le travail du mot, ce en quoi ils rencontrent Roussel. Présentant le premier numéro de *la Révolution surréaliste*, Breton note, dans ses *Entretiens*, que le courant lyrique y est très fort avec Desnos, Baron, Eluard, et il précise:

Michel Leiris partage avec Desnos le souci d'intervenir, d'opérer sur la matière même du langage en obligeant les mots à livrer leur vie secrète et à trahir le mystérieux commerce qu'ils entretiennent en dehors de leur sens. A ce point de vue, leur maître reconnu et le nôtre est, naturellement, Raymond Roussel ⁴¹.

Il ne me semble pas que les surréalistes aient, dès ce moment, pu connaître la technique d'innovation roussellienne. Breton commet une erreur chronologique, mais il a bien raison, *rétrospectivement*, de considérer Roussel comme l'initiateur des mots sans rides. Aux auteurs déjà nommés il faudrait ajouter justement Marcel Duchamp (qui inspire l'article de Breton « Les mots sans rides » dans *Littérature* I.XII.1922) et Vitrac dont la *Peau-Asie* est une systématisation de la contrepèterie - c'est-à-dire de la permutation phonétique - sur l'étendue du poème ⁴². Non qu'il y ait identité de pratique entre les uns et les autres, mais, à coup sûr, une recherche du même ordre. Il s'agit bien, par une chiquenaude donnée au langage conventionnel figé, d'ouvrir de nouveaux horizons, de révéler des cousinages, comme disait Jarry, des parentés secrètes. Somme toute, le mannequin linguistique désarticulé est susceptible de donner le jour à un sémantisme insoupçonné. Qu'on se réfère au procédé roussellien sous ses trois espèces (phrases identiques à double sens, mot à double sens accouplés par le préposition *à*, phrases rébus ou à peu près phonétiques) ou aux jeux verbaux de Duchamp, Desnos, Leiris, Vitrac, c'est bien la même entreprise de subversion de la langue maternelle.

Cependant le but recherché peut être différent. Pour les uns il s'agira d'un exercice de caractère mathématique, susceptible de fonder une nouvelle grammaire, plus poétique et divertissante que l'ancienne.

Pour les autres, en revanche, il est question de retrouver le langage primitif original d'avant Babel. C'est ce que Breton nomme la « haute poésie », l'hermétisme fondamental dont la cabbale phonétique ou langage des oiseaux est le moyen. De là à faire de Roussel un adepte, initié à la Tradition des enfants d'Hiram, il n'y a qu'un pas, favorisé par le sentiment d'énigme dont j'ai parlé ci-dessus. Breton, en avançant cette hypothèse dans « Fronton-virage », se montre très prudent. Il n'en suppose pas moins un secret final dans l'œuvre de Roussel qui reproduirait, de manière cryptique, le processus du Grand Œuvre. Au *Mystère des cathédrale* de Fulcanelli, il substitue la chaîne de *Poussière de soleils*. Chacun y mettant un accent particulier, ses émules développent la démonstration : Carrouges pour les machines céli-

bataires à fonctionnement érotique et hermétique, Marcel Jean pour la pierre philosophale, dernière opération du Grand Œuvre qui est aussi maîtrise du langage et connaissance de soi.

On le voit, que ce soit au début triomphant du surréalisme ou à son déclin, Roussel apparaît toujours comme un modèle, une référence, une source d'inspiration quand ce n'est pas le Sphinx qui interroge chacun sur la route de Thèbes.

*
**

En dépit des recherches accumulées, on ne connaît qu'une infime partie des mécanismes de l'inspiration ou, si l'on préfère un vocabulaire moins connoté, de la création littéraire. Par ses indications posthumes, Roussel n'a levé qu'un léger coin du voile et fourni quelques clés, toutefois sans indiquer où étaient les serrures. Il serait donc hasardeux, en dehors du témoignage des intéressés, d'affirmer que telle ou telle œuvre est issue du modèle roussellien. Il est cependant certain - parce que Duchamp l'atteste - que la représentation *d'Impressions d'Afrique* a enclenché, *analogiquement*, la fabrication du Grand Verre et entraîné, de façon durable, l'intérêt des surréalistes pour la personne et l'œuvre de Roussel. De même le travail de la langue, qui est l'un des aspects primitifs du surréalisme, a été suscité originellement par Duchamp, en connivence spirituelle, si l'on peut dire, avec Roussel. Sur l'autre versant, c'est l'exploration de l'univers onirique que, peut-être à tort, les surréalistes ont cru pouvoir poursuivre à l'instar de Roussel - mais le fait est que la technique roussellienne n'est rien d'autre qu'un pont-levis jeté entre l'état de veille et le sommeil, entre le conscient collectif et l'inconscient personnel. Il ne m'appartient pas de dire ici l'influence qu'a pu avoir Roussel sur les auteurs du Nouveau Roman en France, ni même à l'étranger sur un Julio Cortazar par exemple.

Je conclurai donc mon propos en affirmant ceci: les surréalistes ont défendu Roussel et facilité sa survie littéraire dans la mesure où il comblait leur horison d'attente. Réciproquement, Raymond Roussel les a, plus ou moins directement, accompagnés sur les chemins de l'imaginaire, du merveilleux, du renouvellement de la langue. Ainsi s'établit la chaîne de la roussellâtrie à partir d'une méprise initiale.

Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, p. 292.
2. Voir: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel (1877-1933)*, éd. J.J. Pauvert, 1972, 400 p.
3. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967, pp. 5-6.
4. André Breton, Lettre à J. Doucet, le 9 fév. 1921, citée par P.O. Walzer, « Une bibliothèque idéale », in *André Breton essais et témoignages*, Neufchâtel, La Baconnière, 1970, p. 88.
5. Philippe Soupault, « Raymond Roussel », *Littérature*, nouvelle série, n° 2, 1^{er} avr. 1922, p. 19.
6. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, *op. cit.* p. 220.
7. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1933, p. 34.
8. Roger Vitrac, « La Mort au public », *Les Hommes du jour*, 30 déc. 1922, texte repris dans Roger Vitrac, *Champ de bataille*, Rougerie, 1975, pp. 24-26.
9. Robert Desnos, « L'Etoile au front », 391, n° 17, juin 1924.
10. André Breton: « Fronton-virage », préface à Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 12 (repris dans *la Clé des champs*, Pauvert 1967).
11. Paul Eluard, « Raymond Roussel: L'Etoile au front », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juil. 1925, p. 32.
12. J.-A. Boiffard, *ibid.*, p. 22.
13. André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, Gallimard, 1952, p. 107.
14. « Correspondance », *la Révolution surréaliste* n° 1, 1^{er} déc. 1924, p.32.
15. Philippe Soupault, *la Révolution surréaliste*, n° 4, p. 8.
16. André Breton, « Fronton-virage », *op. cit.*, pp. 26-27.
17. Roger Vitrac, « Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1^{er} fév. 1928. J'ai analysé cet article fondateur dans mon étude: *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, pp. 84 sq.
18. Salvador Dali, « Raymond Roussel - Nouvelles Impressions d'Afrique », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 41.
19. Voir F. Caradec: *Vie de Raymond Roussel*, *op. cit.*, pp. 361-62 et hors-texte n° 72-73.
20. Voir, de Jean Ferry, respectivement: « Analyse de deux ouvrages de Raymond Roussel », *Documents* 34, pp. 79-83; *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, 214 p.; « Raymond Roussel », numéro spécial de *Bizarre*, 2^e trim. 1964 ; *L'Afrique des impressions*, Pauvert, 1967.
21. Voir surtout, de Michel Leiris: « Conception et réalité chez Raymond Roussel », *Critique*, octobre 1954, repris dans Raymond Roussel, *Epaves*, Pauvert, 1972, et « Documents sur Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1^{er} avril 1935 (repris dans *Bizarre*, *op. cit.*, p. 77); compte-rendu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, *N.R.F.*, 1^{er} janv. 1936; « Autour des *Nouvelles Impressions d'Afrique* », *Cahiers GLM*, mars 1939; « Une lettre de Raymond Roussel », *Arts-Lettres*, 4^e année, n° 5, Présentation de Fllo, *Bizarre*, numéro « Roussel », p. 2.
22. Voir: Marcel Jean et Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, essai, Corrèa, 1950, 232 p.
23. Voir: Michel Carrouges, *les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954, 248 p.
24. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, 1970, pp. 292-93.
25. Philippe Soupault, « Raymond Roussel », art. cité.
26. Philippe Soupault, « Roger Vitrac n'avait qu'une passion: le

- théâtre", *Arts*, 26 sept. 1962, p. 8. (repris dans Henri Béhar, *Virac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor-Nathan, p. 199).
27. Voir: Robert Desnos: « Une vie excentrique - Raymond Roussel le mystérieux », coupure de presse reproduite par M.-C. Dumas dans *Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972, consacré à Desnos: « Il me reçut de façon fort affable, mais quels que fussent mes efforts la conversation garda un caractère impersonnel style "pluie et beau temps", en dépit des questions très précises que je posais, et auxquelles d'ailleurs il répondait avec précision" (p. 196).
28. Voir, particulièrement: Michel Leiris, « Le Voyageur et son ombre », *la Bête noire*, n° 1, avril 1935, repris dans *Bizarre*, numéro Roussel, pp. 77-78.
29. Lettre de Roger Vitrac à Jean Puyaubert, Pinsac, 1.8.1933, citée dans Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, p. 85.
30. André Breton, « Fronton Virage », *op. cit.*, p. 9.
31. Roger Vitrac, « Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1.2.1928, repris dans *Bizarre*, *op. cit.*, p. 80.
32. Voir: Robert Desnos, articles republiés dans *Europe*, *op. cit.*, pp. 192 et 194.
33. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935, p. 29.
34. Philippe Soupault, *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juil. 1925, p. 8.
35. Robert Desnos, « Raymond Roussel ou coïncidences et circonstances de la destinée », *Paris-Journal*, 8 fév. 1924, repris dans *Europe*, *op. cit.*, p. 186.
36. Respectivement dans *le S.A.S.D.L.R.*, n° 5, 15 mai 1933, p. 37 et *le S.A.S.D.L.R.*, n° 6, 15 mai 1937, p. 41.
37. Je me réfère à Jacqueline Chénieux, *le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, 386 p.
38. Robert Desnos, *op. cit.*, p. 184.
39. *Id.*, *ibid.*, p. 187.
40. Sur ce point voir: H. Béhar, *Roger Vitrac...*, Nizet, pp. 82-83.
41. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 106.
42. Voir: Roger Vitrac, *Dés-Lyre*, Gallimard, 1964, pp. 31-34.