

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

**LA POÉTIQUE DE LA TRANSPARENCE
DANS LES RÉCITS DE VOYAGE DE NICOLAS BOUVIER**

par
Cécile Facal

Mémoire de Maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec
Avril 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-06505-2

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-06505-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

ABSTRACT

This Master's Thesis offers a study of the works of Swiss travel narratives' writer Nicolas Bouvier (1929-1998). Bouvier develops a *poetics* that defines the practical rules of his travels as well as the aesthetic rules of his writing.

These rules form a whole that can be named *poetics of transparency* and divided into two complementary poles, each linked to themes and images of disappearance or apparition. Both are oriented towards one single goal : to make the world visible for the reader. Seemingly contradictory, the two movements of Bouvier's project are connected by a polyphonic worldview, mirrored in narratives by the interweaving of multiple voices.

Bouvier's work is a model of the travel narrative's evolution in the XXth century. Compared to travel writings of the classical and romantic periods, it appears as a reversed interpretation of the genre's codes, leading it to explore the possibilities of grasping a world poetic rather than objective.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier avec chaleur le professeur Normand Doiron, qui a dirigé mes recherches avec rigueur et clairvoyance. Sa disponibilité et sa patience ont été inestimables ; sa lecture toujours attentive et la prudence de ses corrections m'ont guidé sans détour. J'ai aussi profité, au cours de l'élaboration du projet de ce mémoire, des conseils des professeurs Diane Desrosiers-Bonin et Yvan Lamonde ; qu'ils soient remerciés.

Les encouragements de ma famille et de mes amis m'ont accompagnée tout au long du chemin. J'apprécie particulièrement l'aide de Carole Facal et de Benoît Castelnérac, qui ont attentivement relu et corrigé mon texte. L'érudition et la générosité dans la discussion de Benoît Castelnérac ont sans cesse nourri ma réflexion ; sa présence apaisante a bercé les mois d'écriture.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Fonds pour les Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR — Québec), par le biais d'une bourse de recherche en maîtrise. Le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill m'a aussi apporté une aide financière, sous la forme d'assistantats de recherche et d'enseignement ; merci aux professeurs qui m'ont permis de collaborer avec eux pendant ces années de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iv
Abstract.....	v
Introduction	
L'Œuvre de Bouvier	1
<i>Récits de voyage</i>	1
<i>Textes métadiscursifs et métaviatiques</i>	3
Définitions historiques du déplacement.....	5
<i>Voyage et humanisme</i>	5
<i>Voyage et pédagogie</i>	6
<i>Règles du voyage</i>	8
<i>Le voyage romantique</i>	9
La Conception du déplacement chez Bouvier :	
une poétique de la transparence	12
<i>Disparitions</i>	15
<i>Disparition du sujet</i>	17
<i>Disparition du monde</i>	18
<i>Apparitions</i>	19
<i>Polyphonie</i>	21
Chapitre I – Disparitions	
Origines.....	24
<i>Départs et retours</i>	24
<i>Itinéraires : se perdre</i>	34
Du dépouillement de soi	42
<i>Réduction du corps</i>	44
<i>Disparition intérieure</i>	49
<i>Dangers de la disparition</i>	53

Parallèle entre le voyage et l'écriture	58
<i>Rhétorique du voyageur</i>	61
<i>L'écriture comme archéologie de la mémoire</i>	64
Conclusion : retournement du voyage classique. Un apprentissage du peu	67

Chapitre II – Apparitions

Donner à voir le monde : Bouvier descripteur	71
<i>Arts de vivre</i>	75
<i>L'expression artistique</i>	78
<i>Les paysages « faits de peu »</i>	83
<i>Description impressionniste</i>	93
Donner à voir l'histoire et le mythe	97
Donner à voir l'« outre-monde »	105

Conclusion

<i>Expérience poétique de l'harmonie</i>	114
<i>Récit de voyage et poésie</i>	116
<i>Un monde complet</i>	119

Bibliographie

I. Corpus primaire	122
I. 1. <i>Récits de Nicolas Bouvier</i>	122
I. 2. <i>Autres textes et propos de Nicolas Bouvier</i>	123
I. 3. <i>Autres ouvrages cités</i>	124
II. Corpus critique	125
II. 1. <i>Généralités</i>	125
II. 2. <i>Littérature de voyage au XX^e siècle</i>	126
II. 3. <i>Littérature de voyage — théorie générale et époques diverses</i>	128
II. 4. <i>Sur l'œuvre de Nicolas Bouvier</i>	130
Volumes	130
Articles et parties de volumes	131
Thèses	134

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose une étude de l'œuvre de l'écrivain Suisse Nicolas Bouvier (1929-1998), œuvre composée principalement de récits de voyage. Bouvier y met en place une *poétique* qui détermine autant les règles pratiques dirigeant son déplacement que les règles esthétiques orientant son écriture.

Ces règles forment un tout que l'on peut appeler *poétique de la transparence*, et qui se divise en deux pôles complémentaires, développant des thèmes, des images et des procédés liés à la disparition, puis à l'apparition. Tous deux sont orientés vers un même but : faire voir le monde au lecteur. Contradictoires en apparence, ces deux gestes caractéristiques de l'entreprise de Bouvier se rejoignent dans une vision du monde polyphonique, à laquelle répondent dans les récits un enchevêtrement de voix multiples.

L'œuvre de Bouvier est exemplaire de l'évolution du récit de voyage au XX^e siècle. Mise en regard des récits classiques ou romantiques, elle apparaît comme une réécriture du genre, renversée ou décentrée, qui le dote de nouvelles possibilités en l'ouvrant à la saisie d'une réalité plus poétique qu'objective.

INTRODUCTION

L'ŒUVRE DE BOUVIER

Récits de voyage

Le jeune Nicolas Bouvier quitte Genève en juin 1953, au volant d'une Fiat Topolino qu'il conduit « à toute petite allure¹ » jusqu'à Belgrade. Là, il retrouve le peintre Thierry Vernet, ami de longue date et compagnon du parcours qui va suivre. Ensemble, ils traversent en deux ans l'Europe, l'Asie mineure et l'Asie centrale, en passant par la Yougoslavie, la Grèce, la Turquie, l'Azerbaïdjan, l'Iran et l'Afghanistan. Puis les camarades se séparent et Bouvier accomplit seul la descente du continent Indien, toujours en voiture et toujours au même rythme infiniment lent. « J'allais plus lentement que les frères Polo² », rappellera-t-il. Après neuf mois de séjour dans l'île de Ceylan, Bouvier est embauché sur un bateau qui l'emmène au Japon, où il demeurera un

¹ N. Bouvier, *L'usage du monde* (1963), Paris, Payot, 1997, p. 9.

² N. Bouvier, *Routes et déroutés. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Genève, Métropolis, 1992, p. 59.

an. Au terme de cette année passée au pays du Soleil levant, il regagne l'Europe : nous sommes en 1957. Déjà voyageur, il est sur le point de devenir écrivain.

En effet, le désir d'écrire n'était pas à l'origine de l'entreprise. C'est au retour, et même à plusieurs années de distance, que l'expérience du voyage demande à être partagée, racontée, mise en forme. Trois récits naîtront de ce premier grand voyage. *L'usage du monde* en raconte la première partie, jusqu'aux frontières indiennes. *Le poisson-scorpion*³ prend appui sur le séjour à Ceylan. Quant à l'année passée au Japon, elle sert de matériel, avec des séjours ultérieurs, à l'élaboration de *Japon*⁴, volume illustré qui sera plus tard remanié pour former *Chronique japonaise*⁵.

D'autres voyages suivront — Bouvier précise qu'il a passé, au total, treize années de sa vie sur les routes⁶ —, mais quelques-uns seulement donneront lieu à des écrits. Le *Journal d'Aran et d'autres lieux*⁷ rassemble les textes issus de trois voyages distincts : « Journal d'Aran » nous emmène en Irlande ; on passe du Japon à la Corée dans « Les chemins du Halla-san ou *The old shitrack again* » ; et « Xian » relate un séjour en Chine. Si certains voyages exigent d'être résolus par l'écriture, d'autres trouvent des formes d'expression alternatives. La descente de l'Inde, par exemple, sera racontée dans une série d'émissions de radio⁸. D'autres voyages, aussi, acceptent de rester muets⁹.

³ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion* (1982), Paris, Gallimard, 1996, 173 p.

⁴ N. Bouvier, *Japon*, Lausanne, Rencontre, 1967, 190 p.

⁵ N. Bouvier, *Chronique japonaise* (1975), Paris, Payot, 1991, 258 p.

⁶ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 141.

⁷ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux. Feuilles de route* (1990), Paris, Payot/Rivages, 1993, 172 p.

⁸ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 76-77.

⁹ « [...] je n'ai rien écrit à propos d'innombrables voyages. Ceux-ci se sont consumés sur place » (*ibid.*, p. 89).

Ce corpus assez modeste — quatre volumes pour l'œuvre de toute une vie — s'avère néanmoins, pour l'étude du récit de voyage et des représentations littéraires du déplacement à la fin du XX^e siècle, une source d'une richesse exceptionnelle. En effet, au cours de ses voyages comme au fil de ses écrits, Bouvier développe puis précise une conception cohérente du déplacement, à laquelle font écho sa façon d'aborder l'écriture et les procédés utilisés dans ses récits. Le lecteur découvre une *poétique*¹⁰ du déplacement : une poétique qui détermine autant les règles pratiques qui gouvernent le voyage, que les règles esthétiques qui informent les récits. Il s'agira pour nous de définir les différents aspects de cette poétique, puis d'en étudier les manifestations.

Textes métadiscursifs et métaviatiques

Pour éclaircir la conception du déplacement chez Bouvier, il est nécessaire de se poser les questions suivantes : comment et pourquoi voyage-t-il ? dans quelles conditions ? où ? Les réponses à ces questions, qui définissent en partie sa théorie, sont inscrites dans les récits, mais aussi dans les textes « métadiscursifs » et « métaviatiques ». Pour étudier l'œuvre d'un auteur, il importe de tenir compte de tous ses écrits, afin de saisir l'ensemble et la cohérence de sa pensée. Cependant, il nous semble pertinent de distinguer les lieux de l'œuvre où Bouvier réfléchit sur son activité d'écrivain et de voyageur. Ces textes — de nombreux articles et entretiens, mais aussi certains passages des récits¹¹ — peuvent être qualifiés de « métadiscursifs », lorsqu'ils

¹⁰ La poétique concerne un *faire* ; en ce sens, elle peut s'appliquer au voyage autant qu'au récit. Soulignons ici que nous utilisons le mot *poétique* dans le sens où il « s'applique aux choix (thématiques, stylistiques, etc.) qui caractérisent une œuvre singulière, un auteur ou un mouvement » (« Poétique », dans H. van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 375).

¹¹ Par exemple, D. Maggetti distingue, dans le texte du *poisson-scorpion*, des « sentences » et des « commentaires », « des vérités générales [qui] émaillent le récit ». Selon lui, « par ces interventions [de l'instance narrative] [...], Bouvier indique comment il faut lire son expérience » (« Nicolas Bouvier,

présentent un discours, au second degré, sur le récit et l'écriture, et de « métaviatiques », lorsqu'ils contiennent une réflexion sur le sens du déplacement et sur les règles qui le déterminent.

On parlera de métadiscours *direct* lorsque l'auteur traite, ouvertement, de sa propre pratique de voyageur ou d'écrivain. Par opposition, le métadiscours *indirect* prend pour objet autre chose que le voyage ou l'écriture. Consciemment ou non, l'auteur parle indirectement de sa propre poétique lorsqu'il se prononce sur d'autres manifestations artistiques. L'étude de ses commentaires sur l'art, le paysage ou l'art de vivre nous permet d'approfondir l'esthétique de Bouvier. Il défend ainsi sa position dans des textes de critique littéraire, publiés sous forme d'articles ou de préfaces. Mais surtout, à l'intérieur des récits, le discours du narrateur sur la beauté qu'il rencontre parle de ce que l'auteur recherche et valorise. On verra par exemple, dans la description d'un paysage, apparaître les qualités du bon voyageur.

Par la mise en relation des discours sur le voyage et l'écriture (métadiscours direct), d'une part, et des discours sur l'art et le beau (métadiscours indirect), d'autre part, nous verrons se dessiner une poétique qui englobe l'art et le déplacement.

voyageur et moraliste », p. 84). De telles « maximes », à notre avis, ne sont pas le propre du *poisson-scorpion* ; il s'en trouve dans tous les récits, et il s'agit d'un lieu primordial d'inscription de la poétique de l'auteur.

DÉFINITIONS HISTORIQUES DU DÉPLACEMENT¹²

Avant d'aborder l'étude de la poétique du déplacement chez Bouvier, il faut rappeler le caractère historique des manières de voyager. Un nombre important de chercheurs ont travaillé à démontrer qu'on ne peut confondre les dérives d'Ulysse ou d'Énée avec la quête du chevalier errant ou avec la marche du pèlerin. Chaque société, chaque époque définit ses normes de déplacement. C'est en ce sens que Normand Doiron a tenté de définir le mode spécifique de déplacement qu'est le voyage à l'époque classique¹³.

Voyage et humanisme

Ainsi le *voyage classique* est-il intimement lié à l'humanisme de la Renaissance. Le retour aux textes grecs et latins fait ressurgir dans le discours renaissant les figures mythiques d'Ulysse et d'Énée, qui deviendront les ancêtres des voyageurs modernes, suite, bien sûr, à une profonde réinterprétation. Le personnage d'Ulysse, « l'Homme aux mille tours¹⁴ », rusé, voire fourbe, qui erre, toujours égaré dans sa quête de retour, est repris à la Renaissance comme un modèle de connaissance et de vertu¹⁵. On oublie alors le caractère erratique et douloureux de ses voyages, pour louer sa prudence et la sagesse

¹² En donnant ici un aperçu de quelques manières de voyager à différentes époques, nous entendons non pas inscrire ce travail dans une perspective uniquement historique, ni tenter de définir le voyage, tel que le conçoivent Bouvier et ses contemporains, en comparaison avec ce qu'il fut dans le passé. Plutôt, en utilisant ces pistes historiques et comparatives, nous souhaitons mettre en évidence l'originalité des récits de Bouvier et de sa poétique. Une étude générale sur les poétiques du déplacement au XX^e siècle, qui devrait évidemment s'inscrire dans un cadre beaucoup plus vaste, mais pour laquelle l'œuvre de Bouvier pourrait constituer un modèle, reste encore à faire. Certains critiques ont commencé, durant les dix dernières années, à travailler en ce sens, mais les études de poétique générale du déplacement au XX^e siècle restent rares.

¹³ N. Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, 258 p.

¹⁴ Homère, *L'Odyssée*, livre I, v. 1. Traduit par Victor Bérard.

¹⁵ N. Doiron cite plusieurs auteurs ayant fait d'Ulysse un modèle moral, dont Juste Lipse dans *L'Art de voyager avec fruit* (1578), André Thevet dans la *Cosmographie du Levant* (1556), et Nicolas de Nicolay

qui résulte de la fréquentation des peuples divers¹⁶. Ulysse n'a-t-il pas, soulignent les humanistes, préféré s'attacher au mât de son navire, plutôt que de succomber aux chants luxurieux des Sirènes ? N'a-t-il pas préféré les affres du retour aux plaisirs de l'île de Circé ? Ainsi, Guillaume Budé en fait la figure du « voyageur philosophe¹⁷ », guidé par la vertu dans le voyage qu'est la vie.

Voyage et pédagogie

Cette nouvelle interprétation des voyageurs mythiques comme modèles de connaissance et de perfection morale coïncide avec la valeur pédagogique accordée au déplacement. Le voyage devient en effet l'un des outils de la pédagogie humaniste. Dans *L'Art de voyager avec fruit*, épître adressée au jeune Philippe de Lannoy qui prépare un voyage, Juste Lipse pose les jalons de cette démarche pédagogique qui allie agrément et utilité. « Prenant prétexte d'un voyage, Lipse initie son jeune élève à l'étude de la vertu. Dans la tradition de la pédagogie stoïcienne, il formule des sentences, des règles de conduite, il enseigne l'art d'un *déplacement raisonné*¹⁸. »

Le voyage fait partie de la formation humaniste au même titre que l'étude des livres, à laquelle elle apporte un supplément : car si l'érudition s'acquiert par les lettres,

dans les *Navigations, pérégrinations et voyages* (1576) (*L'art de voyager*, p. 21-23). Il souligne l'important glissement que représente cette interprétation humaniste du modèle homérique.

¹⁶ Cela se fait le plus souvent en évoquant le vers 3 du livre I de l'*Odyssée* : « Celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit » (traduit par V. Bérard).

¹⁷ Budé est un acteur important de l'humanisme français, en ce qu'il a justifié et encouragé le recours aux textes de l'Antiquité grecque, malgré leur origine païenne. Ainsi, il présente Homère comme un philosophe, un guide pour la vie des hommes, et non comme un simple poète : « [...] quand un homme [...] doit errer sur la mer immense, pleine des enchantements des Sirènes, nous devons recourir à l'exemple de ce premier des génies [Homère], qui est aussi la plus haute autorité de la très ancienne philosophie [...] ». Outre la consécration philosophique d'Homère, cette phrase du *Passage de l'Hellénisme au christianisme* (1535, traduit par M.-M. de La Garanderie et D. F. Penham, p. 188) révèle la valeur morale qu'accordent les lecteurs de la Renaissance à l'épisode des Sirènes.

¹⁸ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 19. Pour l'auteur, l'épître de Lipse a valeur de modèle.

la formation morale ne peut se parfaire qu'au contact des peuples divers. En effet, chaque peuple, selon la théorie des climats, possède des vices et des vertus qui lui sont propres. En cheminant de l'un à l'autre, le jeune voyageur tâchera d'éviter les vices et d'assimiler les vertus, afin de « se perfectionner, jusqu'à devenir comme Ulysse un demi-dieu¹⁹ ». Par ailleurs, le voyage est formateur en ce qu'il permet la fréquentation des maîtres, qui sont eux aussi dispersés de par le monde²⁰. Mais entre l'apprentissage par les livres et l'expérience du voyage, l'équilibre est bientôt rompu. Avec le temps, la valeur du savoir livresque sera de plus en plus sévèrement remise en cause, jusqu'à faire du livre un obstacle à la connaissance réelle. « L'abus des livres tue la science. Croyant savoir ce qu'on a lu, on se croit dispensé de l'apprendre. Trop de lecture ne sert qu'à faire de présomptueux ignorants²¹ », déclare Jean-Jacques Rousseau dès l'ouverture de la section de l'*Émile* consacrée aux voyages, reprenant une affirmation devenue « dès le milieu du XVI^e siècle [...] le cri de ralliement des voyageurs²² ».

Le voyage humaniste est donc conçu comme une cueillette, une accumulation de vertus et de connaissances. On revient du voyage plus riche de savoirs ou de biens. Parallèlement à la théorie des climats, cette conception du déplacement comme geste rassembleur résulte de l'épisode biblique de la chute de Babel, et de la fragmentation du monde qui a détruit l'unité originelle. La collecte du voyageur dépasse l'utilité

¹⁹ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 25.

²⁰ Lipse écrit : « Et quant aux livres personne ne nie qu'ils ne se feuilletent & manient mieux dans la maison ; mais quant à ce qui est des maîtres, la raison chez moi enseigne le contraire : car de grace quelle est cette region tant soit-elle heureuse qui resserre tous les plus beaux esprits [...] & chaque terre a sa petite perle qui l'embellit, tend à ceste-là, & entend ceste-là, & tire de ces poitrines sacrees les fontaines d'une science cachee [...] » (traduction par Antoine Brun, Lyon, 1619, reproduite dans N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 213).

²¹ J.-J. Rousseau, « Des voyages », dans *Émile ou De l'éducation*, livre V, p. 574 et suiv. Rousseau part du cas des récits de voyage, qui ne valent rien devant l'expérience — « C'est trop d'avoir à percer à la fois

pédagogique pour acquérir, à l'époque classique, une signification mythique. « Le voyageur classique transforme l'espace pulvérisé de la Renaissance, composé d'îles éparses et de singularités, en un *monde à nouveau entier*²³. » Le voyage classique peut être conçu comme un projet de nature encyclopédique : il vise, dans un mouvement circulaire, à *faire le tour* de toutes les connaissances, ainsi que le voyageur dessine un cercle afin d'accomplir un *tour du monde*. Le progrès dans l'espace, accompli par le voyageur le long de sa route, participe du progrès dans le temps, dans le cadre d'une nouvelle conception de l'Histoire, une Histoire orientée qui place l'âge d'or non plus dans le passé, comme on le faisait au Moyen Âge, mais dans un avenir vers lequel il s'agit de cheminer.

Règles du voyage

Le parcours du voyageur ne se fait pas à l'improviste. En tant que pédagogie, le déplacement ne saurait se passer de règles qui guident le jeune voyageur et le distinguent du vagabond, qui voyage sans but. Ces règles, définies à partir du XVII^e siècle dans des traités de la bonne manière de voyager, existaient déjà sous forme de métaphore dans les traités de rhétorique inspirés de l'Antiquité. Ainsi, comme le voyage, le discours doit s'opposer à l'errance. Il doit *s'orienter*, aller *droit au but* et refuser les *détours* inutiles de l'ornementation et de la digression. Ceci est d'autant plus important que l'errance physique est une image de l'errance morale : perdre son chemin c'est déjà un peu perdre son âme. Le chemin de la vertu est tracé en ligne droite : c'est le seul « droit chemin ». Il

les préjugés des auteurs et les nôtres pour arriver à la vérité » —, avant d'étendre son jugement à toute connaissance : « en fait d'observations de toute espèce il ne faut pas lire, il faut voir » (*ibid.*, p. 575).

²² N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 187.

est frappant de constater qu'aujourd'hui encore, nombre de vocables désignant le vagabondage gardent un sens moral : *s'égarer, se perdre, divaguer...* Ce qui ne va pas de soi, quand on pense, par exemple, à la valeur de l'errance dans la société médiévale, ou du moins dans la littérature chevaleresque.

C'est au XVI^e siècle que la métaphore du déplacement bien réglé s'étend, de la morale et de la rhétorique, à toute acquisition du savoir. « L'art de voyager devient un modèle discursif, une méthode que doit suivre tout esprit qui recherche²⁴. » Le vocabulaire du voyage acquiert une valeur épistémologique. Ainsi peut-il structurer des textes comme le *Discours de la méthode* de Descartes. L'étymologie du mot *méthode* en fournit sans doute le meilleur exemple : *meta* (« sur, selon ») et *hodos* (« route, voie »). Le savoir s'acquiert, selon Descartes, en suivant une route bien tracée. Quant à l'errance, elle ne peut mener qu'à l'erreur. Les liens entre déplacement et herméneutique apparaissent alors clairement : le déplacement est une lecture de l'espace. Les démarches de l'esprit peuvent être assimilées à un mouvement géographique. Ainsi, dans une même société, les façons d'envisager le déplacement et la connaissance seront souvent parallèles.

Le voyage romantique

Nous en voulons, pour second exemple, le déplacement à l'époque romantique. L'essor du romantisme coïncide approximativement avec le moment où il devient impossible de soutenir le mythe du voyage comme entreprise encyclopédique. C'est la

²³ N. Doiron, « Depuis Babel toucher la lune. De quelques manières de voyager/ XVI^e - XX^e siècles », p. 100.

²⁴ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 64.

fin de l'ère des grandes explorations, toute la Terre est désormais représentée sur les cartes et décrite par les récits. Le voyageur romantique chemine dans un monde déjà connu et déjà écrit. Or, la légitimité du voyage classique prenait appui sur ses prétentions scientifiques ou encyclopédiques, lesquelles reposeraient sur le contact direct s'établissant entre le voyageur et la réalité : « le récit de voyage [...] prétend fonder son autorité exclusivement sur la force référentielle d'un discours dont les seuls critères seraient la véracité et l'exactitude scrupuleuse à l'égard de la réalité extralinguistique²⁵ ». Si le découvreur peut décrire d'une façon non problématique, en établissant « un rapport au monde inéluctablement premier²⁶ », il n'en est pas de même pour celui qui a déjà lu, non seulement les récits des voyageurs classiques, mais encore une série de fictions exotiques inspirées de ces récits, qui ensemble ont contribué à mettre en place une image *française* de l'étranger. Le voyageur romantique n'a d'autre choix que de confronter cette image « domestique » avec le réel :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du *Romancero*, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset²⁷.

L'expression « tour de roue » apparaît curieusement dérisoire, quand on la compare à ce grand idéal du *Tour*, à ces rêves encyclopédiques qu'avaient élaborés les voyageurs classiques. Le voyage romantique est, quant à lui, deux fois littéraire : d'abord dans le sens de cette confrontation entre le réel et sa représentation, ensuite en ce qu'il fait partie d'une entreprise littéraire et doit mener au récit. « Désormais le récit devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une des

²⁵ A. Wetzel, « Décrire l'Espagne. Référent et réalité dans le récit de voyage littéraire », p. 360.

²⁶ R. Le Huenen, « Le récit de voyage. L'entrée en littérature », p. 52. Voir aussi, du même auteur, « Le discours du découvreur », qui distingue découvreur et voyageur.

possibles conséquences²⁸. » Si les voyageurs romantiques reprennent le *topos* cher à leurs prédécesseurs en promettant un compte rendu fidèle et une description transparente, on constate à la lecture de leurs textes que leur connaissance livresque agit comme un filtre²⁹ à travers lequel le monde est perçu. La description reprend ainsi les clichés de la représentation domestique de l'Ailleurs.

Mais c'est bien le soleil d'Orient et non le pâle soleil du *lustre* qui éclaire cette jolie ville de Syra, dont le premier aspect produit l'effet d'une *décoration* impossible. Je marche en pleine *couleur locale*, unique *spectateur* d'une *scène* étrange, où le *passé* renaît sous l'enveloppe du présent³⁰.

Le voyageur se trouve plongé dans le *pittoresque* qu'utilisent les textes exotiques français, et qui n'a rien à voir avec la réalité ; celle-ci est comparée aux représentations théâtrales, picturales ou littéraires dont le voyageur est spectateur³¹. C'est ce qu'A. Wetzel décrit comme un « effet de non-réel » ou « effet d'art » : « le paysage est systématiquement articulé en termes d'une mise en scène, les villages se transforment en décor théâtral et leurs habitants en statues ou en personnages romanesques³² ». Ailleurs, notamment chez Chateaubriand, ce sont des textes historiques qui s'imposent comme filtres entre le voyageur et le réel : le présent du pays visité est alors mis en veilleuse pour permettre le surgissement de noms appartenant à un passé mythique³³.

²⁷ T. Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 43, cité par A. Wetzel, « Décrire l'Espagne », p. 359.

²⁸ R. Le Huenen, « Le récit de voyage. L'entrée en littérature », p. 51. A. Wetzel souligne lui aussi la finalité littéraire des voyages romantiques, dans « Décrire l'Espagne », p. 364.

²⁹ Cette notion du savoir livresque comme un filtre permettant l'appréhension du monde, dans les récits de voyage romantiques, est développée par C. Montalbetti dans *Le Voyage, le monde, la bibliothèque*.

³⁰ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, t. I, p. 137, cité par A. Wetzel, « Décrire l'Espagne », p. 368 (nous soulignons).

³¹ Voir N. Doiron, « Depuis Babel toucher la lune », p. 104 : « L'exotisme est une couleur superficielle qu'on appliquera sur un paysage partout semblable à lui-même ».

³² A. Wetzel, « Décrire l'Espagne », p. 368. Dans le même texte, l'auteur note judicieusement : « la réalité est décrite comme produit de sa propre représentation » (p. 367).

³³ Ce procédé est examiné par R. Le Huenen dans « Le récit de voyage. L'entrée en littérature », p. 53-54.

Le récit de voyage romantique devient nécessairement intertextuel. Séjournant à Majorque, George Sand est embarrassée par l'absence de tradition littéraire se rapportant à l'île et ne parvient à écrire son récit qu'après la découverte d'un ouvrage qu'elle décide de commenter³⁴. La représentation du monde que proposent les voyageurs romantiques est donc constamment médiatisée par le texte, par le langage. Le monde objectif, quant à lui, importe peu. Somme toute, c'est surtout lui-même que le voyageur inscrit dans son récit, si l'on considère que ce *lui-même* inclut ses rêves et les représentations qui habitent son esprit, en regard desquels la réalité semble avoir bien peu de poids.

LA CONCEPTION DU DÉPLACEMENT CHEZ BOUVIER : UNE POÉTIQUE DE LA TRANSPARENCE

Plusieurs manières de se déplacer ont coexisté avec les voyages classique et romantique, certaines se développant sur d'assez courtes périodes, d'autres perdurant pendant des siècles. D'aucuns ont annoncé, au XX^e siècle, la fin des voyages, dans un monde uniformisé par les contacts accélérés entre les peuples³⁵. Pourtant, jamais auparavant a-t-on autant parcouru le globe. Au-delà du tourisme de masse, plusieurs manières de se déplacer et d'appréhender l'Ailleurs prennent forme au cours du siècle : occupation coloniale, voyages d'exploration ou d'investigation ethnologique, expéditions sportives, voyages idéologiques ou culturels³⁶. Chacune de ces formes possède ses codes, ses rites et son imagerie. Il va de soi qu'en un siècle où la mobilité est

³⁴ Voir A. Wetzel, « Décrire l'Espagne », p. 365 et R. Le Huenen, « Le récit de voyage. L'entrée en littérature », p. 54.

³⁵ Voir A. Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, p. 9.

³⁶ Plusieurs de ces déplacements ont donné lieu à des récits mais, peut-être à cause de la banalisation progressive du déplacement, ces textes sont souvent assimilés à une paralittérature, en particulier lorsque leur auteur n'est pas écrivain de métier. Ce n'est pas le cas de l'œuvre de Nicolas Bouvier, un des rares

accessible à tous, les modes de déplacement se font extrêmement divers. On pourrait affirmer, à la limite, qu'il existe autant de poétiques du déplacement que de voyageurs. L'objet de notre étude est une poétique singulière, cependant nous croyons qu'il existe des tendances, des familles de voyageurs, dont certaines recherches actuelles tentent de dresser le portrait³⁷.

Nous appellerons *poétique de la transparence* la conception particulière du déplacement et de l'écriture développée par Bouvier. Cette poétique repose sur un postulat qui fonde son entreprise d'écriture, et qui nous révèle l'objectif de ses récits. Par le biais de l'écriture, il s'agit de *faire voir* à un lecteur les images offertes par le voyage. Bouvier décrit sa démarche scripturale comme un « mouvement pendulaire qui passe du

auteurs reconnus par l'institution littéraire dont le nom soit associé exclusivement à la littérature de voyage.

³⁷ Quelques auteurs ont notamment tenté de distinguer l'activité du touriste de celle du voyageur (Cl. Javeau, « Tourisme et voyage littéraire » ; J.-D. Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes* ; J.-D. Urbain, « Sémiotiques comparées du touriste et du voyageur »). La figure du voyageur reste toutefois imprécise et difficile à définir. Les études établissent des distinctions tantôt grâce à la destination du voyage (E. Gandin, *Le Voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux* ; D. Julien, *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*), tantôt grâce au rapport — colonial, ethnologique ou autre — entretenu avec l'étranger (F. Affergan, « L'ethnologie et la haine des voyages : de Leiris à Lévi-Strauss » ; J.-M. Moura, « L'exotisme fin-de-(XX^e)-siècle » ; J.-M. Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme au XX^e siècle*), tantôt grâce au type de déplacement ou au moyen de transport utilisé (A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade* ; F. Moureau et M.-N. Polino (dir.), *Écritures du chemin de fer*). Plusieurs critiques concentrent leur étude sur un ou deux auteurs, car les regroupements restent difficiles à établir (O. Hambursin, « Le récit de voyage au XX^e siècle : horizons funèbres ? Nicolas Bouvier et Henri Michaux : comment écrire et rêver encore l'univers... » ; R. Le Huenen, « Voyage et métavoyage : *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss » ; P. Masson, « Le voyageur et ses bagages, ou des journaux de voyage d'André Gide considérés comme l'aboutissement d'un genre » ; B. Thibault, « "Voyager contre" : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux » ; pour les études sur Bouvier, on se rapportera à notre bibliographie). Seules quelques études offrent une vue d'ensemble sur les récits de voyage au XX^e siècle, de façon plus ou moins exhaustive et en incluant souvent des textes d'autres époques (T. Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine* ; J.-D. Urbain, *Secrets de voyages. menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*). Enfin, quelques essais de typologie alimentent la méthodologie des recherches sur le genre du récit de voyage et sur ses différentes manifestations ; elles aussi débordent souvent le seul XX^e siècle (A. Pasquali, *Le Tour des horizons* ; A. Vigh *et al.*, « Conversation de Pécs sur le récit de voyages » ; O. Hambursin, « Récits de voyage et stéréotypes : entre solutions et nouveaux écueils » ; O. Hambursin, « Les préfaces des récits de voyage du XX^e siècle : expression de l'ambiguïté et de la spécificité d'un genre ? »).

“voir” au “donner à voir”³⁸ ». Cette ambition de rendre visible, de faire apparaître un monde inaccessible au lecteur, présuppose une promesse de *transparence* formulée par le narrateur. C’est là une variation sur un lieu commun rhétorique ouvrant les récits de voyage depuis l’âge classique. Il s’agit d’un pacte de vérité que le voyageur scelle avec son lecteur, dès le commencement du récit, pacte cautionné par la *présence* sur les lieux, par l’expérience, et encore ratifié par le style simple et sans artifice dont le voyageur se servira pour décrire le monde qu’il a découvert³⁹.

Un matériau transparent laisse passer la lumière à travers lui sans l’altérer, comme une eau limpide laisse voir parfaitement le fond d’une rivière. Par-delà ces sens physiques, le vocabulaire associé à la transparence — limpidité, lumière, clarté — est utilisé métaphoriquement pour désigner la vérité. Parler de transparence, c’est évidemment parler de fidélité au réel. Ne dit-on pas qu’une enquête est transparente lorsqu’elle rend accessible, sans la fausser, toute la *vérité* ? La transparence est donc la caution d’une écriture référentielle. Par extension, elle est assimilée à la simplicité, à la légèreté et à la finesse qui en sont les moyens : le texte transparent évite toute lourdeur, toute stylisation abusive qui éloignerait du naturel et laisserait soupçonner une fabrication.

Au point de vue plus restreint du voyageur, la transparence peut aussi être assimilée à une certaine forme de discrétion, car le voyageur qui a souci de transmettre un discours vrai doit se fondre dans le paysage, devenir *invisible* afin d’avoir accès à un

³⁸ N. Bouvier, « Routes et déroutés. Réflexions sur l’espace et l’écriture », p. 178.

³⁹ Un exemple du XVII^e siècle, Boucher de Boucherville, « Avant-propos » à l’*Histoire véritable et naturelle [...] de la Nouvelle-France* (1664), n.p. : « je me suis contenté de vous décrire simplement les

monde autant que possible inaltéré par sa présence. Enfin, bien que la transparence soit étroitement liée à l'univers du visible, le préfixe *trans*⁴⁰ nous renvoie à un au-delà et à un mouvement qui suscitent des associations nouvelles. Paraître au travers (*transparaître*), cela a trait à la perception et à la mise en lumière d'une réalité qui existe au-delà du visible. Le mouvement du voyageur d'un lieu à un autre peut être assimilé au passage qui mène du visible à ce qui le transcende, mais aussi à la transition qui s'opère entre le monde et le texte.

Il nous appartiendra, au cours de ce mémoire, de démontrer que l'affirmation de la transparence, qui à l'origine participe de la construction d'un *ethos*, mène chez Bouvier au-delà de la rhétorique et embrasse l'œuvre à tous les niveaux. Les manières de voyager qu'il propose, l'esthétique qu'il défend, la conception de l'écriture qu'il expose et réalise s'articulent pour une grande part autour de cet idéal de transparence.

Disparitions

L'exigence de transparence s'associe dans l'œuvre de Bouvier à l'image de la disparition. La liaison entre transparence et disparition est pour ainsi dire naturelle. Les deux mots sont en effet apparentés par leur racine commune (*transparaître* et *disparaître*), qui les associe à la vision tout en leur imprimant les idées de mouvement et d'évolution qui font partie du sens de *paraître* : *devenir visible*. Leur signification est à première vue opposée — d'un côté, *laisser voir* et de l'autre, *ne plus être visible* —,

choses, sans y rechercher le beau langage ; mais bien de vous dire la vérité avec le plus de naïveté qu'il m'est possible [...] obmettant tout [...] ce qui ne servirait qu'à embellir le discours ».

⁴⁰ Du latin « par-delà », il a en français le sens de « au-delà de », « à travers ». Il marque aussi le passage ou le changement, comme dans *transition*.

mais les deux termes sont très proches : ce qui est transparent laisse voir parce qu'il est lui-même plus ou moins invisible, qualité de ce qui a disparu.

Dans le mot *disparition*, le préfixe *dis* a un sens de négation, d'absence⁴¹. Ainsi le mot a-t-il habituellement une connotation négative et est assimilé à une perte. La relation s'établit presque immédiatement entre l'idée de disparition et son résultat : après une disparition, il y a *moins* qu'avant, parfois même il n'y a plus rien que du vide. *Moins, rien, vide* : ces mots évoquent la pauvreté, la solitude, le silence et la mort, images sombres que Bouvier retournera et utilisera pour forger sa poétique, les mélangeant comme le peintre ses couleurs.

Par-delà le sens premier, *disparaître* fait évidemment référence au départ, que ce soit celui du voyageur qui « disparaît à l'horizon », ou celui du mourant qui quitte pour le dernier voyage. Plusieurs sens seconds ou métaphoriques méritent d'être soulignés ici, car nous les verrons réapparaître comme autant de jalons marquant la poétique de Bouvier. Pensons d'abord à la disparition comme perte ou comme égarement (« mon sac a disparu ») et, par extension, aux idées de perte et d'égarement de soi, associées ci-haut à l'errance. Pensons à la fuite (« il a disparu sans laisser de traces »), pensons aussi à l'idée d'effacement, cette disparition graduelle qui, tel un camouflage, permet de voir sans être vu (« disparaître dans le paysage »). Dans un autre ordre d'idées, la disparition renvoie au surnaturel, à la magie : n'est-ce pas le privilège du magicien que de faire disparaître les objets, autant que de lui-même se volatiliser ? Quant à l'écrivain, n'est-il pas lui aussi, d'une certaine façon, un mage ?

⁴¹ F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, p. 534. De même *discontinuité, disharmonie, dissemblance*, etc.

Disparition du sujet

Parvenir à la transparence n'est possible, selon Bouvier, qu'à la suite d'une disparition de l'individu. Cela vaut en premier lieu pour le voyageur, qui est *réduit* autant physiquement que mentalement par l'épreuve de la route, parcourue à la dure, sans confort et presque sans moyens⁴². Soumis à la maladie, à la fatigue et à la faim, le corps subit une modification qui bientôt se communique à l'esprit : les habitudes et les certitudes occidentales disparaissent, l'attention portée à soi s'effrite peu à peu. Le voyageur en vient alors à occuper un espace minime. Il parvient ainsi à un degré de transparence suffisant pour voir et percevoir le monde dans sa totalité — visible et invisible : un monde défini en termes phénoménologiques. Bouvier rend problématique le simple fait de percevoir : si on part en voyage *pour* voir le monde, ce n'est que *par* le voyage que l'on en devient capable⁴³.

L'histoire du récit de voyage nous fournit de nombreux exemples d'auteurs et de textes qui présentent le voyage comme l'occasion d'amasser, de cumuler les vertus qu'on trouve en terres étrangères, de faire le plein de connaissances et d'expériences. Le voyageur classique revient chez lui plus savant, plus riche, meilleur — puisque le voyage est une pédagogie — qu'il n'était au départ. Les récits de voyage ont bien souvent l'allure d'un inventaire. Bouvier, dans son discours théorique, soutient une conception opposée. Si le déplacement est salutaire, c'est qu'il soumet le voyageur à une usure, qu'il l'amincit, l'*amoindrit* même. Il lui confère la légèreté qui permet non

⁴² L'idée de réduction est introduite par Bouvier dans *L'usage du monde*, p. 68. Elle désigne un amincissement et un allègement, mais évoque aussi un processus chimique, ce qui laisse entendre que le voyage produit une transformation *essentielle*.

⁴³ Il importera de nuancer ce propos, car Bouvier soutient que le voyage n'est pas le seul chemin menant à la transparence.

seulement la perception, mais qui rendra possible aussi l'écriture. « On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore [...]. Sans ce détachement et cette transparence, comment espérer faire voir ce qu'on a vu ?⁴⁴ »

L'exigence de disparition vaut donc aussi pour l'écrivain, lequel doit retrouver l'ascèse du voyageur et devenir comme lui transparent, afin de trouver les mots qui feront voir, à *travers* lui, le monde à son lecteur. Parti sans volonté d'écrire, mais transformé par l'expérience d'un déplacement réducteur, le voyageur devient apte à faire voir ce monde qui maintenant l'habite et qui demande à être mis en texte⁴⁵. Le texte est le double du voyage : ce sont deux « exercices de disparition⁴⁶ ».

Disparition du monde

En parallèle, les récits de Bouvier révèlent une fascination non pas pour l'opulence, mais pour la frugalité, la simplicité, le *peu*, fascination qui s'accorde avec ce discours théorique valorisant la disparition. La conception minimaliste du voyage détermine son esthétique et s'étend à la conception du beau, à la façon de décrire les personnages ou les peuples. Ailleurs, les motifs de la disparition et du peu resurgissent pour s'inscrire dans la description du lieu :

Nuit noire, cadence de mes pas sur la route qui sonne comme porcelaine, froissement furtif des joncs [...], autour de moi c'était bien ce « rien » qu'on m'avait promis. Plutôt un « peu », une

⁴⁴ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53-54.

⁴⁵ Voir N. Bouvier, « Routes et déroutés », p. 177 : « [C]es images se bousculaient dans ma tête [...] et demandaient impérieusement la parole ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 186.

frugalité qui me rappelait les friches désolées du Nord-Japon [...].
 Dans ces paysages faits de peu je me sens chez moi [...]⁴⁷.

Les qualités du lieu de destination, objectif géographique du déplacement, coïncident ici avec ses objectifs physique et psychologique — parvenir au *peu*, à la frugalité. La même adéquation est par ailleurs recherchée dans le domaine des arts, que l'auteur décrit souvent à l'aide d'un réseau de qualificatifs rattachés à la transparence : simplicité, nudité, légèreté et frugalité. Le narrateur accorde une attention toute particulière aux formes artistiques qui s'accordent à son esthétique, par exemple aux qualités de « l'espace *nocturne et raréfié* du no », théâtre japonais dont la règle d'or est : « Rien de trop⁴⁸ ».

Un passage s'amorce entre, d'une part, la disparition comme principe éthique et comme prémisse du texte, et, d'autre part, la disparition comme critère esthétique s'appliquant cette fois à l'objet du texte. Mis en scène en tant qu'absence et que vide, comment le monde peut-il devenir visible pour le lecteur ? La poétique de la transparence, lorsqu'elle s'étend à l'objet de la description, ne mène-t-elle pas le texte vers sa propre disparition ?

Apparitions

Le texte du récit redouble le voyage non seulement en ce qu'il le raconte, mais en ce que l'entreprise d'écriture peut être assimilée à celle du voyage. Voyage et récit se distinguent pourtant par la nature de la relation qu'ils établissent avec la réalité : le voyageur fait l'expérience d'un contact direct avec le monde, aussi complexe et

⁴⁷ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 64.

⁴⁸ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 77 (nous soulignons).

déformant que soit ce contact⁴⁹, alors que le récit tente de communiquer cette perception du monde à travers plusieurs filtres, notamment ceux de la mémoire⁵⁰ et de la culture⁵¹. La *façon* dont le récit cherche à recréer, à donner l'illusion du voyage réel devra donc être examinée.

En effet, par-delà une *mimesis* immédiate, vers laquelle tendent en principe tous les récits de voyage, celui de Bouvier y compris, on trouve une construction littéraire du monde qui donne au voyage sa cohérence, et au voyageur, l'intelligence de son déplacement. Il y a certes désir d'*imiter*, mais cette ambition dépasse la seule matérialité du monde et devient ambition d'*inventer*, pour montrer une qualité du monde qui transcende le visible.

Aussi les récits de Bouvier sont-ils le lieu d'une *apparition* du monde. L'auteur a beau déclarer qu'on ne « voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes⁵² », ses récits sont foisonnants, riches, pleins : du monde comme de la présence du narrateur. Comment pourrait-il en être autrement, puisqu'il faut *faire voir* ? La poétique de la transparence repose sur ce paradoxe⁵³.

⁴⁹ En effet, ce contact au monde ne peut en aucun cas être « pur ». Ainsi, la manière dont le voyageur organise, explique et justifie son déplacement influence sa perception, par l'intermédiaire de laquelle le lecteur est condamné à voir. De la même manière, l'utilisation du langage suppose déjà une interprétation : interprétation du monde par le voyageur, puis, plus tard, interprétation du texte par le lecteur. À ce sujet, voir A. Pasquali, *Le Tour des horizons*, p. 35-36.

⁵⁰ L'intervention de la mémoire distingue le récit du journal de voyage : elle entre en jeu lorsque la composition des récits est rétrospective. Chez Bouvier, jusqu'à vingt ans séparent le voyage de l'écriture.

⁵¹ L'auteur se servira des documents écrits ou visuels dont sa culture dispose ainsi que des stéréotypes qu'elle véhicule afin de rendre son discours intelligible pour le lecteur. Dans l'article « Récits de voyage et stéréotypes : entre solutions et nouveaux écueils », O. Hambursin, étudie cette tendance en s'appuyant largement sur l'ouvrage de C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*.

⁵² N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53-54.

⁵³ Bouvier prête voix au lecteur pour le formuler lui-même : « Pourquoi nous parler si longtemps de ce Hokkaïdo où, vous l'avouez, il n'y a presque rien ? » (N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 241).

Ce que nous appelons *apparition* du monde se produit grâce à divers procédés textuels : de la description du présent à l'évocation du passé, de l'intervention de personnages, réels ou surnaturels, à la mise en scène à caractère autobiographique du narrateur. Ainsi, un fréquent recours à l'intertextualité — reprise de textes mythiques, historiques, et de récits des prédécesseurs, inscription des traditions populaires —, tantôt ouvertement, par des citations, tantôt plus discrètement, contribue à faire apparaître le monde par d'autres yeux que ceux du narrateur et à restituer sa plénitude. Les discours de Bouvier — sur son propre discours autant que sur le monde — croisent d'autres discours pour former une œuvre polyphonique. Enfin, le sens du mot *apparition* peut à son tour se teinter de magie et faire surgir les figures spectrales d'esprits et de fantômes. Faire voir un monde complet, pour Bouvier, signifie aussi faire place au surnaturel, parfois au mépris de la vraisemblance.

Polyphonie

Il semble que la résolution de l'apparente contradiction entre les pôles de l'apparition et de la disparition réside dans une progression de l'un à l'autre, qui se fait sur le mode musical. Il faut considérer ce que Bouvier pose comme l'objectif du voyage et comme le but de l'existence : la saisie de la polyphonie du monde. Car au-delà du visible, autour duquel gravitent les conceptions du voyage et du récit, le monde « vibr[e] d'une musique indicible⁵⁴ » résonnant dans la multitude des voix qui le composent, d'une harmonie touchant à une réalité plus poétique qu'objective. Cette apparition qui transcende toutes les autres, seul y accède celui qui a disparu. Dépouillé de sa propre personnalité, le voyageur est alors suffisamment à l'écoute pour parvenir à l'expérience

de cette transcendance qui s'accomplit en des instants d'une exceptionnelle présence au monde. On voit comment Bouvier spiritualise l'*expérience* qui, depuis l'origine du genre, s'avérait un critère spécifique de définition du récit de voyage. L'expérience n'est plus seulement la présence objective en un lieu qui donnait toute sa valeur au discours du voyageur. Elle n'est pas non plus cette émotion intérieure qui transportait le voyageur romantique, au point qu'elle se glissait, comme un texte déjà écrit, entre son regard et le monde. Dans ses différentes phases, on le voit maintenant clairement avec la polyphonie, l'expérience que fait Bouvier du monde est de nature spirituelle. Non pas qu'il adhère à quelque dogme ou prêche quelque foi. Mais, par la disparition comme par l'apparition, il vise à abolir la distinction entre le voyageur et le monde. Les passages du récit où sont évoqués ces moments polyphoniques assurent la cohérence de l'œuvre et de la poétique. Entre le vide porté par le voyageur, le dénuement apparent du monde et sa réelle plénitude, ces passages jettent des ponts.

L'auteur cherche à rendre compte de cette harmonie située en dehors du langage articulé, mais devant elle, le texte reste le plus souvent muet. « Vous avez deux mots sentinelles qui sont "indicible" et "ineffable" et derrière, il n'y a plus de texte⁵⁵. » Le récit, inscrit par nature dans la durée, est impuissant à saisir l'instant présent ; le langage poétique, à force de laconisme, d'économie et de condensation, serait plus apte à évoquer sa musique⁵⁶. C'est pourquoi la prose de Bouvier hésite entre l'accumulation

⁵⁴ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 173.

⁵⁵ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 89.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 203. Voir A. Pasquali, « Récit de voyage et poésie », dans *Le Tour des horizons*, p. 115 : « L'"aventure", entendue comme une suite de péripéties, a affaire avec la temporalité ; elle serait incompatible avec la concentration et la suspension liées à l'expérience poétique ».

des voix et la réduction poétique. Confronté à l'indicible harmonie, le voyageur n'a pour seul recours que de baisser la voix.

CHAPITRE I DISPARITIONS

ORIGINES

Parler de l'origine, dans la perspective du voyage, c'est dire d'où le voyageur arrive. L'origine correspond en premier lieu à son point de départ. Le pays d'origine dont il est issu, sa manière de le quitter, de se positionner par rapport à lui en cours de route, puis d'y revenir, concourent à la définition qu'il donnera du déplacement. En second lieu, la question de l'origine nous amène à nous interroger sur les raisons du départ et sur les objectifs du déplacement. Quelle posture affective, intellectuelle ou sociale se trouve à l'origine de tel déplacement ? L'origine elle-même est potentiellement mouvante, car le déplacement peut agir sur celui qui l'accomplit, modifiant en cours de route les objectifs initiaux.

Départs et retours

Le déplacement a nécessairement ses balises. Qu'il soit voyage, pèlerinage, quête ou promenade, il commence avec un départ. Lorsqu'il n'est pas interrompu en cours de

route ou prolongé indéfiniment, il se termine avec un retour. Entre ces deux bornes se déploient les étapes successives qui en dessinent l'itinéraire. Ces éléments qui constituent le déplacement réel sont aussi les outils du récit, ses passages obligés. Dans une étude narratologique du récit de voyage, A. Pasquali souligne à quel point les « micro-séquences narratives » que sont les scènes du départ, les scènes du retour et les différentes modalités du déplacement, restent essentiels à la « mise en intrigue » du voyage¹. Le plus souvent, le départ coïncide avec le commencement du récit, comme le retour en marque la fin. Évidemment, « toutes ces micro-séquences ne sont pas forcément actualisées par tel ou tel récit² » ; toutefois, l'interprète trouvera dans la manière de les présenter au lecteur — ou de les omettre — un riche outil d'analyse³. Aussi, l'absence d'une ou plusieurs de ces séquences sera tout aussi significative que les conclusions que l'on aurait pu tirer de leur analyse.

Cette conjonction entre les moments clés de l'expérience et les moments clés du récit confère au départ, au retour et au type d'itinéraire une valeur symbolique. « [Ce] sont les *lieux communs d'une poétique* [...]. Ce sont des lieux (ou des instants) de configuration : le monde, le texte, le sujet prennent forme ensemble. Ces lieux deviennent des emblèmes chargés d'une puissante efficacité symbolique⁴ ». Ensemble, ces lieux contribuent à définir l'activité du voyageur et en disent long sur les principes qui génèrent, autorisent et dirigent le déplacement. Il n'est pas rare, dans les ouvrages

¹ A. Pasquali, « Récits de voyages et narrativité, suivi de : esquisse typologique », p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Dans un autre ouvrage, A. Pasquali souligne que tout récit de voyage peut être lu comme un discours *sur* le voyage : « Comme tout roman est aussi à sa manière une théorie implicite du genre romanesque, [...] tout récit de voyage est la mise en intrigue et la narrativisation d'un "art de voyager" [...] » (*Le Tour des horizons*, p. 99).

⁴ Cl. Reichler, « Frontières du monde et territorialité du sujet », p. 125, cité par A. Pasquali, « Récits de voyages et narrativité [...] », p. 32-33 (nous soulignons).

critiques consacrés à tel type de déplacement, de trouver un chapitre entier portant sur le départ, sur le retour ou sur certains moments clés du genre⁵.

L'étude des scènes de départ permet éventuellement de préciser la relation qu'entretient le voyageur avec le lieu d'origine. Celui-ci constitue généralement un espace stable, un univers ordonné et connu avec lequel le départ établit une rupture. La manière d'envisager cette rupture se fait diversement. Au Moyen Âge, lorsque le chevalier du roman arthurien quitte la cour pour amorcer une quête, il laisse un monde gouverné par l'ordre divin pour s'aventurer dans le « monde extérieur », un *antimonde* où sont à l'œuvre des « puissances mauvaises⁶ ». Privé d'orientation dans cet espace extérieur au *cosmos* de la cour, le chevalier met de côté sa volonté propre, s'abandonnant à Dieu qui le protégera et lui offrira les révélations et les signes qu'il cherche. C'est pourquoi l'entrée en quête est vécue sur le mode religieux et précédée de prières et de serments⁷ : le chevalier se remet entre les mains de Dieu⁸. À l'époque des grandes découvertes, le départ en voyage ne perd pas son caractère sacré : l'appareillage de Jacques Cartier est précédé d'une messe où tout l'équipage reçoit la communion⁹. En

⁵ N. Doiron, *L'art de voyager*, section « Voyage et poétique » : « Les rituels de départ » (ch. X), « Les rituels de la tempête en mer » (ch. XI) et « Les rituels du retour [...] » (ch. XII) ; M.-L. Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, chapitre II : « Les départs en aventure » (II. III) et « Liens du héros avec la cour ; rencontres et retours » (II. IV).

⁶ E. Köhler, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, p. 141.

⁷ Dans *La Quête du Saint-Graal*, les chevaliers sur le point de partir en Quête, tout équipés et armés, se rassemblent à l'église pour écouter la messe et prêter serment sur les reliquaires, comme on le fait en de telles circonstances. Dans le texte original, *La Queste del saint-Graal*, on lit : « Si jureroient li compaignon tel serrement come cil font qui en queste doivent entrer » (éd. par A. Pauphilet, p. 23).

⁸ Voir *La Quête du Saint-Graal*, éd. par E. Baumgartner, p. 37 : « Si la décision m'appartenait, vous ne partiriez jamais, mais puisqu'il doit en être ainsi, je vous remets entre les mains de Celui qui se laisse supplicier sur la très sainte Croix [...] », dit la reine Guenièvre à Lancelot le jour de son départ. Dans *La Queste del saint-Graal* : « Vos n'i alissiez ja mes, fet ele, par ma volenté. Mes puis qu'il est ein si que a fere le covient, alez en la garde de Celui qui se laisse traveillier en la saintisme veraie Croiz [...] » (éd. par A. Pauphilet, p. 24).

⁹ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 150.

rappelant que des cérémonies religieuses entourent les départs au XVI^e siècle, mais aussi dans l'Antiquité et au Moyen Âge, N. Doiron suggère que ceux-ci ont *toujours* une valeur sacrée. En brisant *de facto* les amarres qui rattachent le voyageur à l'origine, le départ témoigne, par l'affirmation religieuse qui l'accompagne, de la persistance d'un lien sacré, celui-là indestructible. La séparation d'avec la *mère patrie* correspond bien à une entrée dans le monde, mais elle reste, à l'image de la naissance, une épreuve douloureuse.

Le lieu d'origine demeure, pour le voyageur classique, le centre autour duquel *tourne le monde*. Cela est vrai tant du point de vue géographique, car on revient toujours au point de départ, que du point de vue épistémologique. La patrie est perçue comme le foyer, comme l'« origine immobile de la certitude¹⁰ ». En se conformant à un itinéraire préétabli et en demeurant dans le *droit chemin*, le voyageur garde en fait les yeux tournés vers le centre par rapport auquel sont définies, dès le départ, les notions morales et philosophiques qui le guident¹¹. Le geste rassembleur du voyageur classique est lui aussi orienté par rapport à ce centre qu'est le lieu d'origine. Non seulement est-ce vers lui que l'on aspire à ramener, au retour, les richesses et les savoirs épars, mais bien plus : une telle conception encyclopédique du déplacement n'a de sens que par rapport à l'idéologie du progrès qui règne au centre. Si on remettait en question l'idée voulant que l'Histoire *avance* dans le sens d'un perfectionnement de l'Homme et de ses connaissances, la collecte d'information qu'est le voyage perdrait tout son sens.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 74 : « l'expérience du *cogito* s'avère [...] le véritable *foyer* de la philosophie cartésienne. [...] Le parcours classique est une dynamique faisant alterner le tour dans le monde et le nécessaire retour au point fixe du foyer ».

On trouve chez Nicolas Bouvier des allusions qui rappellent cette théorie classique du « monde complet », du *monde entier*, patiemment parcouru par les voyageurs qui en ont rassemblé les différentes parties. Dans un entretien, il affirme qu'il « [se] bricole des petits morceaux de savoir comme on ramasserait les morceaux épars d'une mosaïque détruite¹² ». Nous aurons l'occasion d'élaborer sur le sens qui doit être donné à ces expressions. Cependant, disons tout de suite que le déplacement de Bouvier non seulement se distingue du parcours du voyageur classique, mais qu'il en donne souvent l'image inversée. En analysant la place occupée dans son œuvre par les scènes de départ et de retour et en révélant le plan de ses itinéraires, nous éclairerons les motifs qui sont à l'origine de ses voyages et nous jetterons quelque lumière sur ses rapports avec l'Occident.

Des quatre récits de Bouvier, trois occultent complètement le départ. Cela peut sembler naturel pour les récits qui racontent des sections de voyage, comme c'est le cas pour *Le poisson-scorpion* et pour certains passages de *Chronique japonaise*, qui relatent la continuation du premier grand périple à travers l'Eurasie. Mais le début des autres récits ne coïncide pas, lui non plus, avec un départ qui n'est nulle part mentionné. Chacun plonge le lecteur directement dans l'ailleurs, sans transition, sans rituel, comme si quitter l'origine se faisait sans déchirure et sans regrets¹³. Les retours connaissent le même sort. Si certains récits se terminent à un tournant du voyage — le moment où le narrateur change de continent ou quitte un lieu de séjour¹⁴ —, aucun ne dit mot du retour à la

¹² N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 55.

¹³ À moins qu'on ne doive considérer ces commencements *in medias res* dans le prolongement d'une tradition épique, ce qui ferait alors du voyageur un héros.

¹⁴ *L'usage du monde* prend fin au col de Khyber, qui marque l'entrée dans le continent indien. Dans *Le poisson-scorpion* et dans « Journal d'Aran », la dernière scène montre Bouvier en train de faire ses bagages.

Genève d'origine. Ces retours existent pourtant et sont importants, car c'est là que sont élaborés les récits, à partir des notes prises en route. À la dernière ligne d'un texte, l'auteur nous informe parfois sur sa composition, en insérant une sorte de signature où il indique les lieux et les dates du voyage et de l'écriture¹⁵ ; ce sont les seules occasions où apparaît la ville natale de l'auteur.

À considérer l'ensemble de l'œuvre de Bouvier, on a l'impression que le seul départ digne de mention est le premier. En effet, seul *L'usage du monde* évoque en avant-propos ce moment du voyage traditionnellement fondateur¹⁶. Serait-ce une concession faite dans le premier récit aux lieux communs du genre ? Si c'est le cas, cette concession reste partielle : le départ, abordé dans l'avant-propos, demeure extérieur au récit, lequel ne commence vraiment qu'à Belgrade avec le premier chapitre. De plus, la scène de la séparation comme telle est gommée, ce qui annonce en quelque sorte l'attitude adoptée dans les récits ultérieurs, et dénote le refus d'inscrire d'emblée l'expérience du voyage dans un rapport avec le pays d'origine. L'avant-propos nous présente plutôt la lointaine source du voyage, ce qui en a fait naître le projet : « la contemplation silencieuse des atlas, à plat-ventre sur le tapis, entre dix et treize ans¹⁷ ». Toutefois, rien n'est dit des préparatifs du départ, hormis la réparation de la vieille voiture. On n'évoque pas non plus la vie menée auparavant, ni ceux, famille, amis ou amours, qu'on laisse derrière soi. « Dans de pareilles affaires », déclare le narrateur, « l'essentiel est de partir ». Remarquons les expressions utilisées dans ce passage pour désigner l'acte de *partir*. Elles marquent un désir de rupture : « tout planter là », « détache[r] les amarres », « s'en [aller]

¹⁵ Par exemple, dans *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 172 : « Xian 1984—Genève 1989 ».

¹⁶ Pour tout ce passage, les citations sont extraites de l'avant-propos de *L'usage du monde*, p. 9-12.

pour de bon ». L'origine acquiert ici une importance problématique : effacée du texte, elle s'y inscrit pourtant comme une absence. Elle n'est définie que par la nécessité de la quitter. La citation de Shakespeare placée en exergue au récit en fait foi : « I shall be gone and live/ or stay and die¹⁸ ».

Le lecteur serait facilement amené à croire que le départ de Bouvier peut être assimilé à une fuite. On apprend, dans les entretiens qu'il a accordés, le sentiment d'étouffement qu'il a pu ressentir dans la bonne société huguenote de la Suisse des années 1930 et 1940. Il semble que Bouvier ait subi des pressions venant de sa famille, afin qu'il gravisse les échelons du milieu universitaire. Devant lui s'ouvrait un parcours tout tracé, rebutant pour celui qui refuse de soumettre son déplacement à un itinéraire. Le jeune homme décide de dire non à « la niche que déjà la société vous prépare », refuse de « s'appeler Médor¹⁹ » et tourne le dos à l'Université. Cette rupture initiale se manifeste peu dans son œuvre, si ce n'est par un évident mépris de l'école et du didactisme européen : les conférences littéraires qu'il fait sur la route pour amasser quelques sous lui apparaissent bientôt comme des « lambeaux d'Europe » et des « minauderies académiques²⁰ ». L'auteur hésite toutefois à parler de son départ dans les termes d'une

¹⁷ L'image rappelle ces vers du *Voyage* de Baudelaire : « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit » (*Les Fleurs du mal*, CXXVI, p. 182).

¹⁸ « Il faudra partir pour vivre, ou rester pour mourir » (nous traduisons). Ces vers doivent être interprétés hors du contexte amoureux de *Roméo et Juliette*. A. Pasquali lie cet exergue avec la mention ultérieure, dans *Le poisson-scorpion*, d'une rupture amoureuse, et propose de lire *L'usage du monde* « dans la continuité des récits de voyages romantiques entendus comme épreuve d'un attachement amoureux » (*Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, p. 126). Interpréter la citation comme l'expression du caractère essentiel et nécessaire du départ, comme le témoignage d'un esprit de rupture avec le lieu que le voyageur quitte nous semble à la fois plus simple et plus pertinent.

¹⁹ L'image revient, dans les mêmes termes, dans plusieurs textes métadiscursifs de Bouvier : *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 55 ; « Nicolas Bouvier, le bon usage du monde. Propos recueillis par Jacques Meunier », p. 101 ; *L'Échappée belle, éloge de quelques pèlerins*, p. 105. Dans *Le poisson-scorpion*, le voyageur reçoit une lettre de sa mère qui lui donne « la liste de [s]es contemporains si heureux dans des situations d'avenir. [...] L'Université, semble-t-il, n'attend que [s]on retour » (p. 86).

²⁰ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 45.

fuite. Les liens entretenus avec l'Europe au cours du voyage, par le biais de la correspondance, suffisent à nuancer cette affirmation²¹.

L'avant-propos établit par ailleurs une manière de programme, et donne des pistes quant aux raisons — ou aux « déraisons²² » — du départ. Bouvier quitte Genève pour rejoindre son ami Thierry, avec lequel il compte « continuer vers la Turquie, l'Iran, l'Inde, plus loin peut-être... Nous avons deux ans devant nous et de l'argent pour quatre mois. Le programme était vague, mais dans de pareilles affaires, l'essentiel est de partir²³ ». Cette imprécision et cette flexibilité des règles et des objectifs tranchent nettement avec les lois strictes qui définissaient le voyage classique, et revêtent une grande importance dans la définition du voyage selon Bouvier, au point qu'elles peuvent être considérées comme une forme de prescription. À l'orée de son premier récit, Bouvier réduit au néant les raisons qui le poussent à voyager : « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même ». Éducation ou formation de soi, cueillette d'informations pour un récit, travail, commerce : aucune de ces motivations ne tient si on se fie à l'argumentation inaugurale. Seule existe une impulsion qu'« on ne sait comment nommer », un indéfinissable désir de partir auquel on trouve des « raisons [...] qui ne valent rien ».

Ces affirmations sur les *déraisons* du voyage renvoient au vocabulaire de l'absence dont s'habille la poétique de la transparence. Son programme est articulé autour

²¹ Le narrateur de *L'usage du monde* affirme : « Un séjour perdu et sans commodités, on le supporte ; sans sécurité ni médecins, à la rigueur ; mais dans un pays sans postiers, je n'aurais pas tenu longtemps » (p. 119). Dans *Le poisson-scorpion*, Bouvier dit attendre avec impatience les « lettres d'Europe dont [il a] besoin autant que de sang » (p. 130).

²² Voir A. Pasquali, « Raisons et déraisons de voyager et d'écrire », dans *Un galet dans le torrent du monde*, p. 68-86.

²³ Pour cette citation et les suivantes, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 12.

de la figure du *rien* : le voyage doit, selon Bouvier, permettre une entière liberté. Se donner un programme fixe serait l'inscrire dans une entreprise de *construction* dont on choisirait d'avance le plan et les matériaux. Or, pour atteindre les objectifs spirituels qui, eux, seront définis le long du parcours, le voyageur doit préserver une certaine passivité, sur laquelle Bouvier conclut son avant-propos : « On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, *ou vous défait*²⁴ ».

Les scènes de départ sont parfois remplacées par la description de l'arrivée dans le pays qui fera l'objet du récit. Dans *Chronique japonaise*, un passage montre le voyageur débarquant à Tokyo²⁵. Curieusement, cela arrive à mi-chemin du récit, après plusieurs pages presque entièrement consacrées à l'histoire japonaise, qui placent l'accent sur le pays visité et ses origines, plutôt que sur le voyageur et le lieu d'où il vient. Significativement, cette scène ne fait toujours pas allusion à la Suisse. Elle remplit cependant certaines des fonctions habituelles des scènes de départ : une présentation du voyageur, comparé à des voyageurs qui l'ont précédé, est suivie de l'énonciation de son programme. En plus de reprendre certains traits argumentatifs de l'avant-propos de *L'usage du monde*, ces éléments portent la marque de la poétique propre à Bouvier, celle de la transparence, du *peu* ou du *rien*. Ainsi, le narrateur se place du point de vue des journalistes japonais qui accueillent les étrangers à la sortie du bateau pour proposer un autoportrait dans lequel s'inscrit une esthétique : le voyageur est « un quidam » que seul son déplacement semble définir et dont les buts restent inconnus. Les justifications d'usage, qui apparaissent souvent au début des récits, sont ici rappelées par les questions

²⁴ *Idem*. Sauf indication contraire, nous ajoutons les italiques dans les passages cités.

²⁵ Pour tout ce passage, voir N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 119-125.

des journalistes²⁶. Qui est-il ? que représente-t-il ? quel sens a son déplacement ? que sait-il et que veut-il savoir du pays où il débarque ? Le voyageur est incapable de répondre, car après deux ans de voyage il se trouve vidé de son identité. Il n'a plus « rien à offrir que le torchon qu'il a] à la main ». Par opposition, Cook, La Pérouse et Phileas Fogg, voyageurs d'autres époques auxquels il se compare, sont présentés avec leur attribut — épée et bicornes, verroteries ou valise bourrée de *banknotes* —, qui tous ensemble représentent l'héritage idéologique du voyage classique : la foi dans le progrès, dans l'accroissement de la connaissance et des biens, dans un projet encyclopédique qui doit conduire à l'encerclement du monde. « Les voyages ont changé », conclut le narrateur : à l'inverse, la poétique de Bouvier repose sur le dépouillement. Le motif de l'usure, qui lui est propre, apparaît ici de biais : le narrateur se reconnaît dans les Japonais qui l'accueillent, « *presque aussi râpés* » que lui et vêtus de « vestons usés jusqu'à la trame ». En soulignant cette ressemblance, l'auteur laisse clairement entendre que les vicissitudes de son voyage l'ont rendu capable d'établir un contact authentique avec les habitants du pays, ce qui n'était pas forcément le cas de ces prédécesseurs. L'impossibilité de répondre aux questions des journalistes révèle à nouveau la volonté de souplesse qui préside aux voyages de Bouvier ; mais le sens de cette absence de programme apparaît maintenant plus clairement. L'imprévu est considéré comme une valeur positive et la connaissance préalable du pays constitue un obstacle potentiel à sa découverte. « Je ne m'imaginais pas trop — *et il vaut mieux* — ce que je m'attendais du pays. Quant à mon savoir, il était *trop sommaire pour me gêner* beaucoup ». Aussitôt à terre, Bouvier met en pratique les principes énoncés plus haut en partant « *au hasard* dans

²⁶ *Ibid.*, p. 120 : « [Ils] m'interrogeaient dans un "japanglais" sans complexe : Qui ? Pourquoi venir ici ? Qu'est-ce que je comptais faire ? Qu'est-ce que j'attendais du pays ? ».

cette ville interminable, une brosse à dents dans la poche ». Ce désir d'aller, comme vierge de connaissance, à la rencontre du pays étranger, contraste nettement avec la fonction du voyage romantique, qui s'intéresse moins à connaître le monde réel qu'à vérifier une image de l'ailleurs acquise par les livres. En effet, « en se détournant de l'objet mondain, référentiel, le geste descriptif [du récit romantique] invite le lecteur à la reconnaissance, à se ressouvenir du florilège de textes qui constituent sa mémoire et son identité culturelle²⁷ ».

Itinéraires : se perdre

Autant que les scènes de départ, la manière de dessiner un itinéraire révèle les lois auxquelles un voyageur soumet son déplacement, les principes qui le dirigent. Nous avons dit quelques mots de l'importance de la forme circulaire pour le voyageur de l'époque classique. Cette forme allie la *ligne droite* du discours et du comportement bien réglés à l'orientation constante par rapport à un point central toujours fixe : l'origine. D'autres façons de se déplacer cohabitent avec le voyage à la même époque. La promenade propose des règles distinctes, notamment en ce qui concerne l'itinéraire : à l'opposé du voyage, elle fait l'apologie du détour. Le plaisir y est placé au premier rang, là où le voyage classique, en tant qu'outil pédagogique, plaçait l'utilité ; le promeneur se permet dans sa marche des digressions et des méandres, comme on le fait dans le discours plaisant de la conversation²⁸. Pour revenir à l'errance du chevalier, son itinéraire dépend du hasard et des aventures que Dieu voudra bien placer sur sa route comme autant de

²⁷ R. Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », p. 53.

²⁸ Montaigne est sans doute l'ancêtre de la promenade littéraire que Jean-Jacques Rousseau mènera à son aboutissement avec les *Rêveries du promeneur solitaire*. Sur la promenade, voir N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 71-72 et 190-198 ; voir aussi A. Montandon, *Sociopoétique de la promenade*.

signes²⁹. La quête est révélatrice d'une toute autre façon d'envisager le déplacement. Le chevalier admet que la vérité puisse émaner d'un espace désordonné et étranger à l'origine. La place centrale réservée au hasard dans les itinéraires de Nicolas Bouvier rapproche sa poétique de celles de la promenade et de l'errance médiévale, plus que du voyage classique.

Le hasard n'est pas le principal moteur du déplacement chez Bouvier, mais son rôle est déterminant. Après avoir affirmé en avant-propos l'imprécision de son programme, le voyageur s'abandonne, en cours de route, à la volonté du voyage, qui décide lui-même de la direction à prendre. Le matin de leur arrivée à Constantinople, les deux voyageurs de *L'usage du monde* errent à la manière médiévale. Bouvier s'amuse en effet à imiter les modalités du déplacement chevaleresque : « nous *rôdions* dans les ruelles du quartier de Moda en *quête* d'un logis qui nous fasse *signe*³⁰ ». Lorsqu'une femme les invite à loger dans le vieil hôtel qu'elle tient, les voyageurs se laissent aller au hasard qui les a menés à cet endroit : « puisque le voyage passait par le *Moda-Palas* il n'y avait plus qu'à s'incliner ». Il est rare que le voyageur prévoie à l'avance où il s'arrêtera. Dans le même récit, Bouvier raconte comment il en est arrivé à séjourner tout un hiver dans la petite ville de Tabriz : encore une fois, le voyage dicte lui-même son déroulement.

La vie nomade est une chose surprenante. On fait quinze cent
kilomètres en deux semaines ; toute l'Anatolie en coup de vent.
Un soir, on atteint une ville déjà obscure où de minces balcons à

²⁹ Pour des précisions quant à la notion d'aventure au Moyen Âge, voir l'étude d'E. Köhler, *L'Aventure chevaleresque [...]*, au chapitre III (« L'aventure. Réintégration et quête de l'identité ») : aller « à l'aventure », c'est aller à la rencontre du destin, du sort, du « "hasard" comme événement qui "advient" [...] interprété positivement à partir de ce qui arrive fortuitement à l'individu, à partir de ce qui le frappe — dans le bon ou dans le mauvais sens » (p. 78-79).

³⁰ Pour cette citation et la suivante, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 76.

colonnes et quelques dindons frileux vous font *signe*. On y boit avec deux soldats, un maître d'école, un médecin apatride qui vous parle allemand. On bâille, on s'étire, on s'endort. Dans la nuit, la neige tombe, couvre les toits, étouffe les cris, coupe les routes... et on reste six mois à Tabriz, Azerbaïdjan³¹.

L'évocation du signe, cherché auparavant dans les ruelles d'Istanbul, préfigure la décision de séjourner à Tabriz, qui advient, comme le font les charmes dans les contes de fées, pendant le sommeil des voyageurs. Cela donne aux hasards du voyage un caractère quasi magique. Par ailleurs, l'allusion au nomadisme implique une conception du déplacement où le mouvement, le fait d'avancer, valent en eux-mêmes, où il n'y a ni origine, ni fin, ni centre³². C'est pourquoi Bouvier se permettra de longs séjours et privilégiera des moyens de transport lents — la voiture dans ces pays presque privés de route, et ailleurs, la marche à pied. L'idée de but n'est pas exclue, mais les façons de l'atteindre, lorsqu'il est fixé, restent incertaines, car c'est de cette incertitude que naît la véritable griserie du voyage. Commentant l'épisode de Tabriz dans un entretien, l'auteur explique en quoi l'abandon participe d'un art de voyager. « Un voyage est fait de quelques décisions que nous prenons et de beaucoup qu'il nous impose. [...] C'est ce que j'appelle la dérive. En Occident l'abandon aux choses est considéré comme une attitude passive. Pas en Asie où il s'agit de suivre et d'épouser le courant vital³³. » Bouvier adoptera souvent la conjugaison passive pour parler de ses voyages : « la grande dérive de l'ailleurs ou de la route *qui m'a porté* [...]³⁴ », « bientôt *c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait*³⁵ ».

³¹ *Ibid.*, p. 110.

³² Un tel décentrement était clairement condamné par les voyageurs de l'époque classique, qui définissaient le voyage par opposition au vagabondage.

³³ J. Meunier, « Nicolas Bouvier, le bon usage du monde [entretien] », p. 100. Ailleurs, l'auteur parle de la « vie de voyage » dans les termes d'une « dérive consentie » (N. Bouvier, *L'Échappée belle* [...], p. 89).

³⁴ N. Bouvier, *L'Échappée belle* [...], p. 42-43.

³⁵ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 12.

L'abandon qui fait du voyage une dérive est interprété comme une valeur positive. En utilisant à quelques reprises des expressions comme « se perdre » ou « s'égarer »³⁶, l'auteur emprunte de nouveau au réseau sémantique de la disparition. *Se perdre* correspond, ici, à une disposition de l'être plus qu'à une pratique, car « le voyage n'est pas affaire de kilomètres mais d'état d'esprit. [...] Pas besoin de la Sibérie pour *se perdre* et s'émerveiller³⁷ ». L'égarement apparaît chez Bouvier comme un mécanisme plus fécond que le projet, qui n'a de valeur qu'en tant qu'impulsion du voyage. À l'image du jeune Nicolas contemplant les atlas, s'ajoute le souvenir d'un enfant qui « dessine avec l'ongle du pouce le cours du Yukon sur le beurre de sa tartine³⁸ ». Les buts se heurtent à la réalité du voyage : aux lieux espérés et attendus, que l'on désire tant connaître après les avoir repérés sur la carte, le voyage ne réserve souvent qu'une déception. Alors que juste à côté, au détour, se présente un lieu où « tout est là ».

Souvent cette toponymie prestigieuse est mensongère et vous conduit dans un de ces « culs du monde » qui n'offrent que tôle ondulée, chiens efflanqués, putes édentées [...]. Il suffit alors d'avalier plusieurs fois sa salive, sa déception... et de poursuivre, parce que souvent aussi, à moins d'une heure de carriole ou à bon pas[,] une bourgade qui a négligé de mettre son nom sur la carte [...] vous attendait, vous, précisément vous. [...]

En route, le mieux c'est de *se perdre*. Lorsqu'on *s'égare*, les projets font place aux surprises et c'est alors, mais alors seulement, que le voyage commence³⁹.

Le projet est tout entier tendu vers l'avenir et correspond à une attitude caractéristique de la pensée occidentale, attachée à l'idée de progrès. Bouvier, lui, préfère

³⁶ Dans « Le point de non-retour », un poème du recueil *Le Dehors et le dedans*, p. 15, le voyageur s'adresse à la vie : « va-t'en *me perdre* où tu voudras ». Dans *L'usage du monde*, p. 147, il déclare : « [Thierry] poussait sa vie. J'avais envie d'*aller égarer* la mienne » (nous soulignons).

³⁷ N. Bouvier, « Le flâneur ensorcelé, Charles-Albert Cingria (1883-1954) », p. 42. Voir aussi, par Bouvier, « Lettre à Kenneth White », p. 87 : « il n'est pas nécessaire d'aller bien loin pour *se perdre* ».

³⁸ «Atlas », manuscrit de N. Bouvier, *Dans la vapeur blanche du soleil. Les photographies de Nicolas Bouvier*, p. 24.

son opposé et « antidote⁴⁰ », le haïku de la pensée orientale, par lequel on cherche à saisir l'instant présent, et tous les instants passés et futurs qui résonnent en lui. Le choix de la métaphore médicale est significatif : on part en voyage pour tenter de se *guérir* des travers de l'esprit occidental, contre lequel de dures critiques abondent dans les écrits de Bouvier. Selon lui, cette pensée « épris[e] de catégories⁴¹ » est trop peu souple pour épouser les contours du réel⁴². En voyage elle devient « une cargaison [...] plus encombrante qu'utile », un lourd vêtement qui limite les mouvements et dont on veut se débarrasser : les « oripeaux dialectiques, schémas trompeurs, syllogismes foireux, et les pédanteries de la certitude », on les « laiss[e] au bord de la route⁴³ », car ils sont autant d'obstacles à un contact authentique avec le monde. S'en défaire est un premier pas vers l'allègement qui permettra au voyageur d'approcher de la transparence⁴⁴.

Ces jugements sévères se développent au fil des voyages, mais l'esprit de rupture qui accompagne le premier départ laisse croire que le jeune homme en avait déjà l'intuition. En définissant le voyage comme une dérive, Bouvier est à la recherche d'un nouveau rapport au monde qui doit remplacer l'intellectualisme occidental ; il ne faut pas confondre cette position avec une apologie de l'ignorance. Cela contredirait sa pratique

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Voir N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 97. Le haïku est une forme classique de la poésie japonaise, pièce très courte (dix-sept syllabes réparties en trois vers), frugale et évocatrice. « Dans sa forme canonique, le haïku est une évocation objective de la nature, invitant le lecteur à une prise de conscience intuitive et poétique du réel » (« Haïku », dans H. Van Gorp *et al. Dictionnaire des termes littéraires*, p. 230).

⁴¹ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 159. Voir aussi, par Bouvier, « Le flâneur ensorcelé [...] », p. 44 et E. Zaccàï, « Le monde de Nicolas Bouvier [entretien] », p. 91.

⁴² Les images choisies par l'auteur parlent d'elles-mêmes : en route, on peut « laisser notre esprit se vider [...] de toute la *limaille* et *quincaillerie* (il y a quelque chose de *métallique* dans la pensée occidentale) dont nous l'avions inutilement encombré » (N. Bouvier, *L'Échappée belle [...]*, p. 87).

⁴³ N. Bouvier, « Lettre à Kenneth White », p. 89.

⁴⁴ Ainsi, en entendant une émission de la radio Suisse romande, Bouvier sursaute au son de la « voix gourmée et *didactique* des speakers. [...] Ces voix de tableaux noirs [...] Je me demande combien il faudrait passer de temps sur les routes pour *perdre* ce ton pastoral » (N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 73).

du récit, empreint d'érudition. On pourrait dire de Bouvier ce que N. Doiron dit de Montaigne : l'auteur des *Essais* fait le procès de toute science, « de la prétention même au savoir », sans pourtant abandonner l'érudition ni la rhétorique⁴⁵. En excluant l'itinéraire de sa poétique du déplacement, il est doublement familier d'un Montaigne dont l'œuvre se développe tout en méandres⁴⁶.

La construction des récits reflète l'itinéraire des voyages qu'ils racontent. Il est généralement admis que le récit suive de manière linéaire le parcours du voyage. Il s'agit de « faire coïncider l'espace du récit et l'espace du voyage⁴⁷ », en commençant par narrer le départ, puis, dans leur ordre, les différentes étapes, épreuves ou aventures, pour enfin mettre un terme à la relation au moment du retour. Nous avons vu déjà que la représentation des départs et des retours chez Bouvier dérogeait à cette règle du récit de voyage classique. Or, l'évolution de la forme de ses récits rend de moins en moins perceptibles les itinéraires que le voyageur aura suivis. La composition de *L'usage du monde* correspond à celle d'un récit de voyage traditionnel : l'ouvrage commence avec le départ, puis progresse avec les voyageurs dans le temps et dans l'espace. Il est divisé en fragments de longueur variable, identifiés d'un nom de lieu et parfois d'une date, et allant d'une demie à une vingtaine de pages, selon la longueur du séjour ou l'accent qu'on veut mettre sur tel lieu. Les œuvres ultérieures dérogent aux règles du genre de diverses manières. La construction du *poisson-scorpion* conserve certains repères traditionnels : les chapitres et leurs sous-divisions portent souvent des noms de lieux et, ici ou là, une

⁴⁵ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 56-57.

⁴⁶ Plusieurs critiques soulignent la parenté de Bouvier avec l'essayiste, dont D. Maggetti, dans « Les récits de voyage de Nicolas Bouvier. La rencontre de l'ici et de l'ailleurs », p. 31 et A. Pasquali, dans *Un galet dans le torrent du monde*, p. 24-25.

⁴⁷ N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 84.

indication temporelle situe le récit dans une durée⁴⁸. Cependant, l'auteur refuse de nommer plusieurs des lieux où il a séjourné. On peut identifier l'île de Ceylan grâce à la mention des petites villes de Negombo et de Galle, mais Colombo reste « la capitale » et nous ne saurons jamais quel est « le bourg de M... ». Le mot *Ceylan* n'est pas une fois imprimé, car Bouvier ne parle que de « l'île ». Cela place le récit aux frontières du roman, tout en accentuant l'effet d'intangibilité qui se dégage des lieux décrits. *Journal d'Aran et d'autres lieux* juxtapose trois fragments de récits sis dans diverses parties du monde, mettant en question l'idée qu'un livre coïncide avec un voyage. *Chronique japonaise* fait de même, tout en conservant l'unité de lieu : rappelons que ce récit puise à trois séjours au Japon. Souvent, il reste difficile pour le lecteur de savoir auquel de ces séjours appartient chacune des scènes qui lui sont présentées, entrecoupées de passages consacrés à l'histoire japonaise : elles ne sont ni reliées par le fil d'une route, ni ordonnées chronologiquement, ni clairement identifiées par des dates. L'itinéraire est proprement effacé de ce livre, qui présente plutôt des “moments” du voyage reliés par une toute autre logique.

Examiner la place occupée par les départs et les retours dans les récits de Bouvier, puis nous pencher sur la nature de ses itinéraires, en somme examiner ces balises de la composition du récit, nous a permis de faire les premiers pas vers une définition de la poétique du déplacement dans l'œuvre de Bouvier. Le remarquable effacement des figures de l'origine et la grande place donnée au hasard témoignent d'une volonté de décentrement, par opposition à l'idéologie du voyage classique, qui vise à conforter l'épistémè du centre. Le déplacement devient donc une entreprise *négative*, en ce qu'elle

⁴⁸ Ces indications restent toutefois imprécises : jours de semaine, heures de la journée, etc.

visé à *se défaire* de certains traits de pensée et de certaines pratiques intellectuelles et culturelles qui sont considérées comme autant d'obstacles à l'appréhension du monde. Ces pratiques associées au mensonge et à la fausseté sont présentées comme celles d'une société cupide et gourmande, et mises de côté au profit d'une activité, le voyage, censée permettre l'accès à une plus grande vérité. Là se trouve le point de départ d'une poétique du déplacement et de l'écriture considérés comme une recherche de transparence. L'avant-propos de *L'usage du monde*, en exprimant la prétention de voyager sans motif et sans but, en proclamant l'imprécision de l'itinéraire et en introduisant l'idée d'un voyageur passif, que le déplacement va *définir* en le *dé faisant*, préfigure le motif de l'usure qui apparaît clairement à l'arrivée au Japon et que nous rencontrerons dans plusieurs tonalités différentes.

Il faut retenir, de la relation problématique entretenue par Bouvier avec ses origines, cette volonté de laisser s'éroder sa culture, plus qu'un simple rejet de l'Occident. Si cette relation ressemble, au moment du premier départ, à une rupture, les entretiens accordés plus tard mêlent à la critique sévère une profonde sympathie pour plusieurs aspects de la culture occidentale. Bouvier fonde son écriture sur une quête de vérité, sur la quête du réel, et non sur une volonté de contestation. Or, plusieurs obstacles se dressent entre l'idéal de transparence et sa réalisation. Certains de ces obstacles peuvent certes être rapprochés des rigidités et des erreurs de l'esprit occidental, mais pas tous. Les idées qui prévalent à l'origine sont des fardeaux dont on peut se défaire : il semble qu'avant même son départ, le jeune Bouvier ait acquis une indépendance d'esprit suffisante pour établir une distance. Il n'en va pas de même pour les habitudes du corps et

pour les attitudes de l'âme, que le voyage contribuera à faire disparaître pour révéler une nouvelle manière d'être au monde.

Le voyage fournit des occasions de s'ébrouer mais pas — comme on le croyait — la liberté. Il fait plutôt éprouver une sorte de *réduction* ; privé de son cadre habituel, dépouillé de ses habitudes comme d'un volumineux emballage, le voyageur se trouve ramené à de plus humbles proportions. Plus ouvert aussi à la curiosité, à l'intuition, au coup de foudre⁴⁹.

L'image de la réduction doit être soulignée ici car elle traduit à la fois un procédé physique et une opération abstraite. On parle en mathématiques de la réduction d'une fraction, mais on dit aussi, très prosaïquement, faire *réduire* une sauce ou une solution, procédé qui consiste à la rendre moins abondante mais aussi à l'enrichir, à la concentrer, à la fois diminution et amélioration.

DU DÉPOUILLEMENT DE SOI

Dépouillé d'itinéraire, privé des balises du départ et du retour, fondé sur une idéale perte de soi, le voyage ressemble à une entreprise de destruction de l'individu. Le refus de la pensée occidentale tient en particulier, chez Bouvier, au refus de l'importance démesurée donnée à l'individu, au moi. Dans un article sur le voyage et l'écriture, il prend exemple sur Bashô, moine-poète itinérant et maître japonais du haïku, pour qui « "Je" a disparu, *l'identité ne porte plus ombre*⁵⁰ ». Cette référence à Bashô, accompagnée de la citation d'un haïku, sert de conclusion à un passage de l'article où Bouvier commente un de ses propres poèmes⁵¹. Le commentaire métadiscursif amène Bouvier à

⁴⁹ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 68.

⁵⁰ N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 180 (nous soulignons).

⁵¹ En l'occurrence « Les Indes galantes », qui figure aussi le recueil *Le Dehors et le dedans* (p 26-27).

décrire les effets du déplacement, qui ont rendu possible l'écriture. Dans ce passage crucial se dessinent les grandes lignes de sa poétique du déplacement.

J'étais au bord de ce chemin poussiéreux comme dans le ventre de ma mère. Parfaitement vide, entièrement décentré. Des projets de départ, le voyage avait tout emporté. Je me retrouvais rien, moins que rien, sans origine ni destination, entièrement absorbé par l'ici et le maintenant. Les moines gyrovagues de la tradition orthodoxe et les bonzes itinérants ont connu et recherché ces instants où la dispersion et l'érosion de la route conduisent paradoxalement à un *Da sein* [être-là] où le seul fait d'être au monde remplit l'horizon jusqu'au bord⁵².

C'est bien cet état d'esprit, c'est bien cette transparence qui permet de décrire, comme « sous dictée⁵³ », le paysage et l'expérience du voyage. On remarquera qu'au vide de l'être succède une sensation de présence au monde qui *remplit* l'horizon : à l'individu réduit à rien répond donc un monde plein.

Pour celui qui a fait le pari de voir et de percevoir le monde, l'attention à soi devient un obstacle, que seule une idéale disparition peut lever. Elle se manifesterà, dans le discours, dans le vocabulaire de la maigreur, de la frugalité, de la simplicité, de la légèreté. Nous pencher brièvement sur les conditions matérielles du voyage nous permettra de voir en quoi le déplacement met à mal le corps. À la limite, le voyage vise à l'anéantir, pour donner à l'esprit sa pleine liberté de déplacement. Mais l'esprit lui-même a besoin de se délester. L'usure physique est donc accompagnée d'une usure spirituelle qui dépouille l'esprit de l'encombrante cargaison des schémas et des certitudes occidentales, et surtout, qui donne à l'ego de plus humbles dimensions.

⁵² N. Bouvier, « Routes et déroutés », p. 179-180 (l'auteur souligne).

⁵³ Bouvier utilise l'expression, dans le même article (p. 179), en parlant du texte qu'il a écrit ce jour là.

Réduction du corps

Il est de mise, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, d'opposer au voyageur le touriste, ce passant superficiel ; Bouvier ne fait pas exception⁵⁴. À la base de ses critiques du tourisme se trouve une accusation de glotonnerie. La description de trois Américaines rencontrées à Kyoto est truffée d'images gourmandes. Ces dames, « — de l'espèce qui vous digère en une journée une douzaine de temples et une ou deux résidences impériales sans même sentir leur estomac —, s'installent devant le fameux "Jardin de pierres", bien résolues à n'en faire qu'une bouchée⁵⁵ ». La représentation, fort répandue, du touriste en consommateur, est abordée ici par le biais de la métaphore alimentaire. Le touriste est atteint d'une insatiable boulimie, à laquelle Bouvier oppose l'idéale frugalité du voyage, tel qu'il le conçoit.

Nicolas Bouvier adapte les conditions de son déplacement à ses idéaux, et voyage en pauvre. Il adopte les conditions de vie du pays dans lequel il séjourne. C'est pourquoi il évite, par choix autant que par *manque* d'argent, les hôtels de luxe, pour leur préférer tantôt une chambre louée chez l'habitant, tantôt une petite auberge, tantôt la banquette d'une *tchâikhane*⁵⁶, tantôt une nuit à la belle étoile⁵⁷. Les chambres revêtent pour l'auteur

⁵⁴ Sa critique du tourisme est appuyée, sans pourtant avoir la virulence des dénonciations d'un C. Lévi-Strauss ou d'un M. Leiris, nostalgiques d'un exotisme devenu impossible à cause des interventions de l'Occident. Pour Bouvier, si les Occidentaux sont les inventeurs du tourisme, il y a longtemps qu'ils n'en ont plus l'apanage. Ainsi, des masses de touristes japonais visitent à la chaîne des paysages « obligés ». À propos des bateaux-mouches sillonnant la baie de Matsushima, des haut-parleurs fixés sur le temple de l'endroit, des poteaux numérotés derrière lesquels on fait attendre les groupes, il écrit : « Nous avons proposé toute cette camelote qui a été achetée avec empressement » (N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 197). Pourtant, l'auteur n'insiste pas pour opposer son mode de déplacement au tourisme. Si le touriste sait être frugal — ce qui est tout à fait possible, selon lui —, il trouve grâce à ses yeux.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41. Un peu plus loin, filant la métaphore, Bouvier s'indigne que des Françaises, qui « à Paris hésiteraient à changer de boucherie, [...] exigent qu'avant leur départ on leur empaquette l'"âme du Japon". Que veulent-elles donc ? Mais voyons ! tout, tout de suite, et que par une opération de l'esprit leur ignorance se transforme en savoir [...] » (p. 43).

⁵⁶ Maison de thé au bord du chemin. Après un séjour à Téhéran, les voyageurs reprennent la route : « Retrouvé les heures de conduite à travers des horizons si grands qu'ils bougent à peine, [...] et la nuit sur

une importance toute particulière : « S'installer dans une chambre [...] est un acte rituel dont beaucoup de choses vont dépendre [...] »⁵⁸. Cela nous autorise à porter attention aux descriptions qu'en donnent les récits. Trop souvent pour que cela soit innocent, on souligne leur simplicité. La première pièce décrite dans *L'usage du monde* est un studio d'artiste situé dans la banlieue de Belgrade, dans un ancien camp de concentration reconverti en coopérative d'habitation, et qui a été prêté à Thierry.

Au centre d'une pièce immense et nue, Thierry s'était installé, en clochard méthodique, sur une portion de plancher balayée, à bonne distance des *carreaux brisés*. Un *sommier rouillé*, son matériel de peinture, la lampe à pétrole et, posés à côté du primus sur une feuille d'érable, une pastèque et un fromage de chèvre. La lessive du jour séchait sur une corde tendue. C'était frugal, mais si naturel que j'avais l'impression qu'il m'attendait là depuis des années. J'étendis mon sac de couchage *sur le sol* et m'étendis tout habillé⁵⁹.

Tout dans cette description suggère une pauvreté qui ne déplaît pas au voyageur. Les adjectifs *frugal* et *naturel* sont ici placés côte à côte pour donner à la description une dominante positive. Associé par les voyageurs, depuis l'époque classique jusqu'au siècle romantique, à la simplicité d'un texte exempt de rhétorique, le naturel est la garantie de la vérité du récit. Mais le naturel cautionne aussi, pour Bouvier, une esthétique de l'économie qui s'oppose aux effets de style qu'un écrivain orgueilleux mettrait de l'avant au détriment du monde. Ici, dans un mouvement analogue, Bouvier apprécie dans la chambre le naturel et la frugalité qu'il souhaite imprimer à son récit. Remarquons par ailleurs comme le narrateur insiste sur la propreté de la pièce. L'installation de Thierry est « méthodique ». Le plancher est balayé, la lessive mise à sécher. La netteté fait partie

le bas-flanc des tchâikhane. Bref, la vie voyageante à cinq toman par jour » (N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 216).

⁵⁷ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 10 : « Nuits passées sous l'avent de petits temples à la campagne [...] ».

du cheminement vers la transparence : on ne voit rien à travers une vitre sale. Pour Bouvier, le voyage est un exercice réducteur et *salubre* : se dépouiller est une entreprise hygiénique. À ce titre, la chambre de Ceylan, décrite dans *Le poisson-scorpion*, est comparable à celle de Belgrade. Après avoir fait l'inventaire de ses maigres attraits, le narrateur conclut : « C'est tout. C'est propre, solennel, énigmatique et me paraît parfaitement convenir au peu dont ma vie sera faite ici⁶⁰ ». La chambre frugale offre donc au voyageur un environnement qui lui correspond, où il pourra donner à sa vie tout le dépouillement voulu.⁶¹

Les habitudes alimentaires des voyageurs de *L'usage du monde* sont aussi frugales que leurs logements étaient simples⁶². Le manque de fonds pour se nourrir les force à composer avec la faim et conduit irrémédiablement à la maladie. L'auteur ne censure pas les scènes de maladie, parce que celle-ci permet une prise de contact avec le corps. Elle fait partie de la santé considérée comme un « équilibre dynamique fait d'une suite d'infections plus ou moins tolérées⁶³ ». Elle est donc loin d'être conçue comme un écueil ou essentiellement négative ; parfois, même, comme la faim, la fièvre aiguë la perception ou lui imprime un tour inattendu⁶⁴. On recommande alors d'« acquiesce[r] à la fièvre⁶⁵ ». L'auteur prend exemple sur les traditions orientales où le corps, même

⁵⁸ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 36.

⁵⁹ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 16.

⁶⁰ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 35-36.

⁶¹ Le lecteur trouvera d'autres descriptions de chambres dans *L'usage du monde*, p. 196, dans *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 28, 116-117 et 133, et dans *Chronique japonaise*, p. 127-128.

⁶² Voir N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 67, 136, 323.

⁶³ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴ Voir N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 78-79 : « il est clair que la fièvre a donné à "Journal d'Aran" [...] une dimension hallucinée et m'a fait percevoir les choses dans une sorte d'héraldique dont je faisais partie ». Au sujet du rôle de la fièvre et de la maladie dans les récits, voir l'article d'A. Pasquali, « Le corps à l'ouvrage. Voyage, maladie et écriture chez Nicolas Bouvier ».

⁶⁵ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 36.

souffrant, est considéré avec respect dans toutes ses parties et dans toutes ses fonctions⁶⁶. Il n'y a aucune honte à mettre le corps en scène, ce dont le narrateur ne se privera pas. Ses maux sont donc mis de l'avant, souvent avec humour⁶⁷.

La maladie, perçue comme une partie intégrante de l'opération hygiénique qu'est le voyage, constitue ou entraîne une purification. D'abord, les vomissements, la fièvre et les diarrhées qu'elle provoque purgent l'organisme et provoquent une impression de légèreté, qui ne va pas sans quelques angoisses. « Lorsque je me retrouve ainsi diminué, alors la ville m'attaque [...], se défa[it] comme du mauvais papier⁶⁸ », écrit le voyageur, qui lutte par le nettoyage obsessionnel :

j'essaie d'opposer l'ordre au désordre. Retranché dans ma chambre, je balaie le plancher, me lave à m'écorcher [...] et reprends mon travail en m'efforçant d'en expulser la rhétorique, les replâtrages, les trucs [...].

Lorsqu'on reprend le dessus c'est pour voir par la fenêtre, dans le soleil du soir, les maisons blanches *qui fument encore de l'averse*, l'échine des montagnes étendue dans un *ciel lavé* [...]⁶⁹.

Comme on le voit ici, le rituel de purification s'applique aussi à l'écriture. Alors, les difficultés d'écriture sont chassées à coups de balai, comme les angoisses liées à la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 144-145 : « Le corps n'est pas[, dans ces traditions,] comme dans la pudibonderie victorienne ou une odieuse littérature de sacristains de la Contre-Réforme[,] cloaque, poche à fiel, instrument de souffrance ».

⁶⁷ Échoué dans un dispensaire ceylanais, le voyageur décrit la routine quotidienne : « Les radios prises dans la journée sont [...] projetées sur un drap pour notre édification. Poumons mités, bronches d'étope [...] Nous étions tous là à jouer du spectacle, à voir défiler fressures et anatomies ravagées avec des "oh !" des "ahh !" des "chut !" excités et rigolards comme au cinéma. Nous sommes loin du centre et les distractions ne sont pas si nombreuses. Quand sont apparues mes vraies pompes à air de riche, [...] ça a presque été l'ovation. Comme si j'avais marqué un but en solitaire » (N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 50).

⁶⁸ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 67.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68. *Le poisson-scorpion* présente une scène semblable. Après plusieurs semaines de maladie et d'une angoisse qui touche à la folie, le narrateur retrouve enfin quelques forces et le désir de lutter, en faisant de l'ordre dans sa chambre, contre les maux qui l'assaillent. « Je regagnai ma chambre tout ragaillard, expulsai à coups de balais quelques bernard-l'ermite, scolopendres et scorpions dont le karma me paraissait indécis, punaisai au mur une grande feuille de papier pour les idées du lendemain et fis lessive et toilette de tout ce qui pouvait souhaiter être toiletté et lessivé. [...] J'étais inexplicablement allégé. » (p. 145-146).

maladie. Dans son désir de transparence, l'auteur purifie son écriture, adopte un style dépouillé, lavé de toute rhétorique, comme il lavait sa petite chambre. À la lecture du second paragraphe de l'extrait, il semble que le monde lui-même ait bénéficié de ce nettoyage. On voit poindre ici un mécanisme qui consiste à décrire le monde en accord avec les règles qui dirigent le déplacement.

« Voyager [...] n'est pas une activité innocente. [...] [J'y ai laissé] toutes mes dents et la moitié de mes jambes⁷⁰ », déclare Bouvier vers la fin de sa vie. Le voyage, selon la définition qu'il en donne, ne se fait jamais sans risque. Qui n'est pas prêt à laisser au voyage « le droit de [le] détruire un peu » ferait mieux de rester chez soi⁷¹. Bien que sa poétique du déplacement fasse une place assez importante au danger, elle doit cependant être distinguée d'un certain héroïsme sportif ou aventurier, fréquemment mis en scène dans les récits de voyage depuis la fin du XIX^e siècle⁷². Par exemple, tel récit d'Ella Maillart met l'accent de façon très appuyée sur l'exploit que représente pour une femme des années 1930 la traversée du désert de Gobi ; tel autre rapporte son exaltation d'avoir atteint seule un sommet difficile au terme d'une ascension risquée⁷³. La mise à l'épreuve du corps poursuivie par Bouvier, qui participe de l'usure salutaire imposée par le voyage, mènera à une modification spirituelle : elle n'est pas présentée comme ayant une valeur en soi, mais correspond plutôt à une destruction du héros.

⁷⁰ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 79.

⁷¹ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 155.

⁷² Voir la conférence de S. Venayre, « La disparition de l'horizon : gloire de l'aventure au tournant des XIX^e et XX^e siècles », qui étudie la figure de l'aventurier dans un contexte où la Terre devient mieux connue et donc moins propice à vivre des « aventures ». Pour l'auteur, de là naît, en partie, la course aux exploits sportifs — conquête des sommets et des pôles, navigation en solitaire, etc. — qui marquera le XX^e siècle.

⁷³ Voir, par E. Maillart, *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire. Une femme à travers l'Asie centrale en 1935*, publié en 1937, et *Des monts célestes aux sables rouges*, publié en 1934. A. Pasquali souligne cette tendance à l'héroïsation dans *Le Tour des horizons*, p. 11.

Disparition intérieure

L'usure du corps mène à un amincissement et à un polissement intérieur. Corps et esprit sont, pour Bouvier, indissociables⁷⁴. Un passage du *poisson-scorpion* est particulièrement révélateur du pont jeté entre les épreuves du corps et les transformations de l'esprit⁷⁵. La scène se déroule à Ceylan, après plus de deux ans de voyage, le jour où le narrateur sort du dispensaire où on l'a soigné pour la typhoïde, la malaria ou « God knows what nasty bug », pour citer le diagnostic du médecin ceylanais. La route et la maladie ont eu le temps d'agir sur le voyageur. Il rase alors la barbe qu'il « portai[t] depuis l'Iran », et à sa stupéfaction, il reconnaît à peine son visage, car celui-ci a « pratiquement disparu ». Cette disparition s'accompagne d'images de l'usure — « Il est vidé, poncé comme un galet, un peu écorné sur les bords » — et de métaphores hygiéniques — on voyage « pour que la route vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives [...] ». Puis, le narrateur s'élève jusqu'au véritable objet de son propos, la disparition intérieure. Comme il le souligne ailleurs, le visage a, pour les Occidentaux, une importance capitale dans la définition de la personnalité : il est « l'enseigne » du moi⁷⁶. Aussi, la découverte du visage devenu méconnaissable ébranle la conscience de soi. Le voyageur éprouve soudain des difficultés à lire ce visage qui l'interroge, comme s'il appartenait à un autre : « j'y perçois [dans ce nouveau visage] une pointe d'étonnement, une question qu'il me pose [...] et dont je ne suis pas certain de saisir le sens⁷⁷ ».

⁷⁴ Voir A. Pasquali, *Un galet dans le torrent du monde*, p. 118 : « Vivre, c'est coïncider avec son corps ».

⁷⁵ Pour tout ce passage, voir N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53-54.

⁷⁶ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 103 : « en Occident, le visage est l'enseigne, le menu ou la carte d'un restaurant. [...] on concentre dans la tête, jusqu'à la congestionner, tout un projet social, la personne, le citoyen, le séducteur [...], l'artiste maudit et pathétique qu'on souhaiterait être ».

⁷⁷ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53.

D'emblée, on donne un sens positif à cette évolution — « un pas vers le moins est un pas vers le mieux » —, tout en rappelant qu'elle reste toujours incomplète. L'objectif ? « avoir tout à fait raison de ce moi qui fait obstacle à tout⁷⁸ », car trop souvent il interpose entre le monde et l'œil l'image de nos désirs. Devenir « Personne », voilà bien ce que l'usure du voyage devrait permettre, selon Bouvier qui cite, en le déformant, à dessein ou non, le chant IX de *L'Odyssée* : « Ulysse ne croyait pas si bien dire quand il mettait les mains en cornet pour hurler au Cyclope qu'il s'appelait Personne⁷⁹ ». Dans le texte d'Homère, Ulysse, tirant orgueil de la ruse qui l'a sauvé avec ses compagnons, place ses mains en cornet pour révéler son véritable nom à Polyphème, et non pour lui crier qu'il s'appelle Personne⁸⁰. Le déplacement ne compromet donc en rien l'identité du héros : le temps de la *mêtis* seulement, Ulysse l'abandonne, pour la reprendre aussitôt avec arrogance, car il désire moins que tout se faire oublier. Tout comme les voyageurs classiques, Bouvier trouve ici dans la figure d'Ulysse un ancêtre ; mais il interprète en quelque sorte le mythe à rebours, quand il fait de celui qui donna son nom à la grande épopée du déplacement, un héros de l'anonymat.

Comme autre forme de la disparition physique qu'impose le voyage, on constate que l'activité place le sujet en contact avec la mort. Confronté à la misère des pays visités, le voyageur voit plus d'une fois, en imagination, « passer son propre cercueil⁸¹ ».

⁷⁸ Voir aussi N. Bouvier, *Le Dehors et le dedans*, p. 37 : « jusqu'où — je vous le demande —/ faut-il aller traîner encore/ ce moi qui voudrait tant grandir ».

⁷⁹ Toujours dans N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53-54.

⁸⁰ Homère, *L'Odyssée*, livre IX, v. 355-506 (traduit par V. Bérard). Rappelons le déroulement de la scène chez Homère : avant d'enivrer Polyphème pour pouvoir lui crever l'œil pendant son sommeil, Ulysse affirme se nommer Personne. Plus tard, lorsque le Cyclope blessé appelle ses voisins à l'aide, ceux-ci lui demandent qui l'attaque. Quand il leur répond : « ... et qui me tue ? Personne ! » (IX, 408), ils ne jugent pas nécessaire de se déplacer. Cela permet à Ulysse et à ses hommes de rester cachés, introuvables pour l'aveugle, jusqu'au matin, où ils sortiront de la caverne dissimulés dans la toison des béliers.

⁸¹ Pour cette citation et les suivantes, toujours N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 53-54.

Cela le mène à faire la paix avec « cette érosion de la vie avec laquelle nous avons rendez-vous, devant laquelle nous nous cabrons bien à tort ». Voyager, pour Bouvier, c'est apprendre à mourir⁸². Dans les pays qu'il visite, le voyageur est sans cesse en contact avec sa propre fin. Dans les traditions orientales, la mort fait partie du quotidien : le monde des trépassés et celui des vivants n'y sont pas séparés, comme en Occident, où on a fâcheusement tendance à occulter l'ultime disparition⁸³. Quitter l'Occident, « s'en aller loin des alibis et des malédictions natales », et prendre contact avec cette mort qui nous attend tous est ce qui mène, pour l'auteur, au « détachement » et à la « transparence » qui permettent de « faire voir ce qu'on a vu ». Convaincu de devoir « devenir reflet, écho, courant d'air, invité muet au bout de la table avant de piper mot », Bouvier se distingue, dans ses intentions du moins, d'Ulysse, qui aussitôt arrivé quelque part, offre le récit de ses aventures⁸⁴.

Plusieurs commentaires tirés des textes métadiscursifs établissent un lien direct entre l'épreuve physique et le sentiment d'une disparition de l'individu. Ce sentiment de vide, cette conviction soudaine « qu'on n'est rien. Que l'ego n'est rien, que ce dont on se faisait fort a *disparu*⁸⁵ », sont déroutants. Ils font du voyageur un être démuné : « Comme l'oignon *dépouillé* de toutes ses pelures, on se retrouve blanc et *fragile* dans un froid boréal ou sous un soleil de plomb⁸⁶ ». Cela lui permet cependant de devenir plus ouvert et

⁸² Voir N. Bouvier, « Routes et déroutés », p. 185. Comment ne pas relever, encore une fois, la parenté avec Montaigne (*Essais I*, Chapitre XX : *Que philosopher, c'est apprendre à mourir*). Sur l'omniprésence de la figure de la mort chez Bouvier, voir A.-M. Jaton, « Nicolas Bouvier », dans *Histoire de la littérature en Suisse romande*, p. 490-91 ; D. Maggetti, « Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste », p. 87-88.

⁸³ Voir, par N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 170-172, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 98 et *L'Échappée belle [...]*, p. 43.

⁸⁴ Comme il le fait à la demande du roi Alkinoos, en Phéacie (*L'Odyssée*, livre VIII, v. 548-584 [requête d'Alkinoos] et livres IX à XII [récit d'Ulysse]).

⁸⁵ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 81.

⁸⁶ N. Bouvier, « Lettre à Kenneth White », p. 88.

plus apte à percevoir. La transparence autorise en effet l'accession à « autre chose », à une leçon ou à un langage chuchotés par le lieu, à cette transcendance que recherche le voyageur, au-delà de ce qui est visible à l'œil. En général, tout sentiment de vide, « d'indigence, de vacuité, de nullité né de ce sevrage » qu'est le voyage est connoté positivement et devient, dans le discours de Bouvier, un « exercice salubre » permettant qu'« un verrou saute, qu'une poterne inconnue de [lui] s'ouvre sur un instant de liberté frais comme une cressonnière⁸⁷ ».

Le déplacement, qui a été comparé plus haut à une *évasion*, à une fuite dans l'ailleurs, rend alors possible l'*invasion* du sujet, c'est-à-dire l'expérience par laquelle le monde soudain l'envahit, entre en lui d'un seul coup, de manière inopinée et incontrôlable. Encore une fois, l'épreuve physique est le *sésame*⁸⁸ qui permet cette fusion spirituelle avec le monde. « L'épuisement physique — j'ai marché toute la journée sans sentir mes jambes — donne une chance de plus à ces tentatives d'évasion ou d'invasion.⁸⁹ » On reconnaîtra de tels instants d'invasion, récurrents dans l'œuvre de Bouvier, par l'affirmation d'une perception aiguïlée, par l'évocation d'un bonheur indescriptible et d'une sensation d'achèvement qui soudain habite le voyageur, lui faisant croire qu'il a atteint le *but* du voyage. Racontant comment il est parvenu après une ascension difficile au sommet d'un volcan coréen, le narrateur des « chemins du Halla-San » rappelle : « J'étais rendu, aux deux sens du mot : fourbu et arrivé là où je voulais

⁸⁷ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 54.

⁸⁸ L'expression est de Bouvier, dans « Routes et déroutes », p. 178.

⁸⁹ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 55. Les critiques donnent divers noms à ces instants d'invasion. D. Maggetti parle de « moments-limites [...] qui sont autant d'initiations possibles, de libérations espérées », puis d'« instants souverains » (« N. B., voyageur et moraliste », p. 89 et 91), et enfin de « moments d'exception » (« Les récits de voyage de N. B. », p. 25). G. Froidevaux utilise l'expression « fusion du moi avec le monde » (« Écriture et voyage en Suisse romande, de Béat de Muralt à Nicolas

être⁹⁰ ». *Là où je voulais être* n'est pas tant un lieu qu'un état d'esprit, un de ces « brefs instants de "clairvoyance"⁹¹ » qui saisissent le voyageur. Ces passages sont, une fois de plus, des lieux où s'inscrivent les images de purification et d'allégement : « La fatigue de la marche rend poreux, ouvert au langage d'un lieu : impossible de franchir ce parvis sans se sentir *allégé, lavé* de quelque chose⁹² ». La plupart du temps, ces invasions sont indépendantes de l'exotisme du lieu et de l'éloignement par rapport à l'origine. Elles résultent plutôt du mouvement pris en lui-même, que son support soit la marche ou, ailleurs, les longues heures de conduite en voiture⁹³. Au-delà de l'aventure et de la péripétie, elles constituent une expérience de nature universelle : « le monde de l'anecdote était comme aboli⁹⁴ ».

Dangers de la disparition

Poussées à l'extrême, les épreuves du corps et de l'âme imposées par le voyage peuvent s'avérer périlleuses. Elles mènent alors à l'angoisse, voire à la folie. Dans *Le poisson-scorpion*, on voit se détériorer l'expérience du voyage, ailleurs représentée dans les termes d'un bonheur indicible. La maladie est le moteur de ce récit, qui est « l'histoire du pourrissement et du délitement d'un homme pratiquement enfermé par la maladie dans

Bouvier », p. 185). Pour A. Girard, ce sont des « moments de présence au monde » (« L'esprit du voyage dans le "nomadisme frugal" de N. Bouvier », p. 237).

⁹⁰ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 148-150.

⁹¹ J. Meunier, « Nicolas Bouvier, le bon usage du monde [entretien] », p. 101.

⁹² N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 130.

⁹³ *L'usage du monde* raconte le franchissement en voiture de deux longues et dangereuses étapes (p. 86-87 et 245-250). Les sous-titres indiquent la progression du mouvement et donnent idée de la fatigue croissante : « Merzifon/ Douzième heure de conduite » (p. 86), « Route d'Ordu/ Vingtième heure de conduite » (p. 87). Les deux passages aboutissent à des instants de béatitude : « cette fatigue comblée, cette envie d'adorer, d'engager son sort, qui vous prend tout à coup et libère, à une profondeur que d'ordinaire on néglige, un surcroît de vie violente qu'on ne sait comment employer » (p. 250).

⁹⁴ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 348.

une chambre⁹⁵ ». Bouvier se rend à Ceylan pour rejoindre son ami Thierry, mais celui-ci, malade, repart se soigner en Suisse peu après leurs retrouvailles. Le récit, écrit plus de vingt ans plus tard, ne met toutefois jamais l'ami en scène. Écrit au présent, de façon à imiter un journal de voyage, il montre un narrateur resté seul dans l'île, où il s'enfoncera peu à peu dans la maladie et la dépression. *Le poisson-scorpion* est le récit de cet enlèvement, puis de l'amorce d'une renaissance qui permettra au voyageur de reprendre la route et de retrouver les bienfaits de ce mode de vie.

Constamment attaqué par une fièvre qui n'a plus rien de salutaire, le narrateur étend l'utilisation du vocabulaire de la maladie à ses descriptions de lieux, à moins que ce ne soit le lieu qui communique son mal au voyageur⁹⁶. Sur les façades d'Indigo Street, la rue où loge Bouvier,

les crépis [...] *se défont* en demi-teintes précieuses, en *efflorescences* d'une fastueuse mélancolie. [...] ici, une nature surabondante [...] *décore* [le baroque colonial] en même temps qu'elle le *ronge* : festons de sel *suintant* sous les fenêtres, nacre et corail maçonnés dans les volutes d'un stuc *lépreux*, jeux de lumière ambigus sur la cuirasse des fruits *pourrissants* [...]⁹⁷.

Cette description évoque un faste colonial décrépi avec les mots d'un diagnostic médical. Les vocables soulignés, suggérant les pustules et la pourriture, renvoient à un univers dont les contours seraient brouillés et imprécis, qu'il serait impossible de voir, de définir, ou de décrire avec la clarté que demande la transparence. Le maladie semble priver le lieu de forme, comme elle altère les traits du malade. Le regard du narrateur se trouble, si bien qu'il a du mal à distinguer les uns des autres les habitants de sa petite ville. Sous la

⁹⁵ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 79.

⁹⁶ Selon A. Pasquali, cela se traduit dans « une histoire qui révèle une circularité et une viscosité aliénante : je suis malade et le monde aussi ; je suis malade *parce que* le monde est malade ; le monde est malade *parce que* je suis malade » (*Un galet dans le torrent du monde*, p. 121. L'auteur souligne).

« lumière incertaine du pétrole [...], celui qui remonte lentement Indigo Street jurerait qu'il marche sans avancer entre des images identiques, qu'il s'engage étourdiment dans un jeu de miroirs ternis [...] »⁹⁸. Nous sommes loin de l'idéale transparence : ces miroirs ne pourront en aucun cas donner du réel un reflet satisfaisant. Ils s'opposent à l'image stendhalienne du miroir promené le long du chemin, utilisée ailleurs par Bouvier pour décrire son entreprise d'écriture⁹⁹. Cette imprécision du regard advient, fait significatif, au moment où le mouvement du voyageur s'arrête, le temps du séjour à Ceylan. Ici mise en mots, l'angoisse prend la forme d'une marche immobile, qui souligne une fois de plus l'importance du déplacement, pris en lui-même et pour lui-même, dans la poursuite d'un regard transparent¹⁰⁰.

Le poisson-scorpion est le récit par excellence où apparaît la figure du *rien*. Nous avons vu le voyageur se réjouir, dès son arrivée, du dépouillement de sa chambre, qui convient parfaitement « au peu dont [sa] vie sera faite ». Bientôt, le *rien* s'attaque aux lieux, aux choses et aux gens, tout comme la maladie s'était répandue sur les murs de la ville de Galle. Au fur et à mesure que le récit et le malaise du narrateur progressent, l'île et ses habitants deviennent de plus en plus irréels. Visitant la capitale, Bouvier remarque qu'elle est « à peine un lieu : seuls les lourds navires à l'ancre et les sirènes des remorqueurs [...] lui donnent un peu de [...] réalité¹⁰¹ ». Subissant l'érosion, comme le voyageur subissait l'usure, le lieu perd sa substance pour devenir un non-lieu qui éveille

⁹⁷ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 73-74 (nous soulignons).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁹ N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 186.

¹⁰⁰ Comme le soutient l'auteur dans *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 79, il est fort possible que l'absence de mobilité favorise une plus grande implication du narrateur dans le texte. A. Pasquali soutient la même thèse en écrivant : « De manière assez massive, le récit de voyage glisse vers l'autobiographie dès lors que les péripéties du voyage paraissent s'estomper » (« Récit de voyage et autobiographie », p. 76).

¹⁰¹ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 41.

l'angoisse : le vide du voyageur et celui du lieu se répondent dans une mise en abyme affolante. La clairvoyance, qui permettait de saisir le langage du lieu, n'est plus accessible : le monde se referme et devient illisible.

Toute ville doit pourtant avoir sa leçon mais je ne comprends rien à celle qu'on me chante ici. Je ne trouve en moi que dépit et, pour la première fois depuis longtemps, peur du lendemain. Je ne sais comment conjurer ces [...] portes qui *se ferment*, cette capitale *absente* dans son odeur brûlée, ni *comment faire face à tant de vide avec le peu que je suis devenu*¹⁰².

Le vide et la solitude, d'abord recherchés et appréciés, deviennent peu à peu intenable. Le décor de l'Île, « qui [l]'avait si bien séduit au début », est bientôt représenté comme un « cinéma funèbre et sans objet », un « théâtre vide » que ses acteurs ont déserté pour laisser le voyageur à son « soliloque » tourmenté¹⁰³. Comparable à la dégradation que le climat inflige aux façades, la folie ronge le voyageur : « Une fermentation continue décompose les corps [...], les idées connaissent le même sort. Comment tenir le cap à travers ces métamorphoses ? Mon esprit m'échappe de plus en plus souvent¹⁰⁴ ».

Cette pente vers la déraison se manifeste par une perte de mémoire. S'ajoutant à l'usure et au vide, cette amnésie place le voyageur dans une situation tragique, car si le matériau du récit est lui-même disparu, la transparence durement acquise ne pourra être utilisée pour l'écriture. C'est lorsqu'il s'aperçoit que sa mémoire ne fonctionne plus normalement que le voyageur prend conscience d'être au bord de l'abîme.

J'avais dans la tête assez de lieux, d'instant, de visages pour me tenir compagnie, meubler le miroir de la mer et m'alléger par leur

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 109.

présence fictive du poids de la journée. Cette nuit-là, je m'aperçus avec une panique indicible que mon cinéma ne fonctionnait plus. [...]. L'*effritement* continuait, avant d'atteindre ma chambre j'aurais oublié jusqu'à mon nom¹⁰⁵.

L'image de l'effritement qui apparaît ici est proche de celle de l'érosion que l'auteur utilisait au début du même récit dans un sens positif. Rappelons-le, l'entreprise du voyage devait permettre d'appivoiser la corrosion inévitable de la vie. Or, poussée à l'extrême, elle menace la vie elle-même. Le voyageur risque de *se perdre* pour de bon. L'effondrement de l'identité entraîne le voyage et le voyageur dans une spirale de l'incohérence, vers un centre vide où même le mouvement devient impossible. Se perdre ainsi implique le danger de ne jamais retrouver le chemin du texte, qui est aussi le lieu du retour. Car c'est bien l'existence du texte qui fait foi du retour en Suisse, où le travail d'écriture s'effectue. C'est aussi le texte qui témoigne d'un retour *sur* le voyage, par le biais du souvenir. L'identité sapée par le voyage permettait de décrire le monde sans y mettre trop de soi. Mais la disparition complète reste impossible. D'où le paradoxe, qui appartient en propre à Bouvier : comment écrire, sous le signe de la disparition du moi, un texte qui, comme le récit de voyage, est en partie autobiographique¹⁰⁶ ? Le récit de voyage devient une sorte d'aporie si on efface complètement le sujet qui raconte son déplacement.

Deux niveaux d'analyse se mêlent ici. D'abord, on trouve la disparition du moi, un obstacle entre le voyageur et le monde. Cette première disparition concerne la poétique du déplacement. On doit la distinguer de la disparition du sujet écrivain qui, elle, concerne la poétique du récit. S'il prend trop de place, l'auteur manquera l'objectif

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

¹⁰⁶ A. Pasquali étudie la parenté entre les deux genres dans l'article « Récit de voyage et autobiographie ».

initial, qui était de faire voir le monde par son récit. Cependant, la disparition du voyageur n'implique pas nécessairement celle de l'auteur, encore qu'elles soient liées. L'échec auquel mène la disparition du sujet voyageur — et il s'agit bien d'un échec dans le cas du *poisson-scorpion*, puisque sa disparition l'achemine vers la folie¹⁰⁷ — est emblématique de l'impossibilité d'un récit sans sujet écrivain. Lorsque la disparition est poussée jusqu'au bout, il n'y a plus de voyageur, ni non plus de récit.

L'image de la disparition, pour désigner l'effet du déplacement sur le voyageur, est certes évocatrice, mais il est plus sage de la distinguer clairement de la transparence, cette façon d'être au monde à laquelle fait accéder le voyage, et qui, plutôt qu'une absence, signifie un surcroît de présence au monde. Les termes d'usure, de dilution, de dépouillement et de réduction, aussi utilisés par Bouvier, conservent à l'expérience et à l'œil qui observe leur importance, tout en leur interdisant de s'imposer pour monopoliser le récit.

PARALLÈLE ENTRE LE VOYAGE ET L'ÉCRITURE

L'écriture du récit de voyage, considérée comme une entreprise référentielle et envisagée avec le souci de faire correspondre le texte à la réalité du voyage, tient de l'« inventaire du monde ». Lorsqu'il s'assied à l'établi de l'écriture, le narrateur du *poisson-scorpion* commence par dresser une liste des chambres où il est passé depuis son départ¹⁰⁸, se préparant ainsi à obéir aux impératifs « taxinomiques » qui donnent au récit

¹⁰⁷ Au surplus, le voyageur est *échoué* à Ceylan, littéralement au bout de la route, car derrière l'horizon qu'il contemple depuis la plage, il n'y a plus rien que l'océan, qui dévale jusqu'au continent Antarctique (voir N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 134).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 37-39.

de voyage classique sa valeur documentaire¹⁰⁹. Cependant, l'écriture obéit pour Bouvier, de manière plus fondamentale, à des exigences de compression et d'amincissement comparables à celles que le voyage imposait à la personne du voyageur : les images, les musiques et les saisons traversées au long du périple réel, il s'agit, en les transformant en texte, de les « réduire par alchimie¹¹⁰ ». Au-delà de l'inventaire descriptif se trouve donc un « vrai texte¹¹¹ » capable de faire saisir, par un juste agencement des mots, le sens caché derrière les paysages décrits. Le vrai texte réussit à révéler ce que les moments de fusion avec le monde, vécus lors du voyage, voulaient nous faire comprendre, et ainsi, il arrive à restituer ces instants. Cette entreprise n'a donc rien à voir avec l'exactitude d'un réalisme pointilleux, mais elle est menée à bien à force de patience et de recherche ; l'élaboration du texte correspond à une lente « décantation¹¹² ». Le texte devient alors comparable à un sédiment du voyage, qui se forme lentement, péniblement.

L'image de la réduction s'applique donc autant au travail sur les mots qu'à l'évolution de l'individu. Pour parvenir à opérer le passage de l'expérience au texte, il faut en effet que le langage « subisse la même épreuve, chaque mot passé au feu et comme alchimiquement "éprouvé", tout ce qui sonne juste étant le fruit de combustions ou de distillations successives [...]»¹¹³. L'auteur considère les mots comme des objets bruts, noirs et rudes, que de lentes opérations souterraines, combinées au travail de

¹⁰⁹ Voir A. Pasquali, « Encyclopédisme et mnémotechnie. Fragment et totalité », ch. XII du *Tour des horizons* (p. 127-137). L'auteur rappelle les visées totalisantes du discours des récits de voyage des XVII^e et XVIII^e siècles, et « l'idée d'exhaustivité » qui souvent les dirige (p. 127), puis avance que la fonction encyclopédique du récit serait assumée, à notre époque, par les musées. Cela n'empêche pas qu'on puisse retrouver, encore au XX^e siècle, les mécanismes de l'accumulation dans la littérature de voyage : Pasquali mentionne ainsi l'exemple de Paul Morand, à mettre en parallèle avec l'inventaire de Bouvier, et qui « évoque [...] sa "collection" de couchers de soleil » (p. 130).

¹¹⁰ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 37.

¹¹¹ Voir N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 186 et *L'Échappée belle [...]*, p. 50-51.

¹¹² N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 178.

l'artisan, peuvent transformer en pierres précieuses : belles, transparentes, colorées, polies. Pour bien saisir l'analogie, plaçons face à face deux passages, le premier décrivant des pierres exposées au marché dans *Le poisson-scorpion*, et le second, tiré d'un essai critique sur Henri Michaux, évoquant le pouvoir des mots :

Ces gemmes qui ont patiemment mûri leur beauté dans le noir sont une leçon de permanence et de lenteur. La transparence et l'éclat par l'usure¹¹⁴.

Ces mots arrachés à main nue comme l'antracite au fond de la mine, dans le noir le plus noir, puis portés à incandescence pour transformer la détresse en cristal¹¹⁵.

Polir les mots — c'est-à-dire les user — permet de les ajuster les uns aux autres sur l'ouvrage qu'est le récit. L'écriture est en effet assimilée à un artisanat : Bouvier comparera successivement son travail à la cordonnerie et à la marqueterie¹¹⁶. Ses objectifs sont révélés par ses propos sur un auteur qu'il admire et qui, comme lui, a écrit à partir du voyage. Il décrit ainsi la prose « nue et dense » d'Henri Michaux : « le langage est passé au cautère puis à l'essoreuse, et quand les mots sont brûlés, rincés, rossés, humiliés, battus à plate couture et réduits en loques, il les lance dans la bagarre [...] ¹¹⁷ ».

Comme le voyage, l'activité de l'écrivain exige le dépouillement de soi. C'est en se faisant discret, comme le zoologiste qui espère surprendre un animal sauvage, que le scripteur parvient à *voir*¹¹⁸. Bien entendu, il est possible d'interpréter cette affirmation dans une perspective ethnologique : le voyageur qui sait passer inaperçu aura plus de chances d'être témoin des coutumes authentiques du peuple qu'il visite. Mais lorsqu'on

¹¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁴ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 46.

¹¹⁵ N. Bouvier, *L'Échappée belle [...]*, p. 156.

¹¹⁶ Voir N. Bouvier, « Routes et déroutés », p. 177 et *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 152.

¹¹⁷ N. Bouvier, *L'Échappée belle [...]*, p. 161.

¹¹⁸ Voir N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 153.

parle de *voir*, cela va bien au-delà d'une attitude journalistique, car il y a recherche d'une fusion avec le lieu qui, elle, est de l'ordre du spirituel. C'est pourquoi l'écriture, comme le voyage, sont considérés comme des exercices de disparition :

quand vous n'y êtes plus, les choses viennent [ici, *les choses* désigne autant les mots, lors de l'écriture, que les rencontres et les expériences de fusion, lors du voyage]. Quand vous y êtes trop, vous bouffez le paysage par une sorte de corpulence morale qui fait qu'on ne peut pas voir¹¹⁹.

Les risques et les épreuves du voyage étaient nécessaires pour parvenir à la transparence ; décrite comme une « varappe désespérante », l'écriture produit parfois une fatigue comparable à celle de la route. C'est ce que suggère l'image, citée plus haut, des mots récoltés à grand peine dans de sombres et dangereux territoires souterrains, puis lentement mûris et transformés en bijoux. Quelquefois, des illuminations surgissent, et il y a *irruption* des choses en soi : le texte s'écrit sous la dictée. Mais le plus souvent, l'exercice reste difficile et exige de retrouver l'ascèse que les conditions du voyage imposaient de fait¹²⁰.

On le voit, l'activité de l'écrivain, le texte du récit, et l'entreprise du voyage ont tendance à se confondre en un seul et même objet. Il se répondent en obéissant aux mêmes règles d'amincissement et de transparence.

Rhétorique du voyageur

Bouvier établit une distinction, reprise par A. Pasquali dans un ouvrage critique, entre deux façons de concevoir le voyage et son récit. Ce critique identifie, parmi les nombreuses « querelles d'intention [qui] jalonnent l'histoire des voyages et des récits de

¹¹⁹ *Idem.*

voyage », une opposition entre « le voyageur qui écrit [et] l'écrivain qui voyage : une perception immédiate et naïve du réel vs une perception médiante ; un style simple et transparent vs une littéralisation qui masque¹²¹ ». Bouvier, pour qui le voyage a non seulement précédé, mais bien généré l'écriture, ne cache pas sa prédilection pour le premier, le voyageur qui écrit.

En cela, il s'inscrit dans la lignée d'une longue tradition rhétorique attachée au récit de voyage. En effet, à partir du moment où expérience et érudition cessent d'être conçus comme complémentaires, on promet l'authenticité du récit de voyage sur la foi du peu d'érudition de son auteur, de son ignorance de la rhétorique, de son incapacité à orner et à manipuler le discours. Lieu commun d'une nouvelle rhétorique¹²², la valorisation de l'expérience devient vite une règle fondatrice du genre. L'œuvre de Bouvier nous permet de mesurer la fortune de ce lieu commun au XX^e siècle. Dans sa préface au récit d'Ella Maillart, il critique le voyage fait *en vue* de l'écriture, voyage intéressé auquel manque la simplicité qui garantit l'authenticité de la vision. Dans la préface, cette méfiance envers le style attaché à l'écrivain de métier passe par une attaque voilée contre Claudel et sa *Connaissance de l'Est*, mais elle se fait aussi sentir dans les récits de Bouvier. Pour lui, l'absence de style laisse apparaître la vie. À la lecture d'une revue littéraire achetée chez un bouquiniste japonais, l'auteur est réjoui par le texte d'« un *autodidacte* qui écrit

¹²⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

¹²¹ A. Pasquali, *Le Tour des horizons*, p. 31. Voir N. Bouvier, « Ella Maillart et la Chine centrale », préface à *Oasis interdites* d'E. Maillart, p. 7-9.

¹²² Car il serait faux de se laisser prendre au jeu de ces affirmations. Voir N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 52 : « [Les] sorties [du voyageur] contre l'École se révèlent toutes rhétoriques. [...] une ignorance beaucoup plus docte qu'elle n'apparaissait d'abord, et qui n'est en fait qu'une justification rhétorique de l'érudition elle-même ». A. Pasquali va dans le même sens dans *Le Tour des horizons*, p. 35 : « la pratique de nombreux écrivains montre qu'elle [l'immédiate innocence et la pureté simple des *voyageurs qui écrivent*] peut être travaillée comme le sommet de l'artifice ».

comme le douanier Rousseau peignait, avec plus de *gaucherie* et plus de *vie* encore¹²³ ». À l'opposé, le narrateur ne montre que du mépris pour les « sucreries » de littérature et de critique qui remplissent les autres pages : « De l'Yves Saint-Laurent littéraire. [...] Des bijoux qui ne font pas le demi-carat¹²⁴ ».

On voit ici reparaître les associations entre les matériaux de l'écriture et les minéraux précieux, qu'il faut d'abord laisser se former de façon souterraine, puis qu'il faudra travailler et polir pour en faire des bijoux. Ces images décrivant le travail d'écriture trahissent le caractère rhétorique des prétentions de l'auteur. Il semble cependant que le fait d'écrire *après* le voyage suffise à faire de Bouvier un « voyageur qui écrit », aussi ciselée son écriture soit-elle. Les récits présentent néanmoins à quelques reprises des mises en scène de l'écriture accomplie pendant le voyage. En effet, des notes prises en cours de route soutiennent l'écriture rétrospective. Ce travail paraît chaque fois pénible : il progresse « sans liberté ni souplesse¹²⁵ ». Déjà lors de ces prises de notes, on retrouve le souci de purger le texte de ses ornements, afin de donner à voir sans que la figure de l'écrivain ne s'interpose en travers de ce qui est décrit : « [je] reprends mon travail en m'efforçant d'en expulser la rhétorique, les replâtrages, les trucs¹²⁶ ». Paradoxalement, tous ces passages mettant en scène le narrateur comme écrivain placent au premier plan cette figure qui cherche à se faire oublier. En limitant leur nombre, Bouvier reste cohérent avec son projet d'écriture. Par ailleurs, il arrive que ces passages agissent comme moteur du récit. Le fait de décrire l'impossibilité à écrire mène à

¹²³ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 245 (nous soulignons).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 246-247. Dans « Routes et déroutes », p. 185, l'auteur affirme que ce que l'usure et l'érosion laisseront subsister « fera le carat », aura de la valeur et de la solidité.

¹²⁵ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 137. Voir aussi, dans le même récit, p. 32 et 65.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 68.

l'écriture et à la poursuite du récit. « Quand le travail ne marchait pas [...], je mettais le cap sur le bain Iran [...]. C'était à dix minutes de chez nous, un hammam [...]»¹²⁷ ». Suit la description du lieu, des personnages qui le peuplent, du retour bienheureux au lieu de travail ; bref, le récit a repris son fil¹²⁸. Le nettoyage du corps, parallèle au nettoyage du texte, permet de retrouver la légèreté et la clarté d'esprit caractéristiques de la transparence et nécessaires au travail de création.

L'écriture comme archéologie de la mémoire

Effectuée au retour, l'élaboration des récits devient un exercice de mémoire :

Si [j'ai écrit], c'était pour *sauver de l'oubli* ce nuage laineux que j'avais vu hâler son ombre sur le flanc d'une montagne, le chant ébouriffé d'un coq, un rai de soleil sur un samovar, une strophe égrenée par un derviche à l'ombre d'un camion en panne ou ce panache de fumée au-dessus d'un volcan javanais¹²⁹.

Ces évocations sont autant de manifestations de la beauté du monde, auxquelles il s'agit de redonner vie pour le lecteur. Le travail de l'écrivain peut donc être comparé à une archéologie de la mémoire : il doit creuser ses souvenirs pour atteindre le sédiment déposé par le voyage. Dans *L'usage du monde*, un passage intitulé *Pour retrouver le fil. Écrit six ans plus tard*¹³⁰ concentre à l'intérieur du récit une réflexion sur l'écriture rétrospective. Décrites par l'auteur comme « un long gémissement d'écrivain¹³¹ », ces pages sont mises en retrait par rapport au reste du récit, tant par leur titre et par le

¹²⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹²⁸ Voir C. Montalbetti, « Extranéité et diction du monde », p. 119-120 : le passage du récit par l'autoreprésentation, c'est-à-dire par la mise en scène d'une écriture ardue, parce que réel est indicible, est caractéristique de l'écriture référentielle ; or, cette autoreprésentation est aussi « le moyen même [...] de commencer (de continuer) à faire du texte. L'indicible y cesse d'être un écueil [...] pour devenir un objet de parole ».

¹²⁹ N. Bouvier, « Routes et déroutés », p. 177.

¹³⁰ Pour tout le passage, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 337-341.

¹³¹ E. Zaccai, « Le monde de Nicolas Bouvier [entretien] », p. 91.

changement typographique — tout le passage est reproduit en caractères italiques —, que par le bris qu'elles instaurent dans la progression chronologique et géographique d'une œuvre autrement relativement linéaire. En effet, c'est le seul moment où le fil du récit est coupé, où la position d'énonciation est clairement située six ans après le voyage, au moment de la rédaction, comme l'indiquent, d'une part, le sous-titre, et d'autre part, les allusions aux années qui passent et à la « vie présente » du narrateur. De façon significative, l'épisode à mettre en texte, et que l'auteur peine à faire revivre, se déroule sur le site d'une fouille archéologique.

Si Bouvier s'interroge sur « le sens de cette fouille », et si à la question : « Existe-t-il une façon ordonnée, hiérarchique, de dire ce que l'on sait sur un lieu pareil ? », il répond : « Certainement », le passage donne pourtant à voir au lecteur un moment où « [il a] beau faire, elle ne [lui] vient pas [cette façon de dire] », où la magie n'opère pas, où le mouvement ne se laisse plus percevoir. Si, lors du voyage, le narrateur avait bel et bien senti une « précieuse connivence avec les choses », il importe maintenant à l'écrivain de la retrouver pour pouvoir la transmettre, la transvider dans le texte, entreprise dont, « à mesure que les années passent, [il est] de moins en moins sûr » :

Pourquoi ajouter des mots qui ont traîné partout à ces choses si fraîches qui s'en passaient si bien ? et comme c'est boutiquier, ce désir de tirer parti de tout, de ne rien laisser perdre... [...]

Et puis pourquoi s'obstiner à parler de ce voyage ? quel rapport avec ma vie présente¹³² ?

L'auteur déplore qu'écrire le voyage représente, quoiqu'on fasse, une forme de retour aux valeurs occidentales, valeurs d'accumulation et de conservation des richesses dispensées par le voyage. Ainsi l'oubli, la fuite du passé serait d'une certaine manière la

conséquence logique du voyage, tel que Bouvier l'envisage : évanouissement des souvenirs à l'image de la disparition du voyageur. Mais, d'un autre côté, l'oubli rend impossible le récit, et « c'est toujours le même désastre quand du passé se perd ». Le voyageur est maintenant en quête d'un « récit fantôme qui [l]e dévore¹³³ sans engraisser ». Son écriture se développe comme une lutte contre la fuite du temps : il faut « retrouver », et les outils pour y arriver sont la patience et « l'invention ».

Si je pouvais donner [au récit] d'un coup toute ma viande et qu'il soit fini ! mais ce genre de transfusion est impossible, la faculté de subir ne remplaçant jamais, je le sais, l'invention. [...] Non, il faut en passer par la progression, la paille au tas, la durée, les causes, les effets. Donc revenir [...] à ce trou de mémoire, à ces versants de glaise jaune qui ne sont plus que grisaille [...]¹³⁴.

Ces quelques phrases sont suivies d'une série d'évocations et d'images, auxquelles s'opposent ce que la mémoire en a gardé, résidus pâlis — « grisaille », « faible écho », « lambeaux d'idées ». Et déjà, dans le premier terme de chaque opposition, progressivement, refont jour des bribes d'éléments oubliés. L'objectif, toutefois, reste d'atteindre à un tout, supérieur à ces bribes, de retrouver et de parvenir à faire voir non seulement les choses, mais leur vibration (mouvements, nuances, musiques) et les relations qu'elles entretiennent, tant entre elles qu'avec le narrateur. Il s'agit d'aller plus loin que la mémoire :

Forer à travers cette indifférence qui abolit, qui défigure, qui tue, et retrouver l'entrain d'alors[,] les mouvements de l'esprit, la souplesse, les nuances, les moirures de la vie, le hasard riche, les musiques qui vous tombent dans l'oreille, la précieuse connivence avec les choses, et ce si grand plaisir qu'on y prend¹³⁵.

¹³² Pour tout le passage, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 338.

¹³³ Ici, une forme de disparition (*être dévoré*) est posée comme conséquence de l'écriture et non comme sa prémisses nécessaire. Encore une fois, nous pouvons donc dire que la transparence n'est pas disparition, car telle que décrite ici, la disparition n'a pas fait « engraisser » le récit.

¹³⁴ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 338.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 339.

Dans cette plainte d'écrivain se trouve donc la synthèse de toute l'esthétique de Bouvier. S'adressant à lui-même les interjections qui le pousseront à poursuivre son travail, il énonce son programme : retrouver non seulement les images précises (et non les « échos » ou la « grisaille »), mais encore leur redonner leur mouvement (« Encore une fois : revenir à la fouille. Je revois cent détails mais rien ne bouge plus »), celui-là même qui avait permis au narrateur, au moment du voyage, de fusionner avec le monde. Tout cela vise à permettre au lecteur de saisir cette fusion, voire de la partager. Et, rappelons-le, cela se fait par une invention qui, selon A. Bertina,

renvoie l'auteur à son travail d'écrivain et non de journaliste. C'est en conteur, en inventeur, qu'il se sait capable de sauver son vécu. Il doit inventer son voyage pour dégeler ce qui « ne bouge plus » [...]. L'invention (c'est-à-dire la fiction, ce qui relève à proprement parler de l'écriture en tant qu'art et en tant qu'elle échappe aux règles du témoignage) doit, tel un fleuve énorme, être à même de ranimer ce qui se meurt, lui insufflant une énergie nouvelle. Toute l'œuvre met en scène la mise à nu de cette énergie, la confrontation de Bouvier avec cette énergie, à ses risques et périls [...]¹³⁶.

L'esthétique de la transparence, c'est donc d'une part la précision dans le choix des mots qui donnent à voir, la discrétion du scripteur, et d'autre part, l'invention par l'écriture qui permet de représenter un monde polyphonique en redonnant aux objets concrets et aux souvenirs leur mouvement d'origine.

CONCLUSION : RETOURNEMENT DU VOYAGE CLASSIQUE UN APPRENTISSAGE DU PEU

En somme, le projet esthétique de Nicolas Bouvier, qui détermine les règles de son déplacement et sa pratique de l'écriture, est inscrit dans ses textes métadiscursifs autant que dans ses récits. Certains traits de composition, tels que l'occultation de

l'origine, les conditions matérielles du déplacement, qui soumettent le corps à une épreuve réductrice, et la rhétorique du dépouillement développée par l'auteur autour du voyage et de l'écriture, permettent de définir un projet esthétique qui se constitue en poétique.

Les divergences entre la poétique du déplacement défendue par Bouvier et celle qu'ont élaborée les voyageurs de l'époque classique nous ont plus d'une fois arrêté¹³⁷. Les voyages de Bouvier se développent, jusqu'à un certain point, comme un renversement du voyage classique : on serait tenté de les qualifier d'*antivoyages*¹³⁸. En effet, ces dissemblances apparaissent comme autant d'inversions à l'intérieur de structures correspondantes. Les règles concernant l'organisation spatiale du déplacement et les objectifs idéologiques que formule le voyageur relèvent, à l'époque classique comme chez Bouvier, de la valeur pédagogique du déplacement. Si Bouvier sent le besoin tantôt de définir les règles qu'il adopte, tantôt de rejeter toute règle, quelle qu'elle soit, c'est qu'il s'inscrit dans la lignée d'une tradition.

¹³⁶ A. Bertina. « L'usage du monde, l'usage du livre. Sur Nicolas Bouvier », p. 29-30.

¹³⁷ Peu d'études tentent d'établir des liens entre Bouvier et la tradition classique du récit de voyage. Pourtant, il garde avec elle une parenté beaucoup plus frappante que plusieurs de ses contemporains. G. Froidevaux fait exception, dans un article intitulé « Écriture et voyage en Suisse romande [...] ». Il y considère la figure du voyage-dépouillement ou voyage-réduction comme un « trait spécifique de la littérature de voyage romande de notre siècle » (p. 183), et retrace leur apparition, depuis les *Voyages en zig-zag* de Rodolphe Töpffer (1844), en passant par les récits de Charles-Albert Cingria (autour de 1940) et par les poèmes de Blaise Cendrars, jusqu'à Bouvier. Quant à D. Maggetti, il considère comme un héritage de la pensée des moralistes classiques l'attention portée par Bouvier à des « questions métaphysiques générales : il se pose en membre du genre humain, au milieu de créatures que réunit — dans une vision classique — la soumission à un seul destin » (« N. B., voyageur et moraliste », p. 83). Bouvier adopte en effet, par moment, une posture universalisante qui rappelle les visées des voyageurs classiques : il s'agit pour lui de saisir un « monde complet », comme nous le verrons plus précisément au II^e chapitre, en inversant toutefois les méthodes autant que la finalité de ce geste rassembleur.

¹³⁸ À condition, évidemment, d'adopter comme définition de base du voyage celle qu'ont développée les voyageurs à partir de l'âge classique. V. Berty propose l'expression *antivoyages* pour décrire les pérégrinations d'Henri Michaux, dans « *Ecuador* : un anti-récit de voyage ».

Il serait donc erroné de prétendre qu'il existe, entre les voyageurs de la Renaissance et du XX^e siècle, une rupture épistémologique complète. Qu'une importante révolution dans la relation du voyageur au monde ait été causée par l'exploration et la connaissance de plus en plus complète du globe, déjà au début du XIX^e siècle, mais plus encore au cours du XX^e, il n'y a pas lieu de le mettre en doute. Mais le fait que les lieux communs du genre se retrouvent chez Bouvier, fussent-ils inversés, pour constituer un art de voyager s'opposant à celui des humanistes, témoigne de la pérennité d'une certaine représentation du monde.

Rappelons les points de divergence entre la poétique classique et celle de Bouvier, qui établissent deux conceptions diamétralement opposées de la valeur pédagogique du voyage. Là où le voyage classique s'oppose au vagabondage en se pliant à un itinéraire précis, souvent de forme circulaire, Bouvier refuse de faire des projets et chante les vertus de l'égaré et du hasard. Au voyage comme une collecte des vertus, du savoir et des richesses dispersées autour du monde, destinées à être rapportées au retour pour l'édification d'un Homme et d'une société meilleurs, Bouvier oppose un déplacement conçu comme un « exercice de disparition » : plus il avance, plus le voyageur se vide.

À la base de la poétique classique du déplacement se trouvent les prescriptions pédagogiques des humanistes : l'apologie du droit chemin autant que la collecte des vertus poursuivent le même but. Bien que Bouvier laisse entendre qu'il voyage pour *perdre* ce que lui a inculqué son éducation occidentale¹³⁹, il utilise lui aussi le vocabulaire

¹³⁹ Henri Michaux a eu, à ce propos, une influence déterminante sur Bouvier. Dans *Poteaux d'angle*, p. 7-10, Michaux écrit : « N'apprends qu'avec réserve./ Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête [...] », puis : « Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin ». Dans « *Ecuador* : un anti-récit de voyage », V. Berty cite

de la pédagogie. Il désigne le voyage comme un « apprentissage du moins¹⁴⁰ », tout à la fois accoutumance à une vie frugale, à la solitude et au sentiment de vide. Au Japon, supporter la faim et « *apprendre* à ne plus manger du tout » amène le voyageur à former et à aiguïser son regard¹⁴¹. Enfin, le langage du lieu, décrit dans les termes d'une *leçon* que le voyageur cherche à percevoir puis à comprendre, est à la fois un aboutissement de cet apprentissage du peu, et un nouveau point de départ vers la perception d'un monde plein.

« Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », où Michaux parle de sa propre expérience : « Il voyage *contre*. Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges » (p. 130, souligné par l'auteur).

¹⁴⁰ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 43. Voir aussi p. 207, sur l'apprentissage de la solitude.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 143-145. Alors qu'il est tirailé par la faim, le voyageur remarque soudain « un long mur de béton que les moisissures de l'été [...] festonnaient comme un rideau de théâtre, [devant lequel] tous ceux qui [...] passaient étaient bon gré mal gré transformés en "caractères", amplifiés comme un écho, projetés dans le comique ou dans l'imaginaire. [...] Entre les trous [...], une main enfantine résolue avait écrit *baka* (imbécile). Je l'ai pris pour moi : j'avais dû passer cent fois là devant sans rien voir » (p. 145-146). Devant ce mur, Bouvier fera ses plus belles photos du Japon, les photos qui le tireront d'affaire.

CHAPITRE II APPARITIONS

DONNER À VOIR LE MONDE : BOUVIER DESCRIPTEUR

Pour sa plus grande part, notre analyse de la *transparence* s'est développée jusqu'ici à partir des passages où l'auteur se prononce directement sur sa poétique ou sur son écriture. Ils s'organisent, comme nous l'avons démontré, autour des images de la disparition. Ils prennent une place importante au sein des récits, dont ils orientent la lecture : le critique qui s'intéresse aux manières de voyager s'y arrêtera avant tout. Ils n'occupent cependant, du point de vue quantitatif, qu'une portion assez réduite du texte, qui ne reflète pas l'ensemble des récits. Si l'auteur menait à leur terme les principes qui dirigent sa poétique, ses récits se développeraient comme une série de *haïkus* : « Ce court poème où toute la profondeur du temps vient s'arrondir en une goutte logée au creux de la conscience [...] »¹. Cette forme paraît en effet la plus apte à saisir les instants de fusion

¹ J.-F. Bourgeault, « L'épopée faite de haïkus », p. 70. L'auteur utilise, pour décrire cette forme poétique, l'allégorie d'une goutte d'eau accrochée entre deux doigts. Il fait ainsi référence aux enseignements du maître japonais Shoka, contemporain de Bashô, dont il vient de transcrire la « loi du haïku » : « La poésie se mesure à cette goutte, à ce presque rien [...] » ; elle est aussi frêle, aussi légère et aussi fugace.

avec le monde qui constituent la réelle substance du voyage, une fois « réduite » la multitude d'anecdotes qui le composent, une fois tout le superflu évaporé. La recherche d'un effacement du moi et d'un extrême dépouillement dans l'expression, le refus des schémas de pensée occidentaux et le peu de valeur accordée à l'anecdote conduiraient l'œuvre dans cette direction. Il n'en va pas ainsi, pourtant, et les récits de Bouvier ont tout du bric-à-brac. La narration du parcours et des « aventures », les descriptions de lieux et de gens, les récits historiques et mythologiques, les faits sociaux ou politiques s'entrecroisent dans des textes qui tiennent successivement de l'essai, du reportage, de l'autobiographie, du poème et du roman².

Il peut sembler paradoxal que notre voyageur, fasciné par le peu et par le dépouillement, habille ainsi ses récits. Mais l'appel du vide qui accompagne le déplacement ne mène pas à une rature de l'histoire, de la description et du récit. Ce paradoxe tient à la bipolarité de la transparence. Les deux pôles qui la composent sont à la fois complémentaires et contradictoires. La *disparition* qui mène à la transparence n'est pas une fin en soi. Si elle possède pour Bouvier une valeur, c'est qu'elle ouvre le rideau opaque que l'individu tire devant le monde, et qu'elle le fait *apparaître* enfin, au lecteur du récit autant qu'au voyageur, lecteur du monde. Cependant, la magie des

² Plusieurs critiques remarquent cette caractéristique des récits de Bouvier. Pour A. Girard, son « récit fait alterner de façon cyclique un nombre limité de séquences narratives de base », qui sont soit descriptives, soit historiques, soit autobiographiques ou poétiques (au sens qu'elles contiennent des propos sur le voyage ou l'écriture) (« L'esprit du voyage [...] », p. 230). Sans en faire le centre de son analyse, D. Maggetti remarque la présence de différents types de discours dans chaque récit (« N. B., voyageur et moraliste », p. 84-85). A. Pasquali considère que le « trait distinctif » du récit de voyage comme genre est précisément « sa capacité à accueillir cette diversité de genres et de types discursifs, sans le souci de les homogénéiser » ; parmi d'autres, il cite *L'usage du monde* à l'appui de cette affirmation (*Le Tour des horizons*, p. 113 et 107. L'auteur souligne).

instants d'apparition où le monde envahit le sujet est incommunicable³. Comment alors donner au lecteur une idée de leur plénitude ? Comment donner à voir un monde qui semble n'être *entier* que durant ces rares instants ? En mettant de côté, pour un temps, les exigences de la transparence, les récits de Bouvier tentent, dans leur foisonnement même, de reconstituer une image de ce monde plein dont la vision est fulgurante, de le faire à nouveau apparaître.

L'inscription de la poétique de la transparence ne se limite toutefois pas aux passages réflexifs, ou directement métadiscursifs, de l'œuvre. En même temps que les récits réalisent l'apparition, en ce qu'ils cherchent à montrer diverses facettes des pays visités, le texte offre de façon indirecte, dans certains de ces passages descriptifs, historiques ou narratifs, des éléments que nous pourrions aussi qualifier de métadiscursifs, en ce qu'ils contribuent à la définition d'un « art poétique » et d'un « art viatique »⁴. Certains de ces passages appuient les exigences de dépouillement : alors, l'apparition et la disparition se fondent en un seul geste, puisque tout en montrant le monde, l'auteur continue indirectement à défendre l'esthétique du *peu* qui est sa marque. D'autres contribuent à résoudre l'antinomie entre apparition et disparition, en précisant la vision du monde de l'écrivain et en explicitant le sens que l'on doit accorder aux

³ À plusieurs reprises, lorsque le récit s'arrête sur un de ces instants que nous avons décrits dans les termes d'une *invasion*, le narrateur souligne l'insuffisance des mots pour le décrire. « En cherchant à rédiger ce qui devait être le simple compte rendu d'une longue route, je me suis aperçu qu'un certain nombre de choses refusaient d'être dites, et que plus elles étaient centrales et essentielles, plus elles renâclaient à être réduites à des mots », rappelle-t-il (N. Bouvier, « Voyage, écriture, altérité », p. 104).

⁴ Par exemple, selon A. K. Varga, qui étudie l'œuvre de plusieurs poètes du XX^e siècle dont P. Eluard, F. Ponge et Y. Bonnefoy, l'écrivain qui parle de peinture se trouve comme malgré lui à parler de son propre art : « La poésie [...] se laisse fasciner par la peinture et [...] se met à la recherche des secrets d'un art voisin, secrets dont elle a besoin et que, sur son propre terrain, elle croit avoir perdus. [...] En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient ce qu'on pourrait appeler un *art poétique indirect* : le discours pictural en tant que métadiscours poétique » (« Un métadiscours indirect. Le discours poétique sur la peinture », p. 19-20). Le même principe peut être étendu à l'œuvre de Bouvier et

expressions *apparition* et *monde entier*. Selon la même logique, A. Pasquali a étudié les textes de commande écrits par Bouvier⁵, remarquant que ces ouvrages de nature informative renseignent sur la poétique de l'auteur. Ainsi, « la définition même d'«art populaire» élaborée par Bouvier propose en miroir [...] une description de sa pratique artistique et de ses représentations en tant qu'homme et en tant qu'auteur⁶ ».

Pour mettre en œuvre la poétique de la transparence, il ne s'agit donc pas uniquement d'épurer le texte. Au contraire, Bouvier défend, de manière plutôt baroque, la valeur et l'abondance des qualificatifs, s'insurgeant contre les règles du bon goût défendues par ses maîtres de l'Université. À l'époque où il l'a fréquentée, la « rhétorique sartrienne » et « l'austérité camusienne » étaient à l'honneur⁷. Ces impératifs de la « belle phrase » ne sont plus en vigueur « à l'est de Zagreb » :

on ne peut rendre justice à la stridence d'une cornemuse, au tremblement liquide d'une flûte de Pan, à ces dégringolades chromatiques et si navrantes du « *tar* » (le luth iranien) sans leur accorder au moins trois adjectifs, enfoncés avec le pouce dans la phrase comme pistache dans la brioche.

Nous le verrons, le choix des mots, plus que les habitudes de composition, manifestent l'attachement de l'auteur aux valeurs, souvent toutes classiques, du dépouillement.

s'appliquer aux discours de l'auteur non seulement sur l'art, mais sur des objets divers ou encore sur le paysage.

⁵ L'auteur a signé, à côté de son œuvre de voyageur, les textes de divers ouvrages informatifs. Entre autres, *Vingt-cinq ans ensemble. Histoire de la télévision romande* (1979), *Boissonas. Une dynastie de photographes* (1983), *L'Art populaire en Suisse* (1991). A. Pasquali leur consacre les pages 47 à 63 de *Un galet dans le torrent du monde*.

⁶ A. Pasquali, *Un galet dans le torrent du monde*, p. 60.

⁷ Pour cette citation et la suivante, voir N. Bouvier, *L'Échappée belle [...]*, p. 88.

Arts de vivre

Dans ses récits, Bouvier décrit, que ce soit à partir d'un lieu particulier ou d'une anecdote précise, ou grâce à un commentaire plus général, les habitudes, les modes de vie et les caractères des gens qu'il rencontre au long de ses voyages. Cela participe de la visée documentaire ou référentielle qui constitue une règle du genre, et à laquelle Bouvier, malgré ses prétentions au dépouillement, n'échappe pas tout à fait. L'auteur réussit toutefois, en colorant à sa manière les coutumes décrites, à faire apparaître celles-ci tout en rappelant son goût pour le *moins*.

La frugalité des conditions de vie dans plusieurs lieux traversés agréée au voyageur, ce qui semble naturel, étant donné la morale qu'il exprime pour lui-même. À la description de cette frugalité se rattache l'affirmation d'une *légèreté* et d'une *finesse* qui répondent aux exigences esthétiques de l'auteur. Toujours entendues comme des éloges, les deux qualités s'appliquent tantôt aux cultures nationales, tantôt aux habitants d'une ville. Ainsi, dans *L'usage du monde*, l'art de vivre et le caractère des peuples rencontrés sont relevés et décrits de façon à garder ces valeurs bien présentes à l'esprit du lecteur⁸. Le narrateur de *Chronique japonaise* rappelle à plusieurs reprises la frugalité du Japon et des Japonais⁹. Celui du « Journal d'Aran » prend bonne note de la simplicité de la vie des

⁸ Bouvier soulignera tour à tour la finesse des Iraniens en général (*L'usage du monde*, p. 206 et 214), des habitants de Chiraz en particulier (*ibid.*, p. 226-227), puis celle de la tribu Baloutch (« tout ce qui les concerne [...] évoque un certain degré de *finesse* et de *dépouillement* », *ibid.*, p. 263). Des Kurdes, c'est la légèreté qu'indirectement, on retient : « [...] les Kurdes ! [...] cette espèce de *levain céleste* qui les travaille tout le temps » (*ibid.*, p. 169). Enfin, les deux qualités sont prêtées aux Afghans (*ibid.*, p. 332) et aux habitants de Quetta : « Il y a peu de misère ici, et beaucoup de cette frugalité qui rend la vie plus *fine* et plus *légère* que cendre » (*ibid.*, p. 258) (N.B. : sauf indication contraire, nous soulignons).

⁹ Voir N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 21, 43, 139, 218, etc.

Aranais, une vie « indigente et frugale » que les « bénédictions gaéliques [...] *allègent* et *aménagent*¹⁰ ».

Pour l'auteur, tout ce qui est marqué par le manque et par la dureté reste la marque d'une richesse cachée, ouvrant l'accès à un monde plus plein. L'une de ces richesses réside en ce que, en général, la frugalité ouvre à la beauté et à l'art. Lorsque Thierry organise à Belgrade, sous l'austère régime titiste, une exposition de ses toiles et dessins, les badauds sont nombreux au rendez-vous. Les deux voyageurs sont impressionnés par le respect voué aux artistes, mais surtout par cette popularité de l'art qui, en Occident, tend à s'ériger au-dessus du « commun ». Ils découvrent ainsi que le peuple possède toute la finesse nécessaire pour apprécier l'art :

être privé du nécessaire stimule [...] l'appétit de l'essentiel. La vie, encore indigente, n'avait que trop besoin de *formes* et les artistes — j'inclus dans ce terme tous les paysans qui savent tenir une flûte, ou peinturlurer leur charrette de somptueux entrelacs de couleurs — étaient respectés comme des intercesseurs ou des rebouteux¹¹.

Au surplus, la frugalité de la vie fait de chacun un artiste. Aussi modeste soit-elle, la production artistique fait partie intégrante du quotidien de ces peuples démunis. Celui qui est privé de tout développe en effet la capacité d'orne sa vie. Si ces ornements gardent les marques de la pauvreté qui les a vu naître, ils n'en possèdent pas moins une finesse exquise, qui se manifeste jusque dans la fabrication d'objets sans noblesse. Pour Bouvier, l'abondance tue cette finesse. Ainsi, les Chirazi, dont il décrit la révoltante misère, choisissent pour décorer leurs demeures des couleurs aux « tons les plus rares »,

¹⁰ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 42.

¹¹ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 23 (l'auteur souligne). En rappelant son caractère essentiel, Bouvier formule une nouvelle critique de l'attitude occidentale face à l'art. Comme le souligne D. Maggetti, « nos

savent tailler « dans de vieux pneus des espadrilles (*ghivé*) d'une forme maigre, précise, racée », et apprécient par-dessus tout « une poésie traditionnelle qui n'a rien de rustique¹² », dont ils se murmurent à l'oreille les « strophes fulgurantes qui abolissent le monde en l'éclairant¹³ ». Ce dernier commentaire, puisqu'il touche au littéraire, possède une valeur métadiscursive toute particulière. Dans l'admiration du voyageur pour les poètes iraniens, on peut trouver une clé du paradoxe entre l'apparition et la disparition : comme eux, Bouvier cherche en quelque sorte à ce que ses récits *abolissent le monde en l'éclairant*.

D'autres aspects du programme que se donne Bouvier sont réaffirmés par le biais de la description des caractères régionaux. Ainsi, au cours de sa narration, l'auteur pointera du doigt les défauts de l'Occident, détaillés au chapitre précédent. Le temps d'une page, il prête sa voix à M..., un homme rencontré à Tabriz, qui raconte comment, à chaque bout d'un pont rompu par les crues, il a vu apparaître, en quelques jours, deux campements formés par ceux que la route amenait là et qui restaient bloqués. Ces campements furent bientôt transformés en petites villes industrielles et vivantes¹⁴. L'imprévu avait fécondé les bords du fleuve pour y faire naître ce « chahut magnifique ». Par cette capacité à accueillir l'inattendu, les Persans font de leur pays, selon le vieux M..., « le pays du Merveilleux ».

arts et nos littératures ne sont pas moindres [que celles de l'Orient] : c'est la place décorative et accessoire que nous leur accordons qui est contestable, voire scandaleuse » (« Les récits de voyage de N. B. », p. 28).

¹² Pour toutes ces citations, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 226-227.

¹³ *Ibid.*, p. 209. Dans le même passage, le narrateur met en relief l'apparent contraste entre cette poésie hermétique et la condition de ceux qui la goûtent : « Dans ces gargotes du bazar qui sont pleines de mauvaises têtes, on tombe parfois sur un consommateur en loques qui ferme les yeux de plaisir, tout illuminé par quelques rimes qu'un copain lui murmure dans l'oreille. [...] Comme si, chez nous, les manœuvres ou les tueurs de la Villette se nourrissaient de Maurice Scève ou de Nerval » (p. 208-209).

¹⁴ Pour tout le passage, N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 187.

Ici, [le merveilleux] peut naître aussi bien d'un oubli, d'un péché, d'une catastrophe qui, en rompant le train des habitudes, offre à la vie un champ inattendu pour déployer ses fastes sous des yeux toujours prêts à s'en réjouir.

C'est l'occasion pour le narrateur, lorsqu'il reprend la parole, de déplorer qu'une telle disponibilité devant les cadeaux du hasard soit impensable « chez nous ». L'une des critiques adressées à la pensée matérialiste occidentale est reprise ici : en Occident, même dans les contes, le merveilleux est, au mieux, « édifiant », et au pire, « utilitaire ». Ce passage justifie une fois de plus le voyageur. En partant sur les routes sans projets, en cherchant à *perdre* ses habitudes occidentales, il se place, à la manière persane, en position de « recevoir des aventures », dans un contexte où pourra apparaître le merveilleux. Au point de vue de la composition du récit, le fait de déléguer la voix narrative à un personnage local procède de la volonté de *faire voir* le monde avec le plus d'objectivité possible. En utilisant les souvenirs d'un Persan au lieu des siens propres, le narrateur s'efface.

L'expression artistique

L'art est souvent décrit avec des qualificatifs associés à la transparence. C'est là peut-être que se retrouvent les manifestations les plus claires de ce métadiscours indirect, intégré au récit, par lequel l'auteur rend explicites les préférences esthétiques qui le guident. Comme plusieurs auteurs depuis la fin du XIX^e siècle, Bouvier perd parfois confiance en son instrument de travail : les mots, aussi indispensables et précieux soient-ils, lui paraissent insuffisants, impropres à saisir les moments de fusion avec le monde.

De là naît sa tendance au minimalisme, inspirée notamment par le haïku et par la pensée zen¹⁵.

L'auteur consacre au zen un assez long passage du récit japonais¹⁶. Il en retrace les origines : le zen est issu du bouddhisme, mais n'a retenu de cette religion que sa quête, par la méditation et par l'éveil, de l'illumination, c'est-à-dire de la perception de « l'harmonie qui règne entre les choses ». Le zen laisse de côté tout le reste : images, temples, vénération et spéculations philosophiques ne sont que « détour, fioriture, [...] imposture, os à ronger qui vous retarde [...] » dans cette recherche. Celle-ci s'accomplit dans un mouvement qui s'apparente à celui de Bouvier face à la culture lettrée occidentale. Ainsi, les moines zen parviennent à l'illumination non par la connaissance, mais par l'absurde : on les force à se concentrer sur des devinettes insolubles qui *dépouillent* leur esprit des habitudes du raisonnement. Si Bouvier se défend, dans ces pages, d'être « zeniste », il prétend du même coup, et indirectement, avoir en quelque sorte saisi l'essence du mouvement. Il ne sait que peu de choses du zen — il a simplement été concierge d'un temple zen pendant quelques mois —, mais justement, dans la vieille tradition, on préférerait choisir, « pour succéder au maître, le jardinier qui ne savait rien au prier qui en savait trop ». Comme Katherine Mansfield, Henry Miller ou Paul Eluard, qu'il mentionne, Bouvier faisait déjà, avant de connaître le Japon, « sans s'en douter une sorte de zen¹⁷ ».

¹⁵ Voir J.-F. Bourgeault, « L'épopée faite de haïkus », p. 70 : « [L]a poésie de notre temps n'a cessé de ressentir l'attraction [du haïku], en même temps qu'elle mesurait le péril qui menaçait certaines de ses prétentions à l'absolu dans ce minimal ultime ».

¹⁶ Pour tout le passage, N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 158-165.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164. Parmi les écrivains-voyageurs contemporains, Bouvier n'est pas le seul à s'intéresser, voire à adhérer aux religions et aux philosophies orientales. Ainsi, Ella Maillart témoigne dans *Ti-Puss* (1951) de sa conversion à l'hindouisme. Dans son cas, cette adhésion s'applique à sa vie personnelle ; chez d'autres,

Chez Bouvier, cette tendance minimaliste sera contrebalancée par l'abondance des descriptions artistiques¹⁸, dans lesquelles on peut aisément lire un discours sur la représentation du réel. Plutôt que de proposer ici un répertoire de petits exemples éloquents, nous traiterons plus longuement deux passages : d'abord, la description de bustes exposés au musée de Belgrade, puis les commentaires de l'auteur sur le no, le théâtre classique japonais.

Un passage de *L'usage du monde* peut être proposé comme un miroir du discours de Bouvier sur la valeur d'une écriture simple et dénuée d'artifices et sur l'ambition de *faire voir le monde*¹⁹. Le narrateur relate sa découverte, puis décrit son appréciation d'une collection de bustes romains exposés au musée de Belgrade. Il évoque d'abord, comme pour proposer un exemple de ce qu'on ne doit pas imiter, des œuvres présentées dans une autre partie du musée, précédant et préparant la rencontre artistique qui nous intéresse. Bouvier y décrit avec humour les sculptures, « héroïques par le sujet ou par l'attitude », d'un certain Mestrovitch²⁰ : « [d]es musculatures michelangélesques renforcées par un régime de lard double et de chou ». Ces monstres sont à l'opposé de l'aisance et du naturel qu'il recherche. La traversée de cette salle, avant d'atteindre celle où se trouvent les bustes « d'époque hadrienne », est décrite comme le prix à payer pour « l'émerveillement » qui suit. En passant, le narrateur pointe du doigt le principal défaut

plus proches de Bouvier, elle sert d'outil pour la création littéraire. Kenneth White, correspondant de Bouvier et poète bien connu pour sa réflexion sur l'espace, l'exil et l'errance, utilise le « langage védique » pour parler de poésie et cite parmi ses influences les créateurs de haïkus (voir *La Figure du dehors*, p. 55, 61 et 64-65).

¹⁸ Les descriptions de paysages, souvent traités à la manière de tableaux, pourront se prêter à une analyse semblable.

¹⁹ Pour tout le passage, voir N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 30-32.

²⁰ Sculpteur croate (1883-1962), reconnu à l'époque de la création de la Yougoslavie (1919) pour ses sujets historiques et patriotiques.

de la statuaire classique, dont ces bustes, justement, se distinguent : son caractère « rhétorique et glacé ».

Mais ensuite l'émerveillement commençait : on tombait sur une série de bustes d'époque hadrienne — consuls, préfets de Mésie ou d'Illyrie — d'une présence mirifique. [...] Dans la poursuite de la ressemblance et de la vie, l'exactitude chicanière des Romains, leur acidité, leur cynisme avaient fait merveille. Baignant dans une lumière de miel, une douzaine de vieux magistrats roués, vifs comme des matous, se dévisageaient en silence. Fronts obstinés, pattes d'oies sarcastiques, lippes de noceurs qui laissaient éclater avec une impudence fantastique la maladie, la ruse ou la cupidité, comme si le séjour dans ces étranges collines les avait délivrés pour toujours du fardeau de dissimuler. Avec ça, malgré ces stigmates et les balafres récoltées sur la frontière du Danube, ces visages avaient un fond serein²¹.

C'est par leur capacité à saisir la vie que les bustes impressionnent le narrateur. L'*exactitude chicanière* fait écho à la recherche du « mot juste pour une chose ou [de] la chose juste pour un mot²² » qui caractérise le travail d'écriture. L'*acidité* appelle cette façon mordante, presque corrosive, de décrire, en purgeant une scène de ses superflus, de ses contours, en ne gardant que quelques détails piquant l'imagination, donnés par touches, qui atteignent inmanquablement par leur justesse la cible du *faire voir*. Quant au *cynisme*, il annonce les qualificatifs utilisés plus loin pour la description des bustes — « sarcastiques », « impudence fantastique », « délivrés [...] du fardeau de dissimuler ». Il prépare aussi à l'évocation du cynisme des Tabrizi, que le narrateur opposera plus loin à l'hypocrisie des Occidentaux²³. Pour ce qui est du sujet lui-même, on imagine que ces vieux magistrats ont burlingué au sein des légions romaines, avant de gouverner longtemps, loin de Rome, « ces étranges collines » yougoslaves. Ils peuvent, en quelque sorte, être comparés au voyageur. Comme lui, ils sont usés par la vie et par

²¹ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 30-32.

²² N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 177.

l'éloignement du centre. Physiquement, ils en gardent les stigmates et les balafres, la maladie « éclate » sur leurs visages ; psychologiquement, ils atteignent à cette transparence que donne la route. Délivré de son identité, le voyageur s'*allège* en effet du « fardeau de dissimuler », il cesse de jouer la comédie, il tient son propre rôle, sereinement.

Le théâtre no est une forme classique du théâtre japonais. La réalité y est stylisée autant qu'elle peut être magnifiée dans l'opéra occidental. Dans un chapitre de *Chronique japonaise*²⁴, Bouvier fait d'abord le récit du premier spectacle de no auquel il a assisté. Le lieu où se déroule la représentation est marqué d'emblée par l'usure et la simplicité. En témoignent la salle, petite et « patinée », le public âgé, dont on remarque les « crânes poncés » et les visages « pleins d'espièglerie, de rides et de sérénité », ainsi que le rapport qui s'établit entre la salle et la scène, dans lequel on ne sent « aucun empois, aucune gêne ». Le narrateur passe alors à la description du spectacle, ajoutant au récit de l'expérience une critique du genre comme tel. L'intrigue des nos est minimaliste : leur déroulement est lent et on y trouve très peu d'actions, mais elles se situent à la frontière du monde réel et de l'outre-monde, le monde des dieux et des fantômes. Après avoir donné l'exemple d'un scénario type, le narrateur commente : « J'aime beaucoup cette économie [...]. Le reste n'est que péripéties, qu'on a bien raison de ne pas porter à la scène ». La musique, elle aussi minimaliste, frappe Bouvier. Il commence par se demander si on peut appeler ainsi les quelques coups sourds du tambour qui accompagne la pièce. « Une châtaigne pétant sur la braise, un grillon furibond dans la farine font-ils de la musique ? En écoutant la première fois celle du no, je me suis posé la question. » En

²³ Voir N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 186.

effet, l'orchestre du no n'est composé que d'une flûte et d'un ou deux instruments à percussion. Ceux qui les tiennent jouent avec une lenteur stupéfiante, donnant une concentration totale à chaque geste, de façon à créer entre chacun d'eux une « tension intolérable ». Si chaque coup est ainsi mesuré, c'est que les fondateurs du no ont posé clairement la consigne : « “Rien de trop” ». La même lenteur gagne aussi les mouvements des acteurs²⁵, donnant au théâtre no sa « puissance » et son « pouvoir incantatoire » : « j'étais enlevé à moi-même », « emporté par plus fort que [moi] dans l'espace nocturne et raréfié du no », dira le narrateur. Cette forme d'art le séduit, même si elle l'avait d'abord peu attiré. On lui avait fait croire que seuls les connaisseurs pouvaient l'apprécier. Or, il découvre qu'il n'est nul besoin d'être spécialiste : la seule connaissance qui contribue au plaisir du no, c'est cette expérience que l'on acquiert sur les routes, « dans tous ces lieux un peu déshérités qui rappellent ce que ce monde a de transitoire et de douloureux... ».

Bref, la lenteur et le dépouillement qui caractérisent le no mènent, comme c'est le cas pour le voyage tel que le pratique Bouvier, à une sorte d'exaltation ou d'illumination, qui fait de cette forme d'art un modèle parfait pour le récit.

Les paysages « faits de peu »

Traditionnellement, la description constitue une dominante du récit de voyage. Lorsqu'il retrace l'« histoire de l'idée de description », Philippe Hamon laisse entendre que le mode descriptif, toujours entouré de méfiance dans les traités de rhétorique

²⁴ Pour tout le passage, voir N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 76-81.

²⁵ Bouvier se lie d'amitié avec un acteur no : en esquissant son portrait, il revient plusieurs fois sur la lenteur de son parler et de ses gestes, même lorsqu'il est descendu des planches.

classique, fut longtemps le mode d'expression naturel du voyageur²⁶. Dans un article intitulé « Qu'est-ce qu'une relation de voyage ? », Réal Ouellet considère l'« inventaire d'une richesse exotique » comme l'une des trois dimensions fondamentales du genre²⁷. La description continue d'occuper une place importante chez Bouvier, quoiqu'en principe, il « refus[e] l'idée du voyage et de l'écriture comme thésaurisation du monde [...]»²⁸. L'ambition de *faire voir* rend impossible son effacement du récit. L'auteur aime à raconter son passage dans « ces non-lieux que le voyage tient pour nous dans sa manche²⁹ ». En hiver, sur les îles d'Aran, on ne trouve que du vent, du froid et des landes désolées ; les paysages du Japon sont marqués par le dénuement. À l'occasion, une opération psychologique peut donner à un endroit l'apparence d'un non-lieu. Une telle transformation s'opère pour l'Île du *poisson-scorpion* : le voyageur déprimé ne parvient ni à la percevoir avec clarté, ni à la définir pour lui-même, si bien qu'elle subit une sorte d'effacement. La fascination pour les lieux dépouillés, mais aussi le vocabulaire dominant les passages descriptifs, sont significatifs de l'inscription dans le texte des valeurs reliées à la transparence. L'auteur décrit de façon à ce que les lieux répondent à sa poétique, comme si ses mots s'inscrivaient directement dans l'espace, ou que sa parole ne faisait que répéter le langage du monde.

²⁶ Voir Ph. Hamon, « Éléments pour une histoire de l'idée de description », dans *Du Descriptif*, p. 9-36. En effet, la description fut souvent considérée « comme la négation de la littérature (il faut la laisser aux récits de voyage, ou à la science) » (*ibid.*, p. 14).

²⁷ R. Ouellet, « Qu'est-ce qu'une relation de voyage ? », p. 235. B. Thibault considère la description comme une « loi du genre » (« “Voyager contre” [...] », p. 487) ; pour A. Wetzel, elle « se présente comme l'armature du récit de voyage », aussi trompeuse soit-elle lorsqu'elle prétend établir « un rapport immédiat entre les mots et les choses » (« Décrire l'Espagne », p. 361). Quant à N. Doiron, il écrit : « [...] pour le voyageur, *écrire c'est décrire* » (« De l'épreuve de l'espace au lieu du texte. Le récit de voyage comme genre », p. 19).

²⁸ A. Pasquali, *Le Tour des horizons*, p. 39.

²⁹ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 42. D. Maggetti remarque lui aussi chez Bouvier « une préférence de plus en plus marquée pour les lieux pauvres et déshérités » (« Les récits de voyage de N. B. », p. 26).

Le narrateur du « Journal d'Aran » insiste beaucoup sur le fait qu'il n'y a rien sur l'archipel irlandais. Mais, malgré ces répétitions et ces insistances, le lecteur se rend bientôt compte que pour Bouvier, « rien est un mot spécieux qui ne veut rien dire³⁰ », que *rien* n'existe pas. Derrière des apparences de vide, il se trouve toujours quelque chose. De la même façon, nous avons appris à examiner de plus près les images de disparition utilisées par l'auteur, qui menacent de mener son texte au mutisme, pour leur préférer les termes d'usure, d'érosion, de dépouillement. Pour le voyageur, il s'agit d'explorer le rien : « je suis sorti pour voir de quoi ce rien était fait ». Parti, de nuit, à la recherche de l'ermitage d'un saint, le voyageur, qui marche seul au milieu des plaines dénudées, perd son chemin et ne trouve pas ce qu'il cherchait. Il rencontrera cependant un gros chat et un immense percheron blancs, surgis devant lui comme de fantomatiques apparitions. « Rien ? Pourtant, étalon, matou, [...] ce bestiaire frissonnant dans ce froid polaire et ce rugissement continu [du vent], ce n'est pas rien. C'est plutôt "autre chose" ».

« Paysage fait de peu » est l'expression utilisée couramment pour désigner ces non-lieux, ces royaumes du *rien*, bien souvent décrits par la négative, c'est-à-dire par les attributs qu'ils ne possèdent pas³¹. À propos de la « capitale » du *poisson-scorpion*, l'auteur remarque que « les vieilles chroniques ne la citent pas », qu'« aucun saint jamais ne s'est retourné sur elle », qu'« aucun génie digne de mention n'en a fait sa tanière. C'est donc à peine un lieu³² », conclut-il. D'autres lieux sont « en état de manque³³ » et

³⁰ Pour tout le passage, N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 31-36.

³¹ La lecture d'*Ecuador* d'H. Michaux, auteur dont Bouvier reconnaît l'influence, nous place devant un procédé semblable : « Une contrée ou une ville étrangère est tout aussi remarquable par ce qui lui manque que par le spécial de ce qu'elle possède », écrit-il. « Examinons donc mes impressions tranquillement, afin de savoir ce qui manque à Quito et sa région » (*Ecuador. Journal de voyage*, p. 37-38).

³² N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 41. Voir aussi N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 241-242 : À Wakanaï, le voyageur consulte son guide de voyage, qui ne trouve rien à mentionner qu'un courant marin. Aussitôt, allant au-delà de ce *rien*, il entreprend de « compléter » le guide.

portent les marques de la restriction, la même que s'impose le voyageur. « Un paysage ? Plutôt un ensemble négligemment bricolé avec les chutes d'autres paysages mieux foutus », marqué par « une espèce d'indigence³⁴ ». De tels paysages sont dessinés à gros traits. Le narrateur donne une idée du relief, place tantôt un animal, tantôt les traces d'une occupation humaine — quelques maisons, ou encore un travailleur à l'horizon³⁵. Il appose les quelques couleurs de ces tableaux quasi monochromes³⁶. Voilà une manière très sobre de décrire des paysages qui n'ont besoin de rien de plus.

En décrivant ces lieux, Bouvier franchit un passage obligé du récit de voyage : il devient paysagiste. Dans la description du paysage, l'écriture emprunte en effet à la technique du peintre. Il n'est pas sans intérêt de confronter cette manière de décrire et les dessins de Thierry Vernet qui accompagnent le texte de *L'usage du monde*. De facture plutôt naïve, ils sont caractérisés par un trait épais. Ils mettent l'accent sur les attitudes des personnages (c'est le sujet privilégié) et sur les lignes de force des paysages, plutôt que sur le détail.

Bouvier reconnaît devoir une grande part de son art de la description à la compagnie de Thierry : « C'est comme si j'avais traversé la France à pied avec Van Gogh. Il me rendait sans cesse attentif à des choses pour lesquelles je n'aurais peut-être

³³ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 67.

³⁴ *Ibid.*, p. 68. Cette réaction est parallèle à celle du voyageur entendant la musique du no : « est-ce bien de la musique ? » Voir aussi *Chronique japonaise*, p. 201 et « Nœud ferroviaire », dans *Le Dehors et le dedans*, p. 42-43. La formule utilisée ici pour parler d'un paysage d'Aran (« un paysage bricolé avec... ») y est reprise, ce qui témoigne de l'utilisation fréquente par l'auteur du procédé de la réécriture.

³⁵ Par exemple, lire en parallèle deux passages, l'un de *Chronique japonaise* (p. 221-224) et l'autre, de *Journal d'Aran et d'autres lieux* (p. 67-68), qui offrent des descriptions répondant à ce modèle.

³⁶ Bouvier a été envoyé aux îles d'Aran par le magazine *Géo* (voir notre bibliographie). Devant la méfiance de ses hôtes, qui comprennent mal ce qu'il vient faire chez eux en plein hiver, il leur montre un exemplaire du magazine, consacré au Rajasthan. Bien entendu, les « tons de sorbet, confits dans le crépuscule » qu'ils y voient ne font qu'accroître leur perplexité, car les bruns, les gris et les verts de leur île paraissent bien pauvres en comparaison (N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 35).

pas trouvé les mots³⁷ ». D'abord accompagné d'illustrations et soutenu par elles, que ce soient les dessins de Vernet, dans *L'usage du monde*, ou un mélange de photographies de l'auteur et de reproductions de documents divers, dans *Japon*, le texte de Bouvier acquiert, au fil des publications, l'autonomie nécessaire pour être publié seul. Son dialogue avec l'image ne cesse pas pour autant. En effet, son écriture recourt abondamment à la référence picturale. Réincorporant au récit une culture livresque qu'il avait voulu oublier, le narrateur fait appel aux connaissances du lecteur afin de recréer une image de l'ailleurs. C'est là un mécanisme courant de l'écriture référentielle : confronté à un réel indicible, parce qu'inconnu du lecteur, l'écrivain fait le détour par une référence connue, issue, le plus souvent, de la culture du lecteur présumé³⁸. Bouvier utilise parfois la référence picturale de cette manière. L'herbe d'Irlande est d'un « vert Memlinc » ; des statuettes en bois taillé, admirées dans un musée japonais, sont décrites puis qualifiées : « Du Klee boréal » ; depuis le sommet du volcan Halla-San, les chevaux semblent être « posés partout comme dans un dessin d'enfant ou plutôt comme dans ces vignettes missionnaires [...] qu'on nous vendait à l'école du dimanche » ; une scène campagnarde devient l'image d'une « chine bruegelienne »³⁹. Ailleurs, cependant, les citations picturales sont empruntées à la culture du lieu visité : on trouve dans *Chronique*

³⁷ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 90.

³⁸ Ce faisant, on assimile souvent l'autre au même, et on le prive en partie de son étrangeté, selon C. Montalbetti, qui développe son analyse à partir des voyageurs romantiques dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. De son côté, M. Bornand se penche sur la référence picturale chez Bouvier, dans « Images, imaginaires et humour. Aspects de l'écriture de Bouvier » : « La peinture [...] est présentée comme un donné culturel. [...] Chaque peintre nommé est supposé connu [...] et censé éveiller chez le lecteur une image de référence immédiatement visualisable » (p. 111). Ce mécanisme est « stimulant pour l'imagination » du lecteur : « De telles comparaisons avec l'œuvre globale d'un peintre [...] ouvrent un espace imaginaire d'une grande amplitude [...] et, en rendant [le lecteur] actif, lui garantissent une représentation visuelle nouvelle, inattendue, drôle » (*ibid.*, p. 112).

³⁹ Dans l'ordre, voir N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 70, *Chronique japonaise*, p. 232-233 et *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 150 et 168.

japonaise plusieurs références à Hokusai, puis à la peinture zen japonaise⁴⁰. Enfin, c'est souvent pour décrire la nature d'un instant, plutôt que les particularités de l'ailleurs, que l'auteur y aura recours. Ainsi, les ruines de Persépolis, de nuit, sont décrites comme « Du Poussin funèbre⁴¹ ». Un pub irlandais et ses clients sont si mornes qu'en y entrant, le voyageur se demande ce qu'il est venu faire dans le pays : au même moment, « la lumière d'une fin d'après-midi » y répand une « pénombre ambrée », rappelant la « manière des maîtres flamands qui reproduisent sur un flanc de carafe toute la taverne qui remplit leur toile⁴² ». Le voyageur s'installe, décidé à photographier cette ambiance. Mais

[j'ai] négligé de prononcer le fatidique « ne bougeons plus ! ».
Diaphragme : 5,6, pose : une seconde. Précisément celle qu'ils ont
choisi pour s'étirer en baillant et battre des paupières. Au lieu d'un
Vermeer j'ai eu un Francis Bacon avec ses contours fondus,
glaireux, cirrhosés. Et sans doute plus fidèle au génie du lieu.

La culture artistique du lecteur est convoquée ici pour transmettre l'ambiance d'un lieu lors du passage du voyageur. Cette ambiance se modifie constamment : de l'aspect glauque qui a poussé le voyageur à remettre en question son entreprise, on passe au charme amené par un seul rai de lumière, avant de revenir, à cause du mouvement des personnages et par le biais de la référence à Bacon, au malaise initial, à une réalité plus dure et plus pesante.

« Dans ces paysages faits de peu je me sens chez moi [...] »⁴³, déclare le narrateur du « Journal d'Aran », car les paysages dépouillés répondent à l'état d'esprit qui résulte du déplacement. Le regard du voyageur peut embrasser leurs composantes simples, saisir leur cohérence et, alors, voir au-delà du paysage. Car bien souvent, le lieu « maigre,

⁴⁰ Voir N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 113 et *Chronique japonaise*, p. 136 et 163.

⁴¹ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 232.

⁴² Pour tout le passage, N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 62.

austère et contenu » est « fort du peu qu'il [a] à dire⁴⁴ ». Reprenant l'idée selon laquelle chaque lieu murmure sa leçon, l'auteur chante les vertus de la simplicité.

À l'opposé, malgré le respect et l'admiration qu'il porte aux lieux chargés d'art, d'histoire ou de splendeurs naturelles démesurées, le narrateur s'y sent moins à l'aise. À ses yeux, ces lieux « font parvenu⁴⁵ » ou deviennent illisibles. À Kyoto, par exemple, « la "densité culturelle" est si forte que, tout occupé de savoir, de distinguer, d'apprendre, on n'a parfois plus le temps de sentir ». Là où l'on tend l'oreille pour recevoir l'enseignement du lieu, les paysages qui « font de la musique symphonique » assourdissent :

J'aime [...] beaucoup ces natures qui ne font pas de musique symphonique mais ne connaissent que quelques notes qu'ils *répètent inlassablement*. Dans ce peu qui me ressemble je me sens chez moi, je m'y retrouve, j'ai enfin le sentiment de comprendre ce que l'on cherche à me dire⁴⁶.

Cette manière de décrire un lieu à l'aide du vocabulaire musical est essentielle à la compréhension de la poétique de la transparence telle que la développe Bouvier. Cette poétique est associée, grâce aux images dominantes de la disparition, de la transparence et de l'apparition, à la vue : devenu capable de *voir*, le voyageur peut *faire voir* à son tour. L'introduction d'un élément auditif permet aux récits de s'éloigner du souci référentiel pour glisser vers un espace poétique. Car il s'agit ici de faire entendre les harmonies d'un lieu. La description échappe aux contraintes du réel, en passant par la

⁴³ *Ibid.*, p. 64. Bouvier réaffirme cette préférence dans *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 159-160.

⁴⁴ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 173.

⁴⁵ Pour cette citation et la suivante, *ibid.*, p. 173 et 154.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 237-238 (nous soulignons). Voir aussi N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 67 : « En Toscane, en Bourgogne, en Turquie de l'Ouest, on tombe sur des paysages qui se présentent au complet, comme à la revue, avec tout ce qu'on attendait d'eux, qui en font presque trop ».

perception — cette fois intuitive — du voyageur, dans un geste totalement subjectif, mais non pour autant mensonger. Le voyageur entreprend de chanter le lieu.

Pour rester dans le registre auditif, le motif de la répétition, du rythme, voire de l'incantation joue un rôle important dans plusieurs descriptions de paysages. Cela donne au message qu'ils doivent communiquer au voyageur une « évidence » transparente. La relation d'une visite à Matsushima, site célèbre et pittoresque du Japon, est introduite par les propos du voyageur sur sa chambre d'hôtel, petite et nue comme à l'habitude. Cette chambre répète elle aussi une leçon dont le contenu — une exhortation à l'humilité, dans ce lieu dégradé par le tourisme — est transcrit pour le lecteur.

Il y a dans ce décor [...] une immatérialité qui répète sans cesse : faites-vous petits, ne blessez pas l'air, ne blessez pas notre œil avec vos affreux blousons de couleur, ne soyez pas si remuants et n'offensez pas cette perfection un peu exsangue que nous cultivons depuis huit cents ans⁴⁷.

Un peu plus bas, l'auteur imagine le saisissement de Bashō⁴⁸ devant le paysage de Matsushima, à partir du haïku que celui-ci a écrit sur les lieux. En fait, la description disparaît presque entièrement pour laisser place à une transcription du poème.

*Matsushima yah !
Matsushima yah !
Matsushima yak...*

[...] sans doute ne pouvait-on dire mieux : il y a des cas où la répétition s'impose [...]. Ce cri, l'écho d'un cri, puis l'écho d'un écho qui s'abolit lui-même, et l'on ne sait si c'est l'homme ou le paysage qui a disparu. Et c'est très beau cette leçon d'impermanence [...].

Bouvier commente ici le poème — puisqu'on ne pouvait pas dire mieux que lui — en même temps que le paysage. La répétition du nom d'un lieu suffit dans ce cas à

⁴⁷ Pour tout le passage, N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 196-197.

le décrire. La force du nom est telle qu'il fait voir l'invisible, qu'il donne à l'homme une « leçon d'impermanence » en le plaçant devant le vide qu'il porte en lui, devant l'aspect transitoire de son existence. Or, comme le mantra repris mille fois par le moine afin de parvenir à l'illumination, la répétition fait surgir des instants où devient perceptible une réalité pleine et porteuse d'une révélation, transcendant la seule réalité physique⁴⁹. Une telle expérience du lieu reste toutefois inexprimable, si bien que le narrateur doit se borner à nous annoncer qu'il y a accédé⁵⁰ :

Si des moments d'extrême bonheur [...] sont si difficiles à décrire, c'est précisément parce que le langage s'arrête à un certain point [...]. Vous avez deux mots sentinelles qui sont « indicible » et « ineffable » et derrière, il n'y a plus de texte⁵¹.

Quelques fois seulement, la description va au-delà de ces expressions marquées par l'indicible. Les lieux se transforment alors, et leur dépouillement devient porteur de magie et de merveilles. La description évolue pour devenir poétique, les éléments physiques ouvrent la voie à des évocations oniriques, qui peu à peu les remplacent.

Il n'y a personne dans ce paysage fait exclusivement d'herbe, de lumière, de remous, pauvre, obstiné, répétant inlassablement la même chose comme dans un rêve, oui, ou comme dans l'histoire d'un conteur prodigieusement doué. Et quand le soleil pénètre ce brouillard plein d'eau de mer en suspension et creusé de galeries de vent où les corbeaux s'engagent en nombre impair, c'est comme si ce pays brumeux et fou tenait tout entier dans une boule de cristal magique, et l'on sent partout une convexité qui vous transporte. [...] Je me demande comment le chauffeur d'autobus peut traverser chaque jour ce palais de glaces sans tomber dans

⁴⁸ Bashô, rappelons-le, est le créateur du haïku.

⁴⁹ Accentuant la parenté de son œuvre avec la philosophie zen, Bouvier reconnaît que le déplacement n'est pas la seule façon d'accéder à cette transcendance : « je ne dirais pas que le voyage distille une sorte de connaissance dont il aurait le monopole », précise-t-il dans *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 84. Dans « Routes et déroutes », il ajoute : « chacun a son itinéraire et ses "sésames" : l'opium, l'absinthe, l'érotisme, l'ascèse, l'écriture ou l'errance [...] » (p. 178).

⁵⁰ Il le fait en déclarant, au moment de conclure la description : « j'étais rendu [...] » (*Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 150), ou « c'était un monde complet » (*L'usage du monde*, p. 92).

⁵¹ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 89.

une sorte d'ébriété ou dans une mélancolie incurable, et penser encore embrayage et paquets à déposer⁵².

Le paysage, ici, est personnalisé. Sa voix, entendue d'abord comme la mélodie d'un rêve, devient le discours envoûtant d'un conteur, et bientôt, d'un magicien. Comme le songe, il est porteur de présages, qu'indiquent le vol des oiseaux et la boule de cristal ; habillé par l'imaginaire du voyageur, il prend une forme distordue. Sa description transcende la vision pour toucher à tous les sens. Le lieu acquiert ainsi une surréalité⁵³. Il devient fou autant qu'il rend fou : le voyageur est transporté.

Dans la pensée classique et, pour certains auteurs, jusqu'au XX^e siècle, la description est considérée comme l'antithèse du poétique⁵⁴. Elle est en effet envisagée « comme un moyen [...] de l'*amplificatio* », comme une façon de « gagner » ou de « faire du texte⁵⁵ ». On devine son importance pour Bouvier, car le récit risque de disparaître à force de dépouillement. La description occupe chez lui une grande place, mais elle est bien plus qu'un moyen, et il serait faux de dire qu'elle ne sert qu'à combler un vide. Au contraire, elle est une fin en soi, et se constitue chez Bouvier comme le principal lieu de l'énonciation poétique.

Jusqu'ici, nous avons concentré notre attention sur les paysages dépouillés ou désertiques, que le voyageur décrit dans leur simplicité intrinsèque. Ils sont les théâtres de l'illumination que permet le vide : ils sont les lieux mêmes de la transcendance vers

⁵² N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 221-222.

⁵³ Voir A. Breton, « Premier manifeste du surréalisme », p. 28 : « Je crois à la résolution future de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de "surréalité", si l'on peut ainsi dire ». Loin de nous l'idée de faire de Bouvier un disciple du surréalisme... mais il est vrai qu'ici le rêve et la réalité se mêlent.

⁵⁴ Voir Ph. Hamon, *Du Descriptif*, p. 7-26. Le projet de Hamon consiste, bien entendu, à dépasser la conception classique de la description en esquissant une théorie du descriptif qui ne la place plus « au service d'un narratif plus englobant » (*ibid.*, p. 36), mais qui lui restitue son autonomie et sa poéticité.

laquelle la transparence doit mener. Cependant Bouvier, qui a boulingué à travers le monde entier, n'a pas rencontré que de tels lieux. Certains ne se rattachent à la poétique de la transparence que de manière symbolique ou métaphorique. Ainsi, la destruction et l'usure de certains sites, qu'elles soient l'effet du temps ou d'une violence semblable à celles que le voyage fait subir au corps, les rend plus proches et plus parlants aux yeux du voyageur. La ville d'Ispahan, ancienne capitale d'empire, fut ornée par ses empereurs de monuments immenses et grandioses, qui « s'effritent et se détériorent⁵⁶ » depuis des siècles. Or, « cet abandon si humain au temps, qui est leur seule imperfection », est loin d'être considéré comme une perte. Au contraire, grâce à cela, les lieux « deviennent accessibles et [...] touchent » les voyageurs. Quant à Persépolis, l'ancienne cité royale persane, saccagée par les soldats d'Alexandre, et dans les ruines de laquelle ils passent quelques jours, « sa destruction [la leur rend] plus proche⁵⁷ ».

Description impressionniste

La description est un lieu du texte dangereux, pour qui prétend faire voir le monde à ses lecteurs. On a tendance à lui conférer une objectivité opposée à la subjectivité dont le texte fait preuve en d'autres lieux, tels le commentaire artistique ou l'appréciation des mœurs. Or, la subjectivité s'inscrit aussi dans la description, autant par le choix des mots que par la posture descriptive adoptée. En effet, que la description suive le regard, les progrès d'une marche ou les émotions ressenties par celui qui la conduit, elle sera placée, de même que son sujet, sous un éclairage différent.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 218.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 232.

Dans certaines descriptions de lieux, on reprend les qualificatifs qui étaient utilisés pour décrire l'état d'esprit du voyageur, modifié par l'expérience du voyage. D'une façon qui peut parfois paraître incongrue, le narrateur prête aux lieux, aux bâtiments ou aux villes la légèreté⁵⁸, la pureté⁵⁹ et la transparence elle-même. On peut qualifier d'impressionnistes de telles descriptions. Elles convoquent peu ou pas d'éléments visuels ou de détails sensibles qui permettraient au lecteur de se construire une image du lieu. Elles ne sont faites que des impressions que produit le lieu sur le narrateur. Elles accumulent en désordre les sensations les plus diverses. La description devient le kaléidoscope de la subjectivité⁶⁰. D'une certaine manière, l'écriture de Bouvier rejoint alors celle des voyageurs romantiques⁶¹.

L'usage du monde offre une admirable description impressionniste d'un paysage d'Iran. Bien qu'y soient dessinés les éléments physiques que sont le « plateau jaunâtre, semé de touffes pâles », les « montagnes couleur aubergine » et les « étendues désolées », cette description est surtout développée à partir du sème de la distinction, mis en évidence par les italiques que l'auteur a lui-même placés. Le terme « distingué » souligne le caractère remarquable du lieu, sans pourtant en donner un image précise, si ce n'est en connotant une certaine délicatesse. Il sert de point de départ à une rêverie qui ne cherche

⁵⁸ A.-M. Jaton le remarque aussi, dans le chapitre de *l'Histoire de la littérature en Suisse romande* consacré à Bouvier : « À travers le filtre de la réélaboration [que subit le voyage en devenant récit], seule passe la légèreté, ce qui reste après que tout a été calciné » (p. 488-89). Dans *L'usage du monde*, la légèreté s'applique à tout : aux lieux, aux gens, aux arts (voir entre autres les pages 107, 146, 173, 216, 251, 277).

⁵⁹ Rappelons-nous, par exemple, la mention d'un « ciel lavé », en p. 68 de *L'usage du monde* (voir p. 47 de notre texte).

⁶⁰ Voir J.-P. Jacot, « Espace, magie, inspiration », p. 83 : « quelques objectives que soient les descriptions [que le voyageur propose des lieux], elles ne sont jamais transparentes qu'à l'expérience ».

⁶¹ N. Doiron écrit dans « Depuis Babel toucher la lune » sur le récit de voyage romantique : « Le monde importe peu. On cherche le sens ailleurs. [...] Au sens de la vue, qui fondait la vérité du voyageur classique, se substitue la vision romantique perçant les apparences pour atteindre directement la profondeur de la vérité poétique » (p. 104).

plus à décrire que par des évocations, parmi lesquelles on retrouve les qualités que l'auteur voulait attacher à son comportement et à son esprit, puis, plus tard, à son art.

Vers cinq heures, le soleil rougit et, comme si on passait le torchon sur une vitre embuée, on voit alors surgir avec une netteté prodigieuse ce plateau désert à travers lequel l'ange a, paraît-il, conduit Tobie par la main. Il est jaunâtre, semé de touffes pâles. Des montagnes couleur aubergine l'entourent de dentelures insolites. Montagnes *distinguées*. C'est bien le mot : sur des milliers de kilomètres les paysages d'Iran s'étendent avec une distinction maigre et souveraine, comme modelés par un souffle presque éteint dans la cendre la plus fine, comme si une expérience amère, immémoriale en avait depuis longtemps disposé les accidents [...] avec une perfection qui transporte ou qui décourage [...] ⁶².

La description s'ouvre sur l'image d'une vitre que l'on essuie. C'est la lumière du soir qui est ici en cause — car auparavant le soleil aveuglant rendait le paysage invisible —, de manière à ancrer la description dans l'instant, dans le déroulement du voyage, tout en soulignant une netteté visuelle qui rappelle la transparence. Les vocables actualisés par la description — « insolites », « distinction », « maigre », « cendre », « expérience amère », « perfection » — n'ont que peu de fonction référentielle. Ils paraissent à première vue hétérogènes, mais cessent de l'être si on lit le passage à la lumière de la poétique de la transparence. L'utilisation de l'adjectif « maigre » rappelle alors la préférence du voyageur pour la frugalité. Le paysage est modelé par l'expérience et par le temps (ce que suggère l'adjectif « immémoriale »), comme le voyageur et son discours. Les lieux gardent une légèreté qu'évoquent le souffle et la cendre, assimilés ici à un créateur et à son matériau, ce qui rappelle les règles régissant pour l'écriture la posture de l'écrivain autant que le choix de son matériel. Quant à l'évocation biblique, elle représente l'importance, pour accomplir la pleine description d'un lieu, d'y intégrer son histoire

⁶² N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 215 (l'auteur souligne).

écrite ou orale. Ainsi, l'auteur transmet l'expérience du monde plutôt qu'une description, au sens strict, du plateau iranien, impossible à faire. Le sentiment induit par le paysage clôt le passage : transport ou découragement. Car l'effet du lieu sur le voyageur est plus facile à définir que le lieu lui-même, et sera plus en mesure de parler au lecteur, qui est susceptible d'avoir vécu un moment semblable, peu importe les lieux où il s'est trouvé.

La description, nous l'avons souligné, est un élément central du récit de voyage, surtout lorsque l'objectif annoncé est de « faire voir ». Cependant, comme le récit avance sans cesse le long d'une route (c'est le cas au moins pour *L'usage du monde*), la description n'y joue pas a priori un rôle essentiel, comme elle pourrait le faire lorsqu'elle définit le décor principal d'un roman. Dans le récit de voyage, on ne revient pas sur ce lieu qu'on traverse. L'image textuelle qu'en donne la description n'est donc pas essentielle à la compréhension et à la poursuite du récit⁶³. S'il n'est pas certain que Bouvier fasse confiance aux mots pour transmettre une image, il semble qu'il leur donne plus volontiers comme fonction de transmettre une émotion. Or, si le lecteur a ressenti ces passions provoquées par les paysages, il devient possible de relier entre elles des descriptions isolées. D'accessoires, elles deviennent essentielles, en participant de la poétique de l'œuvre, d'une part par la réaffirmation, dont elles sont le théâtre, des valeurs de la transparence, et d'autre part, en ce que les différentes leçons qu'elles transmettent projettent l'image d'un monde cohérent, complet, d'un monde où tout est relié par des

⁶³ Comme le note Ph. Hamon, une description peut toujours être sautée (*Du descriptif*, p. 17 et 35).

liens imaginaires et poétiques, d'un monde, enfin, auquel « on est bien mieux relié qu'on ne le croit⁶⁴ ».

DONNER À VOIR L'HISTOIRE ET LE MYTHE

L'œuvre de Bouvier n'est qu'en partie une œuvre de la route, car, nous l'avons vu, ses récits sont rédigés dans un contexte sédentaire. Même lorsqu'ils ont l'allure du journal de voyage, ils sont toujours le fruit d'une élaboration ultérieure au déplacement. Alors, au matériel que constituent les carnets de route, les lettres envoyées à la famille et aux amis, et les quelques articles que l'auteur a pu écrire et vendre en cours de route pour financer la suite du voyage⁶⁵, s'ajoutent toutes les ressources des bibliothèques d'Europe. Les lectures jouent en effet un important rôle de soutien, elles sont un complément au travail d'écriture. Autant le voyageur préférerait découvrir une région sans s'encombrer de connaissances préalables, autant l'écrivain établit la structure de son œuvre sur un savoir livresque.

Je fais un patchwork d'impressions tout à fait fugaces et complètement personnelles, [...] et d'éléments que j'ai trouvés dans l'Histoire récente ou ancienne du pays et qui les corroborent d'une façon révélatrice. Ça donne des espèces de petits diptyques, de jumelages entre une chose écrite en 1526 et une auberge afghane où je me trouve en 1954⁶⁶.

L'image de la courtepointe utilisée ici paraît aux antipodes des préférences esthétiques exprimées par l'auteur, mais force est de constater que Bouvier construit en

⁶⁴ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 113. « Relié », ici, est entendu « au sens étymologique du mot religion », au sens où « les choses entrent en résonance » les unes avec les autres, précise l'auteur dans *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 97-98.

⁶⁵ Dans *Le poisson-scorpion*, Bouvier raconte la rédaction, à Ceylan, d'articles sur les pays moyen-orientaux qu'il a traversés, pour une revue de la capitale (p. 148 et 155-156). Par ailleurs, envoyé par *Géo* aux îles d'Aran au milieu des années quatre-vingts, il y a fait paraître en 1985 un article qui a été utilisé pour l'écriture de « Journal d'Aran », publié en 1990.

⁶⁶ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 78.

effet ses récits en juxtaposant au présent du voyage le passé du lieu. « Journal d'Aran » commence, alors que le voyageur se trouve déjà en sol irlandais, par une description que le lecteur peut situer grâce à un sous-titre informatif : « *Clon-mac-noïse, / février 1985*⁶⁷ ». Les premiers paragraphes entremêlent la description du lieu et la narration du parcours : au fur et à mesure de sa lente progression sur une route sinueuse, le narrateur décrit le paysage qui s'offre à son regard. Dès la deuxième page, cependant, ce rythme est brisé par deux éléments étrangers au voyage. D'abord, la citation d'un poème anonyme sur l'abbaye de Clon-mac-noïse, datant du XI^e siècle⁶⁸, fait intervenir dans le texte le fruit des recherches érudites de l'auteur, tout en permettant à une seconde voix de s'ajouter à celle du narrateur. Cela enrichit la description et permet d'introduire le cimetière où se déroule la scène suivante. Peu après, une autre évocation du passé surgit dans le texte, en suivant le mécanisme du patchwork décrit plus haut par l'auteur. Ici, c'est la vue qui constitue le fil directeur du texte. Le voyageur parvient au cimetière de l'abbaye, qui se trouvait au bout de la route. Son regard, qui guidait la description depuis le début du récit, s'arrête sur une tour en pierre, dressée au fond du cimetière. La vue de cette tour déclenche un saut dans le temps. Sans prévenir, le discours du voyageur se transforme, pour devenir celui d'un historien ou d'un chroniqueur : « Lorsque les Normes ou les Vikings battaient la campagne, les moines s'y réfugiaient, retiraient l'échelle et s'abîmaient en oraisons qui ne servaient à rien ». Le narrateur imagine ensuite, comme s'ils résonnaient encore, les rires des envahisseurs, qui avaient l'habitude de mettre le feu

⁶⁷ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 11. Les exemples suivants sont tirés des p. 11-19 du même récit.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12 : « *Quelle [sic] nouvelles de Clon-mac-noïse ?/ En voici de toutes fraîches/ les renards sont au cimetière/ et dévorent les restes humains.* » Un lien historique s'établit entre cette abbaye irlandaise et les îles d'Aran, justifiant l'inclusion de ce premier chapitre dans le récit : Clon-mac-noïse a été fondée par saint Ciaran, dont le maître, saint Enda, avait son ermitage sur Inishmore (voir p. 13), l'île où le narrateur débarquera quelques jours après sa visite de l'abbaye.

au pied de la tour « en se saoulant énormément », puis il revient, toujours guidé par le mouvement de son regard, au paysage — « Plus bas, c'est un coude de la rivière Shannon [...] ». Un peu plus loin, Bouvier offrira le récit de la fondation de l'abbaye, puis de son développement, donnant un aperçu des règles très strictes qui y étaient observées⁶⁹. Le texte bifurque enfin vers une histoire de l'exportation de « ce christianisme ardent, exigeant, têtu » dans le continent européen. L'auteur glisse dans son récit une page d'histoire helvétique, puisque saint Gall, qui a christianisé la région suisse qui porte son nom, était un moine irlandais⁷⁰. Éloigné de son sujet, car la digression n'est plus seulement temporelle mais aussi géographique, c'est par l'ellipse des points de suspension que l'auteur ramène le récit au cimetière irlandais, à la description, au voyage. L'auteur fait un usage assez fréquent de ce signe de ponctuation, qui lui permet de nombreux sauts dans le registre ou dans la narration. Ici, ils marquent à la fois le passage de la chronique au récit et le passage du temps : quand on revient au récit, « le jour commence à baisser ». Bouvier donne ainsi l'impression que la digression historique a eu lieu non pas sous la plume rétrospective de l'écrivain, mais dans l'esprit du voyageur contemplant le cimetière. Au surplus, tout ce passage historique est entrecoupé de quelques brefs retours au récit, jetés comme autant de ponts entre la chronique et le récit de voyage. Ceux-ci appuient l'histoire par la description des vestiges qui en témoignent — « Il y a ici une grande croix de pierre érodée par le vent où l'on distingue encore [...] ». En introduisant quelques remarques sur l'Irlande actuelle, le narrateur relie aussi

⁶⁹ La sympathie de l'auteur pour l'« ascétisme un brin sorcier » des moines est manifeste, surtout lorsqu'il les compare « aux prélats romains nourris de juridisme judéo-latin, de pâté de truie et de Frascati », auxquels ils durent s'opposer en Europe. La rudesse de leur vie s'accorde bien avec sa manière de voyager. Le discours historique de Bouvier double en quelque sorte son art de voyager : il s'agit de fuir le confort et la facilité, et ainsi, par l'épreuve du voyage, d'accéder à une transcendance, voire d'acquiescer certains pouvoirs surnaturels.

l'histoire du lieu à son présent : « L'hiver 1985, une seule personne jouissait encore [du] privilège [d'être enterré au cimetière de Clon-mac-noïse] ».

L'apparition de l'histoire dans le cadre du récit est justifiée par l'ébauche d'une théorie du lieu, considéré comme une entité à couches multiples. « Cet endroit n'est pas ordinaire [...] c'est un *lieu* qui a sa charge, sa gravité, ses protections particulières, son histoire⁷¹ », avance le narrateur en parlant du cimetière. Pour l'auteur, faire voir un lieu *demande* de passer par son histoire, puisqu'elle en fait partie et contribue à sa définition. La densité historique d'un lieu revêt pour Bouvier une importance primordiale. Ainsi, c'est la certitude que l'Asie possède une charge historique supérieure, parce qu'elle est la « mère de l'Europe », qui détermine l'« axe vers l'Est » de ses premiers voyages⁷².

De tels collages servent une vision du monde où le passé, historique ou mythique, est en quelque sorte contemporain du présent. Les récits témoignent à plusieurs occasions du peu de souci de les distinguer : ils se côtoient, s'entremêlent⁷³. Dans *L'usage du monde*, le narrateur désigne plus d'une fois les lieux et les peuples par leurs noms anciens : par exemple, il parlera de la Perse plutôt que de l'Iran. Les manifestations de l'histoire ont plus de force encore dans la première partie de *Chronique japonaise*, intitulée « La lanterne magique », et consacrée à l'histoire du pays, depuis ses origines

⁷⁰ Citant à l'occasion un ouvrage de son compatriote C.-A. Cingria sur *La civilisation de saint Gall*, Bouvier ajoute une nouvelle voix au récit.

⁷¹ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 12-13 (l'auteur souligne). Cette conception du lieu est marquée par l'influence du folklore breton, encore vivace aux îles d'Aran, et semble avoir été transmise au voyageur par l'oncle de son hôte. Les *Ker* (*lieu*, en breton) sont des lieux dotés d'une « charge » particulière. Selon l'oncle, tantôt ils sont « pleins de force, d'efficace et de bonté », tantôt ils réservent « cadeaux ou [...] menaces » (*ibid.*, p. 46).

⁷² N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 68.

⁷³ Voir A. Pasquali, *Un galet dans le torrent du monde*, p. 103-104 : Bouvier « allie des fragments de l'expérience personnelle du voyageur [appartenant soit au temps du voyage et de l'expérience sensible, soit à celui de la réécriture], et de vastes pans des chroniques mythologiques, historiques et religieuses » : il y a « convergence des temps dans un espace textuel limité ».

mythiques jusqu'aux plus récents événements du XX^e siècle. Cette longue chronique est le lieu d'une rencontre entre les érudits de l'Occident et de l'Orient⁷⁴, en même temps qu'elle relate les rencontres du Japon avec l'étranger. Ainsi, le récit des origines est basé sur les mythes de la religion japonaise shinto, mais il intègre aussi le point de vue chinois sur la question, puis, plus loin, celui des premiers missionnaires catholiques⁷⁵. Les quelques historiens européens cités le sont toutefois pour illustrer les difficultés que les deux mondes ont éprouvé, au fil du temps, à se rejoindre⁷⁶. Cette portion historique du texte, où la figure du voyageur apparaît à peine, reste toutefois enchâssée au récit de voyage, qui prend ici une forme très libre⁷⁷, de façon à relier le passé historique au présent du voyage. Deux courts chapitres intitulés « Le cahier gris⁷⁸ » reproduisent des fragments du journal intime du voyageur. Dans l'un d'eux, l'auteur met en place l'image de la lanterne magique qui donne à la partie historique son titre. Le narrateur y raconte un songe : « Cette nuit, j'ai vu en rêve toute l'histoire japonaise alignée comme une suite d'images d'Épinal [...]. À peu près ce qu'un enfant verrait dans une lanterne magique⁷⁹ ». La chronique historique n'apparaît plus comme une excroissance du récit : elle est présentée comme le rêve du voyageur que le pays habite.

⁷⁴ Pour D. Maggetti, le texte de Bouvier est le « lieu de rencontre de l'ici et de l'ailleurs » : si l'« ici » (Occident) est relativisé et critiqué, et que la connaissance de l'« ailleurs » est approfondie dans l'admiration, cette « double démarche de l'écrivain-voyageur [...] ne fonctionne pas selon des mécanismes d'exclusion ». Dans ses textes, les références culturelles locales et occidentales se mêlent : « le lecteur est invité à circuler sans cesse entre son univers de référence et l'ailleurs qui lui est narré, mais aussi entre le présent et le passé » (« Les récits de voyage de N. B. », p. 28-29).

⁷⁵ Dans l'ordre, voir N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 15-22, 24 et 61-64.

⁷⁶ Par exemple, Bouvier se réfère à quelques reprises à Kaempfer, observateur allemand du XVIII^e siècle, qui critique sans la comprendre la société japonaise (*ibid.*, p. 20 et 84-85).

⁷⁷ Le récit puise à plusieurs séjours, la chronologie y est anarchique et le déplacement y est presque éludé. Dans les parties suivantes de *Chronique japonaise*, bien que la chronologie et l'itinéraire restent brouillés, le récit reprend le dessus sur l'histoire.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41-43 et 75-81.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

L'apparition de l'histoire, que le voyageur développe, comme dans ce récit japonais, ou qu'il réduit, comme ailleurs, à de brèves anecdotes, s'accomplit toujours dans la même optique. Il s'agit d'aller à la recherche d'une cohérence du monde, laquelle passe par le rapprochement de plusieurs discours sur un même lieu, de provenances et d'époques variées. Ce faisant, on cherche à établir une meilleure connaissance du pays, mais on essaie aussi et surtout de tisser des liens poétiques et intuitifs entre un lieu et son passé⁸⁰.

À deux reprises, Bouvier commente, de manière indirecte, sa propre tendance à faire cohabiter le présent et le passé au sein de son discours. À travers le personnage de Monsieur X, le guide touristique de « Xian »⁸¹, une telle imbrication est décrite dans les termes de la polyphonie.

Chaque phrase [de Monsieur X] était construite pour nous faire sentir [...] sa manière chinoise (*polyphonique, cosmique*) de ressentir un coude de rivière sous les saules, une fermière qui traversait la route en vociférant derrière une truie [...], une stèle à demi effacée au coin d'un rizière [...]. Monsieur X n'avait aucun souci de distinguer la Chine quotidienne de, ma foi, LA CHINE. C'était pour lui tout un⁸².

Grâce à l'intermédiaire qu'est le guide, et par la superposition des époques et des univers distincts, on atteint une certaine unité du monde⁸³. Comme le narrateur des récits, le guide promène ses interlocuteurs dans un « passé-présent » qui seul peut exprimer la

⁸⁰ À la toute fin de cette première partie de *Chronique japonaise*, le narrateur exprime l'importance du lien (p. 113). Voir aussi notre note 261, p. 97.

⁸¹ « Xian » est le troisième récit de *Journal d'Aran et d'autres lieux*. A. Pasquali, dans *Un galet dans le torrent du monde*, propose l'interprétation de ce personnage comme double de Bouvier (p. 43-44).

⁸² N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 162-163 (nous soulignons).

⁸³ L'auteur référerait à cette forme d'unité lorsqu'il affirmait vouloir « ramasse[r] les morceaux épars d'une mosaïque détruite » (N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 55, cité au chapitre I, p. 28).

pleine substance d'un lieu⁸⁴. La vérité dont il faut rendre compte n'est pas seulement visuelle, puisqu'il s'agit de *ressentir* le lieu, d'entrer en contact avec lui par le biais de tous les sens, et notamment d'un *sens* intellectuel et poétique⁸⁵ qui révèle les résonances entre ses différentes composantes, et enfin ses résonances avec d'autres lieux qui lui correspondent. Dans un passage de *Chronique japonaise*, quelques détails et une atmosphère suffisent pour que le voyageur, échoué dans une gare de campagne japonaise, se sente tout à coup transporté dans une autre gare, surgie de son propre passé, une gare du canton de Vaud « où, à six ou sept ans, [il a] souvent somnolé [...] en attendant le train du lait⁸⁶ ». L'auteur livre ses vues sur la nature mystérieuse de cette correspondance, issue de

[...] ces riens qui s'agencent et conspirent pour former un climat. Car ce n'est pas par l'identité des choses elles-mêmes, mais par les rapports qui s'établissent secrètement entre ces choses que des lieux qui n'auraient rien en commun entrent soudain en résonance dans une logique hallucinée et entièrement nouvelle...

Le voyageur cherche bien à entrer en fusion avec un monde complet, avec le *cosmos*, tantôt en percevant, comme on entend une mélodie, la plénitude de l'instant présent, expérience rendue possible par l'épuisement physique et par la disparition de l'ego, tantôt en écoutant la polyphonie que représente le mélange des temps et des lieux.

Dans *Chronique japonaise*, le voyageur visite un modeste musée de province⁸⁷.

Ce musée projette — est-ce à dessein ? — une image des récits, cependant que le

⁸⁴ Une analyse serrée d'un court passage du *poisson-scorpion*, menée par M. Nicod-Saraiva dans « Bouvier, à travers la loupe d'une brève analyse », lui permet d'établir que « le présent [du récit] est le temps dans lequel se déroule l'histoire de la Terre, il inclut tout le passé, et tout l'avenir », mais aussi que « dans cette durée vaste, qui inclut le moment de la lecture, le lecteur participe à l'instant privilégié » (p. 285).

⁸⁵ A. Pasquali parle d'« une manière d'être *poétiquement* au monde, rendu à l'unité dans la diversité » (*Un galet dans le torrent du monde*, p. 25. L'auteur souligne).

⁸⁶ Pour cette citation et la suivante, N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 238.

⁸⁷ Pour tout le passage, *ibid.*, p. 232-234.

personnage du conservateur peut être considéré, à l'instar de Monsieur X, comme un double de l'écrivain. Comme les récits de Bouvier, le musée est fourmillant, désordonné et hétéroclite. Le seul ordre qui y règne est celui que son auteur, M. Yonemura, lui a imprimé au gré de ses voyages, de ses trouvailles et de son inspiration. Ainsi, « grâce au génie et au désordre, le passé n'est pas arbitrairement coupé du présent ». L'humble lieu est cependant capable de procurer « des instants d'enchantement véritable ». L'auteur⁸⁸ possède un souci d'authenticité. « Vous voyez ! » dit-il en dévoilant une pièce maîtresse de sa collection, un squelette humain couché sur du sable et décoré de coquillages multicolores, « l'attitude du corps tout à fait fidèle ! ». Malgré cela, il sait prendre quelques libertés : « — Bon, mais les coquillages ? » demande le voyageur. « — Les coquillages, c'était pour m'amuser »⁸⁹.

Faut-il comprendre que Bouvier aménage l'expérience réelle du voyage pour les besoins de son récit ? Il faut parfois tricher afin de donner l'illusion du réel, sans que cela aille pour autant à l'encontre de la volonté de « faire voir le monde ». Transformer l'expérience participe de la fonction alchimique du travail d'écriture : il s'agit de placer le lecteur devant l'impression de polyphonie qui a transporté le voyageur. On ne peut s'arrêter au premier sens du discours de Bouvier sur la transparence. De concert avec les voyageurs classiques, il opposait le voyageur qui écrit à l'écrivain qui, tout occupé de son style, voyage sans voir le monde. S'il est vrai que l'auteur a un souci de purger son expression du superflu, la construction des récits révèle un tout autre souci. Celui de donner à voir ce qui, pour lui, constitue la réalité, c'est-à-dire ce « monde complet » dont,

⁸⁸ On parle ici du conservateur, l'« auteur » du musée, mais ces propos peuvent être appliqués à Bouvier.

parfois, dans des « instants souverains [...] soulevés par une lévitation plus sereine encore que celle de l'amour⁹⁰ », il a perçu toutes les voix confondues, mais dont on peut, à d'autres moments, se contenter de révéler une à une les facettes — historique, mythique et même surnaturelle —, afin de reconstituer dans l'objet qu'est le récit une unité certes inférieure, mais néanmoins comparable.

DONNER À VOIR L'« OUTRE-MONDE »

Si la définition du monde dépasse sa description physique présente pour inclure ses destins passés, il y a lieu de se demander si elle ne doit pas aussi faire une place à certains phénomènes qui, bien qu'ils paraissent invraisemblables pour un Occidental, font partie, pour la population locale, de la réalité. Pour Bouvier, le monde ne serait pas complet sans que l'on tienne compte de manifestations que l'esprit occidental qualifierait de chimériques et d'irréelles. Rappelons que, selon lui, la raison est incapable d'englober toutes les facettes du réel, trop rigide pour en adopter les contours mouvants et parfois imprécis. On aurait tendance à évacuer l'invraisemblable d'un texte qui se veut un reflet du monde. Or, non seulement Bouvier accueille-t-il dans ses récits les croyances populaires des gens qu'il visite, mais il lui arrive de les faire siennes. Ainsi, dans sa volonté de faire apparaître le monde, Bouvier fait surgir d'inquiétantes images de spectres et de revenants. Par leur caractère fantomatique, certains endroits deviennent des non-lieux⁹¹, mais la plupart du temps, le surnaturel bonifie la réalité. Comparant son

⁸⁹ Dans *Japon*, publié en 1967 et légèrement remanié pour donner *Chronique japonaise*, la scène du musée est présente (p. 166), mais il y manque la conclusion — cette conversation à propos du squelette. Doit-on conclure à une fiction, ajoutée plus tard par Bouvier pour enrichir la fonction métadiscursive du passage ?

⁹⁰ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 104.

⁹¹ L'auteur a refusé de nommer les lieux dans *Le poisson-scorpion*, « parce que pour [lui] ce n'étaient pas des lieux, c'étaient des fantômes de lieux. [...] Ils ne méritaient pas de nom » (N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 149).

procédé à celui des cultures orientales, dans lesquelles le monde des morts et celui des vivants cohabitent, l'auteur parle d'« enrichi[r] le monde d'un outre-monde », qui devient perceptible lorsqu'on a appris à « créer en soi l'hospitalité à ce qui vous est supérieur », c'est-à-dire au sacré, au surnaturel⁹².

C'est d'abord en donnant voix aux croyances populaires que Bouvier fait entrer la magie dans ses récits. Celle-ci est incorporée avec naturel au récit de certains épisodes historiques. Ainsi, l'histoire japonaise qui compose la première partie de *Chronique japonaise* est agrémentée de superstitions et d'anciennes croyances⁹³. La magie, qui passe pour avoir façonné l'histoire, n'a pas tout à fait disparu au moment des voyages de Bouvier. Elle reste active, à tout le moins, dans les croyances locales. En faisant toujours l'économie des expressions qui les désigneraient comme des superstitions ou comme des chimères — « les japonais croient que... », « on raconte ici que... », « les légendes prétendent que... », etc. —, l'auteur laisse planer le doute quant à ses propres convictions.

Une telle hésitation devant les croyances locales est perceptible dans « Journal d'Aran ». Ce qui est à la base une fascination pour le folklore laisse présager une contagion par les forces qui peuplent ses histoires. Le soir, au coin du feu, le voyageur écoute le vieil oncle de son hôte, qui « remplit de ses récits le vide de [l']île⁹⁴ ». Il raconte son exil aux États-Unis, puis son retour à Aran, mais surtout, il parle du *side*, auquel il

⁹² Pour les deux citations, *ibid.*, p. 98 et 96.

⁹³ Voir N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 37-38, puis p. 191 : le narrateur esquisse l'histoire de la province reculée du Hokkaïdo, au début d'un chapitre où il relatera sa visite. L'île, méconnue des Japonais du centre pour qui elle resta longtemps « une Tartarie boréale et presque mythologique », mérite sa réputation : « Son premier visiteur de marque est, comme par hasard, un fantôme : celui du fameux Yoshitsune [...] ».

⁹⁴ N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 45.

croit bien plus qu'aux sermons du curé⁹⁵. Le *side* est un monde parallèle, ou plutôt un « monde du dessous », peuplé par « *the good people* », les fantômes tourmentés et malfaisants des premiers habitants de l'île, vaincus par les Celtes. Parfois, sous des formes diverses, ils remontent à la surface pour demander réparation, ou pour enlever des jeunes garçons qu'ils gardent prisonniers dans les sous-sols qu'ils habitent. Bien qu'il fasse partie de l'imaginaire des îliens, le *side* est une « cinquième contrée » qui mérite, autant que le monde réel, d'être explorée par le voyageur. L'oncle, pour qui « cet outre-monde rel[ève] de la simple évidence », servira de guide : « Il en parle comme le guide Baedeker des jardins Boboli⁹⁶ ». Le narrateur souligne l'interpénétration des deux mondes — « ici [...] le surnaturel et l'étrange font partie intégrante des tracasseries quotidiennes » —, une proximité que la frugalité de la vie explique plus qu'elle ne l'excuse.

Il est faux de penser que lorsque la vie est faite de peu, on brode. C'est le contraire : avec un vent de quatorze Beauforts qui condamne trois mois sur douze les îliens à un mutisme presque total on n'a pas le temps d'enjoliver, on va à l'essentiel. Il y a ce monde parallèle. Il y a ces créatures qui en sortent [...] ⁹⁷.

Ces croyances étaient encore vivaces quand l'oncle était enfant. Il parle toutefois sans crainte des gens du *side*, parce qu'il connaît mille façons de déjouer leurs mauvais sorts, et surtout parce qu'il sait reconnaître les visiteurs du dessous. « “Il suffit d'ouvrir le bon œil” [a-t-il ajouté] en me dévisageant d'un air entendu », écrit l'auteur. À cause de ses habitudes étranges (en plus d'être venu seul et « hors saison », il est insomniaque et

⁹⁵ Pour les citations suivantes sur le *side*, *ibid.*, p. 82-88.

⁹⁶ *Ibid.*, 87. Outre les dires de l'oncle, le narrateur s'appuie sur plusieurs documents historiques et littéraires : « Le *Lebor Gbala* — Livre des invasions — recension du XII^e siècle d'une chronique sans doute plus ancienne » (p. 83) ; des textes du Moyen Âge irlandais (p. 84) ; des témoignages du dramaturge irlandais Synge (p. 84 et 87-88).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

trop malade pour se nourrir), Bouvier sera soupçonné de faire « à sa façon » partie de l'outre-monde⁹⁸.

Le voyageur représente toujours, pour ceux qu'il visite, un être étrange parce qu'étranger. Il n'est pas rare de voir que l'identité d'un voyageur soit teintée de mystère, voire de magie. L'histoire du récit de voyage offre plusieurs exemples de textes où le mouvement du voyageur acquiert un aspect sacré. Parfois le voyageur lui-même est, en quelque sorte, assimilé à un dieu. Pensons simplement aux figures mythiques d'Ulysse ou d'Apollonios de Tyane. Le voyageur en connaît plus sur le monde que le sédentaire, sa science est presque divine⁹⁹. Les voyageurs possèdent donc, autant pour ceux qu'ils rencontrent le long des routes que pour ceux qu'ils retrouveront à leur retour, des qualités à la fois héroïques et monstrueuses. Le narrateur des récits de Bouvier ne sera pas épargné par ces forces aussi fascinantes qu'inquiétantes.

Du reste, le dépouillement acquis grâce au déplacement rend l'esprit perméable : « [les apparitions] sont le fruit de l'usure, de la fatigue, de la solitude. Quand l'esprit se vide, il y a des choses très inquiétantes qui demandent à le remplir¹⁰⁰ ». La magie n'est pas seulement présente dans l'œuvre par le relais des croyances locales : elle touche directement le voyageur. Dans *Le poisson-scorpion* notamment, l'outre-monde vient à faire partie du réel, et non plus seulement de l'imaginaire des autochtones. Bien entendu, sa présence repose sur les caractéristiques de la culture et de la religion ceylanaises : « à

⁹⁸ *Ibid.*, p. 64-65. Voir aussi p. 82 : parlant du visiteur au téléphone, l'oncle chuchote : « Il est fiévreux la nuit et vivant la journée. Ses mains sont brûlantes ou glacées. Ce n'est pas un journaliste, il n'a presque rien écrit. » (C'est vrai.) Et il a conclu en riant : « C'est une personne du *side* ».

⁹⁹ Voir N. Doiron, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte [...] », p. 23 : « Le voyageur marche aux extrémités [...]. Le monde des voyageurs est celui, monstrueux, des confins ».

¹⁰⁰ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 134-135.

Ceylan, on entend sans cesse parler de magie, quantité de gens la pratiquent [...] ¹⁰¹ ». Il reste que le narrateur du récit est bel et bien témoin d'apparitions et victime d'envoûtements.

Dans un chapitre intitulé « Quatre grains d'ellébore », le narrateur présente la ville de M..., réputée pour la supériorité et la malfaisance de ses enchanteurs ¹⁰². Une fois de plus, le thème de la magie est introduit par l'intermédiaire du mythe et des « anciennes chroniques », puis des croyances populaires. Bouvier rappelle d'abord les origines de l'Île, déjà évoquées au début du récit, dans un passage où il comparait certains textes anciens aux promesses des prospectus et des guides de voyage modernes, et qui laissait présager l'aspect à la fois inquiétant et merveilleux du récit à venir ¹⁰³. Suit la présentation du village tant redouté par les voisins de Bouvier. Les attributs de M... sont exposés dans des phrases qui oscillent entre le « on » du discours collectif et un « nous » qui, déjà, inclut le narrateur dans la communauté étrangère où il habite. Les commentaires qu'il glisse ici et là indiquent toutefois qu'il se garde de prendre trop au sérieux les pouvoirs des habitants de M... La magie est donc présentée tantôt comme une réalité, tantôt comme une veulerie, tantôt comme une folie ¹⁰⁴.

Quelques pages plus loin, le voyageur, curieux de vérifier les « fables » qu'il entend chez lui, relate sa visite à M... ¹⁰⁵. Dans ce chapitre, le lecteur voit la magie

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰² N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 79-83.

¹⁰³ « [...] trois mille ans avant Baedeker [guides de voyage qui « assurent que l'Île est une émeraude au cou du subcontinent »] les premiers rituels sont un peu plus circonspects. L'île est le séjour des mages, des enchanteurs, des démons. C'est une gemme fuligineuse montée du fond de l'Océan sous le règne de mauvaises planètes » (*ibid.*, p. 16).

¹⁰⁴ Le dictionnaire nous apprend que l'ellébore, mentionnée dans le titre du chapitre, est une plante dont la racine passait autrefois pour guérir la folie.

¹⁰⁵ N. Bouvier, « Graine de curieux... », dans *Le poisson-scorpion*, p. 101-105.

envahir le récit et devenir, pour la première fois, bien « réelle ». Le narrateur prépare la scène en utilisant pour la description un vocabulaire étrange et inquiétant. La route qui mène à M... « pourrait bien conduire aux retraites de quelque ogre déchu ». Au-dessus du grand arbre qui abrite le village — « ce noir parasol » —, les chauve-souris qui tournoient sont appelées « vampires », puis « fruits sombres » ; leur vol est comparé à un « sabbat vespéral »¹⁰⁶. Le village paraît d'emblée inhospitalier, mais bientôt le voyageur sera bel et bien « victime » d'un tour de magie destiné à l'avertir qu'il n'est pas le bienvenu. Une main invisible le fait trébucher. C'est là « un tour des plus communs que les illusionnistes pratiquent depuis toujours dans le subcontinent¹⁰⁷ », mais cette fois, le texte ne présente nulle trace d'ironie ou d'incrédulité. Le voyageur s'empresse de quitter ce lieu de mauvais augure.

À partir de ce moment, le narrateur accueillera sans sourciller dans le récit les manifestations de l'outre-monde. Sur l'établi de l'horloger, il voit apparaître « une nuée roussâtre [...] qui tourbillonne sur elle-même comme une colonne de fourmis volantes¹⁰⁸ ». C'est le résultat d'un envoûtement vaincu grâce aux soins de l'exorciste. L'épicière tamoule, qu'il fréquente assidûment, a pour habitués certains êtres fabuleux : le narrateur affirme avoir vu « un djinn haut comme une botte[,] [...] sorti de terre juste entre [s]es jambes et dans un grondement de tonnerre », disparaître avec « un bocal de pickles¹⁰⁹ ». De la part du narrateur, on sent tantôt l'acceptation bonhomme de ce commerce avec la magie, tantôt l'ébahissement devant le prodige. À deux pages d'intervalle, il écrit : « Qu'une partie [...] de sa clientèle vienne de l'outre-monde n'a rien

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 165-166.

pour m'étonner », puis : « je me demandais si j'avais la berlue ». Mais sa perception du monde magique demeure celle d'un « borgne », lorsqu'on la compare à celle de ses voisins¹¹⁰. Le texte se développe à cheval entre deux conceptions du réel, l'une, occidentale, n'admettant que le rationnel, et l'autre, orientale, pour laquelle la magie compte bien plus que les lois de la physique. Ainsi, le récit prend des allures de réalisme magique¹¹¹. Entre le récit et le conte, Bouvier va jusqu'au bout d'une conception de la réalité à laquelle les forces obscures prennent part, en les mettant en scène au mépris de la vraisemblance, pourtant si importante pour le genre qu'il pratique.

Outre ces occasions, où la présence du merveilleux est à mi-chemin entre l'expérience vécue, le rêve éveillé, et la folie d'une communauté que la chaleur extrême rend léthargique, le voyageur établira un contact « personnel » avec l'outre-monde. Un soir où la folie et la perte de soi menacent, il rencontre sur les marches d'une église un vieux jésuite italien, le Père Alvaro, avec qui il discute longuement¹¹². Intrigué par le personnage, il écrit à un autre jésuite, rencontré en Inde avant de passer à Ceylan, et lui demande des renseignements sur Alvaro. Le temps qu'arrive la réponse, il retrouvera plusieurs fois le vieillard au clair de lune. Celui-ci l'aide à corriger l'anglais de ses articles¹¹³. Lorsque la lettre lui parvient, elle lui apprend que le Père est mort, il y a plus de six ans, en refusant les derniers sacrements. La nouvelle surprend à peine le narrateur,

¹⁰⁹ Pour tout le passage, *ibid.*, p. 127-128.

¹¹⁰ L'essai tourbillonnant décrit plus haut est apparu aux autres témoins sous la forme distincte d'un démon (*ibid.*, p. 167).

¹¹¹ Le réalisme magique, souvent associé à la littérature latino-américaine, est « attentif à la dimension onirique de la réalité ». Il est caractérisé par l'interpénétration du rationnel (issu de la culture occidentale) et du magique (apporté par les cultures précolombiennes). La magie y est présentée sans emphase particulière, car il est admis qu'elle fait partie du réel (voir « Réalisme », dans H. van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 403).

¹¹² Pour tout le passage, N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 137-149.

qui avait déjà des soupçons sur l'*identité* du jésuite : en plus d'être soulevé par des lévitations soudaines, Alvaro avait la fâcheuse habitude de disparaître sans crier gare. Sous sa soutane, il semblait ne pas avoir de corps.

Interrogé sur la part de fiction dans *Le poisson-scorpion*, l'auteur hésite à admettre qu'il y a eu invention. Si Bouvier reconnaît que le récit « finit comme un conte tropical » et qu'il « se termine dans la fiction », il ajoute du même souffle : « La fin du "Poisson-scorpion" correspond tout à fait à ce que j'ai vécu. [...] On est dans un monde de zombies et j'en étais vraiment là¹¹⁴ ».

Cet outre-monde existe-t-il, pour vous ?

Je ne peux pas répondre... Il est bien probable qu'à Ceylan il existe. [...] j'ai été infecté par un état d'esprit. [...] quand [j'ai écrit *Le poisson-scorpion*], je me suis mis à créer des personnages qui étaient à l'image de ce que j'avais vécu. Ces personnages ont existé. [...] j'ai bel et bien rencontré le jésuite mort depuis six ans. [...] Je ne peux en dire plus¹¹⁵.

Apparitions « réelles » ? Invention participant de la recreation du voyage en texte ? Folie ? Le discours de l'auteur reste ambigu ; il refuse de départager le réel de la légende, l'expérience de la tradition. Mais lorsque l'histoire personnelle du voyageur, qu'elle soit réelle ou fictive, ne permet pas de pénétrer l'outre-monde, l'Histoire et les histoires que les gens racontent donnent malgré tout accès à un point de vue sur le réel qui ajoute à sa richesse, et auquel bien souvent les jeunes ne croient plus¹¹⁶. La magie et le surnaturel appartiennent en définitive au monde du passé ; dans les récits se manifeste une certaine nostalgie d'un monde autrefois plus nourri. On retrouve alors, dans l'introduction de la

¹¹³ « Son vocabulaire était superbe, surtout pour tout ce qui évoque la dégradation, l'abandon, le chagrin » ; grâce à lui, la langue de ces articles atteint une étonnante « maîtrise » et acquiert un « sombre éclat » (*ibid.*, p. 148-149).

¹¹⁴ Pour toutes ces citations, N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 132.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 135-137.

magie, la recherche de cohérence accomplie par le récit, la tentative de restituer ce passé en l'articulant au présent.

¹¹⁶ Pour le neveu de « Journal d'Aran », « ce légendaire [du *side*] n'est que fadaïses » (N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 88).

CONCLUSION

Expérience poétique de l'harmonie

La poétique de Bouvier, de même que le caractère poétique de ses récits, peut se ramener à une seule *image*, celle de la polyphonie. Cette contradiction dans les termes est déjà une indication de la difficulté de sa mission, voire de l'impossibilité à rendre l'expérience qui la fonde. Certes, elle exprime la volonté de faire participer et la vue, et l'ouïe, et tous les sens au témoignage que donne le voyageur, mais plus encore, elle traduit la disproportion qui existe entre l'espace qu'il parcourt et les moyens qu'il a, non pas même de le comprendre, mais seulement de le saisir et de le percevoir. La polyphonie, suivant une cosmologie que Bouvier nomme « panthéiste¹ », décrit ainsi ces imprévisibles et brefs moments de surgissement d'une réalité pleine et unifiée, au cours desquels quelques gouttes de l'essence du monde tombent sur la langue du voyageur assoiffé.

¹ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 96.

« Je suis convaincu que le monde qui nous entoure est continuellement *polyphonique*, mais que nous en avons une perception monodique : nous n'entendons qu'une des voix de la partition² », déclare Bouvier. Pourtant, à certains instants, rares et privilégiés, causés en lui par l'érosion de la route, il accède à une « [...] dimension poétique où les choses cessent d'apparaître comme isolées, disjointes, solitaires pour laisser éclater leurs *harmoniques* et leurs innombrables complicités [...]»³. Si cette plénitude n'est pas perceptible en tout temps, c'est par « carence⁴ » ou « par insuffisance centrale de l'âme⁵ », par une « absence » contre laquelle il faut lutter : « nous accordons bien rarement au monde cette présence fervente et inconditionnelle qu'il attend et mérite⁶ ». Bref, on recherche un « être-là » qui rappelle le bouddhisme zen et que le voyage développe⁷, une liberté intérieure, une « présence plénière⁸ » permettant la saisie de l'instant présent et de l'harmonie qui s'y dissimule.

Toute la poétique de la transparence, son application au déplacement comme sa formulation en écriture, repose sur cette conception du monde. Les règles du voyage façonnent le voyageur pour le rendre apte à la perception des harmoniques ; les règles d'écriture dépouillent les phrases, selon le modèle du haïku, pour permettre la description des instants où cette perception s'accomplit, dans les limites du langage qui reste « un miroir presque toujours embué⁹ ». Cette conception du monde nous ramène à un

² E. Zaccàï, « Le monde de Nicolas Bouvier [entretien] », p. 89 (nous soulignons).

³ N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 178 (nous soulignons).

⁴ *Idem.*

⁵ Bouvier utilise l'expression dans « Routes et déroutes » (p. 178) et dans *L'usage du monde* (p. 348). Dans « Voyage, écriture, altérité » (p. 104), il l'attribue à Antonin Artaud.

⁶ N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 178.

⁷ E. Zaccàï, « Le monde de Nicolas Bouvier [entretien] », p. 91.

⁸ N. Bouvier, « Voyage écriture, altérité », p. 103-104. Cette fois, l'expression est attribuée à Kenneth White.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

mécanisme fondamental des récits, par lequel les voix du voyageur et celles des gens rencontrés, le présent du voyage et les histoires populaire, érudite et mythique, et enfin le réel et le surnaturel s'entremêlent.

L'importance de l'image musicale dans les textes métadiscursifs de Bouvier explique pourquoi tant de passages des récits s'organisent autour de qualités sonores. La description cherche à rendre les bruits d'un lieu et, par eux, son atmosphère, mais de façon plus essentielle, en évoquant sa musique ou la *leçon* qu'il murmure, le voyageur écrit dans un effort pour nommer l'ineffable et pour représenter l'invisible. En outre, Bouvier innerve ses récits de poésie en insérant des poèmes qui cristallisent le bonheur de percevoir l'unité du monde, sans chercher à l'expliquer¹⁰.

Récit de voyage et poésie

La relation des récits de voyage de Bouvier avec une certaine poésie tient en grande partie au « projet » ou à « l'intentionnalité », à « un enjeu éthique » qui dirige sa poétique du déplacement et de l'écriture¹¹. On trouve, chez plusieurs contemporains de Bouvier, une recherche « du *vrai lieu* et de sa plénitude¹² », un désir d'aller « vers une autre expérience de la terre et de la vie [...] et de dire le chemin qui y mène [...], d'« entrer dans la région dépouillée »¹³ ». Bouvier s'inscrit là dans une lignée d'écrivains

¹⁰ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 125 et 191 ; *Chronique japonaise*, p. 167-168, 201-202, 243-244. Plusieurs de ces poèmes sont reproduits dans le recueil *Le Dehors et le dedans*.

¹¹ A. Pasquali, dans « Récit de voyage et poésie », un chapitre du *Tour des horizons*, propose fort justement que le rapport entre poésie et récit de voyage est surtout stimulant lorsqu'on l'aborde du point de vue « éthique », c'est-à-dire du point de vue du projet artistique qui les informe (p. 115-118).

¹² Y. Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne (1953) », paraphrasé par A. Pasquali dans « Récit de voyage et poésie », p. 116.

¹³ K. White citant le *Livre de Tchao*, dans *La Figure du dehors*, p. 65. White et Bouvier ont publié dans la *Revue des Belles Lettres* une correspondance où ils élaborent sur le caractère éthique et poétique de leur recherche respective.

qui, selon son expression, font du zen sans le savoir¹⁴, et ressentent l'attraction du haïku tout en percevant la menace que fait peser sur l'écriture ce « minimal ultime »¹⁵. Tous cherchent néanmoins à saisir pour un instant ce que le monde cache d'invisible et d'éternel, à rejoindre ce que Philippe Jaccottet nomme « l'Insaisissable ».

La proximité des poétiques développées par Bouvier et Jaccottet est étonnante¹⁶. Cette parenté nous servira de modèle pour une exploration des liens qu'entretient l'œuvre du voyageur avec la poésie de son temps. Dans « Poursuite », Jaccottet tente la description de l'« expérience », qui est pour lui ce dont « se nourrit le poème¹⁷ ». Sur plusieurs pages, il avance à tâtons pour cerner lentement l'insaisissable. Sa poursuite recoupe avec une régularité surprenante les éléments dont Bouvier se sert pour élaborer sa poétique. Ce surcroît de réalité, perçu lors d'illuminations qui placent le sujet au centre du réel plutôt que de l'en éloigner, Jaccottet l'appelle la *mesure*. Celle-ci est comparée à une musique, à une harmonie, puis à un chant, en soulignant ce que cela suppose d'ouverture, mais aussi d'ordre¹⁸. Les images qu'évoque le poète pour guider le lecteur vers la compréhension de cette expérience sont marquées par l'usure et par la légèreté¹⁹.

¹⁴ N. Bouvier, *Chronique japonaise*, p. 164. Voir aussi *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 98, et « Voyage, écriture, altérité », p. 106 : Bouvier ne limite pas à ses contemporains la liste d'auteurs ayant cherché, comme lui, à décrire des « moments de totalité, où les choses entrent en résonance ». Entre autres, il mentionne ainsi Montaigne, Rimbaud et Hölderlin, avec Katherine Mansfield, Henry Miller, Jean Giono, Henri Michaux et Vladimir Holan.

¹⁵ Voir J.-F. Bourgeault, « L'épopée faite de haïkus », p. 70. Bourgeault mentionne la poésie de Philippe Jaccottet et, au Québec, celle de Jacques Brault, avant de consacrer la suite son l'article à l'œuvre de Peter Handke.

¹⁶ Lui aussi d'origine romande, Jaccottet est contemporain de Bouvier (il naît en 1925, Bouvier en 1929). Leur proximité est étonnante, entre autres, à cause de la sédentarité obstinée de Jaccottet, qui vit retiré dans la campagne française, où il puise une inspiration toujours renouvelée, alors que la recherche de Bouvier a « besoin de cet apport concret qu'est le déplacement dans l'espace » (N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 49).

¹⁷ Ph. Jaccottet, « Poursuite », dans *Éléments d'un songe*, p. 144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134-135.

¹⁹ *Ibid.*, p. 139-140 : « Et si maintenant, pour plus de précision, je me risque à comparer ce [...] pas léger de l'Insaisissable et cette belle ordonnance à ce qui aurait pu me parvenir d'une fête ou d'une cérémonie très lointaine, je dirai que [...] les sonorités, comme la mesure, étaient plutôt graves, ou alors d'une légèreté

Pour Jaccottet, le *moi*, « avec ses combats et ses soucis », est un obstacle à la perception de la mesure : « on finit par ne plus voir et entendre que lui, non le monde²⁰ ». La toute première note de *La Semaison*, édition des carnets du poète, résume l'entreprise :

L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte ; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau²¹.

Ces poètes, dont Bouvier se rapproche sans s'en réclamer, puisent à un réseau commun d'influences littéraires, à l'origine desquelles semblent se trouver Hölderlin et Rimbaud, et que colore l'inspiration déterminante du haïku²². Parmi eux, Bouvier se distingue par la forme littéraire qu'il utilise. L'application de cette recherche au récit de voyage lui interdit en effet d'approcher la brièveté et le dépouillement extrêmes et l'oblige à développer autrement une vision du monde semblable. D'autres voyageurs paraissent s'avancer sur une route parallèle : une étude du déplacement au XX^e siècle, orientée autour des thèmes du dépouillement et de la transparence, pourrait s'avérer très féconde²³. Elle reste à faire, mais il semble que sa richesse la plus grande repose sur l'horizon poétique et éthique vers lequel les écrivains-voyageurs se tournent aujourd'hui.

noble et poignante, les colorations d'une richesse éteinte, [...] comme des vêtements de paysans usés [...] ; et si des drapeaux passaient au fond de ce théâtre, ils étaient eux aussi délavés [...] ».

²⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

²¹ Ph. Jaccottet, *La Semaison*, p. 11.

²² Un regard sur les textes critiques et les entretiens de ces écrivains révèle les lectures communes qui les guident. En ce qui concerne les liens entre Bouvier et Jaccottet, rien n'indique directement que Bouvier ait connu et lu l'œuvre du poète ; cependant, l'inverse n'est pas vrai : un texte de Bouvier figure dans *Une constellation tout près*, un recueil de poèmes choisis par Jaccottet, paru récemment aux éditions La Dogana (2002).

²³ D'Henri Michaux à Jacques Lacarrière, de Kenneth White à Michel Le Bris, nombreux sont les chantres du « dehors » qui associent au déplacement dans l'espace la recherche d'une perception plus essentielle du réel, d'une manière d'être poétiquement au monde, tout en concevant le déplacement dans les termes du dépouillement. *Pour une littérature voyageuse*, recueil de textes critiques d'écrivains-voyageurs, auquel ont participé Bouvier, Lacarrière, Le Bris et White, se veut le « manifeste » « d'un mouvement littéraire en train de naître », témoignant « de l'ouverture d'un nouvel espace » et formulant « des invitations à sortir de soi [...] pour retrouver le poème du monde » (« Note de l'éditeur », p. 8-10).

En faisant le choix de la forme narrative, Bouvier renonce à transmettre directement l'harmonie du monde, car tout essai pour expliciter la polyphonie la fait aussitôt disparaître :

si le langage dont nous disposons nous, mortels [...], parvenait à rendre compte de la totalité du monde sensible, ce monde disparaîtrait immédiatement. [...] On retournerait au verbe originel²⁴.

Jaccottet partage en principe ces vues, mais il a choisi l'écriture poétique pour tenter d'approcher au plus près de l'insaisissable *mesure*, tout en sachant que la beauté du monde réside justement dans le fait que celle-ci soit intangible :

la poésie [...] est [...] une manière de parler du monde qui ne supprime pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable, merveilleux parce que terrible²⁵...

Un monde complet

La perception polyphonique du monde achemine le voyageur ou le poète vers un univers ordonné et cohérent, même si cette cohérence échappe aux paramètres de la raison. Tout apparaît relié²⁶, entre le réel et l'indicible qui le complète, et tout concourt à cette harmonie qui constitue la vérité : par le biais du « vrai texte », c'est elle « qu'il faut sinon exprimer, au moins rejoindre²⁷ ».

Connaître un *monde entier*, telle est donc l'expression de l'idéal que Bouvier hérite, à première vue, des voyageurs classiques. Cette entreprise pourrait en effet être lue comme une reprise de leur désir de *faire le tour* du monde. Mais on assiste à un

²⁴ N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 88.

²⁵ Ph. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 153.

²⁶ Voir N. Bouvier, *Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, p. 98, et *Chronique japonaise*, p. 113.

²⁷ N. Bouvier, « Routes et déroutes », p. 186.

glissement essentiel de sens, comme en témoignent les prises de position de l'auteur face à une certaine culture occidentale privilégiant l'accumulation et la rationalité.

La distance qui se creuse entre Bouvier et les voyageurs encyclopédiques tient à ce que la perception de cette vérité, de cette totalité harmonique reste, toujours, à la fois indescriptible et fugitive. L'espace d'un instant, le rideau qui cache l'étendue du monde est soulevé par un souffle mystérieux, pour retomber aussitôt et replacer l'homme devant le silence qu'il porte en lui. En font foi ces réflexions, qui viennent clore l'évocation d'un instant de présence au monde, d'une illumination accordée au moment où le voyageur s'apprête à aborder un nouveau continent.

Ce jour-là, j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr²⁸.

Les voyageurs classiques ont gravé leurs découvertes sur la carte et sur le globe. Ils voulaient invariable le visage du monde qu'ils représentaient²⁹. Ils ont cherché à *se former* par le déplacement en faisant du monde un lieu d'apprentissage. À l'opposé, l'exercice de déformation de soi, auquel se soumet le voyageur chez Bouvier, et qui doit le mener à la transparence, est constamment à refaire. On pourrait dire qu'au déplacement encyclopédique classique, Bouvier oppose une *protreptique*³⁰ du déplacement, c'est-à-

²⁸ N. Bouvier, *L'usage du monde*, p. 348.

²⁹ Sur le rôle joué par la carte dans la poursuite des visées encyclopédiques des voyageurs classiques, voir N. Doiron, *L'art de voyager*, p. 42.

³⁰ Nous empruntons le terme de *protreptique* au grec *protrepein*, qui signifie « tourner vers » (*pros* : vers et *trepein* : tourner). Dans son sens très réaliste, le verbe est utilisé par Homère pour désigner le mouvement du soleil tourné vers la Terre (*L'Odyssée*, livre XI, vers 18), et dans son sens pédagogique, il signifie la pratique visant à tourner un élève, avant la poursuite d'un bien quelconque, vers la pratique du soin de l'âme (Platon, *Apologie de Socrate*) ou vers la science (Platon, *Euthydème*).

dire qu'il fait du voyage une activité apte à *tourner* le voyageur *vers* le monde et ses polyphonies, plutôt que de chercher à *tourner autour* du monde, sans parvenir à le pénétrer³¹. Le voyage est alors une façon d'être au monde et de dialoguer avec lui, une activité, par nature, toujours à recommencer. Pour le voyageur, point de retour, car le monde reste, « dans sa réalité, c'est-à-dire [...] avec son refus de répondre à la question posée, avec ce qu'il a de définitivement insaisissable³² », comme un « doigt posé sur une bouche invisible³³ ».

³¹ On voit donc qu'il est possible, en utilisant le vocabulaire classique, d'opposer à l'encyclopédisme une autre forme d'éducation, elle aussi utilisée chez les Grecs, et qui semble plus propre à définir les voyages de Bouvier.

³² Ph. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 153.

³³ N. Bouvier, *Le poisson-scorpion*, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie recense tous les volumes et articles cités dans le texte du mémoire, en plus d'une sélection des ouvrages les plus pertinents parmi ceux qui ont été consultés au cours de son élaboration. Y ont été ajoutés, au meilleur de nos connaissances, tous les ouvrages et articles publiés par Nicolas Bouvier ou portant sur son œuvre, à l'exception des comptes rendus.

I. CORPUS PRIMAIRE

I. 1. Récits de Nicolas Bouvier

BOUVIER, Nicolas. *Chronique japonaise*, Paris, Payot, 1991, 258 p.

BOUVIER, Nicolas. *Japon*, Lausanne, Rencontre, 1967, 190 p.

BOUVIER, Nicolas. *Journal d'Aran et d'autres lieux. Feuilles de route*, Paris, Payot/Rivages, 1993, 172 p.

BOUVIER, Nicolas. *Le poisson-scorpion*, Paris, Gallimard, 1996, 173 p.

BOUVIER, Nicolas. *L'usage du monde*, Paris, Payot, 1997, 349 p.

I. 2. Autres textes et propos de Nicolas Bouvier

- BOUVIER, Nicolas. *L'Art populaire en Suisse* [nouvelle édition], Genève, Zoé/ Pro Helvetia, 1999, 300 p.
- BOUVIER, Nicolas. « Atlas [manuscrit] », « En topolino sur la route d'Arga » et « Ce soir est un soir comme les autres... » suivi de « Sur la fin d'une semaine misérable », inédits reproduits dans *Dans la vapeur blanche du soleil : les photographies de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 1999, p. 24, p. 92-95 et p. 197-201.
- BOUVIER, Nicolas. *Boissonas. Une dynastie de photographes*, Lausanne, Payot, 1983, 223 p.
- BOUVIER, Nicolas. « La clé des champs suivi de Petite morale portative », dans *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992, p. 41-56.
- BOUVIER, Nicolas. *Comment va l'écriture ce matin. Pages de carnets*, Genève, Slatkine, 1996, 129 p.
- BOUVIER, Nicolas. « Dans les brumes de l'île du Whisky », *Géo*, n° 156, février 1992, p. 108-117.
- BOUVIER, Nicolas. *Le Dehors et le dedans : poèmes*, Genève, Zoé, 1986, 85 p.
- BOUVIER, Nicolas. *L'Échappée belle, éloge de quelques pèlerins*, Genève, Métropolis, 1996, 162 p.
- BOUVIER, Nicolas. « Ella Maillart et la Chine centrale », préface à Ella Maillart, *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire. Une femme à travers l'Asie centrale en 1935*, Genève, Payot, 1989, p. 7-9.
- BOUVIER, Nicolas. « Le flâneur ensorcelé, Charles-Albert Cingria (1883-1954) », *La Nouvelle Revue Française*, n° 491, décembre 1993, p. 35-45.
- BOUVIER, Nicolas. *La guerre à huit ans et autres textes*, postface de Sylviane Dupuis, Genève, Carouge, 2000, 50 p.
- BOUVIER, Nicolas. *Le Hibou et la baleine*, Genève, Zoé, 1993, 57 p.
- BOUVIER, Nicolas. « Îlots perdus tout au bout de la brume », *Géo*, n° 76, juin 1985, p. 106-115.
- BOUVIER, Nicolas. « Lettre à Kenneth White », *Revue des Belles-Lettres*, 110^e année, n^{os} 3-4, 1987, p. 85-90.
- BOUVIER, Nicolas. « Les livres essentiels de Nicolas Bouvier », *Le Temps stratégique*, n° 20, printemps 1987, p. 111-118.
- BOUVIER, Nicolas. « Lorenzo Pestelli », *Écriture*, n° 4, 1968, p. 84-86.

- BOUVIER, Nicolas. « Motionless at a Great Stride : In Praise of Folly and Some Swiss Vagabonds », traduit par Carol Volk, *The Literary Review, an International Journal of Contemporary Writing*, vol. XXXVI, n° 4, été 1993, p. 501-507.
- BOUVIER, Nicolas. *Routes et déroutes. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Genève, Métropolis, 1992, 228 p.
- BOUVIER, Nicolas. « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue de sciences humaines*, vol. LXXXX, n° 214, avril-juin 1989, p. 177-186.
- BOUVIER, Nicolas. *Vingt-cinq ans ensemble. Histoire de la télévision suisse romande*, Lausanne, Éditions SSR, 1979.
- BOUVIER, Nicolas. « Voyage, écriture, altérité », dans *Langue, littérature et altérité*, introduction par Dominique Vernaud, Lausanne, Université de Lausanne, 1992, p. 103-111.
- MEUNIER, Jacques. « Nicolas Bouvier, le bon usage du monde. Entretien et propos recueillis par Jacques Meunier », *Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 98-103.
- ZACCAÏ, Edwin. « Le monde de Nicolas Bouvier [entretien] », *La Revue Nouvelle*, t. XCV, n° 7-8, juillet-août 1992, p. 88-92.

I. 3. Autres ouvrages cités

- BAUDELAIRE, Charles. « Le Voyage », dans *Les Fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 182-186.
- BORER, Alain *et al.* *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992, 215 p.
- BOUCHERVILLE, Boucher de. *Histoire véritable et naturelle [...] de la Nouvelle-France (1664)*, Boucherville, Société historique de Boucherville, 1964, 415 p.
- BRETON, André. « Premier manifeste du surréalisme », dans *Les Manifestes du surréalisme, suivis de Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, 211 p.
- BUDÉ, Guillaume. *Passage de l'Hellénisme au christianisme (1535)*, traduction par M.-M. de La Garanderie et D. F. Penham, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 294 p.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*, tome I, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, 206 p.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*, tome II, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1968, 225 p.
- JACCOTTET, Philippe. *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, 189 p.

JACCOTTET, Philippe. *Paysages avec figures absentes*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1976, 182 p.

JACCOTTET, Philippe. *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984, 280 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 490 p.

MAILLART, Ella. *Des monts célestes aux sables rouges*, Paris, Payot, 1990, 340 p.

MAILLART, Ella. *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire. Une femme à travers l'Asie centrale en 1935*, préface de Nicolas Bouvier, Paris, Payot, 1989, 242 p.

MAILLART, Ella. *Ti-Puss*, Paris, Payot, 1996, 261 p.

MICHAUX, Henri. *Poteaux d'angle*, Paris, L'Herne, 1971, 35 p.

MICHAUX, Henri. *Ecuador. Journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1968, 188 p.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais I*, Paris, GF-Flammarion, 1969, 443 p.

La Quête du Saint-Graal, Paris, Honoré Champion, 1983, 257 p.

La Queste del saint-Graal, texte établi par Albert Pauphilet, Paris, Honoré Champion, 1984, 302 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou De l'éducation*, éd. par François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, 1967, 666 p.

WHITE, Kenneth. *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1989, 219 p.

WHITE, Kenneth. « Lettre à Nicolas Bouvier », *Revue des Belles-Lettres*, 110^e année, n^{os} 3-4, 1987, p. 81-84.

II. CORPUS CRITIQUE

II. 1. Généralités

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.

BOURGEAULT, Jean-François. « L'épopée faite de haïkus », *Contre-jour*, n^o 1, printemps 2003, p. 69-86.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, 1719 p.

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 247 p.

VAN GORP, Hendrick *et al.* *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, 533 p.

VARGA, A. Kibedi. « Un métadiscours indirect. Le discours poétique sur la peinture », dans Leo H. Hoek (dir.), *La Littérature et ses doubles*, Groningen, Inst. voor Romaanse Talen, 1985, p. 19-34.

II. 2. Littérature de voyage au XX^e siècle

AFFERGAN, Francis. « L'ethnologie et la haine des voyages : de Leiris à Lévi-Strauss », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=350 (page consultée le 16 octobre 2002).

BERTY, Valérie. « Ecuador : un anti-récit de voyage », dans Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines, 1998, p. 129-141.

HAMBURSIN, Olivier. « Introduction aux récits du dernier siècle des voyages », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=379 (page consultée le 16 octobre 2002).

HAMBURSIN, Olivier. « Littérature et voyage : de vieux compagnons de route », *Indications*, n° 4, 2001, p. 4-16.

HAMBURSIN, Olivier. « Les préfaces des récits de voyage du XX^e siècle : expression de l'ambiguïté et de la spécificité d'un genre ? », dans Jean-Yves Le Dizé et Jan Borm (dir.), *Seuils et Traverses : enjeux de l'écriture du voyage*, vol. 2, Brest, Presses de l'Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 283-293.

HAMBURSIN, Olivier. « Quand humour et récit font bon voyage. Quelques fonctions de l'humour dans les récits de voyage du XX^e siècle », *Lettres romanes*, vol. XLIX, 1995, p. 317-323.

HAMBURSIN, Olivier. « Le récit de voyage au XX^e siècle : horizons funèbres ? Nicolas Bouvier et Henri Michaux : comment écrire et rêver encore l'univers... », *Horizons du voyage : écrire et rêver l'univers. Conférences du séminaire du professeur François Moureau*, 14 mai 2002. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=264 (page consultée le 16 octobre 2002).

- HAMBURSIN, Olivier. « Récits de voyage et stéréotypes : entre solutions et nouveaux écueils », *Lettres romanes*, vol. 53, n^{os} 3-4, août-novembre 1999, p. 373-388.
- HAMBURSIN, Olivier (dir.). *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier [Actes du colloque 15^e colloque du CRLV]*, Paris, Presses universitaires de Paris – Sorbonne, à paraître en 2004.
- JAVEAU, Claude. « Tourisme et voyage littéraire », dans Roland Mortier (dir.), « L'Écrivain voyageur : le pèlerinage littéraire », *Revue de l'institut de sociologie*, 1998, n^{os} 1 et 2, p. 133-139.
- JULIEN, Dominique. *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Paris, Nathan, 1992, 247 p.
- LANÇON, Daniel. « Conclusions du colloque : le dernier siècle des voyages », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=378 (page consultée le 16 octobre 2002).
- LE HUENEN, Roland. « Voyage et métavoyage : *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=357 (page consultée le 16 octobre 2002).
- « Littérature et voyage », *Indications. La revue des romans*, 58^e année, n^o 4, septembre-octobre 2001, 66 p.
- MASSON, Pierre. « Le voyageur et ses bagages, ou des journaux de voyage d'André Gide considérés comme l'aboutissement d'un genre », *Littératures*, n^o 5, printemps 1982, p. 53-73.
- MOURA, Jean-Marc. « L'exotisme fin-de-(XX^e)-siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n^o 4, 2000, p. 533-553.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 482 p.
- PASQUALI, Adrien. « Voyageurs suisses au XX^e siècle », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande. 3. De la Seconde Guerre aux années 1970*, Lausanne, Payot, 1998, p. 471-485.

- PICHOIS, Claude. *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1973, 124 p.
- THIBAUT, Bernard. « "Voyager contre" : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux », *French Review*, vol. 63, n° 3, 1989, p. 485-491.
- URBAIN, Jean-Didier. *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Plon, 1990, 353 p.
- URBAIN, Jean-Didier. *Secrets de voyages. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles. Essais*, Paris, Payot, 1998, 465 p.
- URBAIN, Jean-Didier. « Sémiotiques comparées du touriste et du voyageur », *Semiotica*, vol. 58, n° 3-4, 1986, p. 269-286.
- VENAYRE, Sylvain. « La disparition de l'horizon : gloire de l'aventure au tournant des XIX^e et XX^e siècles », *Horizons du voyage : écrire et rêver l'univers. Conférences du Séminaire du Professeur François Moureau*, 8 janvier 2002. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=253 (page consultée le 16 octobre 2002)
- VIGH, Arpad *et al.* « Conversation de Pécs sur le récit de voyages. Procès-verbal d'une table ronde organisée à l'Université de Pécs, les 6 et 7 avril 1990 », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 145-167.
- WOLFZETTEL, Friedrich (dir.). « Französische Reiseliteratur im 20. Jahrhundert (The French Travel Literature During the XXth Century) », *Lendemains*, vol. 21, n° 81, 1996.

II. 3. Littérature de voyage — théorie générale et époques diverses

- BEUGNOT, Bernard (dir.). *Voyages : récits et imaginaire*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, 497 p.
- CARAION, Marta et Claude REICHLER (dir.). « Mots et images nomades », *Études de lettres*, janvier-juin 1995, fasc. 1-2.
- CHENERIE, Marie-Luce. *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, 758 p.
- DOIRON, Normand. *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/ Klincksieck, 1995, 258 p.
- DOIRON, Normand. « Depuis Babel toucher la lune. De quelques manières de voyager/ XVI^e - XX^e siècles », *Études françaises*, vol. XXIV, n° 3, hiver 1988, p. 99-107.
- DOIRON, Normand. « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte. Le récit de voyage comme genre », dans Bernard Beugnot (dir.), *Voyages : récits et imaginaire*,

- Paris/Seattle/Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1983, p. 15-31.
- GANDIN, Éliane. *Le Voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris, L'Harmattan, 1998, 252 p.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine. *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 128 p.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine et Philippe ANTOINE (dir.). *Roman et récit de voyage [Actes du colloque d'Amiens, décembre 1999]*, Paris, Presses universitaires de Paris – Sorbonne, 2001, 254 p.
- KÖHLER, Erich. *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, traduit par Éliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 1974, 318 p.
- LE DISEZ, Jean-Yves et Jan BORM (dir.). *Seuils et Traverses : enjeux de l'écriture du voyage*, 2 vol., Brest, Presses de l'Université de Bretagne Occidentale, 2002, 325 et 327 p.
- LE HUENEN, Roland. « Le discours du découvreur », *L'Esprit créateur*, vol. XXX, n° 3, automne 1990, p. 27-36.
- LE HUENEN, Roland. « Le récit de voyage. L'entrée en littérature », *Études françaises*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 45-61.
- LINON-CHIPON, Sophie, Véronique MAGRI et Sarga MOUSSA (dir.). *Miroirs de textes. Récits de voyages et intertextualité [actes du XI^e colloque du CRLV]*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998, 420 p.
- MONGA, Luigi (dir.). « L'Odeporica/ Hodoeporics : On Travel Literature », *Annali d'Italianistica*, vol. 14, 1996, 744 p.
- MONGA, Luigi (dir.). « Hodoeporics Revisited/ Ritorno all'odeporica », *Annali d'Italianistica*, vol. 21, 2003, 612 p.
- MONTALBETTI, Christine. « Extranéité et diction du monde », *Studi di letteratura francese*, vol. 24, 1999, p. 117-127.
- MONTALBETTI, Christine. *Le Voyage, le monde, la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 264 p.
- MONTANDON, Alain. *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1996, 230 p.
- MOUREAU, François. « Conclusion du séminaire et bibliographie : horizons du voyage », *Horizons du voyage : écrire et rêver l'univers. Conférences du séminaire du*

professeur François Moureau, 7 mai 2002. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=265 (page consultée le 16 octobre 2002).

MOUREAU, François. « Le voyage dans la recherche française. Aspects théoriques et directions d'études », dans Wolfgang Griep (dir.), *Sehen und Beschreiben. Europäische Reisen im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Heide, Westholsteinische Verl/ Anstalt Boyens, 1991, p. 1-6.

MOUREAU, François et Marie-Noëlle POLINO (dir.). *Écritures du chemin de fer*, Paris, Klincksieck, 1997, 160 p.

OUELLET, Réal. « Qu'est-ce qu'une relation de voyage ? », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/Presses de l'Université de Vincennes, 1993, p. 235-246.

PASQUALI, Adrien. « Récits de voyage et autobiographie », dans Luigi Monga (dir.). « L'Odeporica/ Hodoeporics : On Travel Literature », *Annali d'Italianistica*, vol. 14, 1996, p. 71-88.

PASQUALI, Adrien. « Récits de voyage et critique. Un état des lieux », *Textyles*, vol. XII, 1995, p. 21-32.

PASQUALI, Adrien. « Récits de voyage et narrativité, suivi de : esquisse typologique », *Texte - revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 19-20, 1996, p. 9-39.

PASQUALI, Adrien. *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, 179 p.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, 452 p.

WETZEL, Andreas. « Décrire l'Espagne. Référent et réalité dans le récit de voyage littéraire », *Stanford French Review*, vol. XI, n^o 3, automne 1987, p. 359-373.

II. 4. Sur l'œuvre de Nicolas Bouvier

Volumes

ALBERT, Christiane, Nadine LAPORTE et Jean-Yves POUILLOUX (dir.). *Autour de Nicolas Bouvier. Résonances*, Préface de Nadine Laporte, inédit de Nicolas Bouvier, Genève, Zoé, 2002, 180 p.

« Dossier Nicolas Bouvier », dans « Auf Reisen/ en voyage/ in viaggio/ en viadi », *Quarto*, n^{os} 9-10, 1998, p. 59-102.

- GODEL, Vahé. *Nicolas Bouvier. Faire un peu de musique avec cette vie unique*, Genève, Métropolis, 1998, 64 p.
- HAMBURSIN, Olivier. *Nicolas Bouvier. Le bon usage du récit de voyage*, Paris, L'Harmattan, à paraître en 2004.
- JATON, Anne-Marie. *Nicolas Bouvier : paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003, 144 p.
- PASQUALI, Adrien. *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Carouge, 1996, 156 p.
- STAROBINSKI, Pierre. *Le corps miroir du monde : voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 2001, 167 p.
- STAROBINSKI, Pierre et al. *Le Vent des routes. Hommages à Nicolas Bouvier*, Genève, Carouge/Zoé, 1998, 96 p.
- VIGH, Arpad (dir.). « La Suisse ouverte : Nicolas Bouvier », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, Pécs-Vienne, 1994.

Articles et parties de volumes

- AMSTUTZ, Patrick. « Le cahier noir. La dernière frontière de Bouvier », *Quarto*, n° 9-10, 1998, p. 98-102.
- AMSTUTZ, Patrick. « Lire Bouvier demain. Les icônes d'un iconographe », *Revue des Belles Lettres*, vol. CXXIV, 2000, p. 259-266.
- BERTHIER, Philippe. « L'ordalie cinghalaise ou la psychanalyse d'Ulysse. Bouvier, *Le poisson-scorpion* », dans Françoise Létoublon (dir.), *Impressions d'îles*, Toulouse-le-Mirail, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 209-228.
- BERTINA, Arnaud. « L'usage du monde, l'usage du livre. Sur Nicolas Bouvier », *Esprit*, n° 255-256, août-septembre 1999, p. 24-44.
- BORNAND, Marie. « Images, imaginaire et humour. Aspects de l'écriture de Bouvier », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 105-126.
- BRIDEL, Anne. « Expériences de voyage », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 23-45.
- CHESSEX, Jacques. « Bouvier en compagnon voyageur », dans *Les Saintes Écritures. Critique*, Lausanne, Bertil Galland, 1972, p. 177-182.
- CURÉ-MAUROUX, Stéphanie. « Bouvier et la Suisse romande », *Quarto*, n° 9-10, 1998, p. 61-64.

- FARRON, Ivan. « Koka-fukoka », dans *Comment va l'écriture ce matin. Pages de carnets*, Genève, Slatkine, 1996, p. 13-20.
- FROIDEVAUX, Gérald. « Écriture et voyage en Suisse romande, de Béat de Muralt à Nicolas Bouvier », *La Licorne*, n° 16, 1989, p. 179-188.
- GIRARD, Alain. « L'esprit du voyage dans le "nomadisme frugal" de N. Bouvier », dans Paul Carmignani (dir.), *Bouleversants voyages : itinéraires et transformations*, Perpignan, Presses de l'Université de Perpignan, 2000, p. 223-243.
- GIRARDIN, Daniel. « Préface. Le regard retrouvé », dans *L'œil du voyageur* [textes et photographies de N.B.], Paris, Editions Hoëbeke, 2001, p. 7-12.
- HAMBURSIN, Olivier. « Bouvier, mort d'un écrivain-voyageur », *La Revue Nouvelle*, vol. CVII, n° 4, avril 1998, p. 82-89.
- HAMBURSIN, Olivier. « De l'écriture en voyage à l'écriture du voyage. Nicolas Bouvier ou le récit du récit », dans Olivier Hambursin (dir.), *Littérature et voyage. Sens et plaisirs de l'écriture pérégrine*, Amay, L'Arbre à paroles, 2002, 385 p.
- HAMBURSIN, Olivier. « Petites morales portatives. Des leçons de l'écriture et du voyage chez Nicolas Bouvier », *Sources*, n° 20, février 1998, p. 236-253.
- HAMBURSIN, Olivier. « Sur les traces de Nicolas Bouvier. Portrait et perspectives critiques », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=373 (page consultée le 16 octobre 2002).
- HAMBURSIN, Olivier. « Voyage et exercice de disparition : les dangers du *Poisson-scorpion* de Nicolas Bouvier », *Lettres romanes*, vol. LI, n° 34, août-novembre 1997, p. 275-287.
- JACOT, Jean-Paul. « Espace, magie, inspiration », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 83-103.
- JACQUIER, Claire. « Le voyage de l'allègement ou les chances de l'inconfort intellectuel. Un récit de Bouvier, *L'usage du monde* », *Études de lettres*, série IV, tome III, n° 4, octobre-décembre 1980, p. 57-67.
- JATON, Anne-Marie. « Nicolas Bouvier », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande. 3. De la Seconde Guerre aux années 1970*, Lausanne, Payot, 1998, p. 487-499.
- MAGGETTI, Daniel. « Mots d'ordre et ordre des mots : poésie et prose dans l'œuvre de Nicolas Bouvier », *Études de lettres*, juillet-septembre 1989, p. 79-88.

- MAGGETTI, Daniel. « Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste », *Versants*, n° 20, 1991, p. 83-92.
- MAGGETTI, Daniel. « Les récits de voyage de Nicolas Bouvier. La rencontre de l'ici et de l'ailleurs », *Europe*, 73^e année, n° 793, mai 1995, p. 25-31.
- MARCHETTI, Marilia. « Voyage, mémoire et représentation dans l'œuvre de Bouvier », dans *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 65-81.
- MEUNIER, Jacques. « Nicolas Bouvier. L'Œil du voyageur », dans *Le Monocle de Joseph Conrad. Ethnologie, exotisme et littérature*, Paris, La Découverte/Le Monde, 1987, 263 p.
- MOSER-VERREY, Monique. « Nicolas Bouvier, romand et autre », *Études francophones*, vol. 11, n° 2, hiver 1996, p. 15-25.
- NICOD-SARAIVA, Marguerite. « Bouvier, à travers la loupe d'une brève analyse », *Französisch heute*, vol. XX, n° 3, 1990, p. 284-289.
- PASQUALI, Adrien. « Le corps à l'ouvrage. Voyage, maladie et écriture chez Nicolas Bouvier », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 67-81.
- PASQUALI, Adrien. « Le second voyage de Bouvier, ou l'écriture comme "usage du monde" et effacement de soi », dans François Moureau (dir.), *Le Second Voyage ou le déjà vu*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 129-138.
- PERRET, Vivette. « Parcours, escales », dans *Comment va l'écriture ce matin. Pages de carnets*, Genève, Slatkine, 1996, p. 73-92.
- PERRIOUX-PERDREAUX, Maud. « Nicolas Bouvier. L'esthétique du fragment : écrire pour retenir, écrire pour laisser », conférence prononcée au 15^e Colloque international du CRLV. *Récits du dernier siècle des voyages de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Extrait audio. Site du Centre de recherches sur la littérature de voyage, encyclopédie sonore [en ligne]. [http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=374 (page consultée le 16 octobre 2002)].
- STAROBINSKI, Jean. « Bouvier », *Quarto*, n°s 9-10, 1998, p. 79-82.
- STAROBINSKI, Pierre. « Préface », dans *Dans la vapeur blanche du soleil : les photographies de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 1999, p. 4-5.
- VIGH, Arpad. « Présence culturelle à travers les comparants du *Poisson-scorpion* », *Cahiers francophones d'Europe centre orientale*, n° 4, 1994, p. 127-136.
- WANDELIÈRE, Frédéric. « Musique, présences et magies », *Quarto*, n°s 9-10, 1998, p. 89-96.

Thèses

HAMBURSIN, Olivier. *Nicolas Bouvier (1929-1998) : le bon usage du récit de voyage*, thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 1999, 595 p.

HAVLOVA, Katerina. *Le Voyage vécu, le voyage écrit : la poétique du nomadisme dans l'œuvre de N. Bouvier, K. White et V. Segalen*, doctorat nouveau régime (en cours) en littérature et civilisation françaises, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Université de Paris III.

MERCIER, Simon. *Génération du voyage dans O Barnabooth de [Valéry] Larbaud, Sur la route de Kerouac et L'Usage du monde de Bouvier*, doctorat nouveau régime (en cours) en littérature et civilisation comparées, sous la direction de Claude De Grève, Paris, Université de Paris X.