

Urgences

La note roussellienne

Sjef Houppermans

Poétique de la note
Numéro 31, mars 1991

URI : id.erudit.org/iderudit/025633ar
<https://doi.org/10.7202/025633ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN 0226-9554 (imprimé)
1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Houppermans, S. (1991). La note roussellienne. *Urgences*, (31), 19–31. <https://doi.org/10.7202/025633ar>

Tous droits réservés © Urgences, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

La note¹ roussellienne

Sjef Houppermans

Si le paratexte est une frange souvent indécise entre texte et hors-texte, la note, qui, selon ses états, relève de l'un ou de l'autre ou de l'entre-deux, illustre à merveille cette indécision et cette labilité.

Gérard Genette,
Seuils

Roussel est un auteur sans notes, à quelques exceptions près, dont une au moins est capitale. Dans son premier livre publié, *La doublure*, il préfère le terme d'*avis* pour indiquer une curieuse note initiale: « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière. » C'est une première marque du souci de l'auteur d'être lu « correctement » et dont le fruit le plus mûr s'appellera *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Un autre exemple provenant de cette même préoccupation se trouve au début de certaines

1 Extraits des définitions du mot « note » dans le *Dictionnaire national Bescherelle* de 1846, le dictionnaire préféré de Roussel :

— Marque que l'on fait avec une plume, un crayon, ou même un coup d'ongle ou par un pli sur un feuillet en quelque endroit d'un livre, d'un écrit afin de la retrouver sur-le-champ au besoin. Mettre une note sur un livre. Mettre des notes à la marge d'un compte.

— Remarque, espèce de commentaire sur quelque passage d'un écrit, d'un livre [...].

— Éclaircissement pour l'intelligence du texte qu'on place au bas de la page ou à la fin d'un ouvrage. L'usage des notes, si commun aujourd'hui dans nos livres, vient, d'une part, de la maladresse des auteurs qui se trouvent embarrassés pour interposer, dans leurs ouvrages, des observations qu'ils croient intéressantes; et de l'autre, la délicatesse des lecteurs, qui ne veulent point être interrompus dans leurs lectures par des digressions. Les anciens, qui écrivaient mieux que nous, n'ajoutaient point de notes à leur texte.

— Extrait sommaire, exposé succinct [...].

— Ant. rom. Se dit des formules qui furent inventées par les praticiens pour remplacer les *actions de la loi*, lorsque celles-ci eurent été publiées [...].

— Se dit des caractères dont on se sert pour écrire la musique [...].

— Observation sur un mot, sur une phrase. Dans un dictionnaire, on doit mettre une note à un mot quand il est vieux, quand il est particulier à un art ou à une science, ou lorsqu'on veut indiquer dans quel style il s'emploie. Quand il est dans l'usage commun, il n'y faut point de note.

éditions d'*Impressions d'Afrique*: «AVIS 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.» On a l'impression que Roussel croit emprunter un supplément d'autorité à la position de l'éditeur où il se met de la sorte (plus tard il écrira également — ou fera écrire en son nom — des critiques promotionnelles au sujet de ses propres livres).

L'absence de notes proprement dites souligne d'ailleurs le fait que les textes de Roussel obéissent à une rigueur implacable. Dans *Comment...*, il explique que son écriture (de la période du *Procédé*) consiste à résoudre *logiquement* des «équations de faits»; il s'agit de trouver le chemin le plus court pour aller d'un homonyme à l'autre et tous les mots nécessaires pour exposer la scène s'insèrent dans une stricte économie textuelle (où il ne doit surtout rien rester à couper...). Si dans *Locus Solus* (1914) on tombe néanmoins sur un certain nombre de notes, il y a de bonnes raisons pour y regarder de plus près. Les six notes ont l'air innocent; ce sont des explications de mots étrangers: *den Rytter* — le Reître; *Khong-dek-lèn* — le chat-joujou; *Marinette* — compagne du marin; la *Red-gang* — association de bandits; le *componium* — machine à composer; *The Blue-Bells of Scotland* — *Les campanules d'Écosse*. On peut supposer que l'acte de traduire vise ici à indiquer une sorte de «traduction» généralisée qui concerne le roman tout entier, à savoir celle qu'implique le *Procédé* pour aller d'une combinaison de départ au texte imprimé. L'usage traditionnel qui est fait de la note (cf. Genette, *Seuils*), en expliquant des mots étrangers, «vraisemblabilise» (cf. Kristeva, *Séméiôtikè*) celle-ci et aide à ce que le renvoi à la méthode, comme c'est le cas partout ailleurs pour les nombreuses mises en abyme par exemple, reste discret et élégant. Les termes en question jouent certainement un rôle de premier plan dans l'exploitation du *Procédé*, ce qui apparaît clairement par exemple en ce qui concerne «reître» (noyau de l'équation *prétendant*: *reître en dents*) et «Red-gang» («voir rouge» alterne entre folie et guérison dans l'épisode en question), tandis que «joujou» aimante les joues de Danton et que «Marinette» devient la plus jolie fille de tous les ports. Il est probable d'autre part que ces quatre premiers spécimens servent à attirer l'attention sur le phénomène de la note tout en installant une certaine habitude du lecteur. Mais les choses deviennent vraiment intéressantes quand on examine les deux dernières notes. Dans ces deux cas c'est le mot

« note » lui-même qui devient l'objet d'une génération homophonique (et rappelons que Roussel a été un brillant élève du Conservatoire).

Le texte qui génère les notes en question raconte l'histoire des émerauds. Ces insectes produisent, enfermés dans une carte de tarot, des halos qui tels des rayons laser pénètrent dans la peau de la négresse Siléis. Ils ne procèdent ainsi que stimulés par une musique bien particulière, celle des *Campanules d'Écosse*, dont la « lente mélodie plaintive » est notée explicitement dans le livre sur cinq portées (« l'air [...] pouvait se noter ainsi: *Andante con grande espressione* » etc., p. 256). Cet air, en introduisant une notation hétérogène à la base de prouesses qui sont parmi les plus mirobolantes exhibées à *Locus Solus*, est un indice privilégié de la présence essentielle et fondatrice d'un langage autre — et, par conséquent, d'un autre emploi du langage. Toutefois, il existe encore une certaine distance pour le cas présent entre les notes de musique et la note qui traduit le titre de la chanson; elles sont séparées selon les deux étapes du texte qui, dans un premier moment, expose « simplement » ce qui sera ensuite expliqué par Maître Canterel. Mais Roussel récidive, pour mieux enfoncer le clou dirait-on, dans une sorte de condensé, en accompagnant un résumé — l'essentiel — de la musique des insectes, c'est-à-dire une portée comprenant les deux notes extrêmes d'une « étendue comprenant quatre septièmes majeures », de la comparaison suivante: « L'instrument rappelait en miniature le *componium* du Conservatoire de Bruxelles » avec en bas de page la note qui explique ce mot (« Machine à composer ») — le tout à la p. 263. Les deux notes extrêmes sont liées par un pointillé qui traverse la clé de *sol*; lisons que l'œuvre roussellienne, produit splendide d'un autre *componium*, trouve sa clé de base dans la traversée qui lie deux sons en écho, en miroir aux deux bouts du langage disjoint. La note en bas de page répète et entérine ce geste; elle définit de la sorte l'œuvre par son contenu et le procédé par sa facture. Un auteur qui s'est servi ainsi de la note ne pourra plus la manier innocemment. Ajoutons encore au dossier le fait que dans *Comment...* une des quatre notes concerne le titre *Locus Solus*: il s'agit décidément d'un livre à notes (les autres notes de *Comment...* parlent d'un îlot — bonne définition du phénomène; d'une amorce détruite (*note de l'éditeur*) — et *Comment...* ne donne finalement qu'une quantité fort restreinte d'amorces conservées, et de vers transformés — à l'image du procédé, répétant les exploits de Skarioffszky).

Pourtant Roussel va faire un emploi très différent encore de la note et qui est au moins aussi intéressant dans son chant du « sygne », *Nouvelles impressions d'Afrique*. La note, ici, va servir, ensemble avec la parenthèse, à produire une extériorisation ainsi qu'une radicalisation du principe d'imbrication cher à Roussel. Les histoires dans les histoires dans les histoires, etc., sont un phénomène courant dans les romans et les pièces de théâtre, et les *Documents pour servir de canevas* (insérés dans *Comment...*) nous montrent la complexité que de tels échafaudages peuvent atteindre. Dans ce dernier cas s'empare déjà dans une certaine mesure du lecteur le sentiment d'errer dans un labyrinthe où l'issue devient de plus en plus hypothétique jusqu'au moment de la retraversée plutôt brusque des paliers superposés. Ce cheminement sera approfondi par *Nouvelles impressions d'Afrique*. Il s'agit donc d'un long poème en quatre chants (respectivement 228, 644, 172 et 232 vers) écrit en alexandrins qui riment par paires (AA BB CC, etc.). Chaque chant, après une mince plage de départ, s'enfonce dans les parenthèses. Les vers du cadre présentent en effet, dans un sens, des « impressions d'Afrique » : Damiette, la maison où Saint Louis fut prisonnier (1); le champ de bataille des Pyramides (2); une colonne qui guérit la jaunisse (3) et les jardins de Rosette (4). La description de ces phénomènes amènera, après quelques lignes, des précisions concernant tel détail ou une dérive touchant tel point secondaire qui nécessitent impérieusement l'ouverture d'une parenthèse, et bientôt le besoin d'une nouvelle parenthèse se fera sentir pour une élaboration latérale non moins « arbitraire » et ainsi de suite. On arrive ainsi régulièrement à une profondeur de cinq parenthèses. Schématiquement voici ce que cela donne pour le chant 1 :

Devant les merveilles du pays semble dater d'hier le nom que
telle personne sait sans faute
(comme l'habitant du dernier palier — photographe qui pallie
(pouvoir du retoucheur comme « retouche » celle qui arborant
ses gemmes
(((chacun prend la pose se demandant...
(((tels se demandent, ainsi s'il diffère d'un filou le fat qui
enflamma une catin
((((incendie + note sur un géant extincteur))))
ainsi 53 autres questions plus ou moins curieuses)))
13 autres poses))) veut se rajeunir))
sait l'avis sur l'ascenseur)
comme d'autres « antiquités » de chez nous.

La vaste série intérieure des questions qu'on peut se poser ne dépend donc plus que de façon très indirecte du point de départ si ce n'est par la présence d'un commun étonnement (mais il y a peu de choses chez Roussel qui ne sollicitent plus ou moins explicitement ce sentiment-là). Cette scène intérieure va monopoliser l'attention comme pour un gant retourné: ce qui est entre parenthèses n'est pas le superflu ou l'excédent, ce qu'on peut sauter sans grande perte; c'est l'essentiel, mais alors un essentiel qui n'inverse pas simplement les données: c'est un noyau sans profondeur, le secret qui s'y dit est celui de Polichinelle — mais on ne le sait pas. Les *Nouvelles impressions d'Afrique* pourraient s'appeler les *Nouveaux sous-vêtements de l'empereur*. Ce qu'on peut dire de toute façon de ce secret, c'est qu'il concerne le langage et son étrange puissance (que ce texte cherche à maîtriser de sa manière) et Michel Foucault a pu parler d'un traité de figures de style dans ce contexte. La thématique qu'on peut discerner dans le cadre du premier chant: prison («croulantes merveilles», «— Racines, troncs, rameaux, branches collatérales —», ascenseur, palier, (se) rehausser), parle d'ailleurs nettement de la mécanique même du traitement littéraire. C'est la fabrique où l'on descend dans le puits (comme dans *L'âme de Victor Hugo*, ce poème de jeunesse que Roussel ajoute au recueil). Et cette usine ressemble à celle où le procédé actionne les pistons et les bielles, du moins à certains endroits clés comme dans les vers suivants:

Le nom dont, écrasé, le porteur est si fier [8]
 Que de mémoire, à fond, il sait sans une faute
 (Comme sait l'occupant, dans une maison haute,
 D'un clair logis donnant sur le dernier palier
 — Photographe quelconque habile à pallier
 Pattes d'oie et boutons par de fins stratagèmes — [((...))]
 L'avis roulant sur l'art de mouvoir l'ascenseur; [168]
 — Racines, troncs, rameaux, branches collatérales —
 L'état de ses aïeux; [...]

Ici «faute» amène «haute» et le motif de l'ascenseur, mais surtout par là pourra s'introduire le mot «palier» qui par voie de procédé (exploitation de l'homonymie) donne «pallier» et de celui-ci dépend directement toute la suite; ainsi s'instaure donc en déclencheur l'enchaînement du travail sur le signifiant ouvrant sur des signifiés inattendus ainsi que du processus de la stratification. Pour ce qui regarde le travail de la retouche («la mise au point des vers»), Roussel en parle

longuement dans *Comment...* Pour les autres chants on pourrait développer de semblables raisonnements (on trouvera des données complémentaires dans le no 53 — février 1984 — de la revue *Littérature*).

Ces considérations concernent les notes tout aussi bien que les parenthèses. Elles non plus ne sauraient être l'appendice d'un texte-mère, mais elles sont le message poétique, tant pour le contenu que pour le travail de creusement. Il est d'ailleurs remarquable que les notes s'imposent de plus en plus au fur et à mesure que le texte progresse, exception faite pour le chant 2 où l'immense série des erreurs d'observation (v. 91-506) fausse toutes les mesures (chant 1: 172 vers + 56 1/2 en note; chant 2: 611/33; chant 3: 110/62; chant 4: 98/134). La note est de plus en plus le but de la construction en dédale; le magot attire mais, comme pour *Poussière de soleils*, tout le plaisir réside dans le voyage de découverte, dans les avancées et les reculs d'un style qui de bande en bande ne cesse d'explorer la matrice textuelle.

Les *Nouvelles impressions d'Afrique* ont subi pas mal de modifications dans leur exécution le long des années (cf. *Comment...*) et dans *Épaves* (recueil de « retrouvailles » édité par François Caradec) on trouve également une version dactylographiée du premier chant qui diffère sur quelques points essentiels du texte ultérieur. C'est surtout que le système des parenthèses n'y est pas encore différencié (il n'y a que des parenthèses simples qui s'ajoutent les unes aux autres sans indication spécifique du niveau par multiplication du signe) ce qui rend la lecture infiniment plus complexe. Par la suite Roussel a donc facilité le travail du lecteur (ce qui a peut-être été son intention depuis toujours; il s'est aussi renseigné sur les possibilités d'employer plusieurs couleurs). Dans la version de 1917 il n'y a pas non plus les notes telles qu'elles figureront dans l'édition définitive de 1932. Ce qui a été mis en note ultérieurement se trouvait d'abord entre tirets à l'intérieur du texte. Si Roussel a choisi de passer à une autre solution, il l'a donc fait très délibérément et, comme partout ailleurs, il a sans doute voulu l'intégrer parfaitement dans l'économie de son système. Les tirets dans le texte seront réservés surtout à introduire les différents exemples dans les séries et, peut-on présumer, le système gagne de la sorte, avant tout, en modalités de stratification. En ce qui concerne l'unité indissoluble du texte et de « ses » notes, il faut encore signaler le fait que les rimes se répondent dans la majorité

des cas au-delà de leur disjonction, le premier (ou dernier) vers de la note rimant avec celui du texte d'où elle part et où elle revient.

Avant d'essayer de préciser le statut des notes faisons-en un bref inventaire et étudions de façon plus détaillée quelques exemples privilégiés.

CHANT I *note 1* (6 vers): le géant extincteur (cette première note-appendice exhibe le plus noble des prolongements naturels).

note 2 (45 vers): exemples de choses superflues qu'on donne (« un aphrodisiaque au pendu »; « au Juif errant, un rond de cuir ») — la note étant également un élément « superflu » constitutif du poème.

note 3 (1/2 vers): « La gloire a l'horreur du teint frais. »

note 4 (4 vers): la gloire se fait attendre (ces deux dernières notes disent toute la tragédie de la vie de Roussel).

note 5 (1 vers): « Pour qui n'a rien appris la terre est un plateau. » Pour les autres il y a des dénivellations comme dans les *Nouvelles impressions d'Afrique*.

Chant II *note 1* (25 vers): sur les calomnies (par exemple: dire que la lune, qui ne montre jamais son dos, « agit en satellite [...] poltron ») dont certaines disparaîtraient si l'homme bâtissait en cristal. Cette note, qui se greffe sur un détail du texte, une porte vitrée, s'éloigne rapidement de ce point de départ et elle se complique d'un double jeu de parenthèses. Son indépendance est soulignée à deux niveaux: a. l'insistance sur l'exploitation des mots qui, loin d'obéir aux lois des dérivations logiques, crée son propre univers (ici par exemple la réflexion sur « lune », astre et partie de l'ongle, écho de l'affaire Exley dans *Locus Solus*); b. l'auto-commentaire: « (Tel l'intermède ami qui coupe un récital, / Une note distrait, donne un peu d'insomnie) » [vers 2/3] Les textes sans notes sont donc d'un ennui mortel; le tourisme en Afrique emprunte son charme au dictionnaire fourré dans la valise.

note 2 (8 vers): « Que de prospérités [...] ont une source infâme ! », encore une réflexion sur la gloire et les sources, deux mots clés.

Chant III *note 1* (45 vers): sur le snobisme animal tel celui du mulet, avec (entre parenthèses) une longue réflexion sur l'acte de reconnaître; ainsi on est moins sûr « de reconnaître au port, à la blancheur des mains, l'individu qu'écrase un nom à particule » que « à leur sinistre anneau les victimes du maire »: l'élu ne porte pas toujours l'étoile au front! Remarques montées en épingle, mais descendues en bas de page.

note 2 (17 vers): choses uniques, supérieures à celles nommées dans le texte hors note: la tunique de Nessus; la résurrection de Lazare; la guérison de Tobie; la séparation des eaux de la mer Rouge; le soleil s'arrêtant pour Josué et « l'or qu'eut certain bélier pour système pileaire ». Six exemples dont, aux extrémités, les pôles négatif et positif sont d'origine mythologique, tandis que les autres, provenant de la Bible, vont de la mort au règne de la lumière, exemples qui peuvent être considérés comme autant d'images pour l'écriture de Roussel lui-même dont la magie sépare les bords des mots pour y célébrer tant de résurrections sous un soleil sans défaillance. Au cœur de la note, à l'endroit de la séparation des eaux, s'ouvre également une ultime parenthèse proclamant le schibboleth roussellien: « (jamais l'Écriture ne ment) ».

Chant IV *note 1* (20 vers): tout progresse;

note 2 (13 vers): que de choses se font attendre;

note 3 (27 vers): rêves, buts et idéals;

note 4 (39 vers): « Combien change de force un mot suivant les cas ! »;

note 5 (13 vers): tours;

note 6 (22 vers): l'orgueil.

Je donne ces notes schématiquement pour les reprendre plus en détail vu qu'il s'agit du chant le plus complexe en ce qui concerne leur dispositif. La note y est omniprésente et toute-

puissante. Dans un sens elle contredit le texte hors note qui parle surtout de routine et d'épuisement, d'une extinction de tous les feux. C'est en elle peut-être qu'on trouve les fruits qu'annonce le dernier mot des *Nouvelles impressions d'Afrique* (ou bien leur promesse si ce n'est leur semence); c'est là que la croisade/croisière entre les deux rives du Nil ouvre le mieux la masse des eaux qui se dé-verse en surface.

La première note «commente» la notion de fièvre, mais elle prend le contrepied du texte de départ en développant l'idée de progrès, là où celui-ci insiste sur la diminution de la tension. Le progrès donne la lumière électrique (cet exemple se replie sur le point de départ: les «vastes ampoules», et contrebalance encore une fois l'idée d'extinction), les moteurs et les canons, mais ce sont encore des mécanismes à retardement, car à l'intérieur de la note s'ouvrent deux parenthèses. La première explique les avantages d'être riche (avec le vers prémonitoire «Au suicidé riche on accorde une messe») et la seconde (double) revient à l'art de reconnaître. Il s'agit d'identifier une monnaie ou un coursier et surtout entre les deux — au niveau sept — «À sa striation l'âge d'un tronçon d'arbre», image parfaite du texte où la traversée des couches définit la nature de l'écriture («tronçon» signifiant également «partie d'une phrase ou d'un texte», tandis que «strie» est un synonyme du mot clé roussellien qu'est «rai»).

La deuxième note se greffe sur «meure» et dit la «souffrance»: dépit et suspense quant aux choses qui se font (trop) attendre. Attente frustrée des hommages et du «ruban écarlate», attente de ce qui se trouve reporté, différé. Message adressé donc également au lecteur des *Nouvelles impressions d'Afrique* qui tant attend la fin des phrases. C'est plus exactement la figure de style par excellence des *Nouvelles impressions...* qui se trouve décrite ainsi: la suspension, qui «consiste à tenir les auditeurs en suspens», qui est «interruption du sens» (*Robert*). L'art des *Nouvelles impressions...*, c'est de faire attendre le sens, de montrer le sens en souffrance (comme une lettre en souffrance donc), d'exhiber la différence du sens, la façon dont celui-ci reste suspendu, quitte à replonger dans les eaux indifférenciées d'une origine en fuite continue. B. Dupriez (*Gradus*) précise que la suspension risque d'amener des louchements, des dérapages du sens en cours de route avec possibilité de faux raccords. Roussel raffole évidemment de ces tours que nous joue le cheminement des mots: pour lui les vraies héritières, depuis Sirdah (*Impressions d'Afrique*), louchent. Il faut donc attendre:

Dans tout feuilleton sain la chute de l'obstacle
 Qui du parfait bonheur sépare le héros

Nouvelles impressions d'Afrique ou l'interminable chute des obstacles, écriture à échéance perpétuelle.

Il y a deux notes centrales vu qu'on en compte six en tout. La note numéro trois parle de différents objectifs à atteindre: salaire, enfants, moissons, santé, pouvoir, grandeur, prestige. On a déjà trouvé une parenthèse supplémentaire à ce moment-là et il y en aura une deuxième pour préciser le but du condamné à mort qui espère sauver «son occiput, mis nu dans l'intérêt du fer de la machine»: prolonger, étirer cette échéance est donc, comme pour Schéhérazade, matière de vie ou de mort. Une troisième parenthèse nous fait arriver au palier le plus profond des *Nouvelles impressions d'Afrique*: trois exemples de choses qui échappent comme le fromage du bec du corbeau, ce dernier cas provoquant une ultime remarque précédée d'un tiret (on peut y voir avec Foucault le niveau 9): «— De se taire, parfois, riche est l'occasion». C'est le silence central qui rend possible que partout ailleurs les mots, les phrases, les exemples, les parenthèses et les notes abondent. Car si le corbeau se tournant vers la terre va rester fabuleusement coi, ce «Raven» donne également le mot d'un nouveau départ du poème: «occasion» va rimer avec «évasion» et ainsi de suite.

La quatrième note n'est en fait pas moins centrale, car elle donne *in nuce* la méthode, le *Comment* de la plus formidable des évasions, celle qu'occasionne le langage par sa rareté endémique, l'exploitation de l'homophonie qui a permis à Roussel de pervertir radicalement une réalité qui ne lui convenait pas. Voici la liste des mots bicéphales: *éclair*; *corbeille*; *noyau*; *révolution*; *bras*; *suite*; *conduite*; *blanc*; *banc*; *champignon*; *clou*; *savon*; *repentir*; *bâton*; *naturel*; *paradis*; *pâté*; *régime*; *écho*; *faute*. Selon une succession alphabétique, *faute* se trouverait au milieu, mot de départ dans le texte qui indique également le vide générateur, et *éclair*, marquant dirait-on le court-circuit de l'exploitation homophonique (dans *Impressions d'Afrique*, le couple *faute* / *éclair* donne, symptomatiquement, l'amante punie par la foudre, Djizmé). Cette liste pourrait générer une infinité d'histoires qui gonfleraient démesurément le corps des *Nouvelles impressions d'Afrique* et les mots commentent aussi cette virtualité (parfois en complément de leur potentialité affichée): *corbeille* combine «mariage» et «papiers»; *noyau* est un centre à extension;

révolution indique les tours et retours du langage; *bras* divise; *suite* étend; *conduite* prolonge; *blanc* redit le vide et l'origine (la phrase de départ d'*Impressions d'Afrique* et, en-deçà, de *Parmi les noirs*); *banc* est un «écueil traître où la mort plane» si on ne passe à «siège ingrat»; le *champignon*, ce «manger louche» risque de pousser formidablement (louchement); les *clous* croissent honteusement (comme dans le conte de genèse *La suprématie des clous*); le *savon* lie Fogar, l'aquatique, et Velbar, le brave à cran (*Impressions d'Afrique*); *repentir* corrige, retouche la douleur (cf. *Textes de Jeunesse*); le *bâton* mène du cul châtié au suprême pouvoir phallique (tout un roman de famille); *naturel* est un défaut à «emplumer»; *paradis* passe du trou (signalons le lien entre les préoccupations scatologiques — insistantes — et les notations eschatologiques) au chœur fleuri des élus; *pâté* gaspille l'encre tout en étant une «timbale à tralala pour robustes gasters» (ça remplit...); un *régime* est une organisation complexe; *écho* définit à merveille le jeu des mots jumeaux et veut être la source d'un «paragraphe influent»; et ainsi on rejoint la même faute, ou bien une autre, déjà.

Pour cette note fondamentale, il convient aussi de regarder attentivement le raccord avec le texte de départ. Là il s'agit justement d'un lecteur qui dévore un «poignant passage» sur une jeune mère qui a fauté et «apprête son enfant pour un furtif baptême»; sa chandelle s'éteint à ce moment crucial parce que c'était une «bougie-attrape» et c'est exactement à cet endroit-là du texte qu'une nouvelle note interrompt le lecteur pour parler d'autres «tours». Ce qu'il faut interrompre, remettre, repousser, tout en essayant d'en parler par détours, retournements et divagations, a affaire à une scène primitive où l'histoire de l'origine se contourne en fantasme, en lecture clandestine et en charivari. Comme on l'a vu, la faute maternelle, se faisant faille et incision, génère la ribambelle des doubles en remplacement d'une histoire en bonne et due forme. Parallèlement le faite de la bougie, le grand absent de cette fête, phallus mis en *Witz*, loin de se constituer en garant de l'ordre et de la continuité, reporte la partie à plus bas, là où grouillent les farces de mauvais aloi. C'est la note 5 donc qui remet ça sur le tapis: on y rencontre la cane qui a couvé un œuf de poule et en pâtit, suivie d'une scène pour:

Cultiver la terreur chez une vieille fille
 (Une au cœur faible en qui le goût du célibat
 Fut formé par la peur du mari saoul qui bat

Ou l'exemple fameux du veuf à barbe bleue)
 En affublant son chat d'un brandon à la queue
 Propre à le faire fuir vers elle éperdument.

Cette petite histoire plutôt élémentaire remplace d'une certaine façon le faite défailant par une rutilante, «roussellante» queue en feu et flammes déniaient perversement toute extinction.

La dernière note réintroduit le calme dans le monde des animaux qui n'est pas harcelé par les ambitions de l'homme: excepté le paon, les bêtes sont modestes et se suffisent; la note se replie sur soi: l'hirondelle, le bélier, le chat, le loup, le bouc, la loutre et l'alpaga, malgré leurs caractéristiques extraordinaires, sont respectés par l'orgueil et constituent une paisible plage du bout du monde (comme on peut la rencontrer à vingt mille lieues sous la terre chez Jules Verne, le maître par excellence). Et le chat, tout en gardant le don de l'électricité (comme le fameux Khong-dek-lèn), fait surtout à la vierge une douce vieillesse en marchant en silence. La note matérialise dans un sens l'hostie (c'est le mot qui appelle la note) descendant dans le fidèle (qu'on découvre quand on se reporte au texte superposé), et ce fidèle est comparé à son tour au génie qui rejoint ainsi le monde muet d'avant toute parole. S'y combinent l'achèvement d'une écriture et la possibilité de son imminent relancement; l'hostie, c'est aussi la victime offerte en sacrifice qui apaise la colère des dieux; mais la violence ne tardera pas à renaître.

Roussel se doit d'ajouter une dernière note à l'ensemble pour y donner un nouveau tour d'écrou (on ne reparlera pas ici de *L'âme de Victor Hugo* ni des illustrations de Zo qui remplissent autrement une semblable fonction). Il s'agit de la note qu'on a déjà mentionnée en faisant le tour de *Comment...* et qui se rapporte aux *Nouvelles impressions d'Afrique*. C'est la toute dernière des notes rousselliennes et, se greffant sur la première mention qui est faite des *Nouvelles impressions d'Afrique*, elle parle de quatre vers ajoutés par Roussel à un poème de Victor Hugo:

— Comment, disaient-ils
 Nous sentant des ailes
 Quitter nos corps vils ?
 — Mourez, disaient-elles.

Cette note fait certainement écho à l'usine de *L'âme de Victor Hugo* et parle à sa façon de la fabrique des *Nouvelles*

impressions d'Afrique. La mort y est tapie au fond des encerclements et des striations, et c'est elle qui donne accès aux incessantes transformations des vers et des rimes. Mais ne pourrait-on pas dire également que cette note imitative (imiter, c'est la gloire, nous dit Roussel un peu plus loin), intertextuelle, datant des débuts de l'écriture, prend les *Nouvelles impressions...* en note dans leur ensemble? Les *Nouvelles impressions...* sont une immense note truffée de parenthèses et de notes à leur tour, ex-plicant de façon multiforme l'histoire d'ils et d'elles, d'ils-elles/ailes, de leurs corps, de l'inversion, de la mort. Tout sera noté, de la mort, jusque dans la mort. Après les *Nouvelles impressions d'Afrique* et *Comment...*, il n'y aura plus que les ailes des drogues et puis, un jour de gloire, la mort à Palerme.

Les rayons et les ombres (les vers de Hugo proviennent de ce recueil) se répercutent sur l'autre rive couverte « d'opaque frondaison, de rayons et de fruits ». N'y a-t-il pas également un étrange écho entre ces fruits et les tous derniers mots de *Comment*: « Et je me réfugie, faute de mieux, dans l'espoir que j'aurai peut-être un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres. »