Espace et temps dans Locus Solus

Autor(en): **Besnier, Patrick**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870202

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ESPACE ET TEMPS DANS *LOCUS SOLUS*

Locus Solus (1913) de Raymond Roussel se déroule dans un espace en proie au trouble, où la matière a perdu cohérence et stabilité, paraissant tendre à sa disparition, comme le montre le terme d'*ultra-mince*. Par là, l'espace, mais aussi le temps, échappent à toute définition stable, autorisent la singulière invention romanesque de l'auteur.

Que l'espace et le temps dans *Locus solus* ont quelque chose de problématique, deux détails le montrent symboliquement. Roussel en a publié deux versions, comme on sait : le volume paru chez Alphonse Lemerre, achevé d'imprimer le 24 octobre 1913, sous le titre de *Locus solus*, et le feuilleton publié ensuite (ce qui est curieux) de décembre 1913 à mars 1914 dans *Le Gaulois du Dimanche*, sous le titre de *Quelques heures à Bougival*. « Quelle était donc pour Roussel la version définitive » se demande François Caradec[1]. J'insiste moins sur le fait que le feuilleton est postérieur que sur la principale différence entre les deux textes : l'action de *Locus solus* se passe à Montmorency et non à Bougival. Pourquoi ce changement ? J'entreprends à peine de parler d'un livre et je ne sais plus où je me trouve, Bougival ou Montmorency, ni quel est le texte définitif, volume ou feuilleton.

Espaces

Le premier roman de Raymond Roussel, *La Doublure*, se déroule pour la plus grande part à Nice pendant le carnaval ; une double caractéristique se trouve d'emblée posée, que l'on re-

---

1. François CARADEC, *Raymond Roussel*, Paris : Fayard, 1997, p. 170.

trouve dans *Impressions d'Afrique* et *Locus solus*: les romans de Roussel se passent en plein air et mettent en scène des fêtes : carnaval de Nice, sacre de Talou ou, dans *Locus solus*, présentation par le savant Martial Canterel d'une série de curiosités et attractions. On peut en dire autant du quatrième roman de Roussel, demeuré inachevé et encore inédit, *L'Allée aux Lucioles*, un soir d'été, dans le parc de Sans-Souci, la cour de Frédéric II voit Voltaire et Lavoisier s'affronter en une conversation brillante qui tourne au concours.

Cette double caractéristique contribue à engendrer un espace singulier : le lieu de plein air, qui après *La Doublure*, sera toujours un décor naturel et non urbain, se voit travaillé, contredit, creusé par la fête. Cet espace, à l'origine « réaliste », se révèle rapidement truqué comme une scène de théâtre et soumis à de violentes contraintes : le pouvoir absolu du souverain africain ou le génie inventif et inquiétant de Martial Canterel dans *Locus solus* leur donnent les moyens de contrôler ou de modifier la réalité de manière arbitraire, contrariant les lois de la nature, en particulier dans le cas de Canterel. Plus que personne, c'est lui qui « touche à l'espace » au long des trois cents pages du roman.

L'espace devient dans *Locus solus* littéralement irreprésentable et bascule dans une nouvelle dimension. Ainsi s'explique la gêne que peut créer le croquis, si utile en apparence, dont Jean Ferry a accompagné l'édition Pauvert de *Locus solus* et qui représente le parcours suivi à travers le parc par les personnages du livre. Ce dessin réduit à deux dimensions, à un itinéraire logique et classique, un espace disloqué, anarchique, problématique, où la matière est en constante évolution, devenue pour ainsi dire incontrôlable (malgré les pouvoirs de Canterel).

En effet, il n'est pas excessif de dire que la matière dans *Locus solus* est en métamorphose permanente, au point qu'on l'assimile parfois à une forme d'alchimie, à tort à mon sens : la matière chez Roussel ne tend pas à un état supérieur, *philosophal*.

La matière n'est pas fixe, elle est par nature instable, sans identité permanente. Dès le premier chapitre, deux métamorphoses en témoignent, de façon un peu primitive : la statue du fédéral à semen contra et la Massive : dans les deux cas, la matière (la terre constituant la statue, le métal fondu de l'épée) est ramenée à sa valeur symbolique. Aux chapitres suivants, Roussel paraît s'ingénier à arracher tous les matériaux à leur état normal : dans l'épisode le plus fameux du livre, des centaines de dents arrachées

composent une mosaïque. Ensuite, on compose des statuettes du *Gilles* de Watteau en mie de pain, un bonnet de nourrisson avec d'immangeables filaments de poire, un litre de sauternes solidifié devient un soleil miniature tandis qu'une danseuse et un chat siamois se produisent à l'intérieur d'une eau devenue respirable. Les éléments se voient donc troublés dans leur définition même : air et eau mêlés en un seul, liquide solidifié... Les identités ne tiennent plus, la science de Canterel s'ingéniant à prendre la nature à rebours, à contourner ou détourner les états de la matière, à en révéler des virtualités inédites. Par distorsions et anamorphoses, la matière est comme saisie d'un irrépressible besoin d'échapper à sa forme, à son apparence « normale » (mais ce mot n'a évidemment aucun sens à Locus solus !).

Ajoutons la propension à utiliser rebuts, restes et déchets : c'est aussi une immense entreprise de recyclage et de récupération. Un caractère notable en ce domaine consiste dans la substitution d'un matériau vil au matériau noble : le filament de poire remplace la laine, la mie de pain le marbre, avec une volupté enfantine et régressive à remplacer le tout par le rien, le noble par l'ignoble. On verra là une métaphore possible du travail de Roussel arrachant la littérature à la bienséance, au sérieux académique pour proposer (sans jamais le formuler) quelque chose qui rejoint la foire ou le cirque, en une radicale carnavalisation du monde.

Les constantes manipulations sur la matière finissent par estomper la limite entre le vivant et le non-vivant : des insectes seront transformés en pure mécanique musicale, tandis que Danton ou les habitants de la cage sont des morts-vivants.

L'ultra-mince : disparition de la matière

Dans l'un des épisodes les plus noirs du livre, l'histoire des Cortier père et fils, Roussel décrit l'objet singulier où est enfermée la confession d'un crime. Il s'agit d'un « petit fac-similé » de l'affiche d'un succès de théâtre reproduite « tout en pierres précieuses serties dans une plaque d'or[2] », les pierres, essentiellement des émeraudes, dessinant les lettres de l'affiche. François-Jules Cortier traite cet objet selon une méthode récurrente dans le livre :

---

2. Raymond ROUSSEL, *Locus Solus*, Paris : Gallimard (L'Imaginaire), p. 187. Les références à cette édition seront désormais données entre parenthèses.

> sur ses ordres longs et précis, un habile orfèvre parisien, par un complet évidage, changea invisiblement en une sorte de boîte plate à l'extrême l'élégante plaque d'or, — dont le dessus chargé de pierreries devint un couvercle à glissière [...]. (p. 214)

Cette « boîte plate à l'extrême » introduit à une thématique obsessionnelle, la tentation de faire disparaître la matière (et le crime, ici, du même coup) par un double processus d'évidement (*évidage* écrit Roussel) et d'amincissement radical : nous sommes bien dans l'« extrême ». La confession sera donc enfermée dans cette boîte cachée :

> D'une écriture serrée qui recouvrit plusieurs feuilles, François-Jules écrivit alors sa confession sur du colombophile, papier ultra-mince réservé aux messages qu'emportent les pigeons. (p. 220)

Outre qu'il fait irrésistiblement songer à Marcel Duchamp et à son *infra-mince* (élaboration ultérieure de la même idée), le concept d'*ultra-mince* pousse encore plus loin le travail de la matière, tendant toujours à la dissoudre, à la faire disparaître sans pourtant la perdre tout à fait ; cherchant en somme à la fois à demeurer dans le visible, le matériel, et à passer dans une autre dimension difficile à nommer, invisible, insaisissable. Ce problème de terminologie traduit la complexité intellectuelle de l'opération (mais justement, la poser en termes intellectuels, c'est arracher Roussel à lui-même, le forcer à employer un registre qui n'est pas le sien). Malgré ses désirs et ses ambiguïtés, Roussel, faut-il le rappeler, n'est ni un philosophe ni un savant. Il ne cherche pas à « conceptualiser » sa démarche — et le terme d'ultra-mince est sans doute unique chez lui par son côté abstrait.

Plus loin dans *Locus solus*, plusieurs expressions traduisent la même aspiration à verser dans une autre dimension : au chapitre VI dans la description des tarots musicaux de Félicité — cartes à jouer évidées (encore ! c'est une obsession chez Roussel que de vider et creuser) dans lesquelles on introduit des insectes chanteurs, les émerauds (évidemment, c'est la reprise des émeraudes de l'épisode Cortier). Roussel précise que « nulle épaisseur anormale n'autorisait la présence d'un mécanisme intérieur » (p. 261). Puis il parle d'un « boîtier d'épaisseur nulle » et d'une « application outrancière du procédé compresseur » (p. 267) ; la première de ces expressions est redoublée deux pages plus loin d'une « épaisseur inappréciable » (p. 269), tandis qu'au septième et dernier chapitre, il est encore question d'une « feuille métallique

d'épaisseur presque nulle » (p. 300). On voit par ces succédanés de l'*ultra-mince* qu'il s'agit obsessionnellement d'échapper au poids de la matière, à sa pesanteur. Je voudrais m'attarder un instant sur cette feuille métallique et sur les métamorphoses que lui fait subir Roussel, jusqu'à une expression décisive.

Un adolescent, Noël, introduit l'objet :

> À côté il posa une transparente boîte en mica soigneusement fermée dans laquelle apparaissait, enroulée maintes fois sur elle-même, une feuille métallique d'épaisseur presque nulle, ajourée avec une finesse telle que seul un fort microscope en eût révélé chaque détail. À l'œil nu on ne pouvait que deviner les contours aériens de cet ouvrage de fée, minuscule cylindre occupant à peine la vingtième partie de son contenant. (p. 300)

Je passe sur l'origine de cette feuille dont le narrateur attribue l'invention à un savant bien réel, le comte de Ruolz-Montchal. Chauffant intensément la feuille, Noël « épanouit » l'objet en une merveilleuse dentelle :

> Un cri d'extase nous échappa devant cet ouvrage merveilleux comparable aux plus ruineuses valenciennes. Malgré l'infinie ténuité du résultat, la matière composante restait *métal* et scintillait au clair de lune.
>
> Le pesant réseau, qu'on put avant peu tâter sans crainte, nous stupéfia par sa parfaite souplesse, égale à celle des gazes vaporeuses. (p. 307)

Voici atteinte une forme d'infini — l'infiniment ténu — et plus que jamais nous sommes dans une dimension inédite, au-delà (ou plutôt *presque* au-delà) de l'identité : la matière composante reste métal, mais elle est pourtant aussi, déjà autre chose, cette dentelle aux pouvoirs extatiques qui nous projette dans l'infiniment petit[3]. Nous sommes au bord d'un espace négatif, et certainement d'un épuisement du langage dont les variations sur l'épaisseur nulle et inappréciable témoignent clairement. Sans doute Roussel parvient-il ici au point où un langage scientifique devrait prendre le relais et traduire ses intuitions, traduire ces images par lesquelles il cherche à sortir de l'impasse où il est parvenu, mais qui a pourtant l'avantage de lui assurer un monde en équilibre entre positif et négatif, être et non-être.

---

3. Cette dimension existe depuis le début du livre : la description de la mosaïque de dents mentionne « des dents de lait presque imperceptibles » (p. 29).

Là s'achève *Locus solus ;* nous sommes parvenus aux frontières du visible, il faudrait être équipé d'un « fort microscope » pour poursuivre ; Noël range dans sa « hotte extensible » (p. 307 ; encore une matière magique !) les accessoires de son numéro et l'on va dîner. Cette parade merveilleuse de la matière clôt la promenade.

Spectateurs

Si l'espace du roman possède une telle singularité, il le doit largement au groupe de personnages dont fait partie le narrateur, groupe dont la nature et la démarche sont d'une grande complexité. Comment le définir ? Ce sont les visiteurs du parc, les spectateurs des attractions présentées par Canterel. Mais la personnalité de celui-ci est leur lien principal : admirateurs du maître, ils sont réunis pour (implicitement) rendre hommage à son génie ; un instant (chap. VI), ils deviennent même témoins au sens légal d'une des réalisations de Canterel et doivent signer un constat : « Le maître [...] rédigea sur une large feuille un strict et rapide procès-verbal de l'événement [...]. Tous nous signâmes sur sa demande » (p. 287). À un autre moment (p. 234), l'un des participants sort de l'anonymat du groupe et intervient directement : c'est la cantatrice Malvina qui chante l'air « O Rébecca... » extrait d'*Abimélech*, « récent opéra biblique ». Il ne s'agit pas d'un divertissement, mais d'une thérapie : en chantant, Malvina participe au traitement du fou Lucius Égroizard.

La frontière n'est donc pas étanche entre le statut de spectateur et celui de participant actif au spectacle de Canterel. Il n'y a ni la rampe du théâtre ni la vitrine du musée. Aussi la population de Locus solus est-elle très mêlée et révèle la nature complexe, composite de l'espace qu'elle habite. S'y trouvent juxtaposés les « spectateurs » dont je viens de parler, dont Malvina, la thérapeute chantante, mais aussi un assemblage hétéroclite : malades, morts ressuscités, aides de Canterel (machinistes ou infirmiers), parents et amis des malades et des morts, artistes recrutés pour se produire en spectacle, comme Faustine ou Noël. Entre des personnages appartenant à des univers si différents, il ne saurait y avoir de rencontre ni d'échange authentique : comme dans *L'Invention de Morel* de Bioy Casares, au mieux on se devine, on se frôle ; on ne se rencontre pas. L'espace de *Locus solus* est ainsi polymorphe ou polyvalent, à la fois scène et salle de spectacle, hôpital, morgue, mais aussi jardin, laboratoire et musée. Les morts sont à

la fois des cadavres, des automates, des œuvres d'art et des êtres vivants : c'est à la fois le cabinet Spitzner, le musée Grévin, le musée des Arts et Métiers et une clinique, entre beaucoup d'autres choses.

L'espace est d'autant plus complexe que les principales constructions où est présenté le spectacle, diamant géant et cage froide, sont en verre. Le verre annule la séparation des espaces, leur autonomie, et soumet chacun au regard de tous, instaurant le règne d'un voyeurisme généralisé. Le moins que l'on puisse dire est que Canterel ne respecte pas l'intimité de ses patients : un peu Crystal Palace pour ce verre omniprésent, Locus solus est sur le plan médical un équivalent de la Salpêtrière un jour de présentation de malades ; mais, comme théâtre, il réalise le fantasme de la scène naturaliste du « quatrième mur » ôté. À la fois Antoine et Charcot, Canterel multipliant les rôles multiplie aussi les espaces, ou plutôt les fonctions de l'espace. D'autant plus que le verre est présent aussi sous des formes qui dévoient ou creusent l'espace : diverses lentilles, comme la « geôle focale » du docteur Sirhugues, ou des miroirs faisant éclater la cohérence spatiale : l'ongle-miroir d'Ethelfleda fait ainsi ressurgir le plus douloureux passé (la mort du père) dans le présent. Ces jeux de lentilles et de miroirs font participer aussi le parc de *Locus solus* du cabinet de magicien, style Robert-Houdin ou Méliès, moins antagoniste qu'on ne pourrait croire de la Salpêtrière de Charcot.

Il y a quelque chose d'inquiétant à la longue dans cet espace énorme où de nouvelles curiosités se découvrent à tous les coins de chemins, ce monde qui paraît aussi « extensible » que la hotte de Noël (p. 307). Les visiteurs explorent l'« immense parc » (p. 9) progressant de « riches pelouses » (p. 117) en « sentier escarpé » (p. 227), d'« immense développement de forêts » (p. 227) en « admirable bois » (p. 289). Espace sans mesure visible, qui a quelque chose d'incontrôlable, et qui incite à poser la question du temps. Cet espace gigantesque, comment se le représenter vraiment à Bougival ou même à Montmorency — sinon dans un âge préhistorique ? Sans prévenir, Roussel nous ferait-il voyager dans le temps ?

Le temps

Non pas tellement le temps mis à parcourir ce parc, encore que la question se pose, un peu niaise : combien de temps dure la visite, combien sont ces « quelques heures à Bougival » ou à

Montmorency ? La visite commence peu après trois heures, et se poursuit assez tard dans la nuit, puisque c'est au clair de lune que se passent les derniers épisodes. Sept ou huit heures ne sont pas de trop pour découvrir « tous les secrets » (p. 308) du parc.

Mais il faut souligner que coexistent à Locus solus plusieurs temps comme on y parcourt simultanément plusieurs espaces. C'est particulièrement net dans la cage géante du chapitre IV: s'y juxtaposent un temps suspendu et douloureux, un temps de la mort éternellement retrouvé dans une répétition parfois heureuse (dans le cas du petit Hubert Scellos) mais qui est aussi temps de la faute, de la douleur, d'une épouvante toujours recommencée (épisodes d'Ethelfleda ou des Cortier). Il s'agit de scènes primitives dans la répétition desquelles sont pris les sujets, comme on est pris dans la glace, mais dont l'évocation extatique ou terrifiante est censée apporter un soulagement aux proches. Ce temps circulaire de la mort est celui de la réconciliation pour les familiers assistant aux scènes, ou y jouant un rôle ; il y a aussi le temps des aides, le temps scientifique de Canterel et celui du divertissement pour le groupe de visiteurs.

La cage et le diamant sont des machines à métamorphoser l'espace en temps, à « projeter du temps dans l'espace » pour reprendre l'étonnante formule que Roussel appliquait aux cases de l'échiquier[4]. L'*aqua micans* du diamant géant ou le froid de la cage fabriquent une autre dimension temporelle, et *Locus solus* permet d'opérer des voyages dans le temps : l'épisode le plus clair à ce sujet étant celui où l'on voit Danton prononcer des bribes de ses discours révolutionnaires (p. 75-6). On peut dire que l'espace de *Locus solus* est organisé de façon à abolir le temps.

Un souvenir de Charlotte Dufrène confirme ces vues : elle rapportait que Roussel « avait la certitude qu'on trouverait un jour le moyen de voyager en remontant dans le temps[5]». Il est difficile de ne pas lier cette certitude à l'« intérêt qu'il porta aux idées sur la relativité émises par Einstein[6]». On peut supposer que cet intérêt

---

4. Voir la fin de l'article de *L'Échiquier* concernant « Le Duel des Rois » (1933), repris par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris : Pauvert, 1963, p. 154.

5. Voir F. Caradec, *Raymond Roussel*, p. 294. Avec raison, il attribue à l'adaptateur Pierre Frondaie une allusion « méprisante » à Einstein dans une des versions théâtrales de *Locus solus*, selon laquelle Einstein « n'est qu'un type qui a changé le langage chiffré » (p. 262).

6. Michel LEIRIS, *Roussel & Co.*, éd. Annie Le Brun, Paris : Fayard, 1997, p. 268.

existait déjà à l'époque de *Locus solus*, sans que rien le certifie. De même, il est vraisemblable que Roussel a lu le *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Pawlowski, mais rien ne nous en assure[7]. La proximité de leurs pensées est souvent évidente mais, comme nous le savons, la sensation que l'on a « touché l'espace » est un trait de l'époque.

Patrick BESNIER
(Université du Mans)

7. Il ne l'ignorait pas : Pawlowski était critique de théâtre et a donné un compte-rendu apparemment nuancé de *Locus solus* en 1921 (voir F. Caradec, *Raymond Roussel*, p. 229) avant de traiter méchamment *La Poussière de Soleils* en 1922 (*Ibid.*, p. 312). Annie Le Brun a rapproché à juste titre l'une des deux « Chroniquettes » d'une des *Inventions nouvelles* de Pawlowski, parues vingt ans plus tard (R. Roussel, *Œuvres*,1, Paris : Fayard, 1994, p. 371).