

34. *Ibid.*, p. 566.
35. On connaît la valeur que Nicolas Bouvier accorde à la musique, capable selon lui de transcender les limites du langage et de la figuration. La musique elle-même a donc quelque chose de spectral. Le père Alvaro était aussi un être dit musical avec « sa voix d'opéra bouffe » dans *Le Poisson-Scorpion*, p. 792.
36. *Plans-Fixes* : Nicolas Bouvier, écrivain-voyageur, interlocuteur Bertil Galland, enregistré le 5 mars 1996 à Carouge, vidéo, collection Plans-Fixes.
37. « Les Chemins du Halla-san ou *The old shitrack again* », *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 998.
38. « Journal d'Aran », *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 970.
39. *Chronique japonaise*, p. 565.
40. « Journal d'Aran », *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 953.
41. *Chronique japonaise*, p. 628.
42. « Morte saison », *Le Dehors et le Dedans*, p. 872.
43. *Le Poisson-Scorpion*, p. 753.
44. *Ibid.*, p. 771.
45. *L'Usage du monde*, p. 379.
46. *Le Poisson-Scorpion*, p. 741.
47. *Ibid.*, p. 801.
48. *Ibid.*, p. 807.
49. *Ibid.*, p. 781-782.
50. *Ibid.*, p. 782.
51. *L'Usage du monde*, p. 198.
52. *Le Poisson-Scorpion*, p. 784.
53. *Ibid.*, p. 785.
54. *Ibid.*, p. 784.
55. Ce douanier au « rite d'ogre » dont Nicolas Bouvier fustige l'embouppant : « sa copulence devait tenir à l'opinion extrêmement flatteuse qu'il semblait avoir de lui-même » dans *Le Poisson-Scorpion*, p. 731.
56. Nicolas Bouvier, *Le Poisson-Scorpion*, p. 755.
57. H. Miller, *Tropicique du Cancer*, op. cit., p. 346-347 (*Tropic of Cancer*, p. 251 : « More obscene than anything is inertia. More blasphemous than the bloodiest oath is paralysis. If there is only a gaping wound left then it must gush forth though it produce nothing but toads and bats and hornucalli. »)
58. *Le Poisson-Scorpion*, p. 804.
59. *Chronique japonaise*, p. 505-506.
60. H. Miller, *Tropicique du Cancer*, op. cit., p. 357-358 (*Tropic of Cancer*, p. 258-259 : « I too love everything that flows : rivers, sewers, lava, semen, blood, bile, words, sentences. [...] I love the words of hysterics and the sentences that flow on like dysentery and mirror all the sick images of the soul [...] all that is fluid, melting, dissolute and dissolves, all the pus and dirt that in flowing is purified, that loses its sense of origin, that makes the great circuit toward death and dissolution. »)
61. « Les Chemins du Halla-san ou *The old shitrack again* », *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 1021.
62. *Ibid.*
63. Nicolas Bouvier, *Les Boissons*. Une dynamique de photographes, dans Adrien Pasquali, Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde, Carouge-Genève, Zoé, 1996, p. 79.
64. *L'Usage du monde*, p. 387.
65. H. Hesse, *Wandering*, cité dans K. White, « Petit album nomade », *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 190.
66. Encore un précepte de Henry Miller, op. cit., p. 34 : « We have need for strong hands, for spirits who are willing to give up the ghost and put on flesh... »
67. « Journal d'Aran », *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 969.

PAYSAGE ET EXPÉRIENCE DE L'ESPACE DANS L'USAGE DU MONDE

FEUILLETS D'ALBUM

Tantôt *L'Usage du monde* entraîne son lecteur sur les routes et les pistes à l'allure patiente et obstinée de la petite voiture conduite par les deux voyageurs ; et tantôt le déplacement s'interrompt au profit du séjour dans une ville où l'on s'installe pour des semaines, voire des mois. Cette alternance du mouvement et de l'arrêt constitue un rythme propre à tout récit de voyage : rythme qui découpe les espaces et scande la temporalité, mais aussi impose généralement au texte des séquences différenciées, de la brièveté à l'allongement.

Pourtant, il serait faux d'imaginer que le texte lui-même mime uniformément les durées du voyage raconté : qu'il va vite lorsque la Topolino roule, et s'écroie des lenteurs lorsqu'elle est en réparation ou dans une remise. Ou plutôt, cela n'est juste que pour cet aspect qu'on pourrait appeler précisément « mécanique », lorsqu'un long déplacement est narré sur un petit nombre de pages, alors qu'un séjour prolongé se déploie sur un chapitre étendu, à Belgrade, à Tabriz, à Quetta...¹ Une découpe d'un autre ordre intervient sur un plan plus profond, car le style et le regard de l'auteur, sa manière propre d'écrire et de cadrer le monde, modèlent l'expérience et l'écriture et leur confèrent un rythme essentiellement discontinu, qui prend la forme de plages textuelles, de moments isolés attachés page à page. *L'Usage du monde* recompose dans son architecture la compacité et la densité des sensations, les instantanés affectifs, les rencontres, les expériences singulières ou itératives. Le livre superpose ainsi aux *viesseuses* alternées du voyage classique, un rythme syncopé, une série de séquences aboutées, soit temporelles (à la manière d'un journal), soit thématiques².

Les reproductions du cahier de notes et plus encore les fac-similés de pages manuscrites qu'on trouve dans l'édition Quarto du dans le livre intitulé *Comment va l'écriture ce main ?*, exposent graphiquement ce qui constitue pour Nicolas Bouvier un mode existentiel de voyager, autant que d'écrire. La page écrite apparaît souvent comme un bloc compact, qui se suffit à lui-même en découpant simultanément le temps et le sens. Telle est la structure d'une fiche, d'une note quotidiennement, ou encore d'un feuillet d'album. La page écrite apparaît aussi comme un dessin tracé d'une encre noire, aux traits larges et rapprochés. C'est là un point où la complexité avec les illustrations de Thierry Vernet se laisse pressentir de façon concrète : les dessins de Vernet, à l'encre de Chine, sont une écriture pictographique, instantanée, de l'ordre du regard saisi, et de son côté le texte sur la page s'attribue des propriétés visuelles comparables. Sur ce point aussi se rapprochent le texte et la photographie pratiquée par Nicolas Bouvier⁴.

Ces feuillets d'album, et donc les séquences des déplacements comme des séjours, répondent à des thèmes dont la liste peut être dressée. Elle indique les goûts de Bouvier, ses tournures sensibles et mentales, ses champs d'observation préférés. On sait que les personnes — visage et maintien — et donc les portraits, sont fréquents et inimitables ; les corps et les vêtements sont l'objet d'une curiosité inlassable ; les sociabilités, les scènes familiales, le sont tout autant (cafés, fêtes, musiciens, danses...); les intérieurs, chambres d'hôtel, hammams, prisons, maisons, se peignent devant nos yeux ; les routes, interminables, effondrées, boueuses, les cols immombrables, les traversées de village, les postes frontières, les rencontres de camions se déroulent de manière répétée et pourrissent admirablement renouvelée. Les paysages aussi sont fréquents et présentés comme des feuillets détachés, je voudrais dans les pages qui suivent concentrer mon attention sur leur description⁵. Bouvier s'y révèle non seulement comme un « paysseur » (l'expression est de Baldine Saint Girons) mais aussi un écrivain particulièrement attentif aux relations que le corps établit avec l'espace dans lequel il évolue — ce dont il fera une autre leçon du mur-théâtre de Tokyo.

LE MARQUIS DE CARABAS

Viennent d'abord les paysages en mouvement, vus de la voiture lorsqu'on roule. La Macédoine offre ainsi sa beauté sur le mode d'un passage que la lenteur exalte, dans une campagne d'été exquise ou désolée :

Le toit ouvert, les gaz à main légèrement tirés, assis sur le dossier des fauteuils et un pied sur le volant, on chemine paisiblement à vingt

kilomètres-heure dans des paysages qui ont l'avantage de ne pas changer sans avertir ou à travers des nuits de pleine lune qui sont riches en prodiges... (p. 115)

Le paragraphe tout entier est comme un morceau détaché, participant de la logique du feuillet d'album en y insérant du mouvement, comme un plan travelling délimité par le laps de temps que dure le déplacement. On roule de nuit, jusqu'aux heures du matin où le soleil devient trop chaud ; on s'arrête, on dort sous les saules ; on repart... La description se fait itérative, comme si la traversée du pays se répétait de lieu en lieu, de nuit en nuit, de somme en somme. Avançant dans un espace apparemment illimité tissé de minuscules surprises, que sa lenteur trouble peu, la Topolino prend des façons de carrosse avec ses deux cochers haut perchés. Tout ce que le monde apporte devant leurs yeux appartient au paysage, dont l'accomplissement requiert des échelles variables : collines, champs de colza, vergers, lucioles, bals de village, vieux paysans éblouis, rivières, bouquets de saules...

Qu'ils apparaissent brièvement ou se développent en description, les paysages vus de la voiture sont nombreux, puisqu'ils répondent à l'unique mode de transport choisi par les voyageurs⁶. La longue traversée de l'Iran est riche de paysages parcourus, dans toutes ses pages intitulées « Route de... ». Modelé par les aléas de la route (plutôt que le contraire) et par le regard qui fixe et isole tel détail, l'espace apparaît tantôt restreint au fond d'une vallée, tantôt ouvert à l'infini. Bouvier aime tant ces effets d'échelle qu'il lui arrive de décrire, par un jeu de zoom, ce que l'œil ne voit pas :

La première ondulation est à vingt kilomètres et l'œil en distingue une douzaine d'autres jusqu'à l'horizon. Soleil, espace, silence. Les fleurs ne sont pas encore sorties, mais partout les loirs, les campagnols et les marmottes creusent comme des démons dans cette terre grasse. (p. 248)

Un rare bonheur s'attache à ces allers-retours du plus lointain au plus proche, dans lesquels le monde se donne et se reprend, où l'horizon se retire pour à nouveau se rendre familier. La petite voiture, dans son mouvement plus rapide que l'homme marchant mais cependant lent, devient l'instrument d'une prise de possession du monde dans l'intimité d'un regard. Voici l'arrivée dans la campagne entourant Ispahan, à la lumière d'un soleil couchant qui allonge les ombres des arbres et des maisons, et jette sur les gerbes de blé coupé un dernier éclat cuirvé :

Des buffles, des ânes, des chevaux noirs, et des paysans aux chemises éclatantes travaillaient à finir les moissons. On voyait le bulbe léger des mosquées flotter sur la ville étendue. Assis sur le capot pour soulager la

voiture malade, assommé de fatigue, je cherchais un mot pour m'approprier ces images, et je me répétais machinalement : Carabas. (p. 268-269)

Point n'est besoin ici du chat botté pour accomplir la métamorphose du pauvre voyageur en marquis de Carabas, et celle de la Topolino dont un ressort arrière est brisé en carrosse royal... Mais comme dans le conte de Perrault, une magie touche les champs moissonnés, les riches prairies, les bêtes et les hommes, qui se mettent à appartenir au regard du passant, d'un don qui ne s'arrête pas, venu d'un héritage qu'aucune loi n'a pouvoir d'accorder ni d'enlever.

L'ŒIL SE PERD

Les vues aux horizons immenses sont un autre type de paysage que le voyageur, immobile cette fois-ci, évoque fréquemment. Bien des stations sur des lieux dominants deviennent des points d'observation et se prolongent en moments de contemplation. « La vue porte loin », « le regard se perd » reviennent comme le leitmotiv d'une expérience de l'incommensurable, où le corps d'un homme n'est plus qu'un point insignifiant. À diverses reprises Bouvier note ainsi qu'un cavalier reste presque invisible dans le paysage, ou ne marque qu'une trace de poussière. Tel le regard aux limites du visible, l'homme se perd, quoique jamais totalement : il perd de son importance. Comme si la subjectivité était diluée par l'espace asiatique, son être fond dans la disparition des repères appris. Car il en va de l'expérience de l'espace comme de la morale du voyage : le grandissement du monde a pour corollaire un amenuisement ontologique : « Devenir écho, reflet, invité muet... ? »

Le franchissement de certains cols est l'occasion de descriptions d'anthologie. Voici le col du Cop, dernière barrière avant le haut plateau anatolien :

Le ciel était bleu et le spectacle d'une splendeur inimaginable : d'énormes ondulations de terre descendaient en montant à perte de vue vers le sud ; vingt fois au moins on perdait et on retrouvait la trace claire de la route ; au fond de l'horizon, un orage occupait une insignifiante portion de ciel. Un de ces paysages qui à force de répéter la même chose convainquent absolument. (p. 159)

L'intérêt de la description du col du Cop que donne Bouvier ne réside pas dans une variation sur la typologie du paysage (le panorama), mais au contraire dans l'absence des repères typiques, qui ne laisse place qu'à

une appréhension *désordonnée* du paysage. Celui-ci est reçu par un œil qui a perdu ses amarres : rien n'arrête la vue, la morphologie du terrain efface la route, aucun phénomène n'indique l'échelle, nul accident ne singularise telle ou telle portion d'espace, aucun nom ne vient pointer une marque cartographique. Immense et inconnu, un monde s'ouvre devant le voyageur. Le dessin fait par Thierry Vernet (p. 160) sur le même lieu, donne à voir graphiquement cette modalité d'absence. Il est structuré dans la profondeur par des lignes parallèles insistantes, qui forment comme les zébrures du paysage (aucune trace humaine en nul endroit) et, devenant plus minces et plus serrées dans les arrière-plans, marquent l'emportement du regard vers les lointains. Des convexités légères, des directions divergentes, indiquent les ondulations du terrain, tandis que l'horizon, toujours repoussé par l'étagement des plans successifs irrégulièrement rangés les uns derrière les autres avec des effets de vagues, est délimité par les lignes de montagnes. Plus de la moitié supérieure de la page est laissée vacante, ciel déserté sous lequel d'autres terres encore viendront ajouter leur moutonnement infini. La courbure qui incline les parallèles du dernier plan est lue comme une indication de rotondité, et signale que l'ultime contour montagneux n'est qu'un accident de plus, certainement suivi d'autres auxquels le regard n'accède pas.

Vernet a dessiné deux autres grands paysages de montagne dans *L'Usage du monde*. L'un occupe une double page au moment de l'entrée en Azerbâjân (p. 170-171), alors que les voyageurs parcourent la route à l'ouest du massif dominé par le mont Ararat. Aucune description n'y correspond exactement (non légendées, les illustrations dialoguent librement avec les textes), sinon approximativement celle des montagnes qui enserrant au loin la ville de Tabriz (p. 180). Le dessin donne à voir un désert minéral vaste et puissant au moyen de traits appuyés, de taches sombres, de contrastes violents ; une géométrie lourde, marquant les versants et les dépressions, structure dans la verticalité ce monde implacable. L'autre paysage est le dernier dessin du livre⁸ ; il occupe lui aussi une double page (p. 384-385) et représente le Klyber Pass, haute porte de l'Afghanistan vers le sous-continent indien. Le trait apparaît d'abord brutal, presque anarchique, masquant la structure sous la profusion des directions, l'opacité des noirs étalés. La terre ici s'est soulevée, éclatée en masses contraires dans une lutte de titans. Puis le point d'observation se fixe, une morphologie se dégage, qui organise les plans et établit des rapports. Les ombres imposent un ordre. Des vallées latérales se construisent, des versants se dessinent, des lignes de crête se marquent. Pris d'en haut,

le paysage tient de la carte topographique autant que de la vue. Simulant de part et d'autre du centre du feuillet, une route passe : si fragile qu'elle paraisse entre les élévations puissantes, dès qu'on la remarque elle devient le principe organisateur du dessin. Cheminant sur le flanc des contreforts, traçant sa voie vers l'arrière-plan, suscitant des symétries de part et d'autre de son avancée, elle va se perdre entre les deux sommités qui font comme les colonnes jumelles d'un portique. À part la route, nulle marque anthropique n'oblitére la solitude de la nature.

Entre ce dessin et le texte de Bouvier — qui est devenu un morceau de référence pour les routards de l'Asie et les lecteurs de récits de voyage — les différences sont frappantes. D'une part la description est pleine de présences humaines et vivantes : enfants, caravans, maisons, voix portées loin, échos de bruits animaux... D'autre part le langage organise le monde décrit en une logique quasi architecturale, une construction raisonnée de masses et de forces :

La montagne, elle, ne se dépensait pas en gestes inutiles : montait, se reposait, montait encore, avec des assises puissantes, des flancs larges, des parois biseautées comme un joyau. Sur les premières crêtes, les tours des maisons-fortes pathan luisaient comme fioles d'huile ; de hauts versants couleur chammois s'élevaient derrière elles et se brisaient en cirques d'ombre où les aigles à la dérive disparaissaient en silence. Puis des pans de rocs noirs où les nuages s'accrochaient comme une laine. Au sommet, à vingt kilomètres de mon banc, des plateaux maigres et doux écumaient de soleil. L'air était d'une transparence extraordinaire. (p. 386-387)

Cette transparence, associée à la morphologie du site, au sentiment d'ordonnement que le voyageur en retire, l'amène à parler d'un « paysage apollinien ». Il est saisi par une force apaisée, une présence favorable. Là réside la troisième différence avec le dessin de Vernet — comme avec les trois dessins de montagnes dans le livre : le corps et tout l'homme participent de l'appréhension du monde, font usage du paysage en même temps qu'ils servent à son surgissement, les deux côtés de l'événement paysager (le subjectif et l'objectif) se plaçant dans un rapport de réciprocité, se donnant l'un à l'autre. L'écho d'une compréhension phénoménologique semble se faire entendre ici, lorsque le voyageur se sent impliqué complètement dans l'espace qu'il occupe et le moment qu'il vit, dans cette « pièce où [il était] venu, à travers bien des obstacles, tenir [son] rôle à temps ». Et il poursuit par une citation partielle dont il n'indique pas l'origine : « "Péramité... transparente évidence du monde... appartenance paisible..." moi non plus je ne sais comment dire... » (p. 387). Je n'ai pas retrouvé la référence du

texte dont Bouvier cite ici des fragments. On peut penser à Merleau-Ponty, quoique chez lui (notamment dans ses textes sur Cézanne) *l'évidence du monde* ne se donne pas sur le mode de la simple transparence ni dans un sentiment apaisé, mais bien dans la tension d'une conscience et le doute qui cherche à se dépasser. On peut penser aussi aux cours de littérature que Nicolas Bouvier a entendus à Genève, chez Marcel Raymond ou chez Jean Starobinski, dont la pensée dans ces années-là est influencée par la phénoménologie⁹.

ÉDEN(S)

Instant parfait, où le voyageur, si effacé soit-il face à l'immensité, prend conscience de lui-même et de son accord avec le monde. Même devant les plus vastes panoramas, dans les moments de perte des repères, le paysage comporte chez Bouvier un espace intime, une réserve de sens et de conscience. Bien que l'expérience de cette sensation de *chez soi* existentiel soit tout à fait opposée à celle de l'immensité, l'une et l'autre ne s'excluent pas chez Bouvier. La montagne immense du Khyber est contemplée d'un banc près du poste de douane, en fumant un narghilé, et les changements d'échelle assurent l'appropriation subjective de l'espace : « L'étendue de montagne, le ciel clair de décembre, la tiédeur de midi, le grésilleme[n]t du narghilé et jusqu'aux sous qui sonnaient dans ma poche... » (p. 387). Le paysage vient au corps, dans un mouvement complémentaire de celui du regard qui se perd dans les lointains.

Les paysages intimes dont est profus *L'Usage du monde* relèvent moins de la vue que de l'expérience sensible tout entière, et font au voyageur le don d'une proximité charnelle avec son environnement. Ils sont en somme *la chance du corps*, dans un texte assez averté de notations de proprioceptions (si l'on excepte la fatigue et la maladie¹⁰). L'étendue indéfiniment déroulée de la route se transforme régulièrement en un paysage intime, provoquant des sensations à la Rimbaud (relisons « Ma bohème »). Ainsi, sur la route de Macédoine, « il y a toujours un bouquet de saules sous lequel on peut s'endormir, les mains derrière la nuque » (p. 116) ; ou sur la route d'Ankara, interminable, on découvre au milieu des plateaux désertiques « des entonnoirs de verdure, [...] des saules et de la vigne, un peu de bétail », et l'on va « faire la sieste au fond de ces petites Arcadies feutrées » (p. 146-147) ; ou encore dans l'est de l'Anatolie, où les villages et les humains se font rares, où l'intimité ne peut se construire que sur le dénuement lui-même, quand on arrête la

voiture sur le bas-côté, qu'on fait bouillir un thé sur le réchaud, protégé du vent par la carrosserie, et qu'« adossé contre une colline, on regarde les étoiles, les mouvements vagues de la terre qui s'en va vers le Caucase, les yeux phosphorescents des renards, [...] on s'étire, on fait quelques pas, pesant moins d'un kilo, et le mot 'bonheur' paraît bien maigre en particulier pour décrire ce qui vous arrive » (p. 167).

Cette expérience chamelle et dense du corps dans la proximité de ses perceptions, vécue à l'étape dans les *nids* des bords de route (pour parler comme Gaston Bachelard), dans les lieux demi-clos, dans « les recoins subtils, ombreux » (p. 94) qu'offrent certaines villes, ne s'épanouit nulle part mieux que dans les jardins. Beaux et nombreux jardins de *L'Usage du monde* ! Jardins de toutes les sortes et de toutes dimensions, installés sur la rue d'un quartier populaire de Belgrade (« palissades vermoulues, sortiers, touffes de lilas », p. 111), dissimulés dans la campagne de Prilep derrière « une haie jaune de mirabelles » (p. 127), ménagés aux alentours de la ville, ou cachés derrière des murs dans les villes iraniennes. Jardinnet du mollah à Prilep, « jardin de curé » du club français de Kaboul (p. 356), jardin de *l'imam Djinné* à Téhéran... Entrons dans ce dernier :

Jardin de roses entouré de hauts murs et centré sur un bassin rectangulaire. Amarante, blanc, thé, safran, des espaliers, des touffes, des arceaux de roses dévorées de lumière. Quelques plants de fleurs presque noires protégées par des écrans de gaze répandent un parfum écourtissant. [...] Paradis de couleurs atténuées, surface d'eau calme [...]. Mais c'est un paradis abstrait, impondérable : le reflet d'un jardin plutôt qu'un jardin véritable. [...] Entre le sol et les fleurs fragiles, on distingue à peine la ligne des tiges. Le jardin, flote : l'eau miraculeuse, et ce léger flottement, voilà ce qu'on lui demande. (p. 264)

Dans sa complète clôture et son ordonnance harmonieuse, le jardin de *l'imam* distribue des couleurs pastel, une végétalité plus graphique que terrestre, un géométrisme pur, l'ombre bénie de ses murs et la fraîcheur qui repose. L'odeur d'une espèce de roses seule jette un cri dans cette discrétion et rappelle au visiteur la chair et les sens. Si la perfection de ce lieu peut représenter le paradis, ce n'est pas un paradis où Bouvier souhaite vraiment séjourner. Comme de la poésie ésotérique du soufisme, il semble dire que cet art du jardin « finit par remplacer la vie au lieu de l'élever » (p. 262).

À l'évidence, il est une sorte de jardin — de monde — disposé dans une clôture moins rigoureuse, que le voyageur de *L'Usage du monde* préfère, même si celui-ci paraît fruste et bien dépourvu de la spiritualité persane. Les vallées, les combes, les bords de rivière où les rives remontent doucement,

les prairies incurvées, les vergers, ces espaces que le regard parcourt sans se perdre, où les sensations s'exaltent et se gorgent de la substance de la nature proche, fit-elle frugale et ordinaire — tels sont ses véritables paradis.

Nous voici à Mangour, dans le Kurdistan iranien, à visiter le domaine d'un chef de village qui se limite à une assez courte vallée. Après les longs mois de claustration à Tabriz, les voyageurs renaissent avec le printemps qui s'annonce. La neige vient de fondre, dans le verger les bougeons rougissent, quelques animaux sont sortis dans les champs trempés d'eau : quatre chameaux, quelques buffles et des chèvres, un âne — l'arabab n'est pas un riche propriétaire. La cigogne est arrivée, qui prépare son nid et porte bonheur à la maison. Ce monde humain et animal est senti dans un paysage qui en est une modulation parfaite, plénière, concrètement offerte aux deux voyageurs :

Sous le village, le torrent cascadait entre les saules, les noisetiers, les peupliers d'Asie. D'où nous étions assis, nous pouvions voir un couple d'échassiers gris, parfaitement immobiles, guetter le poisson au milieu du courant. De temps en temps l'arabab laissait dégringoler une pierre pour troubler leur quiétude, lâchait un roi sonore ou soupirait d'aise. Il faisait doux. La montagne était silencieuse. Châlons de mars, écorce tendre, branches neuves, petits bosquets rétempteurs aux couleurs de vannerie : un maigre Eden, mais l'Éden tout de même. (p. 233)

Dans l'unité de ce moment, le voyageur est baigné de sensations visuelles, auditives, olfactives et tactiles. Le temps qui passe sans contrainte fait communiquer le cosmos, la terre et ses saisons, avec le vivant jusqu'aux plus petites parcelles des plantes qui bougent et poussent. Dans sa finale écrite en courtes séquences juxtaposées (c'est la parataxe de la théorique), le paragraphe procède à l'inventaire poétique de ce monde complet.

Le séjour en Afghanistan, sur lequel se clôt le livre, est prodigieux en moments de cette qualité, comme si la nature dans ce pays offrait à qui sait les voir des paysages-jardins. La route automnale, de Kandahar à Kaboul, « chemine entre d'amples versants étendus sous un ciel d'altitude » ; plus souvent fréquentée par les chevaux et les ânes que par les voitures, elle est parfois presque couverte « de nêfles, de petites poires jaunies qu'on écrase, qui sentent, et dont l'odeur véhémentement suffit pour transformer ces solitudes en campagne » (p. 348). Le dernier paysage afghan décrit lors du séjour dans le site archéologique de Kafir Khaled est un subtil nocturne, où les sens associés composent une élégie musicale (p. 382). On rentre tard de longues balades à cheval et l'on aperçoit des paysans isolés, assis dans les champs, qui montent la garde pour écarter les sangliers ; les théières chauffent sur les braises, dont les rougeoiements

parcèlement la nuit, les pipes sont odorantes, tantôt un paysan soupire d'ennui, tantôt un autre soliloque brièvement dans l'air d'une fraîcheur exquise.

LE GRAIN D'ELLEBORE

Les paysages d'Afghanistan donnent au lecteur le sentiment d'une réussite parfaite du voyage, dans une polyphonie (le mot est de Bouvier) des sens. Pourtant, que d'efforts pour parvenir à communiquer ces sensations dans les mots ! L'atelier d'écriture est un lieu de tortures : Bouvier a maintes fois répété par la suite ce qu'il confie pour la première fois dans un passage inscrit en italique à la fin de *L'Usage du monde*, daté « six ans plus tard » (p. 378-381). Il y développe, au moment de l'écriture de son livre, une comparaison entre le travail des archéologues sur la fouille de Kafir Khale et celui de l'écrivain qui cherche à retrouver ses souvenirs et à faire remonter dans le présent la substance vive des sensations et des choses (« chacun ses tessons et ses ruines »). Il faudrait chercher à comprendre de manière approfondie la relation complexe de l'écrivain à la mémoire (et non seulement au langage, sur quoi il a surtout mis l'accent). Le paysage n'est pas étranger à cette question. Je voudrais ici mettre en regard deux moments paysagers contrastés, qui l'un et l'autre révèlent des couches superposées.

À Ispahan, un soir d'été, au cours d'une promenade le long du fleuve, s'insinue la vision lointaine de montagnes « d'une découpe très provençale » (p. 271) ; la perception soudain se trouve envahie par des images de Provence, d'« une Provence sans vin, ni vantardises ni voix de femmes », une sorte de Provence morte, images que l'esprit du voyageur interprète comme inquiétantes, angoissantes même. La paramésie gague, le passé envahit le présent et le paysage d'Ispahan est recouvert par des images funèbres. Le moment actuel s'effondre dans un sentiment d'irréalité et de vide, et les deux voyageurs s'enfuient de ce lieu tout à coup perçu comme maléfique. En s'interrogeant sur les raisons du malaise qu'ils ont, dit-il, éprouvé tous deux simultanément, Bouvier conclut qu'« il y a des paysages qui vous *en veulent* et qu'il faut quitter immédiatement sous peine de conséquences incalculables » (p. 271 ; italiques dans le texte).

Une analyse rationnelle reconnaît dans ce passage la tentation d'attribuer au réel ce qui arrive dans l'esprit, et supprime que cette opération masque des contenus mentaux que le sujet ne veut pas reconnaître. Sans refuser cette interprétation, qui relève du *Unheimlich* romantique puis freudien, j'irai d'abord dans un autre sens, à savoir celui de cette *logique des feuilles*

dont j'ai montré qu'elle constitue chez Bouvier, en même temps qu'une technique d'écriture fondamentale, une modalité de sa prise sur le monde. La métaphore archéologique nous invite à voir ces feuilles non simplement mis bout à bout, mais disposés en couches superposées ; elle nous donne aussi à comprendre que *la reconnaissance du passé* vient éclairer d'une lumière troublante, comme par en dessous ou par derrière, certains lieux et certains moments. L'expérience du paysage néfaste décrite à Ispahan révèle à Bouvier qu'une association étroite, non rationalisée, peut tout à coup nouer en une seule réalité le paysage, le corps et l'esprit, mais aussi le passé et le présent.

Autant qu'elle le déconcerte et l'angoisse, cette expérience peut apporter au voyageur une plénitude étonnante. Dans la cour du Saki bar, peu avant de quitter le séjour de Quetta, Bouvier écoute un musicien *Koutchi* (Afghan de souche tzigane) chanter en s'accompagnant d'un harmonium rudimentaire¹¹. La musique incertaine, maladroite, la voix rauque, lui rappellent « de façon saisissante les chansons *sveda* de Bosnie » (p. 337). Un déplacement de l'auditif vers le visuel se produit alors, accompagnant un élargissement des perceptions, un passage de la partie au tout, qui est aussi, comme à Ispahan, un retour du passé dans le présent : « Nous retrouvions l'odeur des piments rouges, les tables sous les platanes de Mostar ou de Sarajevo, et les Tziganes de l'orchestre dans leurs complets linés, tirant sur leurs instruments comme s'il fallait de toute urgence délivrer le monde d'un poids intolérable. C'était la même tristesse fuyante et folle, l'inconstance, le grain d'ellébore¹² » (p. 337).

La polyphonie musicale s'est transformée en polyphonie sensorielle, spatiale et temporelle, comme si le corps vivait plusieurs moments dans le même espace ; ou comme si plusieurs espaces se rencontraient dans un même corps. Loin des sentiments de panique qui dominent l'expérience d'Ispahan, une émotion douce mêle ici la folie et le sentiment nostalgique sous le signe du grain d'ellébore : une folie acceptée, inséparable de la vie nomade et du voyage. Bouvier utilise la référence à la plante médicinale dans une ambiguïté voulue, qui présente la purgation du passé qu'elle opère (*la délivrance du monde*) à la fois comme dangereuse et comme bénéfique. Lorsqu'elle apporte du bonheur, cette catharsis ouvre une autre sorte d'Éden : « Ce retour de souvenirs, c'était le Paradis. Le voyage, comme une spirale, montait en repassant sur lui-même. Il faisait signe, nous n'avions qu'à le suivre » (p. 338).

Le trouble de la temporalité, la remontée des strates anciennes dans l'espace actuel, projettent aussi le voyageur vers l'avant. Mais l'ambiguïté

n'est pas levée, et la mélancolie, qui teinte l'écriture de Nicolas Bouvier jusque dans ses descriptions de paradis, reste présente comme une énigme. Loin de Quetta et du Saki bar, un an plus tard pour le voyage et vingt-cinq années pour l'écriture, le séjour à Ceylan raconté dans *Le Poisson-Scorpion* sera tout entier la proie des paysages fantômes, des espaces dérobés, des revenants et des angoisses de possession par le passé — mais aussi des chances de délivrance. Le chapitre IX de ce livre, écrit sur un ton où l'ironie est inséparable du sérieux, porte précisément sur la magie et la folie dans l'île. Il a pour titre « Quatre grains d'ellébore ¹³ ». Les sentiments de nostalgie (au sens étymologique le plus fort) et les risques de folie qui dominent le voyageur transforment la perception du paysage, à toutes les échelles où elle a lieu, en une épreuve intime et douloureuse. Comme le dit Merleau-Ponty à propos de Cézanne peignant la montagne Sainte-Victoire, on ne sait plus qui voit et qui est vu : « Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui. [...] L'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps. ¹⁴ »

Une telle expérience de l'espace, entrevue dans *L'Usage du monde*, constituera le cœur du *Poisson-Scorpion*.

Claude REICHLER

1. Bouvier note cette alternance au début du chapitre sur Tabriz : « La vie nomade est une chose surprenante. On fait quinze cents kilomètres en deux semaines ; toute l'Anatolie en coup de vent [...] Dans la nuit, la neige tombe, couvre les toits, étouffe les cris, coupe les routes... et on reste six mois à Tabriz, Azerbâïdjan » (*L'Usage du monde*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 173 ; les citations de ce livre seront indiquées désormais que *L'Usage du monde* est paru pour la première fois en 1963. des *Œuvres*. Rappelons que *L'Usage du monde* est paru pour la première fois en 1963.
2. L'édition « Quarto » le montre partiellement dans sa table des matières, en reprenant les sous-titres indiqués par l'auteur. Et si l'on observe de plus près les longues séquences, comme celles des séjours à Belgrade, à Prilep, à Tabriz..., on se rend compte qu'elles sont interrompues régulièrement par des blancs, qui les divisent en autant de moments textuels séparés. Il arrive aussi que le récit s'arrête pour faire place à un exposé d'histoire, à une légende, etc. — aspects dont je ne tiens pas compte ici.
3. Nicolas Bouvier, *Comment va l'écriture ce matin ?*, Genève, Slatkine, 1996.
4. Le passage célèbre du mur (nommé par l'auteur « le mur-théâtre ») qui sert de fond aux portraits que Bouvier tire à Tokyo en 1956, pourrait constituer l'emblème de cette *logique sensible* de l'album (*Chronique japonaise*, *Œuvres*, op. cit., p. 588-591).
5. Anne Marie Jaton note que les paysages « dans *L'Usage du monde* comme dans [les] autres livres, sont admirables de justesse et de force lyrique. » (Anne Marie Jaton,

- Nicolas Bouvier. *Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2003, p. 34).
6. Voir Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des idées », 2005, en particulier le chapitre IV. L'auteur ne semble pas connaître *L'Usage du monde*, qui lui apporterait une documentation riche et spécifique, puisque les voyageurs parcourent en voiture des espaces géographiques qu'ils sont les premiers à voir de cette manière.
 7. *Le Poisson-Scorpion*, *Œuvres*, op. cit., p. 748. Les textes de Bouvier sur ce sujet ont été commentés, en rapport avec le passage qui termine *L'Usage du monde* : « 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... » (*Ibid.*, p. 387). Voir Daniel Maggetti, « Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste », *Versants*, n° 20, 1991, p. 83-92 ; Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996, p. 84-85.
 8. Ou l'avant-dernier, selon les éditions. On sait que Thierry Vernet, qui avait quitté Kaboul par avion pour se rendre à Ceylan, n'accompagnait plus Bouvier lors du franchissement du Khyber Pass et de la descente vers le sud. Le croquis a-t-il été pris de l'avion, puis complété ~~après des photographies~~ ?
 9. Une expression semblable se retrouve au début du *Poisson-Scorpion*, dans ce sentiment de plénitude — toujours fugace — que Bouvier redécouvre, « lorsque le monde apparaît dans sa transparence et sa simplicité originelle » (*Œuvres*, op. cit., p. 727).
 10. Mathilde Jégou a renouvelé l'étude du corps dans les voyages de Bouvier : voir Mathilde Jégou, *Le corps à l'avravage. La représentation du corps dans les récits de voyage d'Élla Maillart, d'Annemarie Schwarzenbach, de Nicolas Bouvier et de Lorenzo Pestelli*, thèse de l'université de Lausanne, 2008 (Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne).
 11. Sur la musique chez Bouvier, voir Frédéric Wandelstet, « Musique, présences et magie », *Quarto. Revue des Archives littéraires suisses*, n° 9-10, 1998, p. 89-96.
 12. L'ellébore est une plante dont la racine était utilisée par les Anciens comme un remède aux pouvoirs purgatifs et émétiques, et plus largement cathartiques ; elle était réputée guérir la folie en favorisant l'expulsion des idées malfaisantes. Son usage n'est mis en doute qu'au XIX^e siècle (voir *Dictionnaire [sic] des sciences médicales*, par une Société des gens de lettres, Paris, chez C.L.F. Panckoucke, vol. 11, 1812-1822, p. 437-452).
 13. Expression empruntée, on le sait, à la fable de La Fontaine « Le lièvre et la tortue ».
 14. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1998 [1964], p. 30.

47