

Article

« La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino »

Isabelle Daunais

Études littéraires, vol. 30, n° 2, 1998, p. 55-67.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501202ar>

DOI: 10.7202/501202ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LA FICTON FRAGILISÉE :

Récit de voyage et recueil
chez Henri Michaux et Italo Calvino

Isabelle Daunais

■ Le genre du récit de voyage ne se laisse pas facilement définir. Ses formes sont multiples, composites, rarement uniques. Relevant tantôt des mémoires, tantôt du journal, tantôt de la lettre, tantôt encore du reportage, ce type de récit échappe difficilement à une nature hybride ¹, sinon paradoxale. Ne serait-ce qu'en voulant se substituer à une expérience jugée d'abord préférable à l'écriture, le récit de voyage risque la perte et l'effacement des détails, l'érosion de l'intensité alors même que le voyageur peut narrer d'abondance. Au cœur de cette perte, la co-présence du continu et de l'ellipse joue comme d'une structure. Le récit de voyage raconte le plus souvent « tout au long », ainsi que le souligne Andreas Wetzel, l'ordre chronologique « depuis le départ jusqu'au retour » impose « au discours cette continuité [...] qui est postulée comme inhérente au monde »

(Wetzel, p. 21). Une telle circularité est à tout le moins propre aux récits de « vrais » voyages, où les étapes scandées de la marche sont converties en notes, paragraphes, entrées chronologiques.

Même fortement esthétisé, le récit d'un voyage réel n'échappe pas à cet ordre des événements qui fait du texte un objet second, idéalement remplaçable par l'expérience, mieux encore « déjà » remplacé par cette expérience, plus totale et plus originale, à l'étendue et à la densité maximales. En racontant le départ et le retour, en respectant la chronologie, en précisant l'itinéraire, le voyageur écrit dans cette conscience du continu, élabore en sous-main la possibilité pour quiconque de répéter, autre continuité, autre circularité, les étapes de son déplacement. Mais cette primauté du réel est précisément ce qui permet la discontinuité du récit. Toutes

1 Adrien Pasquali propose de définir le récit de voyage comme « un carrefour et un montage de genres et de types discursifs » (Pasquali, p. 131).

manques : la réalité est là, derrière, et le lecteur la sait présente. Le récit de voyage jouit à cet égard d'une liberté formelle qui, si elle rend problématique la définition du genre, en devient une des marques, ainsi que l'a relevé Roland Barthes, rappelant l'impunité du voyageur devant son récit :

Il est admis qu'un voyage raconte librement, au jour le jour, en toute subjectivité, à la manière d'un journal intime, dont le tissu est sans cesse rompu par la pression des jours, des sensations et des idées : un voyage peut s'écrire en phrases elliptiques (*Hier, mangé une orange à Sibari*), le style télégraphique étant parfaitement sanctifié par le « naturel » du genre (Barthes, p. 175).

Le « naturel » du genre ou, faudrait-il dire plus exactement, le naturel du *voyage*, qui fait se succéder les étapes, accélérer ou ralentir la marche, passer outre certains lieux alors que d'autres retiendront toute l'attention. Du reste, le discontinu est la conséquence même du continu : puisque tous les jours et tous les lieux sont évoqués ou sous-entendus, le récit ne saurait éviter un certain effet d'énumération. Raconter tout au long, c'est dire que, souvent, entre les événements et les heures, la contiguïté seule assure quelque semblant de lien. Qu'il s'agisse de la totalité ou de ses vides, le discontinu devient une autre preuve de la réalité du voyage, ou une autre forme de réalisme, déjouant les ordonnancements qui pourraient naître du passage à l'écriture.

La rencontre du continu et du discontinu, d'une totalité à décrire et du refus d'y forcer des liens, transforme le récit de voyage en recueil : recueil de sites et de

descriptions, de déplacements et de segments, de commentaires et d'inscriptions, de vignettes. Le recueil dit à la fois la discontinuité comme réalité et la continuité comme projet : les liens entre les choses sont faibles, parataxiques, mais le voyage, déplacement circulaire (puisque l'on revient pour raconter), permettra de tout unifier². Plus encore, la forme du recueil est la conséquence logique de la postériorité du récit par rapport à l'expérience sur le terrain. Pour être fidèle à cette expérience, l'écriture ne peut rien substituer à la réalité. Elle ne peut, non plus, rien réordonner. Aussi raconte-t-elle, ou énumère-t-elle « tout au long », dans le continu et le discontinu qu'une telle opération suppose, rassemblant les divers moments du voyage tels qu'ils sont venus, comme s'il n'y avait pas de médiation, c'est-à-dire pas de « récit ». Le discours du voyageur, relève fort pertinemment Andreas Wetzel, « se nie comme lieu de travail indépendant et s'oppose à plus forte raison à tout investissement par la fonction poétique » (Wetzel, p. 39). La forme du recueil apparaît comme l'une des stratégies de cette négation : elle interrompt le récit dès lors que celui-ci menace de (trop) s'installer et de faire passer l'effet esthétique au premier plan de la lecture. En ce sens, le recueil participe de cette « fiction » du récit de voyage qui consiste en « la dénégation paradoxale de son propre statut de genre discursif » (*idem.*). Le paradoxe est grand, en effet, puisque cette « fiction » a pour but d'en désamorcer une autre, celle potentielle-

2 Voir Normand Doiron, 1995.

ment instaurée par le récit, toujours suspect d'invention ou de distorsion des faits.

Recueil et voyage fictif

Si dans les récits de vrais voyages le discontinu a pour fonction ultime de cautionner la parole du voyageur, qu'en est-il lorsque le voyage est fictif, c'est-à-dire lorsque le terrain naît tout entier du récit, sans pouvoir exister *ailleurs* ?

À l'instar des « vrais » voyages, la forme de ces récits « fictifs » suggère le rassemblement de temps et d'espaces au départ hétérogènes, mais que le déplacement du voyageur a permis de réunir. Certes, dans le cas d'un récit cherchant à faire passer pour vrai un voyage vraisemblable, la forme du recueil joue le même rôle que dans la relation d'un voyage réel. Elle rappelle la primauté de l'expérience sur l'écriture et propose les éléments d'une carte à tracer, que l'on pourra vérifier, et d'un calendrier, dont on pourra établir le rythme. Mais lorsque les pays décrits sont manifestement imaginaires, voire fantastiques, l'expérience du terrain ne peut plus se donner ni comme réelle ni comme vérifiable. Tout au contraire, le récit revendique ici sa totale autonomie. La parole n'est plus seconde mais première, et cela ostensiblement, par l'impossible existence « réelle » des lieux inventés ; elle ne se substitue donc à rien et elle ordonne tout, puisqu'elle seule existe. L'absence d'une séquence et d'objets préalables au récit, la fiction évidente que constituent les pays imaginaires sembleraient dès lors rendre de faible utilité la forme du recueil, si l'on conçoit que celle-ci vient rappeler le déplacement sur le terrain (et qu'elle est rendue plausible par ce déplacement). Pourquoi, en effet, emprunter aux récits

de « vrais » voyages leur réticence à ordonner autrement que par la juxtaposition les travaux et les jours du voyageur, pourquoi reprendre le discontinu de son expérience alors que celle-ci est fictive, autrement dit pourquoi doter d'un effet de « réalisme » la découverte de pays dont tout dit qu'ils sont chimériques ?

Sans doute, dans le cadre d'un voyage fictif, le recueil apporte-t-il, ne serait-ce qu'un peu, une illusion de réalité, mimant le fragment propre au journal de bord, au résumé au plus vite, au témoignage que l'on ne veut immiscé d'aucun tiers savoir. La réserve même de la parole suspendue, les « blancs » qui séparent les divers moments du voyage, les manques à combler viennent dire la circonspection et le doute de celui qui conçoit — et concède — les limites de ses connaissances devant un objet dont il ne peut jamais saisir qu'une partie à la fois. Le recueil ne rend certes pas plus vraisemblables les étrangetés des pays imaginaires, mais il trace du voyageur le portrait d'un témoin étonné et prudent, étranger aux lieux traversés et dont la parole apparaît dès lors plus véridique. Puisque ce n'est plus ici le récit en tant que réordonnement qui menace le voyage de fiction, mais le « voyage » lui-même qui signale la nature fictive du récit, le recueil ne sert plus de précaution *contre* le récit, lourd de fiction potentielle, au profit de la réalité du voyage ; il s'oppose à l'inverse à la fiction du voyage, en attribuant à la parole du voyageur l'apparence d'une parole « réelle », c'est-à-dire discontinuée, interrompue, par moments ignorante ou indécise. En fait, le recueil crée moins un effet de réel qu'il ne fragilise la fiction. Induisant la distance et l'irrésolution généralement associées au savoir (ou

au peu de savoir) que l'on a de la vie réelle, il suggère qu'ici *aussi* les lois entre les choses échappent au voyageur. En outre, le récit évite d'entrer tout à fait dans la fiction, puisque celle-ci s'interrompt et s'abîme dans la brièveté de son exposition.

Plus exactement, cette fragilisation de la fiction procède de ce qu'on pourrait appeler un *effet d'a-réalité*. La forme du recueil renvoie le récit au plus loin de la frontière entre la réalité et la fiction, là où la question du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, ne se pose plus que difficilement. Dans un vrai voyage, et quand bien même ils sont présentés par bribes, les pays visités ont des contours, une latitude et une longitude, une forme que les cartes ont dessinée. Inversement, par le biais d'un récit très organisé et sans hiatus, il est possible de donner des bornes et une configuration à des lieux imaginaires et donc sans limites fixes. Le recueil des lieux et des heures fragmentés d'un monde limité permet en fin de course de clore l'espace, de donner une dimension mesurable aux contrées visitées. De même, le récit continu et ordonné d'un monde sans limite apporte pour une partie de ce monde, pour un moment de sa durée, une cohésion et une unité : la totalité n'est certes pas retracable, mais tout au moins un segment peut être cerné et décrit, et une carte inventée (c'est le cas, par exemple, pour les voyages de Gulliver).

Il en est tout autrement avec le récit discontinu de voyages imaginaires. Lorsqu'un monde inépuisable, puisque fruit de l'invention qui peut à chaque instant le modifier, est abordé par le biais du discontinu, et qu'ainsi la vision par fragments

renchérit sur l'illimitation première, aucune carte ne saurait être établie, aucune configuration ne pourrait être arrêtée qui viendraient dire la réalité ou l'irréalité de l'objet décrit. Couplé à la forme du recueil, ce monde fictif ne se donne plus tout à fait comme définissable : irréel, il ne révèle cependant aucune forme, aucune clôture, ni aucune homogénéité attestant cette irréalité. En fragilisant les limites de la fiction (que seraient par exemple les limites topographiques des pays imaginés, les moments inauguraux et terminaux du parcours, un enchaînement cohérent d'actions et d'événements), en rendant aléatoires les frontières physiques et ontologiques des lieux inventés, le recueil désamorce l'opposition réalité / fiction et invite à revoir le récit de voyage autrement que par la tension qui oppose la parole à l'expérience sur le terrain (même fictive). Un autre espace apparaît en effet, entre le réel et l'irréel, que le recueil fait naître et s'anéantir à la fois et que le récit de voyage raconte « en outre » ou peut-être même d'abord. Les deux exemples que je me propose d'analyser trouvent dans le recueil l'esthétique et la poétique mêmes de leur impossible cartographie. Au croisement de l'annotation (du voyageur) et de la « pièce » (du sujet lyrique — poète ou essayiste), *Ailleurs (Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici, Poddema)* d'Henri Michaux fait entrevoir, en marge ou au cœur des pays visités, si tant est que les marges sont centrales à ces contrées étranges, le récit d'un autre espace encore. De même, dans *les Villes invisibles*, Italo Calvino imagine les cités que Marco Polo construit au gré des récits dont le prie de l'entretenir le chef mongol Kublai

Khan. Ces villes se déploient en une géométrie précise ³ qui fait du recueil une structure savante et multiple, qui devient en soi l'espace d'un autre voyage.

Henri Michaux ou le tiers espace

Dans la préface à la seconde édition (1967) de *Ailleurs*, Henri Michaux neutralise d'emblée tout ce qui constitue un écart entre le familier et l'étrange, le bref et le durable, l'imaginaire et le réel. L'auteur, précise-t-il, a vécu « un peu moins » longtemps à Poddema qu'au pays de la Magie. « Ou beaucoup plus. Les dates précises manquent ». Par moments, « il a failli » s'habituer à ces lieux étonnants, mais il ajoute aussitôt que ce ne fut « pas vraiment » le cas. Parmi ceux qui ont lu ces pages, certains « ont trouvé ces pays étranges. Cela ne durera pas. Cela passe déjà », la Grande Garabagne, le Pays de la Magie et Poddema étant des lieux « parfaitement naturels » (Michaux, 1986, p. 7). Corrigées, effacées, renversées dans l'instant même où elles sont émises, les premières impressions se voient ici dénuées de toute valeur stable, emportant dans leur dissolution le lieu et le moment depuis lesquels écrit le voyageur. Dans les pays de Michaux, écrit très justement Pierre Jourde, il manque une « dimension spatiale ; [...] le plan où, s'articulant en relations de voisinage, en rapport de dimensions, les territoires de la Garabagne constitueraient un organisme » (Jourde, p. 155). En cela, la Grande Garabagne et le Pays de la Magie sont eux-mêmes, dans leur propre fonctionnement,

les lieux d'un ordre éclaté, de points zéro toujours retrouvés et toujours effacés. C'est ainsi qu'à la cour de Kivni, en Langedine, les règles de bienséance changent chaque année, et sans constance aucune, dans la discontinuité de tout usage : « Cette année, depuis avant-hier, est une année presque sans règles. Et le sens de celles qu'on a gardées est différent pour la première fois depuis quarante-cinq ans » (Michaux, 1986, p. 65). Au pays de la Magie, c'est jusqu'à l'ordre du temps qui peut être bouleversé :

Une journée en soi existe et la précédente existe et celle qui précède la précédente, et celle d'avant... et elles sont bien agglutinées, des dizaines ensemble, des trentaines, des années entières, et on n'arrive pas à vivre *soi*, mais seulement à vivre la *vie*, et l'on est tout étonné.

L'homme du pays de la Magie sait bien cela. Il sait que la journée existe et très forte, très soudée, et qu'il doit faire ce que la journée ne tient pas à faire.

Il cherche donc à sortir sa journée du mois. C'est l'attraper qui est difficile. Et ce n'est pas le matin qu'on y arriverait. Mais vers deux heures de l'après-midi, il commence à la faire bouger, vers deux heures, elle bascule [...]. Enfin, il la *dé-tourne*, la *chevauche* (*ibid.*, p. 173).

L'abolition de toute trame, la discontinuité comme mode de rapport à autrui sont les buts difficiles et pourtant tangibles que se donnent les personnages de Michaux. Il s'agit chaque fois de rompre les fils (temporels, logiques) qui lient les événements entre eux, d'*empêcher* le développement prévisible des choses. Or, le recueil ne procède pas ici autrement et assure, de façon continue si l'on peut dire, l'interruption de l'action ou d'un savoir

3 Cinquante-cinq villes sont ainsi décrites, regroupées en onze catégories : les villes et la mémoire, les villes et le désir, les villes et les signes, les villes effilées, les villes et les échanges, les villes et le regard, les villes et le nom, les villes et les morts, les villes et le ciel, les villes continues, les villes cachées.

organisé. La construction du *Voyage en Grande Garabagne*, d'*Au pays de la Magie* et d'*ICI, Poddema* repose, pour reprendre l'idée des heures déviées de leurs cours, sur le détournement et le chevauchement des fragments réunis. Chaque épisode est détaché du lieu auquel il se rapporte pour être versé dans un cadre flou, un espace indifférencié où se créent cependant peu à peu des effets de résonance. Cette « collection » de bribes très diverses, de récits multiples, offre en effet suffisamment d'analogies dans l'étrangeté et les points de vue, dans les sonorités et les rythmes, pour que les parties puissent se répondre et donner l'illusion de variations, c'est-à-dire d'un seul récit. Mais alors l'effet de rupture du recueil n'en est que plus accusé, puisque sous l'apparence d'un parcours dont on pourrait trouver le fonctionnement, d'un principe organisateur qui rendrait homogène et raisonné l'espace de la fiction, se trouve en fait une configuration toujours fuyante et toujours recommencée. C'est dans cette rupture que s'ouvre ce qu'on pourrait appeler *l'espace du recueil*, espace de permutations et de déplacements, où l'idée de fiction cède le pas à celle de configuration. Barthes voyait dans le discontinu :

[...] le statut fondamental de toute communication [puisqu'il n'y a jamais de signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire. La rhétorique classique a donné sa réponse, magistrale pendant des siècles, en édifiant une esthétique de la *variation* (dont l'idée de « développe-

ment » n'est que le mythe grossier) ; mais il y a une autre rhétorique possible, celle de la *translation* [...] (Barthes, p. 185).

Il s'agirait non plus de varier le même, mais de le déplacer, de le recommencer sans progression (alors que la variation a toujours la possibilité de complexifier, de moduler), bref de le reconfigurer. On voit tout de suite comment peut naître de cette organisation une nouvelle géographie, ou un nouveau graphisme, bref une abstraction du monde qui n'a plus rien à voir avec les concepts de réalité et de fiction, mais tout à voir avec celui de possibilité, ou de ce que Barthes appelle « compossibilité » (*ibid.*, p. 187). Nous ne sommes peut-être pas très loin non plus de ce que Judith Schlanger appelle « stylisation » (Schlanger, p. 33), mode d'existence figuratif de ce qui subsiste à la perte de la perception directe, ou mieux encore de la « réversibilité » proposée par Laurent Jenny au sujet du « perpétuel aujourd'hui »⁴ des voyages de Michaux. Plus précisément, Jenny parle d'un vacillement de la subjectivité du poète « entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses fictions » (Jenny, p. 99). Mais ce n'est pas seulement le sujet lyrique qui effectue ce transit. Le voyage entier et tout ce qu'il comprend quitte l'univers de la fiction — en tant qu'entité mesurable — pour celui, non situable, non balisable, de la figuration. Et ce passage s'accomplissant, nous sommes véritablement « ailleurs », dans un lieu qui dépasse la fiction et où tous les rapports de distance se confondent. Les pays étran-

4 « La forme fragmentaire du texte permet de faire l'économie de toute structuration du temps, et de le saisir dans un perpétuel aujourd'hui [...]. Rien ne s'y enchaîne vraiment, rien n'y est irréversible » (Jenny, p. 102).

ges, qui ne s'inscrivent sur aucune carte et dont ne sont donnés à voir que des fragments, sont proches à défaut d'être « lointains », restent curieux à défaut d'être familiers. Le récit déplace la fiction en dehors du texte, si l'on peut dire, comme si elle existait à *part* et parce que le voyageur même ne saurait en distinguer la nature.

On sait que Michaux entretenait pour la peinture l'idéal d'un tel espace sans dimension et sans « fiction », déplacé de tout lieu : « Il s'agissait toujours de l'impossible, de rendre le lieu sans lieu, la matière sans matérialité, l'espace sans limitation » (Michaux, 1972, p. 91). De la même façon, l'absence d'un point de vue ordonnateur, trop logique ou trop séculaire, lui faisait admirer le désordre de perspective des peintures rupestres :

Qui ne voit que c'est précisément pour avoir été observés « selon la vue de l'esprit » qu'ils [les animaux] apparaissent véritablement baignés dans l'Espace, alors que selon notre perspective, malgré leurs mouvements, ils apparaîtraient misérablement rétrécis et cloués sur un petit coin d'horizon ? Qui ne voit que, nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à la condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan ? (Michaux, 1963, p. 69-70)

L'esprit ici domine, imposant à l'œil des rassemblements inattendus et autrement inconcevables, et qui sans être de l'ordre du réel n'appartiennent pas non plus à la fiction. On pense bien sûr ici à Merleau-Ponty — et avant lui à Hegel pour qui la peinture s'adresse d'abord à l'esprit et à l'intuition — qui dans *L'Œil et l'esprit* rappelle que si l'ubiquité fait « toute la difficulté de la vision », elle fait aussi toute sa

vertu (Merleau-Ponty, p. 37) et que « le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif", il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant "spectacle de rien" »⁵. Cette autofiguration, qui abolit toute autre représentation, même celle d'un monde fictif, est très fortement à l'œuvre dans les récits d'*Ailleurs*.

Plus largement, par cette autofiguration, par le caractère incomplet, ni linéaire, ni circulaire, du discontinu, le recueil s'apparente à la description, dont on sait la nature informe, extensible, peu réglée et en cela opposée à la narration. La présentation du récit en série de fragments, en pièces plus ou moins détachées, en moments divers (tel lieu puis tel autre, telle coutume puis telle péripétie, cet événement curieux suivi de ce fait anodin), produit un effet de liste, avec toute sa valeur d'arbitraire. Si une liste peut être cohérente par son contenu, rien ne saurait justifier ses limites sinon l'exhaustivité, l'épuisement des éléments qui la composent⁶. Or, dans l'ordre de l'imaginaire, là où aucune réalité mesurable ne précède l'écriture, cet arbitraire « redouble », l'épuisement ou l'inépuisement de l'objet à décrire se laissant encore moins quantifier que dans le réel. Par ailleurs, si la description menace la narration, c'est non seulement parce que, selon l'argument séculaire, elle l'interrompt, mais parce que l'espace et la temporalité qu'elle sous-entend sont réversibles. En ce sens, la description relève sans doute moins de la va-

5 *Ibid.*, p. 69. L'auteur cite ici Charles Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction*, Paris, P.U.F., 1959, p. 86, 89.

6 Jack Goody a montré comment « la liste implique discontinuité et non continuité » (Goody, p. 180).

riation que de ce qu'on peut appeler avec Barthes la « translation ». La variation suppose un canevas de départ que l'on reconnaît au-delà des images nouvelles, des proportions autres, des durées différentes, cependant que la description dit ouvertement l'artifice des configurations, l'égale possibilité de toutes les dispositions, la mobilité intrinsèque des parties. Ce n'est sans doute pas un hasard si la description connaît aux siècles classiques des réticences si marquées⁷. L'esthétique classique, ainsi que le rappelle Judith Schlanger, repose sur la variation (Schlanger, *op. cit.*), c'est-à-dire sur le maintien d'une forme reconnaissable au-delà des transformations dont elle fait l'objet. La description appartient à une autre logique, car si elle contient en elle la possibilité de variations infinies, de transformations multiples de l'« axe paradigmatique », elle se caractérise plus encore par le glissement, la permutation, le déplacement toujours possibles de ses éléments, bref par une forme changeante, jamais fixe (ou ne trouvant de forme fixe que par convention ou par narration⁸). Le recueil de voyage, où tout ordre est, en regard de l'expérience première (réelle ou non), réversible, modulable, est proche de la description. À cet égard, Henri Michaux joue sur les deux tableaux, si l'on peut dire, celui de la structure et celui du détail, puisque les descriptions d'*Ailleurs* renchérisent sur la structure du recueil en présentant des lieux dont il serait de toute façon impossible de trouver une configuration ou une image, les éléments de la description

ne renvoyant presque jamais à des repères connus. Mieux encore, ils renvoient, comme pour la préface, à ce qui est aussitôt annulé ou retourné : « Les Rocodis et les Nijidus. Ce qui étonne en eux, c'est un fond rin-rin. Cependant la race rin-rin n'existe pas. C'est seulement le fond de l'âme des Nijidus qui est rin-rin. Et le fond de l'âme des Rocodis est tout pareil » (Michaux, 1986, p. 69).

En fait se trouve exacerbée chez Michaux la difficulté du récit de voyage comme genre, qui doit concilier l'ordre et l'irréversibilité du parcours au « désordre » et à la réversibilité du descriptif. Le recueil devient la manifestation tangible de cette rencontre, ou plus exactement de ce heurt, auquel il apporte une solution : il reprend de façon structurelle, c'est-à-dire pour l'ensemble du récit, l'éclatement du descriptif. Ce faisant, il propose un nouvel espace, celui que nous pouvons appeler avec Laurent Jenny de la « figuration », et, à l'intérieur de cet espace, un autre déplacement — on serait tenté de dire un autre voyage (ou un voyage possible autrement) —, celui du glissement, du retour, des recommencements. Sans doute le récit pourrait-il à l'inverse privilégier l'ordre du parcours et y contraindre la description, mais il devrait alors accueillir la répétition — autrement dit la variation. Flaubert, qui avait lui-même pratiqué la forme du recueil dans ses carnets d'Orient, savait que pour faire un récit de voyage sans redite il fallait s'abstenir de décrire ce qu'on avait vu⁹. Henri Michaux a lui aussi très bien

7 Voir les travaux de Philippe Hamon, notamment *la Description littéraire*.

8 Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, chapitre V : « Le système configuratif de la description ».

9 « Le genre voyage est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu » (Lettre à Hippolyte Taine, 20 novembre 1866).

saisi cette contradiction entre disposition et parcours à laquelle est confronté le récit de voyage. Proposant que la poésie moderne, malgré toutes ses tentatives, n'a jamais vraiment réussi à s'unir au voyage (parce que le voyage a déjà sa poésie propre, et la poésie « pour ce qui est de voyager [...] n'[a] vraiment besoin de personne, possédant tout elle-même » [Michaux, 1986, p. 64-65]), Michaux en arrive à l'antinomie relevée par Flaubert : « Comme on avait bâillé aux poèmes de voyage, on bâilla aux poèmes de voyage surréels. Tous les éléments du voyage étaient là. Mais pas de parcours »¹⁰. C'est encore ici le même impossible, ou difficile, accommodement d'une totalité à raconter (le voyage « tout au long ») et d'un raccourci à trouver ; d'une boucle à boucler et d'ellipses à aménager. Le recueil résout cette antinomie en introduisant un tiers espace qui unit les deux autres, celui du récit et celui du voyage qui, ni plus tout à fait réel, ni plus tout à fait fictif, devient virtuel. Chez Michaux, le récit de voyage devient en lui-même une déviation.

Italo Calvino ou le recueil multiple

Au mitan des récits de Marco Polo, Kublai Khan, un peu suspicieux quant à la véracité des voyages de son secrétaire, décide d'inventer à son tour des villes invisibles et d'ainsi jouer le jeu des descriptions étonnantes du Vénitien. Mais les visions des deux hommes ne concordent jamais, alors que pourtant le Khan imagine des configurations toujours plus improba-

bles. Marco Polo lui explique alors qu'il doit procéder de façon inverse et concevoir des villes toujours un peu plus probables :

Moi aussi j'ai pensé à un modèle de ville duquel je déduis toutes les autres, répondit Marco. C'est une ville qui n'est faite que d'exceptions, d'impossibilités, de contradictions, d'incongruités, de contresens. Si une ville ainsi faite est tout ce qu'il y a de plus improbable, en abaissant le nombre des éléments anormaux la probabilité grandit que la ville existe véritablement. Par conséquent, il suffit que je soustraie de mon modèle des exceptions, et de quelque manière que je procède j'arriverai devant l'une des villes qui, quoique toujours par exception, existent. Mais je ne peux pas pousser mon opération plus loin qu'une certaine limite : j'obtiendrais des villes trop vraisemblables pour être vraies (Calvino, p. 84).

Ainsi Marco Polo voyage. Contrairement aux lieux inventés par Michaux, il existe bien ici un espace de départ, une carte imaginaire (en l'occurrence un « plan de ville »), bref un fond dont procèdent et où s'arriment les divers fragments du parcours. Mais cette carte est à la fois impossible ou, plus exactement, elle est la plus impossible que l'on puisse imaginer, celle dont la virtualité est maximale, dont la variation est absolue. Marco Polo voyage « à rebours », si l'on peut dire, partant non pas du réel — ou du vraisemblable — pour aller vers le fictif, mais du fictif pour s'orienter vers le vraisemblable, ou vers le possible. De sorte que les villes invisibles se déploient entre deux pôles jamais atteints, entre deux modèles qui se répondent en creux : une ville faite du plus grand nombre d'exceptions envisageables, et dont le voyageur s'éloigne ; et une ville compor-

¹⁰ *Ibid.*, p. 66. *La Prose du Transsibérien* de Cendrars faisait, selon Michaux, exception à cette impossible poésie du voyage.

tant le moins d'exceptions possible mais qui, n'étant pas plus vraie ou même seulement plus concevable que la première, ne saurait être rejointe. Chacune des villes décrites appartient à ces deux modèles, c'est-à-dire à un espace quitté (le virtuel) et à un espace entrevu (le réel). À l'intérieur de cette marche vers plus de « réalité », le voyage multiplie les directions, empruntant comme chez Michaux la forme de la réversibilité : « Ce que [Marco Polo] cherchait était toujours quelque chose en avant de lui, et même s'il s'agissait du passé c'était un passé qui se modifiait à mesure qu'il avançait dans son voyage, parce que le passé du voyageur change selon l'itinéraire parcouru [...] » (*ibid.*, p. 37). Le recueil peut témoigner de deux parcours, selon que le voyageur regarde en arrière ou en avant, que les images qui lui échappent sont des images qu'il a tenues entre ses mains ou des images qu'il cherche à saisir.

Nous sommes ici, cette fois comme chez Michaux, dans une esthétique de la translation, pour encore utiliser le mot de Barthes, là où le recueil disperse davantage qu'il ne réunit, plus exactement, là où les fragments ne se réunissent que dans la dispersion, c'est-à-dire dans les « blancs » du recueil, dans ses frontières internes : « Si je te dis », explique Marco Polo au Khan, « que la ville à laquelle tend mon voyage est discontinuée dans l'espace et le temps, plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure qu'on doive cesser de la chercher. Peut-être tandis que nous parlons est-elle en train de naître sur les confins de ton empire » (*ibid.*, p. 188-189). La ville idéale existe de ce qu'on la cherche, de ce qu'un de ses aspects apparaît dans chaque nouveau lieu visité. Le recueil encore une fois se multiplie selon le principe de la ré-

versibilité, car si l'on peut concevoir que le récit de Marco Polo rassemble des lieux différents et épars, on peut également concevoir que le récit rassemble les visions différentes d'un même et unique lieu : « Kublai Khan s'en était aperçu : les villes de Marco Polo se ressemblaient, comme si le passage de l'une à l'autre n'eût pas impliqué un voyage mais un échange d'éléments » (*ibid.*, p. 55). Ultimement, en une autre dimension encore que peut emprunter le recueil, ce sont les villes qui voyagent, défilant dans l'esprit de l'explorateur où s'offre la totalité des lieux. La forme discontinue du récit permet le passage entre tous ces « lieux » ; un peu comme dans les villes rimbaldiennes, selon Michel Collot, la fonction des « architectures est de rétablir un lien entre le proche et le lointain, [...] de relier les rives d'un espace en voie d'éclatement, d'empêcher le divorce entre ici et là-bas » (Collot, p. 215). La ville la plus emblématique du recueil est sans doute Ersilie, qui n'existe que dans la trace qu'elle garde de ses échanges :

À Ersilie, pour établir les rapports qui régissent la vie de la ville, les habitants tendent des fils qui joignent les angles des maisons, blancs, ou noirs, ou gris, ou blancs et noirs, selon qu'ils signalent des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation. Quand les fils sont devenus tellement nombreux qu'on ne peut plus passer au travers, les habitants s'en vont : les maisons sont démontées ; il ne reste plus que les fils et leurs supports. [...]

Ainsi en voyageant sur le territoire d'Ersilie, tu rencontres les ruines des villes abandonnées, sans les murs qui ne durent pas, sans les os des morts que le vent fait rouler au loin : des toiles d'araignée de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme (Calvino, p. 92-93).

L'emblème avait du reste déjà pris la forme de la métaphore au début du récit, qui commence avec la crainte du Khan de

trop bien comprendre que son empire « n'est en réalité qu'une débâcle sans fin ni forme » (Calvino, p. 10). Les récits du Vénitien deviennent alors pour l'empereur aux territoires déchus le seul lien qui permette peut-être encore d'en unir les fragments, « le filigrane d'un dessin suffisamment fin » pour résister à leur disparition.

Mais ce dessin est fragile et un choix, qui restera irrésolu, se pose au chef mongol : les villes échevelées de Marco Polo peuvent signaler le fait bien tangible que redoute Kublai Khan, celui que son empire, trop vaste, trop lointain, n'est qu'une illusion, une « vue de l'esprit » (pour reprendre l'expression de Michaux à propos des animaux sans perspective des peintures rupestres). Aux villes *impossibles* du voyageur répondrait un empire *impossible* ; la fiction du récit de Marco ferait écho aux possessions illusoire de Kublai. Inversement, la réalité de l'empire, non seulement dans l'esprit du Khan mais par définition, tient peut-être dans les configurations virtuelles qu'on en peut tracer. L'empire existerait malgré tout et les villes de Marco Polo, plutôt que d'en signaler la fiction, expliqueraient comment il est possible de le faire advenir : aux villes *concevables* (mais invisibles) répondrait un empire également *concevable* (et invisible). Ces interprétations diverses qui s'offrent au chef mongol, auditeur assidu des récits du Vénitien, sont permises par la structure du recueil qui multiplie la possibilité des liens. L'a réalité proposée plus haut se situe dans la multiplication et la dispersion des sites,

des points de vue, des avancées, mais aussi des fictions. Le discontinu contient en creux l'appel au filigrane, au lien « au-delà ». Ainsi que le formule Pascal Quignard,

comment assurer une réelle non-solidarité entre des fragments qui tombent inévitablement sous le coup de la succession. Par lui-même le blanc qui les sépare n'a pas une puissance suffisamment cahotique. Il est assimilé le plus couramment à une sorte de silence par soi indéterminé et, partant, capable de recevoir n'importe quelle détermination¹¹.

Plus qu'un simple sens, qu'une avenue supposée, cette détermination peut devenir le lieu de toute une conception ou de toute une organisation du monde, mais ce sont la structure et le parcours qui demeurent, bien après la fiction.

On peut bien sûr se demander si ces figurations et configurations « a-réelles », cette production de tiers espaces et de chevauchements entre la réalité et la fiction, ne survient pas aussi dans les récits de « vrais » voyages. En empruntant la forme du recueil pour leurs récits, les voyageurs fictifs ont certes imité une pratique propre aux voyageurs réels, confrontés au discontinu des événements, des jours et des lieux et dont ils ne pouvaient pas faire l'économie s'ils voulaient (paradoxalement) raconter « tout au long ». Mais les raisons de cet emprunt, ou plus exactement les effets visés par cet emprunt, sont peut-être plus complexes qu'il n'y paraît. Car si dans les vrais voyages le recueil a pour fonction, ou conséquence, de s'opposer aux fictions du récit, d'attester la juste parole du voyageur et de montrer au plus près la réalité

11 Pascal Quignard, p. 55-56, cité par Adrien Pasquali, p. 133. De façon quelque peu similaire, Malcolm Bowie considère que dans *Ailleurs* le discontinu accorde trop d'importance aux « blancs » entre les épisodes (Bowie, p. 72).

de l'expérience, il a pour contrecoup de fragiliser les *limites* de cette réalité. À l'espace réellement traversé, le recueil ajouterait la virtualité d'autres espaces. À chaque blanc, à chaque juxtaposition, des possibilités d'autres voyages, d'autres déplacements, accompagnent l'itinéraire tracé, menaçant de l'effacer ou de le brouiller. La caractéristique du genre voyage, lorsqu'il emprunte la forme du recueil, serait alors de contenir à la fois des espaces réels et des espaces fictifs (c'est-à-dire relativement réels et fictifs entre eux), d'entremêler plusieurs couches d'espaces. Ces couches peuvent

être toutes fictives, comme dans *les Villes invisibles* où Calvino invente les conversations de Marco Polo et de Kublai Khan ; toutes « réelles », lorsque l'espace virtuel induit par le récit d'un explorateur appartient à son expérience et à sa perception ; ou réelles et fictives à la fois, sans pouvoir décider et réversiblement l'un et l'autre, inventées mais ajoutées à la réalité, proposées en dehors de cette question, comme les « ailleurs » de Michaux. Détournant le récit de voyage tout à la fois de la fiction et de la réalité, le recueil ne contribue pas peu à la difficile définition du genre.

Références

- BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil (Tel quel), 1964.
- BOWIE, Malcolm, *Henri Michaux. A Study of his Literary Works*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 72.
- CALVINO, Italo, *les Villes invisibles*, Paris, Seuil (Points), 1984 [1974].
- COLLOT, Michel, *l'Horizon fabuleux*, tome I, Paris, Corti, 1988.
- DOIRON, Normand, *l'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval et Paris, Klincksieck, 1995.
- GOODY, Jack, *la Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979, [*The Domestication of the Savage Mind*, 1977].
- HAMON, Philippe, *la Description littéraire*, Paris, Macula, 1991.
- — —, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 [1981].
- JENNY, Laurent, « Fictions du moi et figurations du moi », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (dir.), Paris, P.U.F. (Perspectives littéraires), 1996.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- MICHAUX, Henri, *Ailleurs*, Paris, Gallimard (Poésie), 1986 [1967].
- — —, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira et Paris, Flammarion (Champs), 1987 [1972].
- — —, *Passages (1937-1963)*, Paris, Gallimard, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *l'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 1985 [1964].
- PASQUALI, Adrien, *le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- SCHLANGER, Judith, *la Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan (Le texte à l'œuvre), 1992.
- WETZEL, Andreas, *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, Toronto, Paratexte, 1992.