

Title	Le fantôme, le corps creux et le procédé roussellien
Sub Title	
Author	新島, 進(Nijijima, Susumu)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2007
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.12, (2007. ) ,p.64- 78
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20070000-0064">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20070000-0064</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Le fantôme, le corps creux et le procédé roussellien

### Susumu NIJIMA

Un des traits frappants des épisodes rousselliens, c'est la cruauté des sévices infligés aux personnages. Ils sont tantôt infirmes, mutilés ou greffés à la façon du docteur Lerne<sup>1</sup>, tantôt ridicules comme dans les romans de science-fiction cyberpunk. *Impressions d'Afrique* (1910) et *Locus Solus* (1914) surtout grouillent des victimes de la méchanceté de l'auteur.

Il suffit de voir le début d'*Impressions d'Afrique* ; les traîtres noirs, Rul, Mossem, Naïr, Djizmé et Gaïz-dûh, se font exécuter par Talou, et quelle succession de tortures sadiques ! Quant aux Blancs, parmi « une étrange réunion de phénomènes » (IA, p. 151), passagers du Lyncée et membres du Club des Incomparables, Tancrede Boucharessas est un « sujet sans bras ni jambes » (*idem.*) ; Ludovic chante en solo, avec sa bouche divisée en quatre parties, le célèbre canon de *Frère Jacques* ; le Breton Lelgoualch joue d'une flûte particulière, faite de son propre tibia amputé<sup>2</sup> ; le ventre des six fils de Stéphane Alcott répercute la voix du père, et « la maigre fabuleuse [de leur

---

Pour les textes de Raymond Roussel, nous nous référons à l'édition Jean-Jacques Pauvert (1963-1972) à Paris. Liste des abréviations : *La Doublure* (D), *Impressions d'Afrique* (IA), *Locus Solus* (LS), *L'Etoile au Front* (EF), *La Poussière de soleils* (PS), *Nouvelles Impressions d'Afrique* (NIA), *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (C).

<sup>1</sup> Un savant fou dans *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908), roman de Maurice Renard, écrivain presque contemporain de Roussel.

<sup>2</sup> Quant au sculpteur Partelet de *La Poussière de soleils*, il sculpta un tout petit buste de Manon dans son fémur amputé.

ventre] transparaisait de façon impressionnante » (IA, p. 83), etc... Enfin, après ces corps déjà extraordinaires, existent même des personnages sans corps, réduits à une seule tête ; c'est le cas du nain Philipppo.

Les personnages féminins ne sont pas épargnés ; quelques-uns sont métamorphosés en instrument de musique ; par une intervention chirurgicale, le poumon droit de Louise Montalescot devient une sorte d'accordéon ; dans le diamant géant de *Locus Solus*, les cheveux de Faustine émettent des mélodies harmonieuses comme une harpe. Finalement, la mort même ne donne pas la paix aux dépouilles ; des cadavres sont condamnés à bouger dans la cage de verre située aussi dans le jardin de Canterel.

Cependant, ce qui nous trouble le plus, c'est le calme froid du narrateur ; la description roussellienne est d'une insensibilité étonnante. Le poète maltraite ces corps sans réticence et nonchalamment, et on est moins choqué qu'amusé ; son Afrique imaginaire et le jardin du savant universel peuvent être considérés comme le théâtre de guignol. On peut penser que les personnages rousselliens ne possèdent pas d'âme et qu'ils sont des automates ou des poupées de cire du musée Grévin<sup>3</sup>, en effet, Gaïz-dûh, un des traîtres dans *Impressions d'Afrique*, est décapité, mais grâce à une hache spéciale, il n'y a aucune effusion de sang. Les visiteurs en rappellent les « mannequins de féerie » (IA, p. 23), c'est-à-dire un trucage sur scène à la façon de Robert-Houdin<sup>4</sup>.

Ou bien, si nous nous permettons de nous référer à un événement tout récent, les huit morts dans la cage de verre évoquent les dépouilles *plastifiées* dans l'exposition « Mystère du corps humain<sup>5</sup> » (depuis 2002, dans plusieurs villes du Japon). D'où vient ce regard matérialiste de Roussel à l'égard du corps ?

---

<sup>3</sup> Le musée Grévin a été inauguré à Paris en 1882, lorsque Roussel avait 5 ans.

<sup>4</sup> Roussel n'a pas assisté à un spectacle de Robert-Houdin, car le magicien légendaire est décédé en 1871, avant la naissance de Roussel.

<sup>5</sup> De vrais corps humains plastifiés et disséqués grotesquement (pédagogiquement selon les organisateurs) sont exposés et peuvent même être touchés par les visiteurs.

Est-ce que même les vivants n'ont pas d'âme dans son univers ? Bien que commençant sa carrière par le poème intitulé *Mon âme*, que pense-t-il de l'âme ou de la vie après la mort ?

### **Le spiritisme et Roussel**

Il faut se rappeler avant tout que Roussel vit à une époque où le mouvement du spiritisme est en vogue. Les gens désirent depuis toujours la communication avec les morts et maintenant la science moderne aborde cette question. En témoigne par exemple l'apparition des photos spirites, moyen de voir objectivement les fantômes. C'est en 1873 qu'un certain Edouard Isidore Buguet ouvre à Paris le premier studio spirite et il remporte un grand succès, jusqu'à ce que la supercherie soit dévoilée quelques années plus tard. Il est intéressant de constater que l'âge d'or de ces photos spirites coïncide justement avec la vie de Roussel (1877-1933<sup>6</sup>). Selon Apraxine et Schmit, organisateurs de l'exposition « Le Troisième œil » (2004-2005 à Paris et New York), « la plupart des images choisies [= les photos spirites] se situent entre 1870 et 1930, période où les interactions entre la photographie et l'occulte sont les plus prolifiques<sup>7</sup>. » En effet, *Le Château des Carpates* (1892) de Jules Verne, lu probablement par Roussel, ou *L'Eve future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam, évoquent sans aucun doute ce phénomène. Enfin curieusement, ou naturellement, parmi les artistes favoris de Roussel, on retrouve de fervents adeptes du spiritisme ; Camille Flammarion, Victor Hugo, Conan Doyle, Victorien Sardou, etc...

---

<sup>6</sup> Riches bourgeois, Roussel et sa mère aimaient se faire photographier. Au sujet de la retouche des photos, Roussel dit dans *Nouvelles Impressions d'Afrique* ; « (( Pouvoir du retoucheur ! lorsque arborant ses gemmes [...] / Se fait prendre en famille une beauté qui, mûre, [...] / De mère, sur la plaque, elle se change en sœur )) » (NIA, p. 7 et p. 19).

<sup>7</sup> Pierre Apraxine et Sophie Schmit, « La photographie et l'occulte » in *Le Troisième Œil. La Photographie et l'Occulte*, Gallimard, 2004, p. 15.

Il est connu que Roussel a un grand respect envers Flammarion, ancien disciple d'Allan Kardec<sup>8</sup>. Cet astronome est resté un des porte-parole des partisans français du spiritisme. Quant à Hugo, Roussel s'identifie à ce grand poète dans un poème ou un témoignage adressé au docteur Janet. Et d'après M<sup>me</sup> Charlotte Dufrène, Roussel « avait un goût très vif [...] pour les romans policiers ( [...] Conan Doyle) » et aimait « par-dessus tout les drames de Victorien Sardou<sup>9</sup>. » Il peut y avoir sur notre poète une certaine influence de ces hommes de lettres attirés par le spiritisme.

Mais n'oublions pas que Canterel ranime les cadavres d'une manière strictement scientifique, réaliste voire positiviste. Pour communiquer avec les morts, malgré une apparence parfois cabalistique<sup>10</sup>, il ne fait appel ni à la table tournante, ni aux médiums, ni aux photos spirites. Ainsi, de nombreux rousselliens dénie catégoriquement l'initiation de Roussel au spiritisme<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Léon Hippolyte Rivail, dit Allan Kardec (1804-1869), est le leader du mouvement du spiritisme français ; il a publié *Le Livre des Esprits* en 1857 et la même année, la *Revue Spirite* est aussi lancée par lui.

<sup>9</sup> Michel Leiris, *Roussel l'Ingénu*, Éditions fata morgana, 1987, p. 13.

<sup>10</sup> Selon le narrateur de *Locus Solus*, Canterel fait « la part du charlatanisme » (LS, p. 243). En outre, Félicité, « sibylle fameuse » (*idem.*), a une allure peu crédible.

<sup>11</sup> Leiris dit que Roussel « marquait, certes, son refus de la mort mais le marquait en incroyant pour qui, au-delà de l'existence corporelle, il n'y a que le plus rien » (Michel Leiris, *op.cit.*, p. 80). Selon Tani, « à la différence du savant [= Flammarion], Roussel ne semble pas croire à l'immortalité de l'âme » (Masachika Tani, « La mort et le temps — Raymond Roussel et Camille Flammarion », *Europe*, n° 714, 1988, p. 99) et Le Brun, « cette perspective matérialiste, il [=Roussel] ne l'abandonne jamais » (Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert chez Pauvert, 1994, p. 253). Enfin, Samoyault explique : « La conception spiritualiste de Camille Flammarion ne se retrouve guère dans le matérialisme de Roussel qui, une fois encore, ne semble pas croire à l'immortalité de l'âme » (Tipqine Samoyault, « Les sept merveilles du monde » dans Raymond Roussel, *Locus Solus*, GL Flammarion, 2005, p. 13).

Mais malgré son matérialisme, il parle cependant de l'âme, et effectivement dans ses textes apparaissent des fantômes.

À la tête de *L'Ame de Victor Hugo* (1932) par exemple, il introduit cette phrase : « Une nuit je rêvai que je voyais Victor Hugo écrivant à sa table de travail, et voici ce que je lus en me penchant par-dessus son épaule » (NIA, p. 123). Ce petit texte permet de comprendre que Roussel devient le médium de Hugo : il écrit à sa place le poème, ce qui évoque le jeune Flammarion publiant plusieurs livres en tant que médium de Galilée<sup>12</sup>. Tous les deux, ils veulent écouter leur idole. Mais en ce qui concerne Roussel, il faut lire cet avant-propos avec quelques réserves. *L'Ame de Victor Hugo* est la reprise de son premier texte publié *Mon âme* (rédigée en 1894) qui chante solennellement sa propre gloire littéraire. Une quarantaine d'années plus tard, toujours persuadé d'être un génie, Roussel fait cependant de petites retouches pour cacher sagement son orgueil ; il remplace son nom par Hugo en détruisant la rime<sup>13</sup> et ajoute l'avant-propos en question. Malgré le titre, il s'agit donc toujours de *Mon âme*. Par ailleurs, comme il déclare au début que son « âme est une étrange usine » (C, p. 123), il n'y a aucun élément occulte. Il y explique le mécanisme de son cerveau produisant des vers.

Dans *La Doublure* (1897), un personnage nommé César parle, avec légèreté, de sa mort à venir : « il va bientôt mourir / Et monter au ciel<sup>14</sup>, puis se met à

---

<sup>12</sup> Sous le pseudonyme d'Hermès.

<sup>13</sup> Dans *Mon Ame*, le jeune Roussel prétend : « A cette explosion voisine / De mon génie universel, / Je vois le monde qui s'incline / Devant ce nom : Raymond Roussel » (Raymond Roussel, *ŒUVRE I*, Pauvert, 1994, p. 63).

<sup>14</sup> L'ascension de l'âme est aussi décrite dans le conte *Taches de la laine* (achevé en 1900) : « Entraînant Givre il saute sur le clair / Nuage qui se met à remonter dans l'air / Et qui dans un élan continu les emporte / Vers le Ciel [...] » (C, pp. 189-190), puis dans sa variante *Une page du Folk-Lore breton* (1908), Roussel a opéré cette fois la *christianisation* de la même scène. Le nouveau héros Yvon va au Paradis des chrétiens :

discourir / Sur l'immortalité, l'existence future, / La résurrection de chaque créature » (D, pp. 103-104). Ces termes rappellent la réincarnation de l'âme, une des théories principales du spiritisme, mais César continue : « au jugement dernier » (D, p. 104). Ce n'est donc qu'une idée traditionnelle du christianisme. De même le cas de saint Ignace d'*Impressions d'Afrique* ; « l'âme séparée du corps » (IA, p. 109), il monte aussi au ciel dans le contexte d'une histoire de saint typique.

L'ascension de saint Ignace est racontée dans un manuscrit de *Roméo et Juliette* découvert par Adinolfa, future membre du Club des Incomparables. Curieusement, cette tragédienne italienne et Shakespeare auraient été concernés deux fois par la question de l'âme chez Roussel<sup>15</sup>. Car le texte le plus important à propos de l'âme se trouve certainement dans « la nouvelle découverte d'Adinolfa », un des manuscrits de *Locus Solus*, réellement découvert en 1989. Dans ce récit, un certain Albert de Dewsbury arrive à situer l'âme au bout de sa longue recherche ; lors de sa visite en Afrique, il découvre enfin que la tribu des Térani situent l'âme dans la seconde côte gauche et que par cet os, ils communiquent avec les morts. A son retour en Europe, Dewsbury, amateur du théâtre de Shakespeare, dérobe la côte du grand dramaturge pour essayer d'écouter son âme. Là aussi, Roussel désire être le médium du grand homme de lettre. Mais finalement, il n'a pas inséré cette partie passionnante dans la version définitive de *Locus Solus*. Sans doute pense-t-il que cette histoire est trop mystique. Il aurait affirmé l'existence de l'âme, qui risque de compromettre la vraisemblance d'un univers matérialiste.

Ou encore Roussel présente un fantôme, mais ce spectre de Méléagre est doublement inexistant, car il apparaît dans une fausse pièce de théâtre

---

« [...] le lieu splendide, étincelant, / Où résonne le chœur majestueux et lent ; / Ce sont des anges blonds [...] » (C, p. 99).

<sup>15</sup> Nous pouvons nous douter également qu'il y a une *équation des faits* roussellienne entre le fantôme et Shakespeare, qui est l'auteur de...Hamlet.

enchâssée dans *L'Etoile au Front* (1924) et bien entendu, Méléagre est lui-même un personnage de la mythologie grecque, donc ce fantôme est une apparition fictive d'un personnage fictif. Roussel ne présente un fantôme qu'avec cette double réserve.

Enfin, comme médium, Fuzier de *La Poussière de soleils* (1926) fait une cérémonie pour écouter des êtres supérieurs de l'au-delà<sup>16</sup>, mais il dévoile volontairement son charlatanisme, ce qui montre que Roussel n'est lui-même pas dupe.

Certes, Roussel fait apparaître des fantômes et parle des phénomènes occultes, mais en ce qui concerne l'âme, son idée ne dépasse pas le dogme du christianisme traditionnel, ou il n'y a pas de considération profonde à propos de son existence. Malgré la vague de son époque et de l'influence probable de plusieurs écrivains, l'attitude de Roussel semble trahir son anti-spiritisme.

### **La ressemblance, essentiel poétique de Roussel**

En 1911, Roussel perd sa mère bien aimée pendant les représentations d'*Impressions d'Afrique* au théâtre Fémina. De même qu'il déclare : « Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. [...] chez moi l'imagination est tout » (C, p. 27), il ne décrit pas explicitement ce malheur terrible dans ses récits. Mais la prochaine œuvre préparée à la même époque, *Locus Solus*, est hantée par la mort, et le refus de la mort est partout exprimé. Matérialiste, comme nous l'avons vu, il ne peut consoler son affliction au moyen du spiritisme ; il ne reste qu'à composer des vers avec son procédé. Alors comment la mort est-elle surmontée dans son univers, sans qu'il demande le secours d'une force surnaturelle ?

---

<sup>16</sup> « J'arborai alors ma tenue de consultation, bizarre mise à effet d'ambassadeur des puissances de l'au-delà... d'excellence fantaisiste. [...] ...je provoquai chez moi [...] une de ces crises d'agitation extatique où, [...] je dicte comme en rêve un arrêté que me soufflent des êtres supérieurs invisibles » (PS, pp. 146-147).

Pour Hugo et Doyle, c'est la perte de leur enfant qui les oriente au spiritisme. Roussel, lui, a une préférence marquée pour la mort mélodramatique de l'enfant. Par trahison, Talou perd Sirdah, sa fille d'à peine un an. Quant à *Locus Solus*, les visiteurs voient dans la cage de verre « un enfant de sept ans emporté par la typhoïde, Hubert Scellos, dont la mère, jeune veuve désormais seule au monde et assaillie d'idées de suicide » (LS, p. 171). Dans un autre épisode du même livre, Lydie, fille de François-Jules Cortier, meurt dans un accident étrange. Et Lucius Egroizard de *Locus Solus* toujours, devient fou, lorsque sa fille d'un an, Gillette, est violemment tuée sous ses yeux. Dans un épisode de *L'Etoile au Front*, le nouveau-né de la reine Jorine est noyé par les usurpateurs.

A la suite de ces drames, Roussel apporte toujours le même réconfort au père ou à la mère ; c'est la matérialisation du fantôme. Le récit de Talou est doublement typique ; pour se consoler de sa peine, il fait d'abord élever sa fille dans sa pensée et cet effort dure pendant... dix-sept ans !

Les traits de la fillette à peine sevrée, nettement gravés dans son esprit, servaient de base à son travail mental. Il les emplifiait sans rien changer à leur forme, semblant épier année par année leur épanouissement graduel, et parvenait à créer ainsi, pour lui seul, une Sirdah de dix-huit ans dont *le fantôme* très défini l'accompagnait sans cesse (IA, p. 181, nous soulignons).

Voilà le fantôme roussellien ; chez ce poète, il est vrai que « l'imagination est tout » (C, p. 27). Depuis la mort de l'enfant, Talou vit avec une Sirdah imaginaire. Et c'est « son travail mental » qui rend possible le retour de sa fille à un certain degré d'existence. Son effort surhumain rappelle celui de Roussel. Pierre Janet, Michel Leiris et M<sup>me</sup> Dufrené témoignent tous de son assiduité exceptionnelle, et Roussel lui-même dit, en définissant les génies universels, qu'ils « donne < nt > au monde un étrange exemple d'assiduité au travail et de mâle persévérance » (EF, p. 225). Le comportement de Talou est une sorte

d'image de la création littéraire de Roussel, mais ce n'est pas tout ; après cet effort de dix-sept ans, le fantôme créé par Talou est matérialisé :

Un jour, [...] Talou découvrit une enfant séduisante appelée Méisdehl, dont la vue le frappa de stupeur. Il avait devant lui le portrait vivant de Sirdah telle qu'il la retrouvait à l'âge de sept ans dans la série ininterrompue d'images forgées par sa pensée (IA, p. 181-182).

Apparaît donc un sosie. Or, sosie, imitateur, double, doublure, jumeaux et jumelles sont omniprésents chez Roussel. Les alter ego de Talou suivent la même méthode ; François-Jules Cortier adopte Andrée Aparicio, orpheline et « exacte contemporaine et grande camarade de la pauvre Lydie [...] pour pouvoir en s'illusionnant croire au retour de la disparue » (LS, p. 201). Quant à Hubert Scellos, l'invention de Canterel permet que son cadavre lui-même imite l'enfant de son vivant. Sa mère désespérée s'accorde « la cruelle joie de voir une existence mensongère déroidir un moment le corps de son fils » (LS, p. 171). Lucius, n'ayant pas encore retrouvé le double de Gillette, s'impose comme Talou un dur travail. Cet inventeur prépare un linge avec une machine à coudre très complexe (complexité peut-être toujours due au procédé employé par Roussel), ainsi qu'une sorte de phonographe bizarre<sup>17</sup> afin de reproduire la voix de sa défunte fille. Dans l'épisode de la reine Jorine, le bébé tué est remplacé par un autre. Finalement, dans les intrigues des récits rousselliens, la substitution, l'apparition du sosie, la ressemblance et l'imitation servent toujours d'issues aux problèmes.

---

<sup>17</sup> Roussel est né en 1877, l'année justement où Edison, ainsi que Charles Cros, ont inventé le phonographe. Cros est un des amis de Flammarion ; Edison, faisant naître Hadaly, un autre fantôme, dans *L'Eve future*, est un des partisans du spiritisme. Comme le fait le baron Gortz du *Château des Carpates* de Jules Verne, le phonographe est souvent utilisé pour écouter la voix des morts.

Ainsi, chez Roussel, au lieu de revenir de l'au-delà, un défunt est subitement remplacé par toutes sortes de double, ce qui satisfait les survivants. Le corps est reproduit de diverses façons : par une force d'imagination insensée, par une rencontre inopinée avec un sosie, ou par une reproduction due à l'invention scientifique ou artistique. Dans tous les cas, le fantôme est matérialisé par sa parfaite ressemblance à l'original. Et comme dans le cas d'une Sirdah imaginaire, il n'est pas nécessaire que l'*objet* ait une substance. Par ailleurs, la ressemblance de l'apparence est un principe de la poésie roussellienne. Malgré leur nature et leur mesure toute différente, la similitude de deux choses permet de détruire l'écart entre l'original et la reproduction.

Rappelons la plus longue série du chant II des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, où Roussel répète interminablement qu'il ne faut pas prendre A pour B, avec plus de deux cents exemples souvent insolites. Et parmi cette suite de comparaisons, selon notre lecture, dans une trentaine de vers, Roussel nous conseille qu'il ne faut pas prendre une partie du corps pour un objet quelconque (ou une autre partie du corps). Citons-en quelques-uns :

[...] — [il ne faut pas prendre] pour un œuf au plat seul à l'écart,  
Salé ferme à son centre, un baissé crâne à rite  
D'âgé prêtre à jaunisse [...] (NIA, p. 29)

— Pour ce qu'un toussueur montre au docteur pour la gorge.  
Un cavernaire arceau, par le couchant rougi,  
A stalactite unique [...] (NIA, p. 39)

[...] — un fauve sein prospère  
De nourrice en vert clair, pour un marron qui point,  
Fendant son contenant [...] (NIA, p. 41)

Seul Roussel peut, nous semble-t-il, faire une telle association. Et s'il ne s'agit que de l'apparence ou que de la vue des choses, leur essence, leur

contenu ou leur âme sont facilement négligés. Alors, sans hésitation, l'homme est pris pour la poupée de cire, le fantôme est pris pour le vivant ; Talou prend Méisdehl pour Sirdah, François-Jules Cortier prend Andrée pour Lydie. Sous les regards rousselliens, les vivants, les morts, les animaux, les choses, les machines, les mannequins sont égaux. Les originaux avec âme et les copies sans âme s'imitent, comme la réalité et la réalité représentée ; chez lui, la ressemblance est tout. C'est pour cette devise que Roussel métamorphose son personnage en objet, ou, au contraire, un objet en vivant.

En outre, comme pour affirmer l'importance excessive de l'apparence, le corps décrit par Roussel est souvent vide ; les mannequins gigantesques décrits inlassablement dans *La Doublure* sont symboliques. Ou encore une étrange statue sur les fameux rails en mou de veau, La Mort de l'Ile Saridakis, « composée uniquement d'innombrables baleines de corset coupées et fléchies suivant les besoins du modelage » (IA, p. 12) représente elle aussi ce corps vide omniprésent chez Roussel. De surcroît, on constate que fréquemment, un vivant est transformé en instrument de musique à vent, qui est une autre expression de ce corps creux ; Louise Montalescot a un trou dans le poumon droit, le tibia de Lelgoulch est une flûte, le ventre des frères Alcott est maladivement creux, et le meilleur exemple est la seconde côte gauche de « la nouvelle découverte d'Adinolfa », dans laquelle les Térani croient qu'il existe une âme. En fait, cette côte est une trompe ; « quand un des leurs mouraient ils [= les Térani] lui ôtaient cette côte et la rendaient creuse en l'évidant avec grand soin sur toute sa longueur<sup>18</sup>. » Puis, on s'en sert pour communiquer avec les morts :

Ils [= les Térani] se rendai < en > t sur un vaste champ très plat [...], là ils fichaient un pieu en terre et fixaient au moyen d'un enduit la côte sur le sommet

---

<sup>18</sup> Raymond Roussel, « Deux passages inédits de *Locus Solus* », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 43, 1992, pp. 53-54.

du pieu de façon que l'une des extrémités de la côte soit dirigée horizontalement vers le levant. [...]

Or quand soufflait le vent d'est toutes ces côtes uniformément orientées se transformaient en trompes sonores et rendaient des sons étranges. [...] Et ces sons c'était la voix de l'âme des morts qui parlait<sup>19</sup>.

Le vent passe ainsi dans ces corps vides, qui deviennent des instruments, et aux yeux des Térani un médium pour les morts.

Or, ce corps creux rappelle aussi des saxes, figurines aussi vides que des mannequins de carnaval. La mère de Roussel était une grande collectionneuse de saxes, et son fils en cite à plusieurs reprises ; Geneviève de *L'Etoile au Front* parle de son « joueur de vielle en saxe » (EF, p. 83). Dans un épisode de *La Poussière de soleils* surtout, les saxes entraînent une autre problématique concernant l'apparence des choses. Écoutons une parole *sage* d'un personnage appelé Minus habens :

On y [= dans un conte bleu fictif] indique l'emplacement de tous les saxes, classés dans la vitrine suivant leur valeur ; ainsi d'une part tel argotier, tel jocrisse, tel prisonnier à chaînes s'y pavanent aux premiers rangs, de l'autre telle marquise au clavecin, tel roi couronné, tel pontife en surplis s'y morfondent aux derniers. [...] Eh bien, l'auteur — c'est clair — a voulu établir là un contraste satirique avec la société, où si souvent jurent ensemble rang et valeur (PS, p. 167).

La priorité de l'apparence chez Roussel éclaire ainsi la fréquence des références aux habits et à la toile dans ses textes, surtout dans *L'E(toile) au Front*. Malgré la philosophie de Minus habens, les habits définissent l'identité de celui qui les porte<sup>20</sup> et dévalorise la position privilégiée de l'original. Quand

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>20</sup> Dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Roussel dit : « Pour l'enfant qu'un bandeau sangle au colin-maillard, / Un mûr parlementaire ; — aux halles, quand, gaillard, / Il

Simon de *L'Etoile au Front* devient cardinal, c'est parce qu'il désire porter l'habit au drap rouge. Autrement dit, si quelqu'un le porte, il peut être reconnu cardinal. C'est le principe du déguisement, une autre façon d'être le fantôme, le sosie ou le double d'un autre. Dans *La Doublure*, titre toujours significatif, les vacanciers portent un masque au Carnaval de Nice, de même que souvent Talou et Yaour en tête, les personnages rousselliens se déguisent. Roussel est lui-même amateur de déguisement. Alors, sous le masque ou la toile, comme pour les saxes, n'y a-t-il pas du vide ? Dans un univers où la vue prédomine, comme *L'Homme invisible* de Wells, l'apparence de l'homme cache le vide de son corps et définit sa nature même.

### **Le corps creux et le procédé roussellien**

La forme ultime de ce corps vide est l'existence sans corps. Chez Roussel les têtes seules se trouvent partout : outre le nain Philippo que nous avons cité au début, il y a la tête lumineuse de la statue de Kant (IA), la tête de Danton prononçant un discours de jadis (LS), le crâne humain causant la mort de Lydie (LS), celui du poète Ambrosi, facilement identifié à Roussel comme poète malheureux, car sur son crâne, « on le [= son sonnet] gravât [...] juste au milieu du front » (PS, p. 36), Rylkar I<sup>er</sup> dont le corps ressemble à la « grosse bulle de savon sous laquelle pend un tout petit corps » (PS, p. 126), etc...

L'œuf de Milton (EF) est à compter dans cette liste. Son épisode est une variante de l'histoire d'Ambrosi, car la fille dont Milton est amoureux lui avait inspiré « un poème enflammé qu'il écrivit à son intention sur la coquille » (EF, p. 86). Les deux poètes inscrivent donc leurs mots sur un corps sans contenu (l'œuf vidé pour Milton et le crâne pour Ambrosi). Ces mots écrits sur la tête sans corps ou le corps vidé de sa substance représentent bien les phrases disloquées par le procédé roussellien telle que la « demoiselle à reître en

---

rôle à son abri, pour celui du saint-père, / Le blanc chapeau d'un fort [...] » (NIA, p. 41).

dents » faite de la « demoiselle à prétendant<sup>21</sup> », car ils ont été privés de leur contenu, c'est-à-dire leur signification. Froidement, Roussel maltraite, comme les tortures infligées aux corps, des phrases bien faites, comme si elles étaient vides, sans âme ni signification. Il est intéressant de noter que Roussel emploie le mot dislocation dans une explication de son procédé : « *Locus Solus* a été écrit ainsi. Mais là je ne me suis plus guère servi que du procédé évolué. C'est-à-dire que je tirais une suite d'images de *la dislocation* d'un texte quelconque » (C, p. 23. nous soulignons). Pour le regard de Roussel, les mots sont vides, comme le sont les corps humains dans son univers. Et là, la ressemblance sonore de la « demoiselle à prétendant » et de la « demoiselle à reître en dents » lui permet de matérialiser cette dernière. Les deux sont remplaçables, comme Méisdehl et Sirdah<sup>22</sup>.

Et cette demoiselle (la hie volante) est transportée d'après la direction du vent, fortuite mais parfaitement prévue par Canterel. Rappelons ici qu'un prêtre des Térani, l'oreille penchée vers la côte creuse, « écoutait les sons qui variaient sans cesse suivant l'intensité du vent, et en interprétait aussitôt le sens qu'il livrait à l'intéressé<sup>23</sup>. » Alors, la hie est le fantôme matérialisé de la demoiselle creuse, torturée, disloquée et morte. Roussel écoute, comme le prêtre des Térani, la voix de l'âme de la future mariée. Cette voix n'est pourtant qu'une suite de sons rendus par le souffle imprévu du vent. Pour ce poète du procédé, les mots creux sont une sorte d'instrument de musique à vent. Il les écoute, interprète et matérialise dans son monde, rendu réel par sa force d'imagination.

---

<sup>21</sup> A partir de cette phrase disloquée, utilisant une des acceptions du mot demoiselle : la hie (outil de paveur), Roussel imagine celle de volante qui transporte diverses dents semées sur la terre pour faire la mosaïque du reître (guerrier brutal). Cette hie est une sorte de ballon, dont la forme évoque toujours une grande tête sous laquelle pend le reste du corps rabougri.

<sup>22</sup> Les deux noms composant eux aussi une anagramme, bien qu'incomplète.

<sup>23</sup> Raymond Roussel, *op.cit.*, p. 54.



Ainsi, la hie volante existe dans le jardin de Canterel aussi consistante que la jeune femme originale, comme au carnaval de Nice où se mêlent l'original et la copie ; l'un se déguise en un autre et des mannequins au corps vide imitant les êtres vivants se pavanent.

Le procédé roussellien fait appel à la ressemblance des deux phrases, et sa capacité extraordinaire de la trouver permet de produire sa poésie si particulière. Roussel, qui ne voit que l'apparence des choses, ne semble pas demander ce qui est derrière *la toile de fond*<sup>24</sup> et sur la scène évoluent également des personnages au corps vide. De même, sous ses yeux, les mots sont vides. Ainsi, il les disloque librement, puis leur rend une âme artificielle. Voilà les deux étapes de son procédé. Alors que le matérialisme de Roussel refuse de prendre part au mouvement du spiritisme, à la place des *morts*, ce sont les *mots* qu'il écoute et ranime.

---

<sup>24</sup> Les journalistes anti-Roussel inventent souvent des jeux de mots sur les titres pour railler l'auteur. Roussel en mentionne un : « On appela la pièce [= *L'Etoile au Front*] "l'Araignée sous le front" » (C, p. 32).