

PhD/Thèse de Doctorat en lettres modernes

University of Kent, SECL, French Department

Paris Ouest, Nanterre, Ecole doctorale Lettres, Langues, Spectacles

Présentée par Mathilde Poizat-Amar

L’Eclat du voyage : Blaise Cendrars, Victor Segalen, Albert Londres

Thèse de doctorat dirigée par Professeur Peter READ, Docteur Thomas BALDWIN et

Professeur Myriam BOUHARENC

Thèse soutenue à l’Université du Kent devant un jury composé de :

Madame le Professeur Myriam BOUHARENC

Monsieur le Professeur Charles FORSDICK

Monsieur le Professeur Claude LEROY

Madame la Docteur Lucy O’MEARA

Monsieur le Professeur Peter READ

Table des matières

Remerciements	07
Résumé	08
INTRODUCTION	10
1. Eclatement de la figure du voyageur	12
2. Le voyage comme expérience de l'éclatement	20
2.1 <i>Origine et destination</i>	20
2.2 <i>Voyage et exil</i>	21
2.3 <i>Réel et imagination</i>	23
3. Hypothèses	25
3.1 <i>La littérature de voyage, une littérature mineure ?</i>	28
3.2 <i>La littérature de voyage au cœur d'une crise des genres</i>	30
4. Blaise Cendrars, Victor Segalen, Albert Londres	32
PREMIERE PARTIE. BLAISE CENDRARS : VERS LA PROFONDEUR	40
Chapitre I. Voyage et cosmogonie moderne	44
1. Le paradoxe du voyage : liaison et fragmentation du monde	44
1.1 <i>(Dé) Liaisons</i>	44
1.2 <i>Percées</i>	51
2. La tentation d'une cosmogonie moderne	57
2.1 <i>Fractures originelles</i>	57
2.2 <i>Faire sauter le monde</i>	60
2.3 <i>Ré-ensemencer le monde</i>	68
Chapitre II. Où va l'écriture ?	77
1. Arrachement de l'écriture	77
1.1 <i>Trajectoire de Cendrars</i>	77
1.2 <i>Eclatement de l'écriture</i>	80
2. Dérive de l'écriture	86
2.1 <i>Métissage</i>	87
2.2 <i>Trajectoire de l'écriture : le cercle, la roue</i>	89

Chapitre III. Voyage en profondeur : écriture du chaos et monde fractal	96
1. Vers l'origine	96
1.1 <i>Partir en vrille</i>	96
1.2 <i>De l'ordre derrière le désordre : écriture et chaos</i>	100
1.3 <i>L'effet papillon</i>	106
2. Anarchitectures cendrarsiennes	109
2.1 <i>Une scène double</i>	109
2.2 <i>De l'autre côté du miroir</i>	112
2.3 <i>D'un monde fragmenté à un monde fractal : éclat du voyage</i>	116
SECONDE PARTIE. VICTOR SEGALEN, VERS L'IMPOSSIBLE	
Chapitre I. De l'émergence du voyage	125
1. Voyage et déchirure	125
2. Voyage et désir	135
3. Voyage et distance	139
Chapitre II. Voyage et diffraction	149
1. Voyage et diffraction du paysage	149
2. Voyage et diffraction de l'écriture	158
Chapitre III. L'impossible voyage	169
1. Voyage, absence et interdit	169
2. Sortir du voyage ?	171
TROISIEME PARTIE. ALBERT LONDRES, L'ECHAPPEE DU VOYAGE	
Chapitre I. De l'évidence au dérisoire	180
1. Le grand voyageur en question	180
2. Le dérisoire du voyage	184
3. L'ironie comme voyage textuel	189
Chapitre II. Résistance au voyage, résistance du voyage	198
1. Distinctions : passagers, exilés	198

2. Résistance au voyage : Londres, les marins, les pêcheurs	202
2.1 <i>Voyage et regard</i>	203
2.2 <i>Voyage et vitesse</i>	208
3. Résistance du voyage	210

CONCLUSION	218
------------	-----

1. Points de contact	221
2. Héritages	222
2.1 <i>La lenteur en héritage</i>	222
2.2 <i>Eclatement des formes de l'écriture du voyage</i>	224
2.3 <i>Un héritage à affermir ?</i>	226
3. Eclat du voyage	229
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	232

Remerciements

Mes remerciements s'adressent d'abord à mes directeurs de recherche, pour leur bienveillance et leur disponibilité :

A Peter Read pour son soutien indéfectible, ses relectures et ses éclairages. Merci également de m'avoir rappelé en temps utiles que la ligne d'horizon de la thèse possède sur celle du voyageur cet avantage : plus on s'en approche, plus on s'en approche.

A Tom Baldwin, pour ses relectures minutieuses, ses batailles menées de front avec mes notes de bas de page, et ses éclairages théoriques. Pour avoir été là, et pour le reste, merci Tom.

A Myriam Boucharenc pour ses relectures, ses encouragements et ses conseils avisés, et pour m'avoir généreusement ouvert la porte de Paris Ovest-Nanterre.

Mes remerciements vont également à la School of European Culture and Languages ainsi qu'aux membres du département de français de l'Université du Kent, pour m'avoir adoptée dès mon arrivée et pour m'avoir toujours, tous les jours, soutenue dans mes projets de recherche,

A l'Université Paris Ovest-Nanterre, l'école doctorale Lettres, Langues Spectacle, et l'ENS Ulm pour avoir rendu le projet de cotutelle possible,

A l'association Victor Segalen, et plus particulièrement à Philippe Postel et à Marie Dollé, pour m'avoir accueillie à bras ouverts.

De près ou de loin, ils ont contribué à ce travail : Marie bien sûr, mais aussi Jordane, Léo, Leticia, Gonzalo, John, Anaïs, Julie, Claire, Dominique, Caoilte, Sam, Carméline et Séraphin. Merci de votre soutien.

Merci enfin à mes parents, mes grands-parents, à Coline et Théo, pour tout.

Résumé

La thèse explore les œuvres de Blaise Cendrars, de Victor Segalen et d'Albert Londres sous l'angle de « l'éclat du voyage » et se propose d'analyser les effets produits par la présence du voyage sur un plan diégétique, métadiégétique et stylistique. Chez ces trois auteurs, la notion de voyage dépasse en effet sa vocation thématique pour se faire véritable matière à travailler le langage, le texte et atteindre la sphère de la littéarité en exerçant sur le texte une menace d'éclatement. Le texte affecté par le voyage, loin d'être mis en péril, s'inscrit ainsi dans une modernité littéraire : en prenant le risque, par le détour du voyage, d'une écriture déformant, re-formant, re-définissant la littérature, les trois œuvres examinées illuminent quelques chemins de traverse dans lesquels s'engagent œuvres et critiques contemporaines.

Cette étude interroge les premiers écrits de Cendrars (1912-1938) en explorant par quelles voies la présence conjointe du motif du voyage et de l'éclatement conduit à la création d'une représentation fractale du monde. La mise en évidence de trajectoires chaotiques des personnages cendrarsiens au cœur d'un monde ontologiquement fracturé permet l'édification textuelle d'une « anarchitecture » poétique et moderne. L'examen du cycle polynésien de Segalen met en évidence la présence du voyage comme le résultat d'un écart désirant, véritable menace de déchirure entre l'ici et l'ailleurs, soi et l'autre, soi et soi. Cet écart aboutit, à travers une présence textuelle, à la formation d'une poétique littéraire de la diffraction, poussant ainsi l'œuvre aux limites d'un hors-littérature. Enfin, à travers l'étude des reportages d'Albert Londres, la thèse montre comment l'écriture du voyage trouve un regain de force par le détour du reportage.

INTRODUCTION

A l'heure des voyages low-cost, du smartphone et de Skype, la distance entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre, est désormais réduite à peu de choses : quelques heures de vol, une connexion internet, deux écrans d'ordinateurs et l'ailleurs se retrouve sous nos pas, l'autre face à soi. La multiplication des moyens de déplacements ne cesse de rapprocher, relier, réconcilier les différentes rives du monde : le Royaume Uni échappe à son insularité grâce à l'Eurostar, des ponts s'érigent entre les différentes îles japonaises, le Concorde relie jusqu'en 2003 Paris à New York en 3h26. Le XXI^e siècle en train de s'épanouir exaspère l'essence du voyage, compris alors comme le moyen le plus sûr de rejoindre un point à un autre, d'élargir la carte du familier, d'enrichir ses connaissances. Cette acception ultramoderne du voyage reste fidèle à son étymologie. « Voyage » vient du latin *via, ae, f*, la voie¹ : il s'agit dans le voyage d'ouvrir ou de montrer la voie, d'enrichir et d'éduquer, de raccorder la dentelle des territoires, de faciliter la création d'un réseau de flux de marchandises, de flux humains, de communication ou d'idées.

Dans la première moitié du XX^e siècle, les récits de voyage de Blaise Cendrars, de Victor Segalen et d'Albert Londres offrent pourtant au lecteur une compréhension du voyage à rebours de cette *doxa* et mettent en évidence la présence surprenante d'un motif de l'éclat, aux antipodes de l'unification attendue. Nous envisageons « l'éclat du voyage » dans la double acception que permet l'emploi du génitif de possession ou d'origine : le voyage se fait alors tantôt éclaté (résultat d'un éclatement), tantôt éclatant (à l'origine d'un éclatement). Par ailleurs, le motif même de l'éclat répond à une double définition : pris comme substantif du verbe « éclater », il renvoie au fragment, au débris, au morceau, tandis que le nom commun peut d'autre part évoquer la lueur, le coup d'éclat, la gloire, la finesse enfin de l'esprit ou du style. L'expérience du voyage ainsi que son écriture permet, chez ces trois auteurs, de

¹ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols (Paris : Hachette, 1873-1874), t. 4, p. 2448.

réconcilier les deux acceptions de l'éclat, souvent entendues de manière antinomique. « Partir » pour Cendrars, pour Segalen et pour Londres doit ainsi se comprendre selon les deux usages du verbe. A chaque départ il s'agit bien sûr, selon l'usage moderne, de s'éloigner, de larguer les amarres. Il s'agit également chez eux, selon l'usage plus ancien et souvent négligé, de partir le monde comme on partait le pain, c'est-à-dire de diviser en différentes parts, de singulariser, de distinguer enfin les contours de continents résolument irréconciliables².

Il s'agit dans cette thèse de situer et de comprendre comment procède cet éclatement à l'œuvre dans l'expérience du voyage chez nos trois auteurs, ainsi que d'étudier comment ce phénomène affecte l'écriture du voyage. Ce faisant, cette étude nous permettra d'entrevoir de nouvelles voies pour penser l'expérience du voyage, l'écriture du voyage et d'éclairer quelques trajectoires empruntées par la littérature contemporaine française.

1. Eclatement de la figure du voyageur

Avant de nous plonger dans le texte littéraire, il importe en premier lieu de situer les œuvres de notre corpus dans leur contexte historique et littéraire. Cette brève mise au point contextuelle nous permettra d'abord de pouvoir situer Cendrars, Segalen et Londres dans la vaste constellation formée par les écrivain-voyageurs dont ils héritent, qu'ils rejettent ou qui les entoure. Elle nous permettra également de mettre en perspective la notion d'éclatement à l'œuvre dans leurs textes avec un autre éclatement : celui de la figure de l'écrivain-voyageur,

² Claude Leroy nous fait part de l'importance de la double acception du verbe « partir » dans l'œuvre de Cendrars : « Cendrars réconcilie le verbe *partir* avec son histoire complexe. L'usage actuel a fait oublier que la langue a connu successivement deux verbes *partir*, dont l'un s'est effacé au profit de l'autre [...]. D'un côté, le partage et la partition ; et de l'autre, le départ et la partance. Or, c'est bien cette dissociation des emplois que Cendrars s'attache à effacer lorsqu'il 'part'. », in Blaise Cendrars, *Partir, Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, édition établie et présentée par Claude Leroy (Paris : Gallimard, « Quarto », 2011), p. 16. La justesse de cette remarque s'applique également à l'œuvre de Segalen et de Londres.

observable dès la fin du XIX^e siècle.

En dépit de quelques écarts dûs à l'évolution des contextes politiques, historiques ou artistiques, la représentation littéraire des voyageurs ne subit pas en France de changement radical jusqu'au XIX^e siècle. En effet, de l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, le voyageur est très largement perçu dans la littérature comme une figure solitaire, en quête d'étrangeté ou de nouveauté, parti pour sa patrie ou pour enrichir son expérience personnelle. Hérodote, communément considéré par la critique comme le père du récit de voyage³, rapporte par exemple les récits de ses aventures solitaires autour du littoral méditerranéen afin d'édifier la civilisation grecque, d'étendre sa carte des connaissances, et de s'ériger en figure tutélaire des explorations de la *terra incognita*. Ainsi s'ouvre le récit en deux tomes d'*Enquêtes* : « Hérodote d'Halicarnasse présente ici les résultats de son enquête, afin que le temps n'abolisse pas les travaux des hommes et que les grands exploits accomplis soit par les Grecs soit par les Barbares, ne tombent pas dans l'oubli⁴ ». A l'époque des Grandes Découvertes, les traces écrites laissées à propos des explorations laissent apparaître les mêmes motivations au voyage. Qu'il s'agisse de renseigner sur le contour des continents, la faune, la flore ou encore l'autre, le voyageur est ici encore perçu comme une figure à mi-chemin entre un exilé et un édificateur, partagé entre ouverture d'esprit et loyauté à la mère patrie⁵. Progressivement, les motifs aux voyages se multiplient. Aux côtés des explorateurs et

³ Gérard Cogez, *Les Ecrivains voyageurs au XX^e siècle* (Paris : Seuil, 2004), p. 11 : « on peut, sans se tromper, considérer le récit de voyage comme un des genres littéraires les plus anciens (depuis Hérodote) ». Pour plus d'informations sur Hérodote voyageur, on pourra consulter l'ouvrage de Jacques Lacarrière, *En cheminant avec Hérodote* (Paris: Seghers, 1981).

⁴ Hérodote, *Enquêtes*, trad. Andrée Barguet, 2 vols (Paris: Gallimard, 1985), t. I, p. 38.

⁵ On pourra se référer, à titre d'exemple, au récit de l'exploration du Brésil par le calviniste Jean de Léry : *Histoire d'un voyage en terre de Brésil* (Genève: A. Chappin, 1580). On pourra également se référer aux analyses de Gérard Cogez au sujet de ce texte dans *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

missionnaires s'ajoutent au XVII^e siècle la figure émergente de l'écrivain-commerçant⁶. A partir du XVIII^e jusqu'au début du XIX^e siècle, le Grand Tour britannique ainsi que le Kavalier tour germanique envoient sur les routes de la Grèce ou de Venise de jeunes aristocrates partis un temps pour parfaire leur éducation politique ou sexuelle⁷. Si de nombreux écrivains prennent également le large au XIX^e siècle, le récit de l'ailleurs cède souvent le pas aux constructions mythologiques d'un ailleurs fantasmagorique⁸. Du Grand Tour à l'Orientalisme, les récits de voyages témoignent moins d'une confrontation à l'inconnu que d'une construction d'un patrimoine culturel occidental commun.

Par ailleurs, l'essor de la pratique du voyage encourage le déclin de la posture surplombante du voyageur. En ce sens, la fin du XIX^e siècle marque une rupture brutale dans la représentation du voyageur. Nous pouvons en distinguer deux facteurs majeurs. D'une part, le voyageur se voit contraint de s'extirper de sa solitude pour se mêler aux troupes de la haute bourgeoisie et doit s'habituer à la proximité d'autres compagnons de route⁹. La révolution industrielle joue un rôle important dans cette mutation puisqu'elle favorise l'accès vers les bords de mers¹⁰ ou les stations de ski¹¹ et permet l'émergence des premières agences de voyage : Thomas Cook & Son, fondée en 1871, organise le premier tour du monde touristique,

⁶ Voir par exemple Jean Chardin (1643-1713) ou François Bernier (1620-1688).

⁷ Au sujet du Grand Tour, les récits de Lord Byron font référence. Lire par exemple sa correspondance éditée par Thomas Moore: *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life*, 2 vols (New York: J. and J. Harper, 1830).

⁸ Les exemples sont nombreux. On pourra se référer, par exemple, à François-René de Chateaubriand, *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* (Paris: Gallimard, 1976 [1801]) ou *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Paris: Gallimard, 2005 [1811]). On pourra également lire Gustave Flaubert, *Voyages* (Paris: Arléa, 2007 [1840-1868]).

⁹ Lire par exemple Stendhal, *Mémoires d'un touriste* (Paris: Michel Levy Frères, 1854).

¹⁰ La création d'une ligne de chemin de fer reliant Paris au Havre (1847) et à Dieppe (1848), faisant circuler des trains au confort de luxe pendant la saison d'été montrent déjà un engouement croissant du touriste pour le littoral français dans la première partie du XIX^e siècle.

¹¹ Le Club Alpin Français (CAF), fondé en 1874, ouvre la première station de ski française pendant la saison hivernale 1906-1907, à Chamonix.

d'une durée de 222 jours, en 1872. Le vocabulaire viatique s'enrichit du terme « touriste », considéré alors comme un voyageur incertain, comme en témoigne la première occurrence du terme dans le Littré en 1874 : « Touriste : se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par *curiosité et désœuvrement*, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes¹² ». A cette évolution s'ajoute une anxiété toute nouvelle : à l'approche du nouveau siècle, la mutation de l'expérience du voyage fascine autant qu'elle inquiète. Alors que les déplacements se multiplient, le goût du voyage apparaît comme suspect, voire pathologique : outre-Atlantique, on se prend à examiner les risques d'accidents de chemin de fer sur la colonne vertébrale¹³ tandis qu'en 1851 les fuites d'esclaves étaient déjà jugées symptomatiques d'une « drapétoman[ie] », c'est-à-dire d'une maladie « provoquant la fuite des nègres [causing negroes to run away]¹⁴ ». Quelques années plus tard, les travaux de Foville amorcent une recherche sémiologique du voyage en psychiatrie, permettant de mettre en évidence le tableau clinique du « dromomane¹⁵ » (soumis à des impulsions de fuite) en 1893. La pathologisation du voyage peut ainsi être comprise comme participant à une inquiétude *fin de siècle*, comme l'analyse Charles Forsdick :

¹² Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 7 vols (Paris: Hachette, 1874), t. IV, p. 2275. Nous soulignons.

¹³ Voir notamment les travaux du Dr John Eric Erichsen, *On Railway and Other Injuries of the Nervous System* (Philadelphia: Henry C. Lea, 1867).

¹⁴ Le terme de drapétomanie est défini pour la première fois dans les travaux du médecin Samuel Cartwright: 'Diseases and Peculiarities of the Negro', *De Bow's Review Southern and Western States*, Volume XI (New Orleans, 1851). Nous traduisons. Les travaux du Dr Cartwright sont aujourd'hui considérés par la communauté scientifique comme un exemple de pseudoscience et de théorie raciale. On pourra consulter à ce sujet l'ouvrage de Ian Hacking, *Mad Travellers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses* (University of Virginia Press, 1998), p. 132.

¹⁵ Philippe Tissié, *Les Aliénés voyageurs : essai médico-psychologique* (Paris: O. Doin, 1887). Ce diagnostic sera adossé de manière posthume à Rimbaud par Jacques Plessen dans son ouvrage *Rimbaud, Promenade et poésie. L'Expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud* (La Hague et Paris: Mouton, 1967).

1890s anxiety about travel had led not only to this clinical intervention in the field but also to clear uncertainty surrounding the status of journeys elsewhere and the customary aesthetic responses to them, exoticism¹⁶.

Certains acteurs littéraires eux-mêmes s'inquiètent de cette pratique accrue du déplacement. Xavier de Maistre se méfie ainsi des romans d'aventure en préférant « voyager autour de sa chambre¹⁷ » tandis que Des Esseintes, le personnage décadent d'Huysmans, estime qu'une après-midi dans le pub anglais Galigani's Messenger, rue de Rivoli, vaut bien un séjour en Angleterre¹⁸. Ce sentiment angoissant de déclin lié à la fin de siècle s'accompagne alors d'un mythe de fin des voyages au point que la critique littéraire a pu interroger le XX^e siècle comme le « dernier siècle des voyages¹⁹ ». Le XIX^e siècle voit ainsi émerger un éclatement du profil du voyageur, encouragé d'une part par les doutes exprimés à propos de la pratique du voyage, et d'autre part par la nouvelle multiplicité des visages des voyageurs.

Pourtant, ce mouvement ambivalent d'essor et de déclin qu'accompagne la transformation des pratiques viatiques ne signe pour autant la mort du voyage, ni de son

¹⁶ « L'inquiétude des années 1890 à propos du voyage a conduit non seulement à son inclusion dans le champ médical mais également à une véritable incertitude à propos de la situation des voyages dans le monde ainsi qu'à l'exotisme, c'est-à-dire la réponse esthétique aux voyages », Charles Forsdick, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity* (Oxford University Press, 2005), p. 26. Nous traduisons.

¹⁷ Lire Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (Paris: Charpentier, 1844).

¹⁸ Alors que Des Esseintes attend l'heure de son départ pour Londres dans un pub anglais rue de Rivoli, il songe : « N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient? [...] il se dressa sur ses jambes, sortit, commanda au cocher de le reconduire à la gare de Sceaux, [...] ressentant l'éreintement physique et la fatigue morale d'un homme qui rejoint son chez soi, après un long et périlleux voyage » in Joris-Karl Huysmans, *A rebours* (Paris: Au sans-pareil, 1884), p. 172-173.

¹⁹ Se référer par exemple aux Actes du colloque tenu en 2002 par le Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage (CRVL) : *Récits du dernier siècle des voyages*, études réunies par Olivier Hambursin (Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005) ou plus récemment *Itinéraire littéraires du voyage*, François Moureau (dir.) (Paris: ADIREL, 2013), vol. XXVI, dont le dernier chapitre interroge la pertinence de l'expression « dernier siècle des voyages ».

écriture. Alors que la mappemonde est fixée, la pratique du voyage intègre progressivement le paysage urbain : aux premiers vols spectaculaires des frères Wright en décembre 1903 en Caroline du Nord succèdent les premières compagnies aériennes (la Société Farman assure la première connexion Paris-Londres en février 1919), les gares font partie intégrante du paysage urbain, les télégrammes et les journaux rendent le lointain toujours plus accessible, toujours plus proche. Il ne s'agit plus de tracer des routes dans le blanc de la carte, mais de redessiner les paysages d'un regard neuf : alors qu'on écrivait autrefois les contours d'un nouveau monde, on voyage désormais pour chercher les contours d'une nouvelle écriture.

Autour de Blaise Cendrars, de Victor Segalen ou d'Albert Londres, une constellation d'hommes de lettres s'emparent des routes pour tracer le contour d'une époque et d'exigences littéraires en pleine mutation. Pour le groupe surréaliste, le voyage se montre l'occasion de « transformer le monde » aussi bien que de « changer la vie²⁰ », répondant à l'injonction que Breton lance en 1922 : « lâchez tout²¹ ! ». L'année 1924 marque le départ brusque d'Eluard pour un long « voyage idiot » qui le mènera, sept mois durant, de l'Europe à Tahiti en passant par l'Extrême Orient²². Cette expérience fait écho à une frénésie de

²⁰ La formule « transformer le monde » est héritée de Marx. A ce sujet, consulter *Feuerbach. Conception matérialiste contre conception idéaliste*, trad. L. Evrard, L. Janover et M. Rubel (Paris : Gallimard, 2009), p. 235. La formule « changer la vie » est quant à elle héritée de Rimbaud, « Délire I. Vierge folle », in *Une Saison en enfer* (Paris: Gallimard, 1873), p. 189. Breton associe les deux formules dans la conclusion de son discours au Congrès des écrivains pour la défense de la culture en 1935, texte lu par Eluard: « 'Transformer le monde' a dit Marx; 'changer la vie' a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. », André Breton, « Discours au congrès des écrivains » (juin 1933), in *Manifestes du surréalisme* (Paris: Gallimard, 1999), p. 281-282.

²¹ « Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes. Semez vos enfants au coin d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre. Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes », André Breton, « Lâchez tout », in *Les Pas perdus* (Paris: Gallimard, 1969 [1922]), p. 105.

²² Consulter au sujet du voyage d'Eluard l'ouvrage de Robert McNab, *Ghost Ships: A Surrealist Love Triangle* (New Haven: Yale University Press, 2004).

mouvement qui, l'année précédente, avait guidé Aragon, Max Morise, Breton et Roger Vitrac dans de longues promenades nocturnes à travers les rues de Paris d'abord, puis dans un voyage initiatique dans une Sologne désolée, pour une durée de dix jours²³. Une fonction commune au voyage se dessine dans les déplacements de ces membres du groupe surréaliste, que ce soit sous la forme de déambulations nocturnes à Paris, de promenades en Sologne ou de traversées de l'Océan Indien. Malgré la diversité des motifs que l'on peut observer dans le choix du déplacement, le voyage apparaît comme un vecteur nécessaire d'élargissement de la pensée, de la création d'une géographie mentale où le hors-piste vaut le sentier balisé, où l'urbanisme parisien vaut la campagne désolée, ou enfin les paysages français se mêlent à ceux de Prague ou de Tahiti. Sortir des sentiers battus conduit non seulement, littéralement, à modifier une cartographie globale mais révèle également quelques fissures dans l'ordonnement des représentations du monde ; la perte du sens et des directions induits par une errance volontaire provoquent une perte de repères existentiels. En interrogeant la place du voyageur sur la surface du globe, en remettant en question la validité des frontières territoriales et de l'irréductibilité des distances, les surréalistes articulent le voyage à une solitude pré-existentialiste. En dépit de sa rupture avec Breton en 1929, on retrouve une trace de cette correspondance entre la fuite en avant du voyage et la perte de repères dans *Les Voyageurs de l'Impériale*, à travers le personnage de Pierre, tout juste débarqué en Italie. L'impression laissée par les paysages vénitiens sur le narrateur n'est pas sans évoquer le séjour d'Aragon à Venise en 1928, où la découverte d'une liaison entre son amante Nancy Cunard et l'américain Henry Crowder l'avait laissé dans une grande solitude :

Lorsque les pluies ont commencé à Venise, la nostalgie y est si forte pour le voyageur qu'il doit quitter la ville dans les vingt-quatre heures ou qu'il y reste comme un animal pris au piège, dans une stupeur qu'on hésite à considérer comme

²³ L'on retrouve trace de descriptions déambulatoires inspirées de ces errances nocturnes chez Aragon dans *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926), p. 139-230.

un charme. [...] L'épreuve de la solitude. Toute sa vie, Pierre a cru être seul, et il l'était vraiment. Seul comme personne au milieu du monde. Sans amis, sans but. A la façon d'un explorateur tombé chez les sauvages dont il ne parle pas le langage. [...] Et Venise lui était une grande aventure négative, comme le non-sentir, le non-voir²⁴...

L'arrivée de Pierre à Venise est décrite comme un anti-voyage, une « grande aventure négative » dont la destination révèle une absence de « but ». Alors qu'un paysage nouveau s'ouvre grand devant lui, l'arrivée en Italie laisse le voyageur « pris au piège ». Parti à la rencontre de l'autre, il se retrouve, paradoxalement, « seul comme personne au milieu du monde ». Le personnage de Pierre se distingue d'autres voyageurs, moqués quelques quatorze années plus tôt dans *Le Traité du style*. Il écrit, à propos de l'importance donnée au départ :

Le départ, on ne sait pour où, pourquoi ni comment, mais le départ. [...] Aujourd'hui que la terre est quadrillée, bichonnée, macadamisée, il y a encore des mecs à la mie de pain qui parlent avec un sérieux vraiment papal d'être parti. [...] Voilà une seconde catégorie de gens qui ayant connaissance du cas Rimbaud, comme on dit, ont trouvé dans ce cas une raison d'être. Troisième catégorie, très voisine de la seconde, avec un petit raffinement : les zigotos qui tournent de l'œil quand ils prononcent le mot aventure. Les voyages, ils en ont vu le bout, même les voyages autour de leur chambre. [...] Ils ont toujours une histoire à vous raconter. Fuyez-les comme la peste. Quatrième. Ici le départ, l'aventure, le voyage, se sont déconcrétisés. On peut dire que le principe qui les remplace est dépourvu de représentations, même indéçises. Il est basé sur une comparaison fautive. C'est l'évasion. Douce perspective, de moins en moins dramatique, à mesure qu'elle se généralise et devient plus idiote, qui dès maintenant n'est rien d'autre que la forme contemporaine du vague à l'âme²⁵.

Ici, quatre caractéristiques du voyage sont tournées en dérision par le poète: en premier lieu, l'illusion d'un possible départ définitif, l'illusion d'une signification de l'expérience ensuite, le sentiment d'une expérience radicale, et l'illusion enfin d'une possible fuite de la réalité par le voyage. Le voyage de Pierre se formule alors comme une invitation à la quête de non-sens, aux antipodes du voyage mécanique, véritable course à la vitesse

²⁴ Aragon, *Les Voyageurs de l'Impériale* (Paris: Gallimard, 1942), p. 373-376.

²⁵ Aragon, *Traité du style* (Gallimard: Paris, 1928), p. 80-83.

épinglée notamment par Paul Morand dans *Champions du monde*²⁶ ou du voyage du touriste en quête d'exotisme.

Une figure cependant échappe à la quadruple typologie des voyageurs établie par Aragon. Il s'agit de la jeune profession d'écrivain-reporter qui prend de l'ampleur dès les années 1920 jusque dans les années 1930 et se pose en pragmatique de l'écriture : il est souvent associé à une pièce même de l'immense machine du voyage moderne. Des noms de plume se mêlent ainsi progressivement à ceux des chroniqueurs : Cendrars rejoint l'équipe du *Paris-Soir* aux côtés de Kessel et Mac Orlan en 1935, Dorgelès fait le choix du *Canard enchaîné* à partir de 1917, Paul Nizan celui de *L'Humanité* entre 1935 et 1937. L'écriture journalistique et les possibilités de voyages offertes par le reportage contribuent à élargir l'horizon littéraire : Cendrars tirera de ses reportages aux Etats-Unis *Hollywood, la Mecque du Cinéma*²⁷, tandis que Kessel fait revivre les grandes heures de sa carrière journalistique dans *Témoin parmi les hommes*²⁸ et qu'un séjour en Indochine inspire à Dorgelès son roman *Sur la route mandarine*²⁹.

Le tournant du siècle, à travers les expériences surréalistes, journalistiques et touristiques de l'écriture du voyage, permet de mettre en évidence un éclatement véritable de la figure du voyageur.

2. Le voyage comme expérience de l'éclatement

²⁶ Paul Morand, *Champions du monde* (Paris: Grasset, 1930).

²⁷ Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma* (Paris: Grasset, 1936).

²⁸ Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes* (Paris: Del Duca, 1956).

²⁹ Roland Dorgelès, *Sur la route mandarine* (Paris: Albin Michel, 1925).

L'éparpillement de cette figure trouve une résonance dans la nature même de l'expérience du voyage, ontologiquement écartelé entre plusieurs pôles opposés. Ces tiraillements permettent à la fois l'existence du voyage et menacent, paradoxalement, de le mettre en péril. Nous identifions trois nœuds de tensions responsables d'un tel écartèlement : tensions entre origine et destination d'abord, entre retour et exil ensuite, entre réel et imagination pour finir.

2.1 Origine et destination

Le voyageur semble d'abord vouloir oublier l'origine au profit de la ligne d'horizon ou de la destination. La ville natale, la mère-patrie, le foyer familial figurent autant de lieux ancrés dans le sol, enracinés dans le territoire, qu'il faut fuir ; le pont du navire, le quai de la gare figurent quant à eux le point de contact ultime entre origine et voyage. Pourtant, le début du voyage commence souvent avant le départ : le voyageur « sur le départ » entame son périple dès le bouclage des valises, l'étude des cartes, l'impatience et l'enthousiasme de la traversée, porté déjà par son élan, comme ici chez Baudelaire :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; cœurs légers, semblables à des ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons³⁰ !

Cendrars se place dans la droite lignée de Baudelaire en faisant du départ sans doute l'étape la plus importante du voyage. Ainsi justifie-t-il son premier départ, sa première fugue vers la Russie : « Je suis parti vers l'est parce que le premier train à passer en gare m'a emmené vers l'est ; si cela avait été un train qui m'eût mené vers l'ouest, j'aurais alors transbordé à

³⁰ Charles Baudelaire, « Voyage », in *Les Fleurs du Mal* (Paris: Gallimard, 1972), p. 167.

Lisbonne et j'aurais fait l'Amérique au lieu de l'Asie³¹ ». Le départ ne marque pas simplement le début de l'aventure chez Cendrars mais devient également un principe vital : « Quand on aime il faut partir³² », se plaît-il à scander. L'arrivée, quant à elle, est porteuse d'ambivalence: d'une part, elle provoque l'exaltation de la découverte de l'autre, de l'inconnu, de la différence, et d'autre part, elle signale le retour à une terre, toujours autre mais toujours fermée, appelée à devenir familière à son tour, origine à son tour. Nous rejoignons ici Daniel Sibony qui envisage le voyage comme « une forme prégnante de l'origine, à déployer dans l'entre-deux à franchir ou déjà à retrouver³³ ». En effet, cette dernière est souvent recherchée dans l'éloignement : « Il y a toujours une manière de se re-territorialiser dans le voyage, c'est toujours son père et sa mère (ou pire) qu'on retrouve en voyage³⁴ », confie Gilles Deleuze dans ses dialogues avec Claire Parnet.

2.2 Voyage et exil

Au cœur de l'expérience du voyage se loge par ailleurs une tension constante entre nécessité du retour et fantasme de l'exil ; c'est l'existence d'un retour qui distingue le voyageur de l'exilé. Ce dernier envie souvent la figure du voyageur : lorsqu'Ulysse par exemple parvient enfin, au terme d'un long périple, à rentrer à bon port, l'exilé cherche

³¹ Blaise Cendrars, « Nostalgie », *Œuvres complètes*, 15 vols (Paris: Denoël, Tout autour d'aujourd'hui (TADA), 2001-2006), t. I, p. 102. Les citations tirées des *Œuvres Complètes* de Blaise Cendrars seront désormais désignées par le titre de l'ouvrage, suivi de la simple mention du tome (t. I, t. II, etc.) et du numéro de page. On pourra se référer à la bibliographie sélective en fin d'étude pour les éditions originales.

³² Blaise Cendrars, « Tu es plus belle que le ciel et la mer », *Ibid.* p. 74.

³³ Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage* (Paris: Seuil, 1991), p. 303.

³⁴ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Paris: Champs essais, 1996), p. 49.

encore le sien. En retournant au bercail, le voyageur ne constitue qu'un déraciné, selon les mots de Schmuël Trigano :

Le déracinement peut, en effet, ne pas devenir un exil [...]. L'enracinement gouvernerait alors toujours la perte des racines ; le déraciné vivrait toujours sa vie dans une référence permanente à un passé révolu. Il aspirerait à re-venir, à retourner en arrière, même en avançant³⁵.

La possibilité du déracinement n'est pas offerte à l'exilé, puisque celui-ci se trouve dépourvu de racines:

L'exilé serait celui qui ferait le deuil de la perte sans renoncer pour autant à retrouver une nouvelle demeure, qui, cette fois, résisterait à l'assaut du temps. [...] Le monde échappe en effet à la saisie : il a perdu tous ses supports d'existence de sorte qu'il n'a plus d'appui pour soulever le monde. Le monde repose désormais sur lui seul³⁶.

Alors que l'exilé porte son avenir à bout de bras, le voyageur se repose sur le socle de ses origines, dont il s'éloigne momentanément pour les dessiner en creux lors de son périple. C'est alors que le voyageur à son tour en vient à envier le sort de l'exilé. Chez Cendrars, ce fantasme de l'exil se cristallise dans la figure de Christophe Colomb:

Ce que je perds de vue aujourd'hui en me dirigeant vers l'est c'est ce que Christophe Colomb découvrait en se dirigeant vers l'Ouest.
C'est dans ces parages qu'il a vu un premier oiseau blanc et noir qui l'a fait tomber à genoux [...]
Et improviser une prière baudelairienne qui se trouve dans son journal de bord
Et où il demande pardon d'avoir menti tous les jours à ses compagnons en leur indiquant un faux point
Pour qu'il ne puisse retrouver sa route³⁷.

L'arrivée de l'explorateur à destination est ici touchée du doigt, symbolisée par l'oiseau. Signe du succès de l'expédition, elle est pourtant désespérante : elle annonce le débarcadère, frère jumeau de l'embarcation. Le voyage idéal consisterait pour l'explorateur cendrarsien à

³⁵ Schmuël Trigano, *Le Temps de l'exil* (Paris: Payot et Rivages, 2001), p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁷ Blaise Cendrars, « Christophe Colomb », *Du monde entier au cœur du monde*, t. I, p. 178.

se perdre en route, et, comme l'exilé, d'habiter la ligne d'horizon, sans cesse changeante et pourtant toujours fixe, point de contact entre monde réel et monde rêvé.

2.3 Réel et imagination

Le troisième nœud de tension au cœur de l'expérience du voyage entremêle réel et imagination. Le rêveur qui « va toujours vérifier quelque chose³⁸ » est, un en sens, un voyageur : selon Thierry Tahon, « voyager, c'est forcément chercher à vérifier un rêve, et la rencontre avec un ailleurs concret³⁹ » ; on part pour confronter fantasme et réalité du monde, on vérifie la rêverie par le voyage. Ainsi de Segalen qui cherche à cueillir les fruits de la confrontation du réel et de l'imaginaire dans l'expérience du voyage :

La mesure, l'expertise du Rêve. La jeunesse du rêve. La saveur incomparable du rêve. Tout ce qu'on a dit sur lui, tout ce qu'on a psychologué se réduit à : le Rêve seul, est ce qui peut donner le goût d'un autre monde. [...] Mais par devant tout, malgré ces rêves et la souillure, malgré deux ans et demi de pleine possession, je garde, en fermant ou non les yeux, je garde au fond de moi la première de toutes, la vision première, quand [...] je me suis senti préimaginant cette rade, ces deux bateaux près du quai dont les palmes revenaient sur la poupe... Un soleil jamais revu depuis m'a fait voir cela⁴⁰.

Pourtant, lorsque Segalen, alors jeune médecin militaire, débarque pour la première fois sur le sol polynésien, la monotone réalité prend le pas sur le fantasme. La déception est inévitable : « Depuis quelques temps, j'arrive dans les colonnes fumantes et bombardées de l'église... Je

³⁸ La formule est attribuée à Proust par Gilles Deleuze dans un entretien filmé en 1995. Voir *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang (Editions Montparnasse: 2004) [DVD].

³⁹ Thierry Tahon, *Petite philosophie du voyage* (Toulouse: Edition Milan, 2006), p. 46.

⁴⁰ Victor Segalen, « Essais sur soi-même », in *Œuvres Complètes*, ed. établie et présentée par Henry Bouillier, 2 vols (Paris: Robert Laffont, 1995), t. I, p. 88-89. Sauf indication contraire, tous les références aux œuvres de Segalen sont tirées de cette édition et seront désormais désignées par la simple mention du titre de l'ouvrage, suivi du numéro de page si nécessaire.

fais mon chemin parmi des ruines ; même Tahiti est souillée par la guerre⁴¹ ! ». Ici encore, c'est un tiraillement entre vision et prévision qui est mis en lumière par l'exploration de l'ailleurs. Daniel Sibony souligne judicieusement cet entre-deux du voyage, qu'il définit comme « le tressaillement du visible où le regard redonne vie⁴² ». Au cœur de cet infime tressaillement, dans un tremblement du réel, le voyage fait appel à cet écartèlement entre monde tangible et monde imaginaire. Avant même l'expérience du voyage, le fantasme peut être évoqué par une toponymie à consonances étrangères, évoquant un monde ancien, antique ou biblique, effrayant ou charmeur : ainsi de Nerval qui se dirige vers Constantinople⁴³, de Cendrars vers Moscou⁴⁴ ou bien New-York⁴⁵, de Segalen vers Papeete⁴⁶ ou de Londres vers la Guyane⁴⁷. Les noms explorés éveillent ici quelques reliefs de versets bibliques, là quelques légendes lointaines. L'exotisme imaginaire se frotte alors douloureusement à la trivialité du réel rencontré : ainsi de Proust, qui se rend à Amiens depuis le village fictionnel de Combray :

En arrivant à Amiens que j'identifiais à son nom et que j'imaginai gothiquement sculptée tout entière comme sa cathédrale, je fus surpris de voir ce nom vénérable que je n'avais lu qu'à côté du mot Bible sur le livre de Ruskin [...]. Partout dans mon voyage des déceptions analogues m'attendaient, je croyais pénétrer dans des mondes particuliers que j'avais créés avec les sonorités de leurs noms différents, et dans la matière impalpable sur laquelle s'exerce l'imagination [...] Or [...] ils ne voyaient que des pierres, des passants, du soleil et de la pluie⁴⁸.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² Daniel Sibony, *Le Temps de l'exil*, *op. cit.*, p. 307

⁴³ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (Paris: Charpentier, 1851).

⁴⁴ Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (Paris: Les Hommes Nouveaux, 1913).

⁴⁵ Blaise Cendrars, *Les Pâques à New-York* (Paris: Les Hommes Nouveaux, 1912).

⁴⁶ Victor Segalen, *Les Immémoriaux* (Paris: Mercure de France, 1907).

⁴⁷ Albert Londres, *Au Bagne*, articles parus dans le *Petit Parisien*, août-septembre 1923.

⁴⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, ed. Jean-Yves Tadié, 4 vols (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989), t. I, p. 10.

Le voyage figure ainsi un « pont jeté » entre la mémoire et l'imaginaire. Il exprime un choc des différences, qu'il met en exergue plutôt qu'il ne les estompe. Ici encore, Deleuze nous éclaire sur cet entre-deux du voyage :

Le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et de s'arrêter quand on est fatigués, mais de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur du lieu désiré⁴⁹.

Ce « lieu désiré » met en évidence une vibration du voyage, qui agit comme un « arc tendu d'un désir de Lieu⁵⁰ », comme un entre-deux désirant : « la résonance que [le voyage] produit avec l'objet qu'il devait être et qu'il n'est pas. Là est le désir⁵¹ ».

Ligne de tension désirante entre origine et destination, retour et exil, imaginaire et réalité, l'expérience du voyage apparaît comme fragile, et fuyante : elle suit péniblement la ligne d'horizon, défie les territoires établis pour naviguer en eaux internationales. Nous tâcherons de situer et d'explorer la portée de ces tensions à l'œuvre dans les textes de nos trois auteurs.

3. Hypothèses

L'écriture du voyage est fidèle à son objet et fuit les territoires balisés de la littérature. En effet, nombreuses ont été les tentations d'établir la littérature de voyage en genre littéraire, et nombreuses les difficultés pour y parvenir. La critique se montre unanimement hésitante quand il s'agit d'attribuer aux récits de voyage un statut générique. Le genre est qualifié d'hétérogène, au statut ambigu, selon Odile Gannier : « le récit de voyage s'accommode de

⁴⁹ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, op. cit.*

⁵⁰ Daniel Sibony, *L'Origine en partage, op. cit.*, p. 308.

⁵¹ *Ibid.*

l'hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique⁵² ». D'autres, dont Sylvie Requemora, le qualifie de genre « métoyen », à mi-chemin entre la fiction et le documentaire⁵³. Chez Tzvetan Todorov, ces récits constituent un « ici et là » de la littérature, sublimant les frontières génériques :

Le voyage transcende toutes les catégories, jusqu'à et y compris celle du changement, du même et de l'autre, puisque dès la plus haute Antiquité on met côte à côte voyages de découverte, explorations de l'inconnu, et voyages de retour, réappropriation du familier⁵⁴.

Toute tentative de définition de la littérature de voyage se heurte à l'éparpillement de la forme des écrits de voyage : sont en effet recensés sous la forme discursive du récit de voyage des journaux de bord⁵⁵, des voyages imaginaires⁵⁶, des lettres⁵⁷, des notes personnelles⁵⁸, des mémoires (à vocation historique ou personnelle)⁵⁹, ou encore des souvenirs de voyages⁶⁰. Lorsqu'il touche à la question du voyage, le texte viatique semble se faufiler dans des recoins encore méconnus des catégorisations littéraires : son statut se retrouve menacé par son objet même.

⁵² Odile Gannier, *La Littérature de voyage* (Paris: Ellipses, 2001), p. 9.

⁵³ Sylvie Requemora, « Du roman au récit, du récit au roman », in *Roman et récit de voyage*, éd. Marie-Christine Gomez-Géraud, Philippe Antoine (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001), p. 24-36.

⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Les Morales de l'histoire* (Paris: Grasset, réed. Hachette Pluriel, 1991), p. 121.

⁵⁵ Voir, par exemple, Christophe Colomb, « Journal de Bord », in *La Découverte de l'Amérique*, 2 vols (Paris: La découverte, 1492-1506), t. I.

⁵⁶ Voir l'œuvre de Jules Verne, par exemple.

⁵⁷ Voir, par exemple, Jean-François Lapérouse, *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la boussole* (Paris: La découverte, 1785-1791), p. 1999.

⁵⁸ Par exemple : Robert Challe, *Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales*, 2 vols (Paris: Mercure de France 1983[1721]), t. II, p. 113 : « Ce qu'on va lire n'est plus qu'une simple idée du discours qui fut fait [...]. Voici donc copie du brouillon que j'en fis ; brouillon que je vais déchirer, après que je l'aurai remis plus en ordre et mieux suivi ».

⁵⁹ Voir Victor Segalen, *Essai sur soi-même*, p. 83-91.

⁶⁰ Par exemple : C. P. Du Coëtlosquet (comte), *Souvenirs de voyage* (Paris: Waille, 1843).

Où va le texte, ainsi menacé de l'intérieur ? Comment les deux acceptions de l'éclat (le fragment et la splendeur) peuvent-elles s'articuler dans le texte ? Quels aspects de la littérature ce dialogue permet-elle d'illuminer ? Notre thèse veut répondre à ces interrogations en envisageant, entre le voyage et l'écriture littéraire, une relation de travail intérieur réciproque. Un détour par l'anglais est à cet effet éclairant : « travel » vient de l'ancien français « travail », évoquant d'une part les épreuves rencontrées lors des voyages initiatiques, et d'autre part l'activité que le voyage exerce sur le texte, le transformant de l'intérieur. Nous n'interrogerons pas seulement le voyage comme un thème récurrent du corpus mais également comme une véritable matière à travailler la langue, la littérarité et le style. Le voyage dépasse en effet largement, chez nos trois auteurs, sa vocation thématique consistant à informer le lecteur des choses vues et entendues, des paysages traversés et de la faune ou de la flore aperçue en dehors de la familiarité de la terre natale. Loin de freiner la littérarité des œuvres en astreignant un caractère informatif à l'horizon d'attente, le voyage permet de mettre en question cette littérarité même en repoussant les limites, en bousculant les œuvres aux limites d'un hors-littérature. Il n'est ainsi pas question de fermeture, ni même d'ouverture franche des frontières. A travers l'étude des textes de notre corpus, nous tâcherons de mettre en évidence des motifs dont la présence, évidente lorsqu'il s'agit de voyage, interroge les directions prises par la littérature elle-même. Nous montrerons que le processus à l'œuvre dans le traitement du voyage chez ces trois auteurs tient plutôt de la mise en évidence d'une menace constante dans le texte littéraire : la distance et l'écart révélée par le voyage met en évidence un creux de la littérature, un espace qui la renforce autant qu'il l'inquiète, un espace de la bordure et de la marge. C'est précisément cet espace creux, celui de l'éclatement, que nous nous attacherons à explorer.

Notons tout de suite que ce travail du voyage sur le texte littéraire est réciproque : si le voyage agit sur le texte, le texte en retour altère l'expérience du voyage en lui proposant un

regard réflexif déformant. En fixant les souvenirs sur le papier, l'écriture fige le travail de la mémoire, cristallise une expérience par essence éphémère⁶¹. A cet effet, l'image du collectionneur de papillons évoquée par Georges Didi-Huberman est révélatrice d'un rapport ambivalent entre texte et voyage :

C'est au moment où on peut enfin voir [l'image du papillon qui prend son envol] pour tout ce qu'elle offre de beautés, de formes, de couleurs, qu'elle se met à battre des ailes: on ne la voit donc plus que de façon saccadée. [...] On rentre chez soi, on épingle le phalène, délicatement, sur une planchette de liège. On le met sous vitre. On voit parfaitement, désormais, la réticulation des formes, l'organisation des symétries, le contraste des couleurs. Nouvelle émotion. [...] A cette image il manque tout de même l'essentiel: sa vie, ses mouvements, ses parcours imprévisibles, et même l'air qui donnait un milieu à tout cela. [...] Si l'on n'est pas chasseur-né [...], on court, sans filet, toute la journée, derrière l'image. On admire en elle cela même qui nous échappe, le battement des ailes, les motifs impossibles à fixer, qui vont et viennent, qui apparaissent et disparaissent au gré d'un parcours imprévisible⁶².

L'écrivain-voyageur agirait en lépidoptériste, voulant conserver l'empreinte du mouvement provoqué par le voyage dans l'impression des pages. L'écriture offrirait une possibilité d'immortalité au voyage, le dépossédant du même coup de ce qui le fait exister : son caractère limité dans le temps. Cependant, la parabole du papillon est ici problématique: à travers elle, le récit de voyage est envisagé comme un ensemble fermé, fixe, advenu. Les œuvres de notre corpus nous invitent cependant à les penser comme des textes ouverts, en

⁶¹ Nerval percevait déjà la poésie comme un moyen de « fixer » le souvenir des amours perdues: « A travers mes courses et mes loisirs, j'avais déjà entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura [...]. Que dire maintenant qui ne soit l'histoire de tant d'autres? [...] La raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal», « Sylvie », in *Les Filles du feu* (Paris: Michel Levy frères, 1853), p. 27.

⁶² Georges Didi-Huberman, « Parabole du phalène », in *Chaoïd, création critique*, n°8, automne-hiver 2004, en ligne : http://www.chaoïd.com/pdf/chaoïd_8.pdf (p. 8-10), accédé le 14 décembre 2015.

mouvement, sans cesse travaillés par leur objet d'étude même qu'est le voyage, ou plus tard par l'expérience de la lecture qui offre au texte une quasi-infinité de nouveaux déploiements⁶³.

3.1 La littérature de voyage, une littérature mineure ?

Il nous est nécessaire d'exposer maintenant une hypothèse : la littérature de voyage pourrait-elle agir sur la littérature contemporaine comme une littérature mineure ? Nous n'entendons pas l'adjectif mineur au sens étymologique (*minor* : moindre, plus petit, inférieur), désignant alors une sous-littérature ou une littérature à la portée et à l'ampleur négligeable, mais dans son acception kafkaïenne, telle qu'elle est reprise par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur *Kafka : pour une littérature mineure*. Le caractère mineur d'un texte littéraire est défini par Deleuze et Guattari selon la présence conjointe de trois critères dans le texte : un caractère « révolutionnaire », une « déterritorialisation » ainsi qu'une valeur « collective » de l'écriture⁶⁴. Chez Kafka, écrivain de langue allemande, ces caractéristiques sont par exemple remarquables à travers l'inclusion de termes Yiddish dans la narration en allemand⁶⁵. Selon Deleuze et Guattari, ce bilinguisme intérieur conduit à déstabiliser

⁶³ Au sujet de la lecture comme acte d'ouverture du texte, Proust commente : « Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres [...] que pour l'auteur ils pourraient s'appeler 'Conclusion' et pour le lecteur 'Incitations' », in Marcel Proust, *Sur la lecture* (Arles: Actes Sud, 1988), p. 32.

⁶⁴ « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère de toute façon est que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. [...] Le second caractère, c'est que tout y est politique. [...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective », in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975), p. 29-31.

⁶⁵ Ce bilinguisme de la langue trouve son origine dans une triple impossibilité, selon Deleuze et Guattari : « [les écrivains juifs] vivent entre trois impossibilités [...] : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on

l'Allemand, le ronger de l'intérieur, conduire la langue dans « son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi⁶⁶ ». Ainsi, le multilinguisme des textes kafkaïens n'est pas à considérer comme une faiblesse ou un manque de l'écriture. Au contraire, cette fragilité de l'écriture permet d'affirmer la littéarité du texte : « Le minoritaire c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle, [...] comme devenir potentiel et créé, créatif⁶⁷ ». Nous passons ainsi dans le texte kafkaïen d'un mé-tissage (d'un mauvais tissage, d'une mauvaise utilisation de la langue), au métissage du texte (à un mélange cosmopolite, ou bilingue), et par là nous passons du minoritaire au mineur. Le métissage de l'écriture est à entendre dans sa double acception. Nous pouvons d'abord nous référer à son étymologie latine: (*mixteo, ere, miscui, mixtum* : mêler, mélanger, former par mélange). Le cosmopolitisme est ici fabriqué par un assemblage de différents langages, ou différentes utilisations de la langue, dans un seul et même texte. L'origine grecque du mot métisse (*μητις* : plan habile, sagesse qui n'exclut pas la ruse, adjectif apposé à Ulysse) nous permet de retrouver cette infiltration révolutionnaire du mineur, qui permet au texte de tendre vers ses limites tout en renforçant sa portée littéraire, de ruser de l'intérieur. En ce sens, la littérature mineure ne figure pas une littérature médiocre ou une sous-littérature. Au contraire, elle invite à penser le texte comme un ensemble en mouvement, constamment travaillé de l'intérieur.

L'un des objectifs de cette thèse sera d'élucider en quoi cette apparente fragilité de la littérature de voyage invite à un raffermissement de la littéarité et de répondre à cette interrogation : où va la littérature lorsque le voyage la pousse à bout ? Avant de nous plonger

serait tenté d'ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire » Franz Kafka, lettre à Max Brod (juin 1921), cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka, pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 84-85.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷ Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique* (n° 369, février 1978), p. 154-155.

dans le texte, nous aimerions replacer cette dynamique à l'œuvre chez nos trois auteurs dans un contexte de crise de la théorie littéraire, afin d'éclairer notre lecture des textes.

3.2 *La littérature de voyage au cœur d'une crise des genres*

Si le texte littéraire et sa taxinomie générique sont pris d'un tressaillement lorsque le voyage intervient, c'est sans doute parce qu'il met le doigt sur une fragilité ontologique non seulement du voyage lui-même, mais également du genre littéraire. Ces hésitations génériques révèlent l'existence d'une crise des genres, qui prendra toute son ampleur à partir des années 1950. Maurice Blanchot signale, en parlant d'Hermann Broch :

Il ne fut pas un romancier d'une part, un poète d'autre part, et, à d'autres instants, un écrivain de pensée. Il fut tout cela à la fois et souvent dans le même livre. Il a donc subi, comme bien d'autres écrivains de notre temps, cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus de la distinction des genres et veut briser les limites⁶⁸. Cette « pression » de la littérature évoquée par Blanchot dans *Le Livre à venir* menace le genre d'explosion, voire d'anéantissement :

Cette division brutale, ce partage des empires qui essaie de déterminer avec rigueur les sphères, aurait dû au moins aider la littérature à se rassembler autour d'elle-même [...]. Mais c'est au phénomène contraire qu'on a assisté. [...]. La littérature n'est domaine de la cohérence et région commune qu'aussi longtemps qu'elle n'existe pas, qu'elle n'existe pas pour elle-même et se dissimule. Dès qu'elle apparaît dans le lointain pressentiment de ce qu'elle semble être, elle vole en éclats, elle entre dans la voie de la dispersion et refuse de se laisser reconnaître par des signes précis et déterminables⁶⁹.

L'œuvre littéraire agit ainsi comme tenseur, révèle les conflits générés par la structure générique : l'écriture se rapproche alors parfois du bricolage⁷⁰ ou du jeu⁷¹. La littérature de

⁶⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 152-153.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 276-277.

⁷⁰ Nous empruntons le terme de bricolage à Claude Lévi-Strauss, qui définit le bricolage comme un processus « d'élaboration d'un ensemble structuré » au moyen de « bribes et de morceaux », de « résidus et débris d'évènement » ou encore « par des moyens détournés »,

voyage actualise ces tensions inhérentes à toute littérature et les exaspère, comme le reconnaît

Genette :

Il existe tout un domaine en quelque sorte ethnographique de la littérature, dont l'explosion serait passionnante pour le structuralisme : littératures lointaines dans le temps et l'espace, littératures enfantines et populaires, y compris des formes récentes comme le mélodrame ou le roman feuilleton, que la critique a toujours négligées, non pas seulement par préjugé académique, mais aussi parce qu'aucune participation intersubjective ne pouvait l'animer ni la guider dans ses recherches, et qu'une critique structurale pourrait traiter comme un matériau anthropologique et étudier par grandes masses et dans leurs fonctions récurrentes, en suivant la voie tracée par des folkloristes comme Propp ou Skaftymov⁷².

Ici encore, le processus d'éclatement présent dans la littérature de voyage se rapproche de la manifestation de cet éclatement des genres dans la littérature. Dans les deux cas, l'éclatement n'est pas effectif mais présent à travers la trace d'une menace, d'un travail intérieur de la littérature. Notre réflexion sur le voyage textuel reflète ainsi la réflexion de Jean-Marie Schaeffer, qui conclut sa recherche sur la notion de genre par un compromis : « Je plaide pour des frontières floues et mouvantes, et je m'accorde le droit de les traverser ou de les ignorer de temps en temps⁷³ ».

Nous voulons montrer que la présence d'une menace est indispensable non seulement à l'expérience du voyage mais également à la naissance du texte littéraire qui l'accompagne. La dérive de l'écriture fait jouer les limites de la littérature, la pousse à ses extrémités, la fait

en s'arrangeant « avec les moyens du bord » afin « d'ouvrir la voie à la taxinomie [de la littérature] », in Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), p. 32.

⁷¹ Nous empruntons le terme de 'jeu', compris dans sa double acception mécanique et ludique, à Jacques Derrida. Pour Derrida, dans une structure donnée, la présence d'un jeu déstabilise le centre, à l'origine d'une organisation et d'un équilibre de la structure, sans pour autant le détruire : « Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure [...] mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler *le jeu* de la structure » in *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), p. 409. C'est Derrida qui souligne.

⁷² Gérard Genette, *Figures I* (Paris: Seuil, 1966), p. 159-160.

⁷³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Paris: Seuil, 1989), p. 232.

fuir pour en élargir et renforcer le champ ; se met alors en place un voyage textuel, qui illumine les fractures à l'origine de la littérarité des textes de notre corpus. Nous espérons non seulement que cette mise en perspective critique élucidera notre lecture des textes considérés, mais également que l'étude de ces trois œuvres pourra mettre en évidence des lignes de force en présence dans la crise des genres jusque-là négligées par la critique.

4. Blaise Cendrars, Victor Segalen, Albert Londres

Notre thèse se structure en trois parties, correspondant à l'étude des œuvres respectives de Blaise Cendrars, de Victor Segalen puis d'Albert Londres. Le rapprochement de ces trois auteurs peut sembler intrigant : les recherches archéologiques ou ethnographiques de Segalen sont à mille lieux des préoccupations poétiques de Cendrars ou des exigences éditoriales d'Albert Londres. Par ailleurs, les déplacements effectués par ces écrivains-voyageurs divergent tant par leurs motifs que par les trajectoires empruntées : Cendrars part pour les Amériques tantôt pour le plaisir⁷⁴, tantôt pour le travail⁷⁵ ; Segalen se dirige d'abord vers le Iles Sous-le-Vent pour effectuer une mission sanitaire (1903-1904) puis vers la Chine (1908-1914), où ses connaissances médicales s'enrichissent de compétences

⁷⁴ Cendrars part pour New York en 1911 pour rejoindre sa future femme Féla Posnanska, puis se rend au Brésil en 1924, répondant à l'invitation du mécène et homme d'affaires Paul Prado. Il y retournera à deux reprises en 1926 et 1927-1928.

⁷⁵ Cendrars se lance dans le grand reportage dans les années trente. Ses séjours à l'étranger sont alors nombreux. L'on retiendra sa traversée de l'Atlantique à bord du Normandie en compagnie de Claude Farrère, Colette et Pierre Wolff pour *Paris-Soir* en mai 1935 (voir à ce sujet Blaise Cendrars, Colette, Claude Farrère, *A bord du Normandie, journal transatlantique* (Nantes: Le Passeur, 2003)) ou encore des articles parus pour *Paris-Soir* sur le cinéma hollywoodien (« Les Secrets d'Hollywood », *Paris-Soir*, 4 mai au 3 juin, 7 juin, 9 juin, puis 13 juin 1936, qui seront repris en volume sous le titre *Hollywood, La Mecque du cinéma* (Paris: Grasset, 1936).

archéologiques⁷⁶. L'amplitude des déplacements d'Albert Londres est plus large encore : de la Guyane à la Chine en passant par les Balkans et l'Afrique de l'Ouest, le reporter multiplie les allers-retours entre Paris, Vichy et les autres continents pour trouver matière à ses grands reportages. Malgré leur motivations parfois identiques (Albert Londres et Blaise Cendrars ont tous deux embrassé, au moins momentanément, une carrière journalistique), des destinations communes (le grand reporter se rend en Chine en 1922, trois ans après la mort de Segalen, et s'embarque pour la Guyane l'année suivante enquêter sur le sort de Dieudonné⁷⁷, sept ans avant que Cendrars ne mène, depuis la Dordogne, son enquête sur l'affaire Jean Galmot pour *Vu*⁷⁸, dont l'intrigue se déroule à Cayenne), en dépit enfin d'affinités ou d'inimités communes avec certains voyageurs contemporains⁷⁹, les trois hommes ne se sont jamais rencontrés. Notons cependant un maigre point de contact, établi par le biais de la fiction littéraire, entre le poète et le reporter : la nouvelle « Fébronio » de Cendrars met ainsi en scène un Albert Londres obsédé par ses objectifs éditoriaux, manquant de remarquer la présence du fascinant meurtrier éponyme et laisse alors deviner un certain agacement pour la profession

⁷⁶ Segalen s'embarque dans deux missions archéologiques lors de son séjour en Chine. La première se déroule entre août 1909 et janvier 1910, en compagnie de Gilbert de Voisins puis de Jean Lartigue. La seconde prend le nom de « mission Segalen-Voisins- Lartigue » et se tient en 1914. Ils publieront les résultats de leurs recherches dans *Journal Asiatique* en 1915-1916 (*Journal Asiatique*, 4/3 (mai-juin 1915), p. 467-86 ; *Journal Asiatique*, 6/2 (sept-oct. 1915), p. 281-310; *Journal Asiatique*, 7/3 (mai-juin 1916), p. 369-424). Segalen rédigera par la suite une version plus extensive et personnelle des deux expéditions, dans *La Grande Statuaire chinoise* suivi de *Les Origines de la grande statuaire en Chine*, qui n'a fait l'objet que d'une parution posthume (Paris: Flammarion, 1972).

⁷⁷ Voir *Au baigne*, publié dans le *Petit Parisien* en août-septembre 1923, puis en volume (Paris: Serpent à plume, 2002) et *Dante n'avait rien vu* (Paris: Arléa, 1997), p. 105-183.

⁷⁸ Voir *Rhum, l'aventure de Jean Galmot* (Paris: Grasset, 1930), suivi d'une nouvelle édition revue et augmentée (Paris: Les éditions de France, 1934).

⁷⁹ Claude Farrère rencontre Segalen en 1905 à Toulon ; ils partagent leurs opinions sur Pierre Loti, se trouvent des affinités communes pour la Chine et l'opium. Farrère traverse ensuite l'Atlantique à bord du Normandie avec Cendrars en mai 1935 : l'officier de marine voyage en Première classe, le jeune journaliste en Seconde classe.

journalistique⁸⁰. En dépit de ce clin d'œil facétieux, les correspondances entre les trois auteurs n'ont pas souvent été mises en avant par la critique, si ce n'est dans quelques travaux universitaires⁸¹.

Le rapprochement de ces trois auteurs se justifie de deux manières. D'abord, par une proximité historique : une petite dizaine d'années seulement sépare les naissances des trois écrivains⁸². Contemporains, ils ont tous les trois assisté à la défiguration de la figure du voyageur-explorateur face à l'arrivée du tourisme encouragé par la révolution industrielle, et tous les trois ont œuvré pour la réhabilitation d'une posture atypique du voyageur.

C'est donc naturellement que la critique s'est tournée vers l'étude des auteurs de notre corpus en interrogeant leurs œuvres sous l'angle de la « bourlingue⁸³ », du « voyage

⁸⁰ « Je demandai donc à aller voir Fébronio. Mais notre guide me fit beaucoup de difficultés, d'autant plus qu'Albert Londres, qui ignorait tout de cet assassin rituel et qui en mesurant la cellule vide de Dieudonné, qui n'était pas plus grande qu'une niche à chien, avait rempli l'objet de sa visite, donnait des signes d'impatience et avait tout à coup hâte de s'en aller prétextant que c'était l'heure du câble quotidien », Blaise Cendrars, « Fébronio », *La Vie dange-reuse*, t. VIII, p. 231.

⁸¹ Voir par exemple : Monique Chefedor, « Diagonales lancées de Victor Segalen à Blaise Cendrars », in *Revue de l'Herne*, n°71 (Paris: Editions de l'Herne, 1998), p. 117-119. On pourra également consulter la thèse de doctorat d'Aurélien Métroz, « Le Corps et le paysage chez Victor Segalen, Blaise Cendrars, Henri Michaux. La ligne libre : un paradigme à la croisée de la philosophie et de la littérature de voyage dans la première moitié du XX^e siècle », sous la direction du Prof. Claude Reichler, Université de Lausanne, Suisse, soutenue le 3 octobre 2013.

⁸² Victor Segalen fait figure d'aîné (1878-1919), suivi de près par le reporter Albert Londres (1884-1932) et enfin par Blaise Cendrars, né Frédéric-Louis Sauser (1887-1961).

⁸³ Citons, concernant l'œuvre de Cendrars, les études les plus remarquables qui s'attachent à la question du voyage, parmi lesquelles *Cendrars le bourlingueur des deux rives*, sous la direction de Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (Paris: Armand Colin, 1995) ; *Cendrars, l'aventurier du texte*, sous la direction de Jacqueline Bernard (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992) ; Claude Leroy, « Possession du monde », *Continent Cendrars*, n°12, 2004, p. 169-178 ; *La Fable du lieu. Etudes sur Blaise Cendrars*, sous la direction de Monique Chefedor (Paris: Champion, 1999) ; *Blaise Cendrars. Bourlinguer en écriture : Cendrars et le Brésil*, sous la direction de Nadine Laporte et Eden Viana-Martin, in *Méthode !*

intérieur⁸⁴ » ou encore du « grand voyageur⁸⁵ ». Plus encore, de Cendrars à Segalen, de Segalen à Londres, le cheminement d'une œuvre à l'autre met en lumière une trajectoire singulière, éclairant une voie empruntée conjointement par le voyageur, l'écrivain-voyageur et l'écrivain du début du XX^e siècle. Cette connivence entre les œuvres dépasse de loin le plan diégétique pour affecter également le plan énonciatif, narratif, stylistique, et théorique. Nous tâcherons de situer, de décrire et d'analyser cette trajectoire transversale chez nos trois auteurs.

Fasciné par les voyages, enthousiasmé par les décollages, les envols et les démarrages en trombe, Cendrars figure un excellent point de départ à notre étude. Chez le poète-bourlingueur, l'expérience du voyage entraîne l'écriture dans une trajectoire dont l'éparpillement constitue non pas une destination mais un point de départ. La première partie de notre étude se consacre à son œuvre et explore les directions prises par une écriture éclatée en quête de sens, en étudiant d'abord l'effet que le voyage produit sur le monde décrit dans les voyages du poète, à travers un processus de transformation puis d'explosion. L'éclatement

(Revue de littératures, 2007), ainsi que Sonora Baab, « An Adventure with Blaise Cendrars », *Feuilles de routes* (n°6, novembre 1981), p. 17-20.

⁸⁴ Concernant l'œuvre de Segalen et du voyage, citons les études suivantes : Gabriel Bounoure, « Segalen et la géographie des extrêmes », *Cahiers du Sud* (LIV, n°368) p. 3-20 ; Christian Doumet, *Victor Segalen, l'origine et la distance* (Seysse: Champ Vallon, 1993) ; Michel Taylor, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen* (Paris: Seghers, 1983) ; Kenneth White, *Les Finisterres de l'esprit, Rimbaud, Segalen et moi-même* (Paris: Broché, 2007) ; ou encore Charles Forsdick, *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity : Journeys between Cultures* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

⁸⁵ Albert Londres est décrit comme un « homme en partance » et commence sa « carrière de grand reporter et de grand voyageur » par une critique élogieuse d'Edouard Helsey à la suite de la parution de son premier article (« Ils ont bombardé Reims et nous avons vu cela ! », *Le Matin*, 21 sept. 1914, Arch. Nat.), note Joëlle Deluche dans son article « Albert Londres, le premier des reporters heureux », in *Littérature et reportage*, Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Actes réunis par Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (Limoges: PULIM, 2001), p. 31-46, p. 34.

de la représentation du monde rendu visible par le voyage entraîne une dérive de l'écriture remarquable sur un plan macroscopique (l'histoire littéraire) comme sur un plan microscopique (le texte, la phrase, le phonème). L'éclatement puis la dérive à l'œuvre chez Cendrars permettent l'émergence d'un voyage en profondeur, qui s'ouvre à l'infini, dans « la chambre noire de l'imagination⁸⁶ ». Afin d'examiner cette trajectoire perçante de l'écriture cendrarsienne, nous avons choisi de ne pas traiter l'œuvre entière de Cendrars mais de réduire notre corpus à la période des premiers écrits (1912-1938), depuis *Les Pâques à New-York*⁸⁷ jusqu'à *Aujourd'hui*⁸⁸, écartant ses reportages ainsi que les derniers écrits de bouurlingue⁸⁹. Ce choix peut paraître paradoxal : nous laissons de côté les années les plus riches en pérégrinations, les plus prolixes également. La justification de ce découpage est double : d'une part, les reportages de Cendrars ont déjà fait l'objet d'une documentation critique substantielle. D'autre part, nous nous accordons avec la critique cendrarsienne en admettant que le plus grand voyage de Cendrars se lit non pas dans le nombre de kilomètres parcourus au compteur mais bien dans le grand écart effectué depuis l'écriture de la main droite vers l'écriture de la main gauche, à la suite de son amputation du bras droit accidenté pendant l'hiver 1915 par une rafale de mitrailleuse⁹⁰. Ce virage radical depuis la main de l'origine, la main coupée, vers la main de la renaissance laisse déjà entrevoir un voyage textuel entre démembrement et renouveau. Entre voyage géographique et voyage poétique, entre agitation et contemplation se profile une écriture aux dimensions multiples et au paysage éclaté.

⁸⁶ Blaise Cendrars, *Le lotissement du ciel*, t. XII, p. 272.

⁸⁷ Blaise Cendrars, *Les Pâques à New-York*, (Paris: Les hommes nouveaux, 1912).

⁸⁸ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui* (Paris: Grasset, 1931).

⁸⁹ Dont les pourtant bien connus *L'Homme foudroyé* (Paris: Denoël, 1945), *La Main coupée* (Paris: Denoël, 1946), *Bouurlinguer* (Paris: Denoël, 1949), *Emmène-moi au bout du monde !...* (Paris: Denoël, 1956).

⁹⁰ Au sujet de la main de Cendrars, et de son importance capitale dans le texte, lire l'ouvrage de Claude Leroy, référence dans les études cendrarsiennes : *La Main de Cendrars* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996).

La poétique de l'explosion mise en avant par le poète de la main gauche trouve un prolongement dans l'œuvre de Segalen et fera l'objet de la deuxième partie de notre étude. Si Segalen rejoint Cendrars dans la vision d'un monde fondamentalement hétérogène, l'issue du voyage segalien n'est pas à trouver dans une enfoncée dans les profondeurs de l'imagination ; elle n'est pas non plus à trouver dans une refonte moderne d'un langage poétique. Segalen étend le champ d'action de l'écriture littéraire vers une étude ethnographique et philosophique : le voyage révèle non seulement des lignes de fractures au sol, dans le langage, mais également entre soi et l'autre, entre soi et soi. Se dessine alors une expérience du voyage et une écriture marqués au sceau d'une distance radicale, une distance désespérante pour l'auteur. Face à cette attirance du voyage et de l'écriture pour le fragment, se dessine une esthétique de la diffraction: il s'agit alors pour le voyageur breton de redonner une direction au choc, fût-elle oblique, créée par le contact du monde à ce corps opaque qu'est celui du voyageur. Cependant, au terme de ce voyage textuel, Segalen se heurte à une impasse : le voyage devient pour lui un voyage impossible. La destination finale (l'Être) se révèle opaque et inatteignable, le retour est impossible (le choc exotique laisse une trace indélébile sur le voyageur). Le voyage se transforme alors en une chimère, et son développement l'entraîne vers sa perte. Chez Segalen, le moment du retour à soi ne marque pas une unité retrouvée mais plutôt un délitement définitif. Le point de retour se transforme alors en point de non-retour, de fuite définitive. Nous centrerons notre étude sur la période polynésienne de Segalen, qui marque les débuts de sa carrière littéraire (1903-1907). Ce corpus est multiforme : il se compose d'un roman (*Les Immémoriaux*), d'un essai (*Essai sur l'exotisme*), d'un journal (*Journal des îles*), ainsi que de quelques articles (« Les Synesthésies et l'école symboliste », « Le Double Rimbaud », « Gauguin dans son dernier décor »). Nous avons choisi de limiter notre corpus à cette période préliminaire de la carrière de Segalen, et de mettre de côté ses écrits sur la Chine, pourtant plus nombreux, pour des raisons similaires

à celles qui justifient les limitations du corpus de Cendrars. La période chinoise a fait l'objet d'une critique extrêmement riche, aussi bien dans le champ de la littérature que de la sinologie, de l'archéologie ou des études postcoloniales. La critique se montre en revanche plus timide concernant la période polynésienne, malgré quelques ouvrages qui se révèlent essentiels sur la question⁹¹.

Au terme de ces deux chapitres, notre itinéraire de Cendrars à Segalen nous pousse à formuler cette double hypothèse : chez Cendrars, la confrontation du voyage et de son écriture est à l'origine d'une représentation fracturée, hétérogène du monde et entraîne une nécessaire refonte de l'écriture poétique, constamment sur la brèche d'un hors-champ de la littérature. La reconnaissance de la fragmentation des représentations et leur écriture doit permettre chez Segalen un retour vers une unité de l'Être, impossible à atteindre, provoquant ainsi une mise en péril du voyage autant que de son écriture. La présence pourtant indéniable de l'œuvre, fut-elle fragmentaire, ultime survivance du voyage, nous laisse à penser que ce dernier ne parvient pas à mettre l'œuvre en péril, comme le suggère Segalen.

La troisième partie de notre thèse tâchera d'interroger la pertinence de cette hypothèse en la retournant : l'écriture du voyage pourrait-elle renforcer la littérarité d'un texte, plutôt que de la mettre en péril ? L'examen du voyage chez Albert Londres, dont les reportages appartiennent au cercle journalistique avant d'appartenir au cercle littéraire, nous a permis de mettre en lumière une intégration des problématiques segaleniennes dans la pensée du reporter au long cours ainsi qu'une sortie d'impasse. L'œuvre de Londres dessine ainsi une ligne de résistance aux deux œuvres présentées dans les chapitres précédents, à un niveau diégétique aussi bien qu'à un niveau discursif. Le journaliste réussit alors un tour de force :

⁹¹ Citons par exemple l'ouvrage d'Henri Bouillier, *Victor Segalen* (Paris: Mercure de France, 1961), les études de Christian Doumet, notamment *Victor Segalen, l'origine et la distance* (Paris: Champ Vallon, 1993), la biographie établie par Marie Dollé, *Victor Segalen, Le voyageur incertain* (Paris: Aden, 2008), ainsi que l'ouvrage de Charles Forsdick, *Victor Segalen and The Aesthetics of Diversity, op. cit.*

rentrer dans le champ littéraire, s'imposer en écrivain-voyageur, en résistant justement à la littérature de voyage. L'ampleur plus limitée de l'œuvre de Londres ainsi que la jeunesse de sa littérature critique nous autorise à considérer l'ensemble de ses reportages.

**PREMIERE PARTIE. BLAISE CENDRARS :
VERS LA PROFONDEUR**

L'objectif de cette première partie est d'établir en quoi le voyage et le texte littéraire trouvent chez Blaise Cendrars un point de convergence dans une esthétique de la profondeur et de la construction du désordre. Notre étude se divise en trois mouvements. Nous nous emploierons dans un premier chapitre à examiner la portée du voyage sur un plan diégétique afin de montrer en quoi sa présence dans le texte cendrarsien permet de mettre en évidence un double mouvement de décomposition et de recomposition moderne des représentations du monde. Alors que le voyageur part à la découverte de nouveaux paysages, le monde s'ouvre à lui de manière fracturée, hétérogène, révélant peu à peu un éclatement de sa création. L'écriture de ces paysages éclatés permet au voyageur-écrivain d'intégrer ce désordre originel au sein de sa représentation esthétique du monde. Nous nous explorerons dans un second chapitre les modalités d'un éparpillement de l'écriture cendrarsienne qui, lorsqu'elle parle de voyage, tend à partir également à la dérive. En effet, la trajectoire de Cendrars au sein du paysage littéraire (depuis son affiliation à une avant-garde formaliste jusqu'à la construction d'une posture individuelle) fait écho à un éclatement progressif de son écriture. Tandis que, sémantiquement, nous assistons à un détachement progressif des mots, syllabes et phonèmes, de leur matrice textuelle, il est également intéressant de noter un progressif métissage de la langue cendrarsienne, tant artistique, disciplinaire que linguistique et stylistique. Nous envisagerons dans un dernier chapitre une possible trajectoire à cette dérive de l'écriture au contact du voyage. En dépit d'une tentative apparente d'éparpillement, il nous semble en effet pouvoir distinguer quelques lignes directrices qui forment la charpente d'une construction moderne du texte cendrarsien. Une lecture attentive des textes étudiés nous informe en effet que les paysages traversés par le voyageur ne se révèlent pas simplement éclatés mais se construisent également de manière fractale dans le texte littéraire. Notre étude du voyage dans le texte cendrarsien permet ainsi d'éclairer une facette encore méconnue de son œuvre. Le voyage sert ici deux fonctions : d'une part il révèle un éclatement omniprésent du monde

et de l'écriture. D'autre part, cet éclatement lève également le voile sur un texte en perpétuelle construction, grâce à la mise en place d'une *anarchitecture* – ou architecture du désordre – littéraire.

Le point de départ de notre étude se place non pas sous le signe d'Orion, constellation chère à Cendrars, mais de sa poésie : notre corpus se concentre sur la célèbre *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913)¹ publiée pour la première fois à un peu moins de 150 exemplaires, accompagnée par les illustrations « simultanées » de Sonia Delaunay réalisées à l'huile sur toile ainsi que sur le *Panama et les aventures de mes sept oncles* (1918)², sur les *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919)³, *Kodak* (1924)⁴ et *Feuille de route. I. Le Formose* (1924)⁵, dont les poèmes évoquent pour une très large majorité un élan vers l'ailleurs. Si la poésie cendrarsienne occupe une place importante dans notre étude, nous ne nous y bornons pas pour autant : trois autres textes retiendront notre attention. Il s'agit de *Moravagine*⁶ et de *L'Eubage, aux Antipodes de l'unité* (1926)⁷ d'une part, et du recueil de nouvelles *La Vie dangereuse* (1938)⁸, également publié avant la Seconde Guerre Mondiale. Le choix de ce corpus, qui favorise les écrits de jeunesse du poète au dépend de son œuvre plus tardive, laissant de côté ses reportages par exemple, permet de mettre en évidence une poétique du voyage au sein de l'œuvre cendrarsienne qui trouve une richesse et une

¹ *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, t. I, p. 17-34. Les références à ce titre seront dorénavant désignées par la mention raccourcie « *Prose du Transsibérien*, t. I », suivie du numéro de page.

² Blaise Cendrars, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, t. I, p. 39-61.

³ Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, t. I, p. 65-92.

⁴ Blaise Cendrars, *Kodak*, t. I, p. 141-173.

⁵ Blaise Cendrars, *Feuille de route. I. Le Formose*, t. I, p. 179-252.

⁶ Blaise Cendrars, *Moravagine*, t. VII, p. 3-250.

⁷ Blaise Cendrars, *L'Eubage, aux Antipodes de l'unité*, t. VII, p. 285-315. Les références à ce titre seront dorénavant désignées par la mention raccourcie « *L'Eubage*, t. VII », suivie du numéro de page.

⁸ Blaise Cendrars, *La Vie dangereuse*, t. VIII, p. 257-301.

profondeur dès les débuts de son écriture. Nous nous autorisons cependant à faire quelques embardées ponctuelles dans le reste de l'œuvre lorsque nous jugeons nécessaire d'enrichir ou expliciter une référence au texte.

Chapitre I : Voyage et cosmogonie moderne

Nous tâcherons dans ce premier chapitre de situer, de comprendre et d'analyser les mécanismes qui mettent en évidence un double mouvement de décomposition et de refonte du monde, lorsque la notion de voyage est en jeu dans le texte. Notre réflexion s'articule en suivant ce double mouvement : nous explorerons d'abord en quoi le voyage à l'œuvre chez Cendrars permet de lever le voile sur une fragmentation originelle du monde, pour étudier dans un second temps par quelles voies l'écriture de Cendrars tente de réconcilier les parties éparses d'un paysage ontologiquement hétérogène à travers la mise en place d'une cosmogonie moderne.

1. Le paradoxe du voyage : liaison et fragmentation du monde

A la lecture du texte cendrarsien, un paradoxe se pose d'emblée concernant la notion de voyage : ce dernier unit autant qu'il désunit, rassemble autant qu'il fragmente. Les territoires traversés souffrent les premiers de ce traitement difficile infligé par le voyage.

1.1 (Dé) Liaisons

Alors que le thème du voyage semble omniprésent dans l'œuvre cendrarsienne, la distance entre deux instances toponymiques se fait parfois extrêmement discrète, comme ici dans *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* :

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi
Bâle-Tombouctou
J'ai aussi joué aux courses à Auteuil et à Longchamp
Paris-New York
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie

Madrid-Stockholm⁹

Le trajet entre départ et arrivée ne nous apparaît dans ces quelques lignes que par un signe de ponctuation suggestif : un trait d'union entre Bâle et Tombouctou, Paris et New York, Madrid et Stockholm. Plutôt que l'importance d'un déplacement, ce sont bien les points qu'il permet de rassembler que le voyage met d'abord en évidence ; ces pôles reliés par un « trait d'union » en viennent même à se juxtaposer plus loin dans le poème :

Entends les sonnailles de ce troupeau galeux Tomsk
Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane
Samara Pensa-Touloune¹⁰

Entre Tomsk et Tchéliabinsk, entre Taïchet et Verkné, pas même un signe de ponctuation pour marquer une liaison entre chaque ville-escale. Le trajet d'un point à l'autre est complètement éludé au profit des points rencontrés ; il ne réside à la rigueur qu'en creux, dans l'espace ténu, voire invisible, laissé entre les transcriptions de noms d'arrêts. Le train lui-même se présente d'emblée dans le poème comme un simple moyen de liaison : « Nous avons trouvé le trésor de Golconde / Et nous allions, grâce au transsibérien, le chercher de l'autre côté du monde¹¹ ». La provenance, « Golconde », et la destination, « l'autre bout du monde », sont non seulement reliées poétiquement par la rime riche mais également par le biais du trajet en train : « grâce au transsibérien », compris alors, en incise, comme un simple complément de moyen.

En dépit de cette discrétion apparente du voyage, la lecture des *Feuilles de routes*, publiées en 1924, soit douze ans après la *Prose du Transsibérien*, offre une nouvelle dimension à la compréhension du voyage. Dans le recueil, le voyage laisse en effet une trace

⁹ *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

sur la carte du monde. Se faisant, l'ordre des lignes imaginaires qui quadrillent la mappemonde s'en trouve profondément perturbé. Ainsi du parallèle formé par la ligne de l'Equateur, dans le poème éponyme :

L'Océan est d'un bleu noir le ciel bleu est pâle à côté
La mer se renfle tout autour de l'horizon
On dirait que l'Atlantique va déborder sur le ciel
Tout autour du paquebot c'est une cuve d'Outremer pur¹²

Alors que le paquebot en pleine route s'apprête à passer le cap de l'Equateur, le parallèle est décrit non pas comme une ligne immuable, séparant le globe terrestre en deux moitiés distinctes et égales, mais bien comme une frontière ténue, floue, se plaçant non seulement à mi-chemin entre hémisphère Nord et hémisphère Sud mais également entre ciel et mer : l'Océan pourrait « déborder sur le ciel ». Par ailleurs, l'Equateur figure une frontière picturale mobile entre le « bleu noir » de la mer et le « bleu pâle » du ciel : les deux couleurs se réunissent autour du sujet en mouvement (le voyageur sur le pont du navire) en une couleur-élément uniforme, « une cuve d'Outremer pure ». Le paquebot n'apparaît pas simplement ici comme un moyen de transport, mais surtout comme un sujet agissant, projetant son mouvement sur le territoire ; les couleurs se mêlent, les frontières entre monde aquatique et monde céleste se confondent, le navire et sa tracée sur l'Océan rendent floue la ligne pourtant bien rigide de l'Equateur. L'existence même de cette ligne devient dérisoire, à en juger par « Le passage de la ligne », qui évoque les fêtes et fac-similés de cérémonies organisées à bord lors du passage de l'Equateur :

Naturellement j'ai été baptisé
C'est mon onzième baptême de la ligne
Je m'étais habillé en femme et l'on a bien rigolé
Puis on a bu¹³

¹² « Equateur », *Feuilles de route*, t. I, p. 207.

¹³ « Le passage de la ligne », *ibid.*, p. 207.

La traversée de la ligne équinoxiale lors du voyage est tournée en ridicule par le travestissement du narrateur. L'Equateur est transformé dans ces deux poèmes en une ligne inutile. La trace laissée par le voyage transcende le quadrillage géométrique du monde, explicitant ainsi la formule du poète « la voie ferrée est une nouvelle géométrie¹⁴ », que l'on pourrait décliner ici : la trajectoire du paquebot est une nouvelle géographie. En effet, plutôt que de sillonner le globe en lignes droites, à l'instar des parallèles et des méridiens, le voyage tend vers une libre arborescence des trajectoires. C'est le cas par exemple de la ligne télégraphique, qui fait voyager l'information :

Vous voyez cette ligne télégraphique au fond de la vallée et dont le tracé rectiligne
coupe la forêt sur la montagne d'en face
Tous les poteaux sont en fer
Quand on l'a installée les poteaux étaient en bois
Au bout de trois mois il leur poussait des branches
On les a alors arrachés retournés et replantés la tête en bas les racines en l'air
Au bout de trois mois il leur repoussait de nouvelles branches ils reprenaient racine
et recommençaient à vivre¹⁵

Les poteaux de bois qui ponctuent la ligne télégraphique cherchent à se défaire du « tracé rectiligne » qui leur est assigné pour se développer en branches arborescentes, perturbant ainsi l'ordre préétabli du câble tendu entre deux destinations, et faisant écho à la trajectoire du paquebot qui perturbe le tracé rectiligne des méridiens et des parallèles.

L'intervention du voyage dérange non seulement le quadrillage ordonné de la carte du monde, mais également l'ordre temporel : tout en conservant une durée linéaire, le voyage perturbe l'agencement régulier du temps autour du sujet en mouvement. Cendrars souligne ces tensions en confrontant la trajectoire du voyage aux lignes, fixes et ordonnées, qui règlent les fuseaux horaires :

Et l'avance perpétuelle du train

¹⁴ Prose du Transsibérien, t. I, p. 29.

¹⁵ « Ligne télégraphique », *Feuilles de route*, t. I, p. 225.

Tous les matins on met les montres à l'heure
Le train avance et le soleil retarde¹⁶

Dans ce court extrait, le point de vue mobile du passager du Transsibérien agit comme un pivot permettant de renverser la ligne tréssautante, irrégulière du voyage et la ligne temporelle, régulière et immuable; le monde se resserre autour du présent viatique, au point que le train constitue un centre du monde, constamment mobile : « Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur¹⁷ ». En effet, autour de Cendrars en mouvement, la course du soleil va à rebours de l'« avance perpétuelle » du Transsibérien, comme si la dimension temporelle devait s'accorder à un nouveau diapason, afin de quotidiennement « met[tre] les montres à l'heure » du voyage, jusqu'à ce qu'un peu plus loin dans le poème, « le monde, comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à rebours¹⁸ ».

En 1917, le poète imagine un voyage interstellaire, derrière la voie lactée, qui prendra la forme d'un court récit publié en 1926, treize ans après la publication de la *Prose du Transsibérien : L'Eubage, aux antipodes de l'unité*. Tandis que ce périple fictionnel emmène le narrateur loin des fuseaux horaires, des heures du jour ou de la nuit, le temps semble ici encore courber l'échine devant la puissance du voyage. Alors que le capitaine s'interroge, perplexe, sur le sens de cet espace-temps incertain, il remarque : « L'horloge, l'horloge tourne éperdument à rebours. 1.000 ans, 10.000 ans, 100.000 ans. Nous sommes en route¹⁹ ». Que ce soit à bord du Transsibérien ou à bord du vaisseau de *L'Eubage*, les trajectoires des déplacements perturbent en profondeur les repères spatio-temporels. Au sein même du temps

¹⁶ *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *L'Eubage*, t. VII, p. 306.

viatique, différentes instances temporelles se confrontent, faisant se rencontrer anticipation du voyage, souvenir du voyage et temps réel du voyage. Ces trois moments se superposent au point parfois de se confondre : Blaise et la petite Jeanne, embarqués dans leur traversée de l'Asie, se retrouvent tous les deux en proie à cette précipitation du temps dans le voyage. D'une part, la litanie de la petite Jeanne la retient près de Paris : « 'Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ?' Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours / Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'as nourrie du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es blottie / Paris a disparu²⁰ ». Son compagnon Blaise, quant à lui, précipite la destination (réelle ou imaginée) au sein du voyage même, mêle empressement impatient et attente immobile: « Nous roulons sur nos quatre plaies [...] La vitesse n'y peut mais / Le monde moderne / Les lointains sont par trop loin [...] / Oh viens ! viens ! / Aux Fidji règne l'éternel printemps²¹ ». Cette tension du voyage entre nostalgie et anticipation, coincé entre départ et arrivée produit un effet arithmique, voire dissonant, à la traversée : « Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps / D'autres vont en sourdine sont des berceuses²² ». De la même manière, le temps du voyage est fractionné entre attente, ralentissements²³ et accélération soudaine, rythme saccadé, affolé²⁴ : le train sort alors de ses rails, prend son envolée pour retomber sur sa route : « Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues / Le train retombe sur ses roues / Le train retombe toujours sur toutes ses roues²⁵ ». Le voyage linéaire est ici menacé par les possibilités infinies de l'imagination. Le présent réel

²⁰ Prose du Transsibérien, t. I, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ « Le train avait ralenti son allure », *Ibid.*, p. 30.

²⁴ « Les démons sont déchaînés / Ferrailles / Tout est un faux accord / 'Le broun-roun-roun' des roues / Chocs / Rebondissements / Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd », *ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

(celui du « broun-roun-roun » des roues) se superpose à celui de l’imaginaire (du « saut périlleux »). Cette tension entre plusieurs faisceaux temporels, se superposant tout en écartelant l’unité temporelle, participent à la fragilité temporelle du voyage. Le rythme du voyage peine en effet à se calquer sur ceux des trains, ces « bilboquet[s] du diable²⁶ », aux tempos par trop nombreux. Il devient irrégulier, alterne entre affolement et excessive lenteur :

Toutes les horloges
L’heure de Paris l’heure de Berlin l’heure de Saint-Pétersbourg et l’heure de toutes
les gares
Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonier
Et le cadran bêtement lumineux de Grodno
Et l’avance perpétuelle des trains [...]
A partir d’Irkoutsk le voyage devint beaucoup trop lent
Beaucoup trop long²⁷.

Cette alternance entre vitesse et lenteur conduit même à les confondre dans l’œil du voyageur, lorsque l’embarcation quitte la Terre par exemple : « Nous allions si vite que nous ne pouvions estimer la vitesse acquise et qu’il nous semble rester immobiles²⁸ ». Nous pouvons déjà remarquer la même impression de voyage immobile dans *Feuilles de route*, recueil de poésie publié en 1924. Une traversée de l’Atlantique, teintée de nostalgie de l’allure diabolique des trains ou encore d’impatience, désespère chez le poète tant elle paraît lourde d’ennui et de lenteur: « Cette traversée continue à être la plus calme et la plus dépourvue d’incidents que l’on puisse imaginer²⁹ », et plus loin, « il est près de deux heures du matin et nous ne partons toujours pas. [...] J’en ai marre. Je vais me coucher³⁰ ».

Que ce soit dans l’espace, en train ou en paquebot, l’expérience du voyage révèle dans ces trois textes une tension entre liaison et distorsion, union et détachement, agissant sur un

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁸ *L’Eubage*, t. VII, p. 289.

²⁹ « Sillage », *Feuilles de route*, t. I, p. 252.

³⁰ « Retard », *Ibid.*, p. 236.

plan spatial autant que sur le plan temporel et dévoilant une menace latente : celle d'un possible éclatement du paysage sous l'action du voyage.

1.2 Percées

Cette menace est parfois mise à exécution : au contact du voyageur, nombreuses sont les occurrences d'une percée soudaine : les paysages sont décrits comme criblés de trous, de fissures ou de gouffres ou de crevasse, les territoires traversés sont atteints d'érosion, l'écriture est marquée de blancs typographiques, la narration s'interrompt. Une première instance de ce phénomène est remarquable dans *Feuilles de route*, notamment dans le poème bien nommé « Trouées »:

Echappées sur la mer
Chutes d'eau
Arbres chevelus moussus
[...]
Je n'écoute plus la conversation animée de mes amis qui se partagent les nouvelles
que j'ai apportées de Paris
Des deux côtés du train toute proche ou alors de l'autre côté de la vallée lointaine
La forêt est là et me regarde et m'inquiète et m'attire comme le masque d'une
momie³¹.

Si l'on peut constater la présence d'un voyage ici, c'est d'abord par une échappée, une « trouée » dans la conversation de l'assemblée d'amis qu'il se manifeste. Cette percée très discrète est opérée par l'appel du large au cœur d'une conversation mondaine et affirme la présence d'un déplacement, au moins imaginaire, dont la puissance prend de plus en plus d'ampleur : l'image de la forêt lointaine se contente de « regarde[r] » avant « d'inquiète[r] », puis, enfin, d'« attire[r] » le poète.

³¹ « Trouées », *Ibid.*, p. 225.

Lorsque le déplacement est effectif, et non fantasmagorique, le phénomène de crevasse se fait beaucoup plus flagrant. En témoignent les innombrables grottes aperçues depuis le large, comme celle-ci qui « perce l'île de part en part³² », ou depuis un coin de l'espace : « Dans l'axe du Midi, l'entrée d'une grotte s'ouvre et vous saisit comme une renoncule bleue : l'on voit à l'intérieur la progression méticuleuse des planètes³³ ». Loin de consolider des liens entre deux territoires, le voyage les menace plutôt d'effondrement. Ainsi de l'Océan avec son « poteau noir » :

Nous sommes depuis plusieurs jours déjà dans la région du poteau [...]
Le poteau est un poteau noir au milieu de l'océan où tous les bateaux s'arrêtent [...]
Mais quand l'orage se forme on voit une barre noire dans le ciel
Cette barre noircit s'avance menace et dame le matelot le matelot qui n'a pas la conscience tranquille pense au poteau noir³⁴.

L'Océan calme et tranquille vue de la rive se révèle percé en son milieu d'une « barre noire » menaçant les équipages, interrompant la course des navires, réveillant les fantasmes du triangle des Bermudes, avaleur de marins. Lorsque le navire de *L'Eubage* quitte les eaux internationales pour s'engager dans l'espace, les côtes montagneuses rencontrées en cours de route apparaissent également fracturées en leur milieu, inmanquablement fissurées de bout en bout, dessinant l'entrée d'une grotte intrigante :

Vingt-neuf blocs de pareille taille et de pareille structure, abouchés bout à bout, composaient cette chaîne de montagnes. [...] Le dernier bloc était fendu par le milieu. Nous nous engageâmes dans ce canon étroit, profond, sinueux³⁵.

La montagne s'ouvre alors, et le navire spatial du narrateur, plutôt que de naviguer paisiblement, se met à creuser un tunnel qui découvre à son tour une niche, un cimetière de vieilles lunes : « un immense cirque. [...] Etrange tohu-bohu ! La dernière lune moisissait [...]

³² « Grotte », *Ibid.*, p. 249.

³³ *L'Eubage*, t. VII, p. 294.

³⁴ « Le poteau noir », *Feuilles de route*, t. I, p. 209.

³⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 300.

parmi les objets les plus hétéroclites qui voisent habituellement et champignonnent dans les coulisses d'un théâtre comme dans une cervelle à l'envers³⁶ ». La découverte de cette cavité secrète fait trembler la montagne, qui menace de s'écrouler : « L'entrée était tapissée d'un métal blanc, cassant, qui s'émiettait et dont les dissolutions sur le sol présentaient les couleurs atténuées de l'arc-en-ciel³⁷ ». Au passage du vaisseau explorateur, la terre s'«éboule », s'« émiette³⁸ » de l'intérieur.

Dès lors, cette vision fragmentée du monde dans le prisme mobile que figure le voyageur en mouvement modifie le paysage en « une série de tableaux³⁹ » : que ce soit à travers la vitre d'un train ou le pont d'un bateau, les paysages se déforment progressivement jusqu'à devenir méconnaissables. Le poème « Terre » est à ce sujet éclairant, tant le paysage qui s'approche apparaît de manière disloquée :

Un cargo pointe vers Pernambuco
Dans la lorgnette du barman c'est un vapeur anglais tout recouvert de toiles
blanches
A l'œil nu il paraît enfoncé dans l'eau et cassé par le milieu [...]
On discute ferme à ce sujet quand j'aperçois la côte
C'est une terre arrondie entourée de vapeurs chromées et surtout montée de trois
panaches de nacre

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Consulter à ce sujet l'article de Sara Danius, « The Aesthetics of the Windshield : Proust and the Modernist Rhetoric of Speed », *Modernism/Modernity* (Vol. 8, no. 1: January 2001), à propos de Proust: « Framed by the train window, the view of the sleepy landscape through which the train travels is represented as a series of tableaux. [...] Indeed, the railway compartment moves through the landscape like a projector apparatus. Naturalizing the deliciously fragmented representation of the narrator's visual activity, the window frames permit the spectacle to come into being. In a word, the train has become a vehicle of perception » [« Encadrée par la vitre du wagon, la vue du paysage ensommeillé que traverse le train est représentée à travers une série de tableaux. En effet, le wagon se déplace à travers le paysage à la manière d'un appareil de projection. En naturalisant la représentation délicieusement fragmentée de l'activité visuelle du personnage, l'encadrement de la vitre permet au spectacle d'advenir. En somme, le train est devenu un véhicule de perception »], p. 105. Nous traduisons.

Deux heures plus tard nous voyons des montagnes triangulaires
Bleues et noires⁴⁰.

Ici le paysage se modifie alors que la distance entre la côte et le voyageur se rétrécit. Cendrars ne nous présente pas ce paysage comme un seul tableau dont les contours deviennent de plus en plus précis, mais comme une série d'images singulières : « la terre arrondie », « deux heures plus tard [...] les montagnes triangulaires ». Le paysage devient image, se caractérisant par ses formes et ses couleurs, brutes : « des montagnes triangulaires / Bleues et noires⁴¹ ». Le monde se transforme alors au prisme du regard mobile, devenant une série d'images fixes. Le paysage qui défile devant la vitre du Transsibérien va, de la même manière, jusqu'à s'effacer, ne laissant à la vue du voyageur que le cadre resserré du train en route :

Wagon-restaurant
On ne distingue rien dehors
Il fait nuit noire
Le quart de lune ne bouge pas quand on le regarde
Mais il est tantôt à gauche, tantôt à droite du train.
Le rapide fait du 110 à l'heure
Je ne vois rien⁴².

⁴⁰ « Terres », *Feuilles de route*, t. I, p. 210

⁴¹ Le lien entre voyage et transformation du paysage en une série d'images fixes a été mis en évidence par Sara Danius dans l'écriture de Proust, ici en parlant d'une jeune femme rencontrée par le narrateur au cours d'un voyage : « Indeed, Proust writes not that the young woman's face is becoming nearer but that it is becoming larger : « je ne pouvais détacher mes yeux de mon visage de plus en plus large ». It is as though we were watching a film in which the heroine's head approaches the camera and eventually fills the screen. The peasant girl has become pure image » [« En effet, Proust n'écrit pas que le visage de la jeune face se rapproche, mais qu'il s'élargit : 'je ne pouvais détacher mes yeux de mon visage de plus en plus large'. C'est comme si nous regardions un film dans lequel la tête de l'héroïne s'approchait de la caméra jusqu'à remplir l'écran. La paysanne est devenue une image pure »] (*art. cit.*, p. 105-106). Nous traduisons.

⁴² « Dans le rapide de 19h40 », *Feuilles de route*, t. I, p. 183.

Ici encore, le monde se présente comme une série d'images fixes plutôt qu'en une continuité défilante. La vitre du wagon-restaurant agit comme un filtre, ne laissant passer qu'un paysage en noir et blanc (« la nuit noire » et « le quart de lune »). Le train en mouvement agit sur le monde à la façon d'un révélateur photographique, formant une série d'images en négatif (la lune est « tantôt à gauche, tantôt à droite du train »).

Par ailleurs, la fascination de Cendrars pour les territoires éclatés est remarquable à travers l'intérêt du poète pour les territoires insulaires, qui s'offrent à lui comme un fragment de terre isolé, arraché au continent. En évoquant quelques îles lointaines, le poème éponyme prend alors des airs de calligrammes : les îles solitaires s'isolent sur la page, tandis que le désir de les rejoindre se manifeste typographiquement par un vers beaucoup plus long, qui pourrait figurer une trajectoire lancée sur la page :

Iles
Iles
Iles ou l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
[...]
Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à vous⁴³.

Même le continent s'insularise par le biais du voyage cendrarsien. Lors de la traversée d'un fleuve, il semble que la forme du rivage se transforme :

Il n'y a pas de hautes herbes le long des rives
De grandes étendues de terres basses se perdent au loin
Des îles affleurent la surface de l'eau
[...]
Le pays se modifie
Il y a maintenant une brousse assez claire parsemée d'arbres rachitiques⁴⁴

Les îles représentent sans doute pour Cendrars le résultat de cette fissure que constitue le voyage au sein du territoire, c'est-à-dire une fragmentation de la terre qui se déchire. Il n'est pas étonnant, dès lors, de remarquer de nombreuses explosions en voyage. L'explosion la

⁴³ « Iles », *Feuilles de route*, t. I, p. 216.

⁴⁴ «Le Bahr-el-Zéraf», *Kodak*, t. I, p. 167.

plus spectaculaire se trouve probablement dans *L'Eubage*, lorsque l'Univers entier se brise sous les yeux ébahis de l'équipage :

Tout tourne vertigineusement du centre à la périphérie. Une boule se forme, une boule éblouissante du plus beau jaune. On dirait un fruit. Le jaune explose. Des confettis, des pépins multicolores partent, graines multiformes [...]. Rire de clown. La broderie se déchire. La diligence d'émeraude verse. Tout se brise. Tout se casse⁴⁵.

Cette éclatement cosmique et absolu répond à l'observation d'un « ciel déchiré » qui inquiétait et fascinait déjà le jeune Blaise depuis le Transsibérien. Et pour cause : la déchirure du ciel laisse des trous béants dans lesquels le train pourrait s'engouffrer :

Toutes les gares lézardées obliques sur la route
Les fils télégraphiques auxquels ils pendent
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique
tourmente
Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie
S'enfuient
Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix⁴⁶

La locomotive découvre des brèches dans le territoire et s'y engouffre « en s'enfuyant » dans « les trous ». Le voyage lie les territoires au point de les transpercer et de les faire exploser. Cette érosion du territoire transforme le monde en un archipel, fracturé, distendu ; le voyageur peut ainsi frayer son chemin à travers les fractures du monde. Il navigue entre les territoires d'abord : « La côte du Brésil est semée d'îlots ronds nus au milieu desquels nous naviguons depuis deux jours / On dirait des œufs bigarrés qu'un gigantesque oiseau a laissé choir⁴⁷ ». Le tourment que le voyage exerce sur le monde émousse ses limites. L'horizon ne constitue plus une ligne droite et horizontale mais une zone de flou où se mélangent ciel et mer :

⁴⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 305-307.

⁴⁶ Prose du Transsibérien, t. I, p. 25.

⁴⁷ « Œufs », *Feuilles de route*, t. I, p. 210.

Quand le soleil est couché
[...]
La nuit monte de l'eau et encercle lentement tout l'horizon
Puis le ciel s'assombrit à son tour avec lenteur
Il y a un moment où il fait tout noir
Puis le noir de l'eau et le noir du ciel reculent
Il s'établit une transparence éburnéenne avec des reflets dans l'eau et des poches obscures au ciel⁴⁸.

Ici le monde se renverse : la nuit monte depuis la mer jusqu'au ciel. Cette confusion entre le milieu maritime et céleste s'étend à une confusion entre monde terrestre et monde spatial : le coucher de soleil en pleine mer révèle ici progressivement l'atmosphère terrestre (les « poches obscures [du] ciel »), les constellations (la « Croix du Sud »), les nébuleuses (le « sac à charbon ») et enfin la Galaxie (« la Voie Lactée »). Le bas et le haut se confondent à travers la ligne d'horizon. C'est la même confusion qui semble être à l'origine du point de départ de *L'Eubage* :

Après avoir levé l'ancre, nous quittâmes la Terre pour entrer dans cet océan de lumière solaire qu'est notre atmosphère respirable. Ayant atteint ses extrêmes limites, nous nous engageâmes résolument dans les rapides de la région de l'ozone [...] puis nous piquâmes droit devant nous dans la direction du Sud, qui est le Nord du ciel⁴⁹.

L'explosion du monde causée par le voyage conduit à un désordre géographique où terre, mer, ciel et univers se confondent dans l'œil du voyageur. Sa décomposition rejoint sa formation dans un joyeux tohu-bohu : « l'univers est en pleine décomposition, et comme un cimetière, il grouille de devenir et sent bon⁵⁰ ». Le voyage semble « décomposer » l'univers, décuplant ses possibilités de reconstruction. Les trajectoires multiples creusent le monde qui « grouille » de toute part, fourmille de possibilités, part dans toutes les directions, à l'instar du voyageur.

⁴⁸ « La nuit monte », *Feuilles de route*, t. I, p. 240.

⁴⁹ *L'Eubage*, t. VII, p. 289.

⁵⁰ *Le lotissement du ciel*, « entre monts – entre mondes », t. VII, p. 497.

2. La tentation d'une cosmogonie moderne.

Cette explosion du monde conduit à la tentation d'un nouveau départ, une cosmogonie marquée au sceau de la modernité et du voyage.

2.1 *Fractures originelles*

L'intérêt de Cendrars pour les théories ou légendes cosmogoniques est manifeste, à en juger par le nombre d'occurrences de récits cosmogoniques rapportés directement ou allusivement, qu'ils soient d'origines africaines ou antiques. Les *Légendes cosmogoniques* incluses dans *L'Anthologie nègre*⁵¹ témoignent d'abord directement de cet intérêt pour les récits cosmogoniques, en déployant une accumulation de récits, fictifs ou non, rapportés par le poète comme des récits d'origines et des indications de directions données au monde. Ces récits sont livrés sous un sceau d'authenticité ; Cendrars se place alors une posture d'humble transcripateur :

Le présent volume est un ouvrage de compilation. C'est pourquoi je me suis fait un devoir d'indiquer exactement dans la BIBLIOGRAPHIE la date et le lieu de publication des ouvrages compulsés. J'ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés. Ce ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles. Il est bien à regretter que l'exactitude littéraire ne soit pas le seul souci légitime de ces voyageurs lointains⁵².

Les légendes cosmogoniques évoquées par Cendrars racontent la création du monde en trois étapes : d'abord le commencement du règne végétal et animal, puis la création de l'homme et de la femme, et enfin la séparation de l'homme avec la femme. A travers ces récits d'origine

⁵¹ « Légendes cosmogoniques », *Anthologie nègre*, t. X, p. 7-357.

⁵² *Ibid.*, p. 4.

africaine (les indices concernant l'origine de ces récits nous sont donnés dans le paratexte, à travers la notice et la bibliographie), Cendrars établit une prise de distance avec la cosmogonie biblique : le monde n'est plus fait en sept mais en huit jours : « Le huitième jour, Mébère a été regarder [le lézard]. Et voici, le lézard sort ; et voici qu'il est dehors. Mais c'est un homme. Et il dit au créateur : Merci⁵³ ». Malgré l'absence de Dieu chrétien, une présence divine est néanmoins toujours présente. Il est intéressant de noter que le monde divin de ces récits n'est pas monothéiste, unifié, mais fracturé, éparpillé. Les créateurs se comptent au nombre de trois : « A l'origine des choses, tout à l'origine, quand rien n'existait, ni hommes, ni bêtes, ni plantes, ni ciel, ni terre, rien, rien, rien, Dieu était et il s'appelait *Nzamé*. Et les trois qui sont Nzamé, nous les appelons *Nzamé*, *Mébère* et *Nkwa*⁵⁴ ». Cette pluralité divine fait écho à la pluralité des voix narratives dans le récit : à la voix du narrateur (non identifié) se mêle la reprise de chants, de dictons ou de dialogues rapportés au style direct ou indirect. Cette fragmentation de la présence divine conduit à la création d'un monde, et plus tard, d'un récit, également nécessairement fragmenté. Dès le commencement, le monde des *Légendes cosmogoniques* s'accompagne en effet de la création d'une force potentiellement destructrice, qui creuse et fracture la terre de l'intérieur. Cette force est personnalisée par « Fam », création de Nzamé, maître des animaux, ancêtre de l'homme :

Mais Nzamé voulut faire mieux encore, et à eux trois, ils firent une créature presque semblable à eux : l'un donna la force, l'autre la puissance, le troisième la beauté. Puis, eux trois : - Prends la terre, lui dirent-ils, tu es désormais le maître de tout ce qui existe. Comme nous, tu as la vie, toutes choses te sont soumises, tu es le maître. [...] Nzamé, Mébère et Nkwa avaient nommé le premier homme Fam, ce qui veut dire la force⁵⁵.

⁵³ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

Cette première création humaine est un échec : Fam est orgueilleux et se retourne contre ses créateurs : « Fier de sa puissance, de sa force et de sa beauté, [...] cette première créature tourna mal ; elle devint orgueil, ne voulut plus adorer Nzamé et elle le méprisait⁵⁶ ». En retour, il est enfermé sous la terre :

Mais cependant, Fam, le premier homme, Dieu l'enferma sous terre, puis avec un énorme rocher il boucha le trou. Ah, le malin Fam, longtemps, longtemps il creusa : un beau jour il fut dehors. Qui avait pris sa place ? Les autres hommes. Qui fut en colère contre eux ? Fam. Qui se cache dans la forêt pour les tuer, sous l'eau, faire chavirer leur pirogue ? Fam, le fameux Fam⁵⁷.

Le monde est donc percé, creusé, dès sa création. La force sourde de Fam menace de transformer le monde, de le renverser de l'intérieur, de « faire chavirer [les] pirogues » alors qu'il est « sous l'eau ». A l'instar de Fam, cette créature orgueilleuse et rancunière, le voyage cherche également à transformer le monde, à creuser la terre. Si Fam creuse constamment depuis la création de l'homme qui l'a remplacé, le voyage apparaît comme le vecteur d'un « signe », d'une manifestation du travail de la terre, d'un monde qui peut potentiellement s'écrouler. C'est par le voyage qu'on reconnaît le trou dans la terre, celui de la tombe, par exemple :

On va chercher des pierres, et on les met sur la fosse, et les pierres s'élèvent très haut, très haut. Le Créateur dit : - Voilà le Signe. Quand, en voyage, vous verrez l'endroit où repose un homme, vous jetterez une pierre ou une branche ou une feuille, et vous ferez ainsi⁵⁸.

C'est en voyageant qu'on reconnaît « la grotte qui perce l'île de part en part⁵⁹ », qu'on reconnaît le trou de la fosse, qu'on reconnaît le travail de Fam « qui tue les hommes », qu'on reconnaît enfin la présence d'un trou dans le monde.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., p. 11.

⁵⁸ Ibid., p. 22.

⁵⁹ « Grotte », *Feuilles de route*, t. I, p. 249.

2.1 Faire sauter le monde

La créature originelle et malfaisante Fam annonce le personnage de Fébronio, le « monstre » de la prison de Rio de Janeiro rencontré par Cendrars dans sa nouvelle éponyme. Le prisonnier, décrit par ses geôliers comme un « diable » à la « force d'un singe », est gardé enfermé pour avoir arraché « les dents à ses victimes et [les avoir tatouées] d'un signe cabalistique⁶⁰ ». Comme Fam, il est fier : « 'J'ai une mission. Je suis le Prince du Feu !' murmurait Fébronio. Et ce misérable se sentait devenir fou d'orgueil⁶¹ ». La figure malfaisante de Fébronio, cachée du monde, disséquant ses victimes, entre curieusement en résonance avec la figure de Cendrars-narrateur, qui découvre le prisonnier alors qu'il est en reportage à Rio de Janeiro. Entre eux se tisse immédiatement un lien de fraternité : « Confrère, confrère..., murmurait le nègre haletant, cependant que sa main d'étrangleur serrait doucement la mienne⁶² ». Comment comprendre ce lien qui unit le fou furieux enfermé dans sa cellule et le voyageur curieux ? Il nous semble que le meurtrier, lui-même dépeint comme un ancien « bourlingueur⁶³ », rejoint le voyageur en ce que tous deux tendent à se jouer des limites imposées, fussent-elles géographiques ou juridiques, et se retrouvent ensemble dans un espace volontairement hors-la-loi, hors-le-monde. Ce couple voyageur-meurtrier formé par le duo Fébronio-Cendrars, imaginé à la suite d'un fait divers découvert au Brésil en 1927, fait bien sûr écho au roman *Moravagine*, publié chez Grasset l'année précédente, qui déroule le récit de deux compagnons d'infortune en déroute: le médecin

⁶⁰ « Fébronio », *La vie dangereuse*, t. VIII, p. 231.

⁶¹ *Ibid.*, p. 247

⁶² *Ibid.*, p. 249.

⁶³ *Ibid.*, p. 243.

Raymond la Science accompagné du patient qu'il observe, le personnage éponyme Moravagine⁶⁴. Le personnage de Raymond la Science renferme à lui-même une dualité qui se retrouve dans l'association des deux compères. D'un côté, son appartenance à l'ordre des médecins le fait pencher du côté du maintien de l'équilibre et de la santé. De l'autre, le choix de son nom, hommage à un membre de l'historique bande à Bonnot, invite au contraire au désordre, à l'anarchisme et aux attentats⁶⁵. Contre toute attente, ce n'est pas Jules Bonnot le meneur de jeu qui inspire Cendrars, mais son partenaire Raymond Callemine, dit Raymond la Science, dont les agissements étaient motivées autant par son goût de la gâchette que son goût pour la littérature⁶⁶.

Avec son éponyme historique, le personnage fictionnel Raymond la Science partage un élan nihiliste qui le pousse à s'aventurer au sein d'un asile, afin d'y explorer les

⁶⁴ Cendrars avait d'ailleurs lui-même établi ce rapport en s'amusant d'un lien intertextuel dans « Fébronio », allant même jusqu'à donner les références de son roman *Moravagine* en note de bas de page : « Je me souviens encore que, comme nous étions dans la cellule vide de Dieudonné, un petit bonhomme, desséché et ravagé autant que Moravagine, vint nous y rejoindre et qu'il interrompit les mensurations auxquelles Albert Londres était en train de se livrer pour lui offrir un bouquet de violettes ». L'homme aux violettes qui fait du charme au naïf Albert Londres, c'est un compagnon d'infortune de Fébronio », in « Fébronio », *La Vie dangereuse*, t. VIII, p. 229.

⁶⁵ En effet, du début à la fin de l'aventure Bonnot qui secoua la France entre 1911 et 1912, l'explosion mène la danse : explosion d'abord du système républicain à travers les revendications a-légales et illégales du groupe, explosions ensuite lors des attentats et coups de feu qui parsèment le chemin des bandits noirs. Explosion du groupe également, qui se disperse pour échapper aux balles de la police : les anarchistes changent d'identité, se cachent, pour être finalement capturés, un à un. Trois d'entre eux finissent guillotins : Raymond Callemine, dit Raymond la Science, André Soudy et Elie Monnier. Jules Bonnot est blessé à mort par la sûreté nationale, qui fait sauter à la dynamite la villa dans laquelle il s'était retranché. Deux autres membres subiront le même sort que lui : René Valet et Octave Garnier meurent dans l'explosion de leur cachette. Lorsque Cendrars rentre des Etats-Unis en 1912, Paris balaie les dernières trainées de poudre laissées par l'aventure Bonnot. Le poète se renseigne sur ces événements qui le fascinent et fonde avec l'écrivain anarchiste Emil Szitty et un certain Marius Hanot *Les Hommes nouveaux*, revue anarchiste et libertaire. Dans l'unique numéro de la revue, Cendrars retranscrit une conférence tenue par lui quelques jours après la mort de Jules Bonnot, dans laquelle il se serait exclamé : « La vie est beauté. La beauté est anarchisme. L'anarchisme est la vie », *Inédits secrets*, présentation de Myriam Cendrars (Paris : le Club français du livre, 1969), p. 273-4. Cet élan anarchique, Cendrars s'attache alors à l'exprimer pleinement à travers la rédaction de *Moravagine*, qui l'occupe de 1914 à 1926.

⁶⁶ Selon le journaliste qui rapporte au *Petit parisien* le récit de son arrestation en avril 1912 : « Son sobriquet lui fut décerné par dérision par ses camarades. Bourré de lectures qu'il avait mal digérées, Callemine ne cessait, dans les parloirs anarchistes, d'appuyer ses moindres affirmations sur 'l'autorité de la science' », *Le Petit Parisien*, 8 avril 1912.

chambres d'isolement, le psychisme de ceux dont la société ne veut pas. Il exerce son activité de médecin non pas pour maintenir un ordre, celui de la santé, de l'ordre du corps et de l'esprit, mais pour se jouer des normes, étudier les marges. La médecine apparaît alors comme une institution policière, normative et répressive, dont il faut se méfier : « [Les médecins] mutilent les génies physiologiques, porteurs, annonciateurs de la santé de demain. [...] Ils ont mis leur savoir à la disposition d'une police d'état et ont organisé la destruction systématique de tout ce qui est foncièrement idéaliste, c'est-à-dire indépendant⁶⁷ ». C'est ainsi un penchant naturel du médecin Raymond la Science pour un idéal libertaire, qui, allié à la folie destructrice de son partenaire Moravagine, va mettre le feu aux poudres. Les deux compères s'engagent dans une fuite autour du monde, qui prend pour point de départ l'hôpital en Suisse, les dirige vers l'Allemagne, la Russie, puis vers Londres, les Etats-Unis, et enfin Paris, avant que Moravagine ne trouve la mort, à l'île Sainte Marguerite, en face de Cannes. L'évasion de l'hôpital apparaît comme une première expérience, initiatique, de détachement. Dès l'évasion, l'esprit de Raymond la Science et de Moravagine n'est plus contenu dans un carcan carcéral, hospitalier. Il s'épanouit, jusqu'à « se dénaturer »:

Moravagine. Amoral. Hors la loi. Nerveux [...]. J'allais pouvoir étudier [...] par quel minutieux mécanisme, l'activité de l'instinct passe pour se transformer, s'amplifier, dévier au point de se dénaturer. Tout bouge, tout vit, tout s'agite, tout se rejoint. [...] Rien n'est immobile⁶⁸.

Loin d'être originellement poussés par un instinct de destruction, il semble d'abord que ce soit une pulsion de vie qui guide le voyage. Notons cependant que ce « mécanisme » vital est chez Moravagine indissociable du crime. Aussi n'oublie-t-il pas de signer son départ d'un meurtre sordide : alors que Raymond la Science l'attend au pied du mur d'enceinte de l'asile,

⁶⁷ *Moravagine*, t. VII, p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

à bord d'une automobile qui les conduira loin de l'hôpital, Moravagine lui confie : « 'Je l'ai eue ! – Qui, quoi ? – La petite fille qui ramassait du bois mort au pied du mur'⁶⁹ ».

Les pérégrinations de Raymond et Moravagine sont apparemment motivées par un dessein politique : il s'agirait de faire voler en éclat les institutions politiques. Ils expliquent leur projet : « pour frapper le peuple de terreur et tâcher d'abattre le monstre de la réaction en l'atteignant à la tête, nous résolûmes d'attenter à la vie du tsar et, si possible, d'anéantir en même temps toute la famille impériale⁷⁰ ». Cette revendication destructrice directement dirigée vers les institutions politiques, s'accompagne d'un sentiment de vacuité et de dérisoire. Désormais séparés de la matrice initiale, celle de la société, un sentiment d'abandon et de solitude les pousse à ne plus s'attacher à rien : « Il y avait longtemps que nous n'avions plus aucun lien avec la société, ni avec aucune famille humaine. [...] Nous étions abandonnés de tous et chacun de nous vivait tout seul [...] penché sur soi-même comme sur du vide, en proie au vertige⁷¹ ».

Peu à peu, la rébellion politique se mêle à une rébellion cosmique. Alors que Raymond la Science s'apprête à déclencher la bombe qui fera sauter le cœur de Moscou, il se prend à rêver : « J'ai l'impression que je vais faire sauter l'univers. Faire sauter le monde hors de ses gonds », inscrivant même son fantasme mélancolique dans une tradition littéraire : « Je pense à cette page du *Journal d'un poète* d'Alfred de Vigny⁷². Z. Z [un ingénieur] a toujours affirmé qu'elle était réalisable, que l'on pouvait faire sauter la Terre, détruire le

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

⁷² « Le jour où il n'aura plus parmi les hommes ni enthousiasme, ni amour, [...] creusons la terre jusqu'à son centre, mettons-y cinq cents milliards de barils de poudre et qu'elle éclate en pièces comme une bombe au milieu du firmament » in : Alfred De Vigny, *Journal* (Paris: Michel Levy frères, 1867), p. 52.

monde entier d'un seul coup⁷³ ». L'attentat de la Place Rouge est également empreinté d'une dimension cosmique dans l'esprit de Raymond la Science ; juste avant de déclencher l'explosif, il songe : « Je tiens ce fil dans la main droite. Cet autre, dans la main gauche. Un bout est tout tortillé. L'autre forme une petite boucle⁷⁴ ». Pourtant, il est à noter que l'annonce de l'explosion est retardée. Ce n'est que plus tard, lorsque Raymond saute dans un train pour Twer que la lecture des journaux achetés en chemin pour la gare informe le terroriste du nombre de blessés et du succès de l'opération⁷⁵. Cette analepse narrative permet, dans un premier temps, de perturber l'ordre temporel du récit⁷⁶. Par ailleurs, en différant l'énonciation de l'événement, l'analepse provoque un effet d'attente : l'explosion tant attendue fait place à un sentiment de déception : « Il ne se passe rien. Je m'attendais à une explosion formidable. J'écoute, haletant. Rien. Moi, qui croyais faire sauter le monde ! Rien⁷⁷ ». L'utilisation répétée d'analepses permet ainsi à Cendrars de pousser à bout la confusion des repères temporels, jusqu'à sa dilution dans le flou du doute ou de l'attente. Quelquefois, nous assistons même à l'éclatement de tout repère familier qui pourrait donner une direction aux déplacements des deux compagnons :

J'étais abruti, idiot, sans pensée, veule. Sans pensée, sans passé, sans futur. Même le présent n'existait pas. [...] Inattention. Indifférence. Immensité. Zéro. Zéro étoiles. On appelle ça la croix du Sud. Quel Sud? Zut alors pour le sud. Et le nord. Et l'est et l'ouest et tout. Et autre chose. Et rien. Merde⁷⁸.

⁷³ *Moravagine*, t. VII, p. 100.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 99-100.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁶ Nous comprenons l'ordre temporel du récit selon la définition qu'en donne Gérard Genette dans *Discours du récit* : « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. » (Paris: Seuil, 1972), p. 78-79.

⁷⁷ *Moravagine*, t. VII, p. 101.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 177.

L'espace-temps s'abolit ici progressivement, pour enfin se fondre dans une indifférence vide et sans forme. L'absence de direction des protagonistes répond alors à l'absence de direction – de sens – à leur présence au monde ; le vagabondage sans but ni direction des deux compagnons d'infortune fait écho à une errance existentielle. Leur escapade se teinte ainsi d'un sentiment de solitude mélancolique, d'absence de sens ou de valeur du monde. Ainsi songe Raymond la Science alors que sa pensée s'égaré : « Nous agissions comme une machine tourne à vide, jusqu'à épuisement, inutilement, comme la vie, comme la mort, comme on rêve⁷⁹ ». A force de se perdre, les personnages frôlent parfois la disparition ou la mort, comme ici en arrivant aux Etats-Unis :

Nous errions toujours sans but, et bien qu'inconnus, perdus dans cet immense pays des Etats-Unis, notre désœuvrement même nous faisait remarquer ; [...] ce jeu de cache-cache ne pouvait durer. [...] Disparaître. Vivre au grand air. Disparaître dans un pays vierge⁸⁰.

Ici, les explosions terroristes ne sont pas à l'origine de l'éclatement du monde, bien au contraire. C'est l'éclatement d'un système de pensée, la prise de conscience de l'existence d'un monde intrinsèquement hétérogène, morcelé et incertain qui appelle les bombes, comme une évidence ou une recherche désespérée de cohérence. En créant deux personnages en proie au désespoir, Cendrars se place dans la lignée de Vigny mais s'inspire également du désespoir athée de Dostoïevski ; Moravagine, qualifié d'idiot⁸¹, aurait été écrit par Cendrars en pensant au roman éponyme de l'écrivain russe⁸². La récente découverte de la relativité par Albert

⁷⁹ *Ibid.*, p. 76-77.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 228.

Einstein⁸³ amène avec elle deux changements radicaux dans la pensée scientifique : d'une part, la certitude d'un temps absolu et universellement synchronisé disparaît. D'autre part, l'espace et le temps sont désormais pensés non plus de manière autonome mais à travers un système d'espace-temps à quatre dimensions, dans lequel la matière en mouvement joue un rôle capital. De tous les personnages cendrarsiens, Moravagine figure sans doute le plus einsteinien : il perçoit naturellement l'importance du référentiel mobile dans la compréhension de l'espace et du temps qu'il estime nécessairement relative. Alors qu'il fait les cent pas dans sa cellule, l'espace-temps se transforme à mesure qu'il s'anime :

Dans cet état de courage physique, d'équilibre, je me mis à prendre du mouvement. J'arpentais ma cellule de long en large. Je voulais prendre connaissance. Je posais mes pieds sur chaque dalle, sur chaque fente, minutieusement. J'allais d'un mur à l'autre. [...] Chaque pierre se mit à tourner, à se trémousser, à se dévisser. [*Puis Moravagine se repose et observe*] Le plafond se creuse comme un entonnoir, vertigineux maelström qui absorbe goulûment la nature en déroute. L'univers retentit comme un gong ! Puis tout est étouffé par la voix formidable du silence. Tout disparaît. Je reprends conscience. Petit à petit la cellule s'agrandit. Les murs sont repoussés. L'enceinte recule. [...] Je suis comme dans une tête où tout parle silencieusement⁸⁴.

Le vagabondage de Moravagine et de Raymond la Science joue le même rôle, à échelle internationale, que les vas-et-vients incessants du prisonnier dans sa cellule. A travers ces mouvements désordonnés sur la surface du monde, il s'agit pour les deux personnages de percevoir la relativité de l'espace, du temps et de l'existence⁸⁵. Quelques mois suivant la parution du roman, Cendrars publie le petit texte de *L'Eubage* qui reprend les intuitions de

⁸³ Consulter l'ouvrage d'Albert Einstein, *La théorie de la relativité restreinte et généralisée*, trad. M^{lle} J. Rouvière, Préf. E. Borel (Paris: Gauthier-Villars, 1921), publié dans sa langue originale l'année précédente : Albert Einstein, *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie* (Braunschweig: F. Vieweg & Sohn, 1920). Nous pouvons consulter une version légèrement simplifiée si besoin : Albert Einstein, *La relativité* (Paris: Gauthier-Villars, 1956).

⁸⁴ *Moravagine*, t. VII, p. 48-50.

⁸⁵ Nous pouvons à ce sujet nous référer à l'article de Colette Camelin, « L'œuf, l'hélice et la spirale: les intuitions scientifiques de Blaise Cendrars vues du XXI^e siècle », in Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec-Cottier (dir.), *Aujourd'hui Cendrars. 1916-2011, Cahiers Blaise Cendrars 12* (Paris: Champion, 2012).

Moravagine pour les déployer dans une dimension cosmique. Le voyage intergalactique du narrateur le révèle alors sans surprise à l'absence de direction du monde :

Non, il n'y a pas de lois ; non, il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de centre. Pas d'unité, pas de temps, pas d'espace. Notre raisonnement scientifique est un pauvre petit instrument d'analyse ; [...] le point n'existe pas, sa définition peut être celle de l'espace (ni longueur, ni largeur, ni épaisseur), et tout ce qu'il génère est fatigue de notre cerveau, convention, lettre morte, *rhô and phi*⁸⁶.

Face au bouleversement des certitudes scientifiques et à l'élargissement de la connaissance de l'univers (Cendrars était également amateur d'astronomie et lecteur avide des deux tomes de *L'Astronomie populaire*⁸⁷), la place de l'homme dans le monde s'en trouve profondément bouleversée, et ce bouleversement fascine le poète. Alors que l'homme se trouve soudain débarrassé de toute transcendance, la dérive apparaît comme le seul mode de déplacement qui puisse répondre à une telle crise des représentations, le seul lien possible qui puisse relier un homme ébahi au monde désolé dans lequel il déambule.

Le désespoir mélancolique de Moravagine et de son compère au cœur d'un environnement dénué de sens marque Cendrars jusque dans *Trop, c'est trop*, recueil que le poète publie en 1957. Evoquant les images de la création, c'est ici encore une hétérogénéité, un désordre d'une grande violence qui frappent le lecteur :

La création. Des caps en accore qui avancent fort avant dans la mer océane et contre lesquels viennent se fracasser les vagues du large ; les baies profondes où viennent mourir les rouleaux de l'Atlantique. La crête de granit de la Serra do Mar si étrangement découpée ; des montagnes allongées, couchées, vautreées. [...] Ramifications condyliennes et tourmentées. [...] Tables inclinées, en équilibre instable. Falaises. Cubes entassés. Immenses blocs nus. Tohu-bohu. Vertigineuses aiguilles creuses, cariées, chantournées, d'un pittoresque archifou comme la chaîne romantique des Orgues ou le Doigt de Dieu qui penche⁸⁸.

⁸⁶ *L'Eubage*, t. VII, p. 296-297.

⁸⁷ Camille Flammarion, *L'Astronomie Populaire* (Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880).

⁸⁸ *Trop c'est trop*, t. XI, p. 246-247.

Le « tohu-bohu » fait naître un monde « carié », torturé, à la géométrie oscillant entre cubisme brut et formes tortueuses (les « cubes entassés », les « immenses blocs nus » contrastant avec les « ramifications condyliennes et tourmentées »). Cette fragmentation originelle du monde de Cendrars, mise en lumière par le voyage, conduit à un besoin d'une nouvelle organisation terrestre. L'on passe alors d'une inspiration cosmogonique (africaine notamment) à une cosmogonie cendrarsienne.

2.3 Ré-ensemencer le monde

L'hétérogénéité d'un monde fragmenté, mise en lumière et actualisée par le voyage, appelle chez Cendrars son ré-aménagement. Ici encore, c'est le voyage qui s'en fait le vecteur. Ce nouvel ordre mondial fait appel à un dialogue entre espace terrestre et espace cosmique, qui permet au poète de « faire table rase » des principes élémentaires de physique terrestres⁸⁹ jusqu'à remettre en question la notion même d'espace : « Non, le point n'existe pas, sa définition peut être celle de l'espace (ni longueur, ni largeur, ni épaisseur) et tout ce qu'il génère est fatigue de notre cerveau, convention, lettre morte⁹⁰ ». L'absence de repères spatio-temporels ou existentiels peut alors servir de *tabula rasa* à partir de laquelle peut se penser une cosmogonie moderne. Dans *L'Eubage* par exemple, c'est un voyage interstellaire qui conduit Cendrars à trouver dans l'espace les matériaux qui aideront à la reformation du monde terrestre. Voilà ce que le narrateur récolte à la sortie de son exploration d'une montagne spatiale :

⁸⁹ « J'ai fait table rase de la géométrie, de la trigonométrie, de la mécanique appliquée et céleste, des lois et des théories scientifiques les plus sûres », *L'Eubage*, t. VII, p. 297.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 296.

Devant nous, tout le champ visuel palpait, moutonnait à l'infini, moisson dorée, fragrance des plus beaux blés de la lumière. En passant, je fauchai les épis les plus lourds. Je les nouai en gerbe, et voici ce que j'emporte pour ensemercer éternellement la terre des hommes :
POLAIRE, dit Blé de Szarawka ou de Pologne [...]
ALGOL, dit Rouge de la Valutte⁹¹

S'en suit une liste de sept autres espèces de blés, toutes utiles à l'espèce humaine. La moisson céleste préfigure un prochain retour sur la terre, un préambule à une reterritorialisation possible du vaisseau spatial sur l'espace terrestre. La terre familière qui avait été abandonnée au profit du désordre de l'Univers est réinvestie à travers une organisation nouvelle, inspirée des rencontres de l'espace. Le retour sur terre figurerait à son tour un nouveau départ, comme l'indique la fin de *L'Eubage* : « Voici déjà la grande cataracte. Je m'évanouis. Je n'ai plus la force d'aborder. Nous traversons l'atmosphère humaine comme un bolide. Scarabée d'or. Zigzag en forme de point d'interrogation. Explosion⁹² ». Le point de chute équivaut à une arrivée, « à un point mort, [...] d'où tout peut repartir à zéro⁹³ ». Autre pendant du voyage terrestre, le voyage sidéral amorce une cosmogonie terrestre et se fait vecteur de transformation du nouveau monde. Pour Jacqueline Chadourne, la recréation du monde cendrarsien est en effet à envisager en étroite relation avec la vitesse du voyage. Reprenant les vers de Cendrars, elle remarque :

Ces paysages de la terre n'ont jamais été contemplés statiquement [...] : « blocs de rochers détachés, souches déracinées, géants abattus, entonnoirs, fourrés, taillis, coulées de caillasses », – accordées au sursaut de la machine – « les pneus, les amortisseurs, les ressorts gémissants, les freins grinçants, les roues bondissantes ». C'est dans ce tournoisement qu'il [Cendrars] s'est enfoncé dans le chaos terrestre, et dans ce vertige qu'il le recrée⁹⁴.

⁹¹ *Ibid.*, p. 301.

⁹² *Ibid.*, p. 315.

⁹³ Cette remarque est formulée par Jacqueline Chadourne in *Blaise Cendrars, poète du cosmos* (Paris: Seghers, 1973), p. 84.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 165.

C'est dans l'association entre la machine et la nature, la locomotive, le vaisseau spatial et le paysage, que le voyage apparaît ici comme une force destinée à faire tourner le monde, jusqu'à son recommencement. L'organisation de ce nouveau monde n'a pas complètement fait table rase du monde originel : il en reprend la structure initiale, sa fracture originelle observée dans *Moravagine*, dans *L'Eubage* aussi bien que dans *Les Petits Contes Nègres*. Il conserve également les trois règnes qui l'habitent : végétal, animal, et minéral. Un bestiaire de plus en plus varié voit le jour, jusqu'à l'exploration d'un bestiaire astral (l'« anguille » de *L'Eubage* par exemple). De la même manière, on retrouve une géologie et une flore spatiale, remarquable à travers la présence de « montagnes de platine⁹⁵ » ou de « blés du cerveau⁹⁶ ». Cependant, ces trois règnes ont souffert des transformations opérées par le voyage sur le territoire traversé. Il est difficile à cet égard de distinguer des contours nets au monde recréé par Cendrars. Les règnes s'enchevêtrent, se confondent parfois. En 1924, alors que la rédaction de *Moravagine* est bien avancée, le poète publie *Feuilles de route*, dont la transparence narrative s'éloigne des expérimentations formelles des *Dix-neuf poèmes élastiques*, par exemple : les poèmes évoquent des paysages rencontrés à bord de paquebots ou en train ; le lecteur reconnaîtra la surface familière de la planète bleue, pourra aisément se repérer dans l'espace grâce au titre ou aux descriptions. En dépit de cette familiarité du paysage, une lecture attentive du texte invite à penser que le manuscrit de *Moravagine* et le projet de *L'Eubage* étaient proches des préoccupations du poète. Dans « Sous les tropiques », une confusion surprenante entre le végétal et l'animal surprend par exemple le voyageur qui observe le fond de l'eau :

Dans ces parages le courant des vagues couvre les rochers d'une abondante
floraison animale [...]
Des polypes si semblables par leur forme à des plantes qu'on les appelle

⁹⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 299.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 302.

Des « lys de mer » quand ils ont l'air de fleurs vivantes fixées au fond de la mer par leur pédoncule⁹⁷ [...].

Les plantes évoquent des animaux, voire deviennent animaux, comme dans *Trop c'est trop* : « Le colibri n'est pas grand, il est petit et baise les fleurs. Des orchidées épanouies. Une liane se déroule dans les frondaisons. La tête plate d'un serpent, la tête. Une souche creuse. Des touffes. Un papillon⁹⁸ ». Ici, Deleuze et Guattari peuvent nous éclairer sur cette étrange association du monde végétal et animal et l'implication du voyage dans cette confusion, en examinant le mécanisme de devenir à l'œuvre lorsqu'une guêpe se pose sur une l'orchidée. Selon eux, lorsque l'insecte se pose sur la fleur, leur superposition produit un double effet de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » :

L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes⁹⁹.

La guêpe et l'orchidée résument le difficile dialogisme entre déterritorialisation et reterritorialisation, se déterritorialisant puis se reterritorialisant mutuellement, l'une sur l'autre. Pour Deleuze et Guattari, ce dialogisme ne procède pas par imitation mais par devenir : « On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe [...]. En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation, mais capture de code, [...] véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces deux devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre¹⁰⁰ ». La guêpe et l'orchidée de *Mille Plateaux* forment des « espèces en devenir », tout comme la liane et le

⁹⁷ « Sous les tropiques », *Feuilles de route*, t. I, p. 202.

⁹⁸ *Trop c'est trop*, t. XI, p. 191.

⁹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux* (Paris: Minuit, 1980), p. 28.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

serpent, les touffes et le papillon de Cendrars. Point d'imitation en effet chez le poète, qui choisit d'omettre les conjonctions de subordination (la liane n'est pas « comme » un serpent). La liane tend plutôt à se déterritorialiser en serpent, qui de son côté se déterritorialise dans l'image de la liane. En retour, le reptile reterritorialise la plante qui, enfin, reterritorialise le serpent. La liane explose dans le serpent, le serpent explose dans la liane. Le rapprochement entre la poésie de Cendrars et la pensée de Deleuze et Guattari est ici utile dans le sens où elle permet de mettre en évidence un processus de « va et vient continu » présent dans le texte, une forme de micro-voyage entre les éléments du paysage qui se révèle au fil des pérégrinations du poète. Ce mouvement perpétuel revêt parfois la forme d'une danse chez Cendrars :

Va-et-vient continu
Vagabondage spécial
Tous les hommes, tous les pays [...]
Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes
Europes et regarde découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Danse-paysage
Paritatitata
Je tout-tourne¹⁰¹.

A travers cette « animalisation du végétal », le voyage chez Cendrars a recréé un monde à l'image de la liane et du serpent : en constant devenir. Ce monde en devenir, cette cosmogonie poétique marquée au sceau du voyage se fait vecteur de modernité, elle-même en constant renouvellement. Au contact de trajectoires traversantes, le monde s'infeste de lignes de chemin de fer et de locomotives apportées par les progrès de la révolution industrielle. Le monde géographique (et poétique) s'est transformé par la technologie, au point que l'écriture

¹⁰¹ « Ma danse », *Dix-neuf poèmes élastiques*, t. I, p. 75.

qui le décrit ne peut qu'être à son image : métallique, dissonante, abrupte. Ainsi dans *La*

Prose du Transsibérien :

Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
« Le broun-roun-roun » des roues
Choc
Rebondissements
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd¹⁰².

Ce « faux accord » fait obéir le monde et l'écriture aux distorsions sonores exigées par la machine et sa vitesse, omniprésentes. La modernité technique ne permet pas seulement le voyage physique mais amorce aussi le voyage imaginaire. Ainsi du chef-d'œuvre métallique que constitue la toute récente Tour Eiffel, centre du monde qui fascina tant Cendrars. Dans le poème élogieux qu'il lui consacre, Cendrars écrit :

O Tour Eiffel ! [...]
Feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle
Sur le Gange
A Bénarès [...]
O Babel ! [...]
En pleine mer tu es un mât
Et au Pôle-Nord [...]
Au cœur de l'Afrique c'est toi qui cours [...]
En Australie tu as toujours été tabou
[...]
Tu es tout
Tour
Dieu Antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement¹⁰³.

¹⁰² *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 25.

¹⁰³ « Tour », *Dix-neuf poèmes élastiques*, t. I, p. 67.

Autour de la Tour ne gravitent pas seulement les ondes radiophoniques, mais également les mers et les continents. En dépit de sa masse et de sa taille, la Tour du monde inspire un voyage autour du monde, comme la chevelure féminine inspirait auparavant Baudelaire quelques fabuleux voyages¹⁰⁴. La « bête moderne » provoque le « mouvement », bien qu'elle soit solidement ancrée sur le sol parisien à la force de ses quatre piliers de ferraille. Ce mouvement, c'est celui du monde qui gravite désormais autour d'elle, que ce soit à travers les cercles concentriques des ondes radiophoniques, ou l'imagination du poète. La Tour Eiffel, comme un « Dieu Antique », porte désormais le monde et remplace le mythique Atlas. Cette nouvelle force de gravitation fait dire à Jacqueline Chadourne : « ce chef-d'œuvre de ferraille [...] est apparu comme le totem de l'homme d'un nouvel âge : l'ère du machinisme, des gratte-ciel et des ondes dont le réseau enserre le paysage humain¹⁰⁵ ». La modernité agit ainsi comme une intensité, qui à l'image du voyage, transforme le visage du monde. Le lien qui se forme entre voyage et modernité est explicité plus loin par Cendrars :

Les routes, les canaux, les voies ferrées, les ports, les fortifications, les lignes électriques à haute tensions, les conduites d'eau, les ponts, les tunnels, toutes ces lignes droites et ces courbes qui dominent le paysage contemporain, lui imposent leur géométrie grandiose. Mais le plus puissant agent de transformation du paysage contemporain est sans conteste la monoculture. En moins de cinquante ans elle a transformé l'aspect du monde dont elle dirige l'exploitation avec une maîtrise étonnante¹⁰⁶.

Le voyage et la modernité marchent ainsi de pair pour transformer le monde, et trouve leur point de jonction, selon Cendrars, dans la publicité. Le slogan, arme nouvelle du commerce international, apparaît comme le point de contact entre renouveau moderne et renouveau de l'écriture. Il l'explique dans la formule : « Les cosmogonies renaissent dans les marques de

¹⁰⁴ Voir par exemple le poème « La Chevelure » de Baudelaire, dans sa forme versifiée comme dans sa forme en prose, respectivement dans *Les Fleurs du Mal* (Paris: Michel Levy frères, 1868), p. 119, et *Petits poèmes en prose* (Paris: Emile-Paul frères, 1917 [1869]), p. 48.

¹⁰⁵ Jacqueline Chadourne, *Cendrars, Poète du cosmos, op. cit.*, p. 200.

¹⁰⁶ Ibid.

fabrique¹⁰⁷ ». Les marques de fabrique jouent avec les mots, entre récréation du monde et récréation de l'écriture, et nourrissent l'écriture de Cendrars¹⁰⁸ :

Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat [...]
Mesure les beaux vers mesurés et fixe les formes fixes
Que sont LES BELLES LETTRES apprises
Regarde :

Les Affiches se fichent de toi te mordent avec leurs dents en couleur¹⁰⁹

Les affiches jouent et se jouent (« se fichent ») des belles lettres qui sont des « formes » fixes. Fixées aux murs, elles deviennent pourtant l'archétype d'une écriture en mouvement, répondant à un monde en mouvement, permettant la transition entre un nouveau monde et une nouvelle écriture.

Dans ce premier chapitre nous avons entamé le cheminement de la transformation du monde à la transformation de l'écriture par le biais du voyage cendrarsien. Nous avons établi que l'effet produit par le voyage sur le paysage procédait par distorsions, par percées, voire par explosions, révélant un profond chamboulement de la pensée et de la perception de l'homme dans l'espace. Nous avons également établi que ce processus à l'œuvre figure un renouveau pour le texte cendrarsien, mettant en évidence un mouvement perpétuel comme principe vital, fondateur d'une cosmogonie moderne mettant le changement, le mouvement au centre des préoccupations de l'homme moderne. Ces transformations du monde exercent une pression sur l'écriture, qui fuit elle aussi du côté du mouvement. Il s'agira dans le prochain chapitre d'examiner où se dirige cette nouvelle écriture amorcée par le voyage.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁸ Ce jeu entre récréation (du monde, de la poésie) et récréation (de l'écriture) en influencera bien d'autres. Voir par exemple le poème/calligramme « Lettre-Océan » d'Apollinaire, où la Tour Eiffel est ici encore littéralement représentée comme le centre d'un soleil autour duquel tout gravite, dans *Calligrammes, poèmes de la guerre et de la paix : 1913-1916* (Paris: Mercure de France, 1918), p. 48.

¹⁰⁹ « Académie Médrano », *Poèmes dénaturés*, t. I, p. 112.

Chapitre II : Où va l'écriture?

Le voyage entre en résonance avec le langage en ce qu'ils permettent tous deux de tisser, détisser, métisser des liens entre l'homme et son environnement. Nous nous intéresserons ainsi dans ce chapitre aux effets de la présence du viatique sur l'écriture cendrarsienne. En effet, lorsqu'il s'agit de parler de voyage, l'écriture cendrarsienne souffre d'un mouvement de glissement, d'une menace de dissolution qui fait écho à la dérive des personnages de *Moravagine* ou du navire de *L'Eubage* qui semblent ricocher aléatoirement d'un obstacle à l'autre, aux attentes sans but et aux envolées sans destinations des voyages cendrarsiens.

1. Arrachement de l'écriture.

L'histoire nous renseigne sur l'importance du motif de l'arrachement chez Cendrars vis-à-vis des milieux littéraires des années 1910-1940. Nous nous attacherons ici à dessiner la trajectoire de Cendrars à travers les cercles littéraires qui l'entourent, pour pouvoir par la suite examiner les trajectoires du texte cendrarsien.

1.1 Trajectoire de Cendrars

Les premiers commencements de l'écriture du jeune Cendrars l'inscrivent d'abord dans une avant-garde conservant cependant un certain formalisme, comme le remarque Jean-Pierre Goldenstein :

Cendrars entre dans les lettres selon un 'modèle romantique' en commençant par la publication d'une plaquette de poésie. Si le roman est en effet, dès le Second Empire,

le genre économiquement dominant, [...] la poésie [...] demeure au sommet de la hiérarchie symbolique¹.

Non seulement Cendrars rentre dans les lettres par la grande porte (celle de la légitimité sinon de la rentabilité), il s'inscrit également rapidement dans la lignée des écoles artistiques contemporaines, en se liant d'amitié lors de son séjour à Paris pendant l'été 1912 avec Apollinaire, qui le présente au couple Delaunay² lors d'une réception germanopratine³. Il participe au bouillonnement artistique de La Ruche où il fréquente Modigliani qui lui tire le portrait⁴, parle russe avec Chagall, prépare une collaboration avec Fernand Léger⁵, entre autres. Les indices littéraires d'une amitié entre Cendrars et Apollinaire sont nombreux au début de la carrière littéraire du jeune Blaise, qui lui tire sa révérence dans « Hommage à Guillaume Apollinaire » :

Au milieu d'eux Apollinaire, comme cette statue du Nil, le père des eaux, étendu
avec des gosses qui lui coulent de partout
Entre les pieds, sous les aisselles, dans la barbe
Ils ressemblent à leur père et se départent de lui
Et ils parlent tous la langue d'Apollinaire⁶

¹ Jean-Pierre Goldenstein, « Comment devient-on Blaise Cendrars ? Ebauche d'une approche institutionnelle », in *L'Encrier de Cendrars, Cahiers Blaise Cendrars n°3* (Paris: Ed. de la Bacornière, 1989), p. 21-22.

² Sonia Delaunay, avec qui Cendrars se plaît à parler russe, signe les compositions en couleurs qui accompagnent le texte de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* désigné alors comme « livre simultané ».

³ Consulter les notes de Claude Leroy au sujet de la rencontre de Cendrars avec le couple Delaunay, dans les notes de la *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 345.

⁴ Voir le *Portrait de Blaise Cendrars* par Modigliani, en frontispice de l'édition originale des *Dix-neuf Poèmes élastiques*, t. I, p. 64.

⁵ Ce dernier réalisera les 23 compositions en couleurs de l'édition *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, (Paris: Editions de la Sirène, 1919) et dessinera la couverture de la réédition du roman quarante ans plus tard (Paris: Pierre Seghers, 1956).

⁶ « Hommage à Guillaume Apollinaire », t. I, p. 123.

Cette volonté « d'entrer dans le milieu », plaçant Cendrars au cœur d'une avant-garde bourdonnante, se teinte pourtant assez vite d'une certaine lassitude. L'obédience à Apollinaire se mêle progressivement d'un détachement qui sera notamment palpable dans « Lettre-Océan », écho au poème éponyme publié 1914 par Apollinaire⁷ : « La lettre-océan n'est pas un nouveau genre poétique. C'est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu'un radio⁸ ». Cendrars prend progressivement ses distances avec le monde littéraire et fait figure de cavalier seul, s'engageant dans une modernité de l'avant-garde, amorçant une route solitaire avec la parution de *L'Or*⁹. Cette trajectoire est d'abord marquée par la volonté de se démarquer d'une avant-garde qu'il estime formatée, de se démarquer du groupe, comme l'analyse Michèle Touret : « Mais il y a aussi que les nouvelles formes de l'avant-garde portent au plus haut degré la vie de groupe, la vie en bande, selon les termes d'Apollinaire, formes contraires à la formation et à l'éthique de Cendrars comme auparavant

⁷ Guillaume Apollinaire, « Lettre-Océan », *Les Soirées de Paris*, no. 25, 15 juin 1914.

⁸ « Lettre-Océan », *Feuilles de route*, t. I, p. 196.

⁹ On voit la première édition de *L'Or* paraître en 1925 (Paris: Grasset). On consultera pour sa lecture les *Œuvres complètes* (t. II, p. 1-147). Le point de départ de la prise de distance de Cendrars avec la bande avant-gardiste est discuté. Jean-Pierre Goldenstein admet la parution de *L'Or* comme point de départ, en ce qu'elle signe un abandon de la poésie d'une part, une réponse à un rejet exprimé par Breton d'autre part, et enfin un virage pris vers une littérature rentable : « En fait c'est avec la publication de *L'Or* en 1925 chez Grasset que la carrière de Blaise Cendrars prend un tour nouveau. [...] Cendrars a donné de son abandon de la poésie une version littéraire pensée en germes de conflits esthétiques et personnels. [...] En effet avec *L'Or*, il passe d'un genre légitimé mais peu rentable (la poésie, puis très vite la poésie d'avant-garde) à un genre moins valorisé sur le plan symbolique mais plus rentable économiquement : le roman qui lui apporte son premier véritable succès commercial. Il est intéressant à ce propos de relever que Cendrars se tourne vers ce genre dominant au moment même où André Breton l'attaque violemment dans son *Manifeste du Surréalisme* de 1924. D'une certaine façon il ne cesse de s'auto-marginaliser » in *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars...* (Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986), p. 96.

d'Apollinaire¹⁰ ». Les premiers essais de l'écriture cendrarsienne se placent donc sous le signe d'un arrachement aux tendances littéraires, qui s'accompagne par le refus d'une fixité formelle. L'écriture doit se déplacer d'un lieu à un autre : « La pensée bouge, se déplace, quitte le centre pour battre des étincelles sur la périphérie » affirme Cendrars¹¹. Ce mouvement incessant de l'écriture conduit à son hétérogénéité nécessaire, à sa fragmentation : « Il n'y a pas d'unité. [...] Je te défie de trouver deux feuilles semblables. [...] Deux verbes synonymes. Dans aucune langue du monde. Il n'y a pas d'absolu¹² ». Le livre lui-même se doit d'être fragmentaire : « Je coupe mes livres. Je coupe mon livre. Ce livre¹³ ». Cette explosion revendiquée de l'écriture vise à l'exploration de territoires littéraires vierges plutôt qu'une obédience aux œuvres des prédécesseurs : « On ne concevait pas l'évolution des genres littéraires autrement que comme une ascension vers la perfection ou bien comme une décadence. [...] Le changement est une des lois du langage¹⁴ ». Dès le début de sa carrière littéraire, Cendrars se détache de l'illusion d'une littérature prétendant à atteindre une langue pure pour se plonger dans le réel, fait de machines et de pièces détachées : « Quoi d'étonnant que nous ne voulions pas nous engager dans cette voie, nous qui voulons créer un style nouveau en collaboration avec les ingénieurs¹⁵ ». En témoigne l'intérêt de Cendrars non seulement pour les acteurs de la scène artistique, mais aussi pour les cosmologues, les

¹⁰ Michèle Touret, « L'avant-garde selon Cendrars », in *Blaise Cendrars au vent d'Est*, textes réunis et présentés par Henryk Chudak et Joanna Zurowska (Varsovie: Université de Varsovie, 2000), p. 127.

¹¹ *Aujourd'hui*, t. XI, p. 155.

¹² *Ibid.*, p. 155.

¹³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

mathématiciens, les ingénieurs, dont les œuvres fournissent son matériau littéraire¹⁶. Son travail ainsi que sa place au sein de la scène littéraire sont donc à placer sous le signe de l'arrachement et de l'éclatement de sa démarche artistique. Cet éparpillement des influences qui l'éloigne progressivement de l'avant-garde conduit à un éclatement de l'écriture.

1.2 Eclatement de l'écriture

Si Cendrars se dirige progressivement vers la forme romanesque, son exigence d'endurance et de cohésion d'ensemble, l'écriture semble suivre la route inverse : celle de l'éclatement, jusqu'à l'explosion. Cette tendance n'est pas propre à Cendrars. D'une part les futuristes, notamment Marinetti, s'étaient déjà intéressés à « l'onomatopée abstraite » qui ne correspond « à aucun bruit dans la nature¹⁷ ». Le son cherchait alors à s'épurer jusqu'à perdre son sens : « Briccatirakamékamé », dit ainsi par exemple un maître d'hôtel dans *Ils vont venir*¹⁸. D'autre part, l'esprit Dada recherche également à isoler des unités sonores, comme en témoigne par exemple le poème « Toto-vaca », composé uniquement de sons inventés par Tristan Tzara :

Ka tangi te kivi

¹⁶ Comme le fait remarquer Maciej Zurowski, en parlant de *L'Eubage* : « Nous savons donc que dans ce mystérieux voyage interplanétaire Flammarion voisine avec Cyrano de Bergerac, Fludd, alchimiste et cosmologue du XVIIe siècle s'associe à Conrad Moricand, l'astrologue qui participe à l'élaboration du poème [...] Tout ce qui provient de sa bibliothèque idéale, habituellement utilisée par Cendrars au hasard, converge vers une prose splendide [...]. Elle [la réédition illustrée de *L'Eubage*] puise dans des livres sur l'astronomie, les mathématiques, l'optique, l'anatomie, la physiologie... » in « Cendrars, Apollinaire, Marinetti... Une trajectoire de la modernité », *Blaise Cendrars au vent d'Est, op. cit.*, p. 136.

¹⁷ Voir Filippo Tommaso Marinetti, *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique : manifeste futuriste* (Milan: Direction du mouvement futuriste, 1914).

¹⁸ Pièce de théâtre d'une page, publiée dans *Littératures, nouvelles série* (no. 3, 1^{er} mai 1922), p. 21

Kivi
Ka tangi te moho
Moho¹⁹

L'influence Dada chez Cendrars est ici marquante. Ce poème de Tzara publié en 1920 prétend en effet n'être qu'une reproduction d'un texte africain préexistant. La même année, Cendrars publie son *Anthologie nègre*, reproduction de récits africains rapportés par des explorateurs européens. Cendrars ne pousse pas la simplification des sons aussi loin que Tzara dans son *Anthologie nègre* : une trame signifiante et narrative est majoritairement présente, et les onomatopées, ou cris lancés dans une langue étrangère, se contentent de parsemer le texte, contenus dans une structure d'ensemble cohérente, comme ici lors de la transcription d'un chant :

Yéyé, oh, la, yéyé,
Dieu en haut, l'homme sur terre !
Yéyé, oh, la, yéyé
Dieu c'est dieu²⁰

Comment Cendrars pousse-t-il alors le langage vers son implosion et, ce faisant, comment se distingue-t-il de ses pairs (ou pères) dadaïstes et futuristes? Jean-Claude Vian nous apporte des éléments de réponse alors qu'il analyse *Dan Yack, Le Plan de l'aiguille* :

L'écriture [de Cendrars] enregistre toutes les voies du monde, celles qui parlent, celles qui crient, pépient, chantent sur terre et dans le ciel : elle inaugure le livre bruissant des paroles de l'univers, des volières, des aboiements, des beuglements de gramophones, des cris de l'otarie. [...] Mêmes si elles se réduisent à de simples vocalités, onomatopées ou vibrations, elles approchent parfois du balbutiement, voire de l'expression, sans parvenir néanmoins à s'affranchir de la musicalité brute qui les porte²¹.

¹⁹ Tristan Tzara, « Toto vaca », *Vingt-cinq poèmes*, in *Œuvres complètes*, 5 vols (Paris: Flammarion, 1975), t. I, p. 455.

²⁰ *Anthologie nègre*, t. X, p. 217.

²¹ Jean-Claude Vian, « Dan Yack, le livre des voix », in *La Fable du lieu, Etudes sur Blaise Cendrars*, textes réunis par Monique Chefdor (Paris: Champion, 1999), p. 99.

En effet, la langue de Cendrars s'arrache d'abord au champ sémantique traditionnel de la littérature pour déborder dans les marges et s'attache à restituer la bande-son d'un monde abasourdi par la machine industrielle, la publicité et par les hurlements des locomotives. L'écriture de Cendrars se nourrit ainsi de la publicité, au point qu'il définira la poésie par l'équation suivante : « poésie = publicité²² ». L'inclusion dans le vocabulaire poétique de slogans, cris, onomatopées tend à délier le langage, c'est-à-dire à le rendre libre de toute astreinte grammaticale. Préfigurant l'intérêt du poète pour les paysages insulaires, les mots, les lettres flottent sur la page en archipel, comme ces « O » dont la rondeur épurée et isolée sur la page évoquent les « Iles » de *Kodak* :

Oh POE sie
 Ah! Oh!
 CacaO
 [...] s.
 Il faut leur assOuplir les O z enfant.

h²³

Les lettres glissent sur la page, dérivent, s'isolent progressivement jusqu'à former des bribes d'abécédaire, cet état primitif du langage rappelé par la mention « enfant », à droite du poème. Si le langage glisse d'un lieu à un autre, il s'échappe parfois, ou du moins échappe à son énonciateur par le biais d'une mémoire hésitante ou fuyante. Ainsi de ce blessé de guerre à qui on apprend à recouvrir la mémoire de l'alphabet dans la nouvelle « J'ai saigné »:

Et c'était assez pathétique de voir Mme Adrienne, qui venant plusieurs fois par jour s'asseoir à son chevet [...] lui présenter un alphabet en couleurs et tâcher de lui faire lire, de lui faire dire avec elle, en suivant les lettres, les syllabes du doigt : B-A-BA = BABA. T-O-TO = TOTO. R-I-RI = RIRI, etc²⁴.

²² *Aujourd'hui*, t XI, p. 227.

²³ « OpOétic », *Sonnets dénaturés*, t. I, p. 111.

²⁴ « J'ai saigné », *La vie dangereuse*, t VIII, p. 154.

Ici la langue articulée, signifiante (celle de la narration) affronte celle élémentaire, laborieuse, des lettres ahanées et dont le signifiant n'a presque plus d'importance. La langue française échappe au soldat traumatisé de guerre ; ne lui reste alors que l'insensé du caractère cunéiforme. Cette mémoire fuyante touche nombre des personnages cendrarsiens. Ainsi dans *Moravagine*, le trou de mémoire permet l'irruption d'un bégaiement, véritable matière à trouser la langue : « Et maintenant, comme il faut tout de même un nom pour la bonne intelligence de ce livre, mettons que R. C'est... c'est... mettons RAYMOND LA SCIENCE²⁵ ». Ce bégaiement, ici très discret (nous nous situons encore dans la préface du roman) se fait de plus en plus présent et perce littéralement la langue (les points de suspensions figurent alors des perforations du langage) jusqu'à le réduire à la syllabe, entité indépendante, et dénuée de sens. La véritable identité de Moravagine est également incomplète et empreinte de secret, à en juger par son dossier médical qui, au lieu de renseigner le lecteur sur l'état civil du meurtrier au pseudonyme inquiétant, renforce le mystère : « Pour état civil et diagnostic, consulter le dossier secret 110 au nom de G...y²⁶ ». Tous les noms propres rencontrés lors du périple finissent par se percer, se raccourcir, se prendre de redondance ou de bégaiement. L'ingénieur Zamuel Blazek devient Z. Z²⁷, le chimiste Alexandre Alexandrowitch Alexandroff, A.A.A²⁸, et le chef Ropchine, Ro-Ro²⁹. L'éclatement du nom (propre) des voyageurs qui errent sans but dans des contrées inconnues répond sans doute, sur un plan métadiégétique, à l'éclatement du nom (commun) qui glisse sur la page vierge, sans souci apparent de sa destination. Ainsi d'Arkadie Goischman, éternel chercheur à la mémoire perdue de *Dan Yack : Le Plan de l'aiguille*, qui se demande à qui il a bien pu acheter une

²⁵ *Moravagine*, t. VII, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 362.

²⁷ *Ibid.*, p. 394.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 398.

boîte de cigares de Sumatra: « C'était une vague Suissesse ou une Hambourgeoise ou une Hollandaise qui tenait boutique. Elle avait un œil crevé. [...] Elle s'appelle...mais comment s'appelle-t-elle ? Bella...ou Léna... ou Mi... ou No³⁰ ?... ». Nous passons là de « l'œil crevé » de la marchande à la crevaision du langage, percé de trous, dérivant comme dérive la mémoire vers des particules flottantes (le « Mi » et le « No »), laissant apparaître un arrachement du langage à son support signifié. Cette transformation du langage l'emporte progressivement en direction d'une certaine déliquescence, malgré les efforts fournis pour la maintenir dans le domaine de l'intelligible. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* procède de ce mouvement : le début du voyage est décrit à travers une narration assez détaillée et cohérente : « Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour / On était en décembre / Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine³¹ ». Plus le voyage avance, plus la langue se délite, se désarticule, jusqu'à l'onomatopée. Les vers longs du début du voyage font place à des vers nominaux (« choc », « rebondissement »), aux onomatopées lancinantes, bégayantes (« broun-roun-roun »), rappelant des cris d'animaux (« les chiens [...] qui aboient »). Même la vertu apaisante de la petite Jehanne, qui ramenait jadis les vers sur le chemin de l'intelligible (songeons au sonnet enchâssé, riche d'alexandrins et de rimes croisée, ode à la petite Jehanne³²) semble ne pas résister aux effets dévastateurs de la vitesse de ce « bilboquet du diable ». La parole rassurante de Cendrars se fait progressivement désarticulée, explosée :

Et nous nous aimerons bien bourgeoisement près du pôle
Oh viens !
Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon

³⁰ Dan Yack, le plan de l'aiguille, t. IV, p. 42- 43.

³¹ Prose du Transsibérien, t. I, p. 21.

³² *Ibid.*: « Elle est douce et muette, sans aucun reproche / Avec un long tressaillement à votre approche ; / Mais quand moi je lui viens, de-ci, de-là, de fête, / Elle fait un pas, puis ferme les yeux – et fait un pas. », p. 23.

Mimi mamour ma poupoule mon Pérou
Dodo dondon
Carotte ma crotte
Chouchou p'tit cœur
Cocotte
Chérie p'tite chèvre
Mon p'tit-péché mignon
Concon
Coucou
Elle dort³³.

Le voyage imaginaire (enchâssé dans le récit de la traversée du Transsibérien) raconté à Jehanne pour l'endormir se termine en une berceuse sans queue ni tête, où les surnoms affectueux et grivois côtoient un bestiaire improbable, où la grammaire a été remplacée par le seul lien sémantique restant : l'homonymie. Le langage, vidé ou presque de son sens, est réduit à ses particules élémentaires, qui semblent flotter sur la page, débarrassées de toute grammaire ou cohérence sémantique. Ce bégaiement du langage, poussé par le voyage jusqu'à la déliquescence, éclairent les considérations de Deleuze et Guattari, qui trouvent dans toute langue déterritorialisée un exil intérieur, « un bégaiement » originel, qui pousse l'écrivain à « être *dans* sa propre langue comme un étranger³⁴ ». Le voyage participerait ainsi chez Cendrars à percer le langage, visible dans le texte à travers la violence d'un bégaiement, d'une saccade, d'une explosion. C'est cette même explosion qui éclate les paysages de *L'Eubage* :

D'abord on ne distingue rien ; puis l'on est ébloui par des reflets insolites, des éclats, une lumière crue. Des formes élémentaires se précisent : un carré, un ovale, un cercle. Cela monte à la surface et crève comme globules. Maintenant tout frétille, a des mouvements de nageoires ; le carré s'allonge, l'ovale se creuse, le cercle s'étoile ; bouches, lèvres, gosier ; tout s'élanche dans le vide avec un grand cri ; cela accourt de toutes parts, se groupe, se tasse, s'étire en forme de langue insensée de mastodonte. Cette langue sursaute, travaille, fait des efforts inouïs, balbutie, parle. Elle dit³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 48. Ce sont les auteurs qui soulignent.

³⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 292.

Ici comme dans *Moravagine*, les formes primitives, semblables à des molécules, permettent la formation de la langue, comprise alors comme l'organe vital tout comme le système sémantique. Cette langue peut germer de l'insensé (le « grand cri », la « langue insensée de mastodonte ») pour accéder à la parole : elle « dit ». Loin de l'emmener vers sa destruction, la menace d'éclatement du langage le construit comme système en devenir constant, lui offre une infinité de déploiements possibles.

2. Dérive de l'écriture

Il est possible que l'origine même de Cendrars ait eu une influence sur la mixité de son écriture : en tant qu'écrivain d'origine suisse romande, Cendrars voit cohabiter au sein d'une même nation quatre langues : le suisse allemand, l'italien, le français et le romanche. Il est probable que la familiarité de ce côtoiement linguistique ait pu jouer un rôle dans l'importance donnée au métissage de la langue, que nous nous attacherons à cerner ici pour tenter d'identifier les voies prises par l'écriture cendrarsienne lorsqu'il est question de voyage.

2.1 Métissage

Les emprunts aux langues étrangères sont innombrables dans l'œuvre de Cendrars, notamment sur un plan toponymique, et forment ainsi un « patchwork³⁶ » linguistique. La narration est infestée de citations ou dialogues dans une langue étrangère, que ce soit en

³⁶ L'expression est empruntée à Jean-Carlo Flüchiger, dans *Au cœur du texte, essai sur Blaise Cendrars*, (Neuchâtel: éd. de la Baconnière, 1977), p. 175. Elle réfère cependant chez lui au texte narratif.

Allemand (« Den Wein dez Sonne schlürft das Meer am Abend³⁷ »), en Anglais (« HELP YOURSELF. THANK YOU³⁸ ! »), ou bien d'autres. Le métissage de l'écriture se fait également à travers la retranscription de différents accents, comme celui du soldat à l'origine vaguement désignée comme africaine, en exil militaire dans l'armée française : « -Ti peux pas te tai'e, hé ? La madame ta maman y est pas si bête, y est pas allé veni' pou' toi voir' ici³⁹ ! ». Les langues étrangères rencontrées soit par des voyageurs en France, soit par le narrateur-voyageur, percent la langue française, qui se mêle aux langues étrangères, aux différents accents que la francophonie lui donne, ainsi qu'à de nombreuses modulations sociales. Les personnages de *Moravagine* et de *Raymond la Science* travaillent eux aussi la langue française, la métissant de l'intérieur, à travers l'utilisation d'un langage mêlant argot et patois :

- Dis-donc, vieux, ça t'amuse, toi, d'aller chez les Angliches ?
- Tu parles, c' sont des princes, des potes. C'que j'en ai marre des Russes et d'eux Russies. I'm'dégoutent, tiens. J'peux plus les blaires, les Rousskies.
- Tu parles d'un chiqué. I-z-en ont plein la bouche d'leur frangine, d'la Grande Vache. [...]
- Si c'est qu'on s'pieutait⁴⁰ ?

Le voyage apparaît alors comme un « travail prodigieux⁴¹ » de la langue, qui l'engage dans une polyphonie qui frôle parfois l'insensé, comme ici dans *Moravagine* :

Et la roue tourne.
Elle engendre un langage nouveau. [...] mille et mille clients prennent les steamers noirs [...] de la Holland-America ou de la Canadian-Pacific ou de la Favre et Cie ou de la Nuppon-Yousen-Kaïsha ou le P. M. et T. K. K ou la White-Stare ou le New-Zeland's Ship ou le Lloyd Sabaudou ou la Veloce [...] tandis que virent à Djibouti, dans la lune et les cris, les goudrons énormes des courriers du jeudi pour Monbaza, Zanzibar, Mayotte, Mazunga, Nossihé, Tamatave, La Réunion, Maurice, ou, à Dakar, dans le soleil et les heurts sourds des barcasses, ceux du mercredi matin pour Konacry, Grand Bassam, Petit Popo, Grand Popo, Libre-ville.

³⁷ *La Vie dangereuse*, « Le Rayon vert », t. VIII, p. 166.

³⁸ *Ibid.*, p. 167.

³⁹ « J'ai saigné », *La Vie Dangereuse*, t. VIII, p. 184.

⁴⁰ *Moravagine*, t. VII, p. 126.

⁴¹ *Ibid.*, 143.

Oui dans ce travail prodigieux, au milieu de tout ce coton, ce caoutchouc, ce café, ce riz, ce liège [...], ces aciers en T, la langue – des mots et des choses [...] – la langue se refait et prend corps [...] les journaux qui ignorent la grammaire et la syntaxe pour mieux frapper l'œil avec les placards typographique des annonces [...] et les lettres gigantesques qui étayent les architectures hybrides des villes et qui enjambent les rues, les nouvelles constellations électriques qui montent chaque soir au ciel, l'abécédaire des fumées dans le vent du matin⁴².

La narration se frotte aux sonorités abruptes des destinations, faisant dévier la langue qui tente de « se refaire » ailleurs et de « prendre corps », dans « les nouvelles constellations électriques » des rails de chemins de fer ou dans les journaux publicitaires qui ignorent la grammaire et la syntaxe. On observe bien là une dérive intérieure de l'écriture, une tentative d'enraciner ailleurs une langue détachée de son lieu d'origine, pour la fixer dans une hétérogénéité et une polyphonie constitutive. Cependant, le motif de la fuite semble prendre le pas sur la nécessité d'une refonte du langage : voyage et langage sont ici intimement liés. D'un côté le mouvement incessant des personnages permet la refonte d'un langage moderne dans le roman cendrarsien. De l'autre, et l'observation est intrigante, le mouvement de la langue est également nécessaire à l'existence du voyage. Dans *Moravagine*, le personnage éponyme et son médecin doivent changer d'identité (changer de nom) à plusieurs reprises, par crainte d'être attrapés par la police et renvoyés soit en prison soit à l'asile. Tant de masques empruntés conduise même à la formulation d'un fantasme de disparition : « comme en Russie, nous étions forcés de changer de nom dans tous les hôtels et de tête dans toutes les villes ; ce jeu de cache-cache ne pouvait plus durer. [...] Disparaître. Vivre au grand air. Disparaître dans un pays vierge⁴³ ». A travers l'expression d'un désespoir face aux changements répétés d'identité pour permettre à la course de durer, Raymond la Science fait l'aveu de la fragilité du voyage : la cavale peut s'arrêter à tout moment. Du même coup,

⁴² *Ibid.*, p. 143-144.

⁴³ *Ibid.*, p. 146.

Raymond révèle également une vulnérabilité du nom, qui menace de s'évanouir « au grand air », dans un anonymat salvateur. Le voyage ne peut perdurer donc qu'à la condition d'admettre une fragilité du nom et du territoire. La langue de Cendrars est ainsi multiple, changeante, s'éparpille et tend vers sa dissolution permanente. Faut-il en conclure que l'écriture de Cendrars, en s'éparpillant, ne va nulle-part ?

2.2 Trajectoire de l'écriture : le cercle, la roue.

Soulignons d'emblée le paradoxe : les transformations constantes du langage qui menacent de le mettre en péril ne signifient pas pour autant la disparition du texte ou de l'œuvre. La publication des *Œuvres autobiographiques complètes* publiée dans la collection Pléiade en 2013⁴⁴ témoigne au contraire du poids de l'œuvre de Cendrars dans le paysage littéraire français. Par ailleurs, en dépit d'un apparent éclatement de l'écriture, nous pouvons dégager quelques trajectoires dessinées dans le texte qui éclairent la relation entre voyage et écriture. L'intérêt, sinon l'obsession de Cendrars pour les formes rondes est à ce titre frappant : le cercle, la Roue, se retrouvent dans nombre de textes et évoquent le motif traditionnel du voyage : point A – point B – puis retour au point A. Dans *La Prose du Transsibérien* par exemple, la ligne du chemin de fer est loin d'être linéaire. A la grande surprise du lecteur, elle se courbe pour former des boucles :

Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés [...]
Il y'a des trains qui ne se rencontrent jamais
D'autres qui se perdent en route⁴⁵.

⁴⁴ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, dir. Claude Leroy, 2 vols (Paris: Gallimard, « coll. Pléiade », 2013).

⁴⁵ *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 29.

Autour du train qui tourne, les cercles s'enchevêtrent : les rails sont placés sur des « plaques tournantes⁴⁶ » tandis que le monde « tourne éperdument à rebours⁴⁷ », se mêlant au « grincement perpétuel des roues [évoquant] une éternelle liturgie⁴⁸ », tandis qu'assise dans un wagon la nostalgie de la petite Jeanne la rappelle au bon souvenir de Paris, « ville de la Tour unique du grand gibet et de la Roue⁴⁹ ». Tant de cercles enlacés, aux révolutions parfois contraires à celle du train, ne manqueront pas d'évoquer les cercles concentriques de Sonia Delaunay qui accompagnent *La Prose du Transsibérien*. Le picturisme circulaire dans lequel évolue la trajectoire du Transsibérien se retrouve également dans l'étude des trajectoires des personnages cendrarsiens.

Le voyage fait ainsi apparaître une grande roue sur laquelle les personnages qui peuplent l'œuvre de Cendrars ne peuvent évoluer que de manière cyclique. Nous nous référons ici à l'article de John Harding⁵⁰ qui met en évidence le caractère cyclique de l'évolution de la plupart des personnages de Cendrars. Si Suter qui part à la découverte d'une Californie, promesse d'or et de richesse, commence son périple seul et désolé⁵¹, la gloire que lui apporte la découverte de l'or le ramène pourtant, à la fin du roman, à une fin toute similaire à ses débuts, solitaire et ruinée⁵². De la même manière, le voyage de Moravagine et

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰ John Harding, « Blaise Cendrars et la Roue » dans *Cendrars, l'Aventurier du texte*, (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992 [1988]), p. 73-86.

⁵¹ « Johann August Suter venait d'abandonner sa femme et ses quatre enfants [...]. Il venait de faire plus de vingt-cinq lieues d'une traite. La faim le tirait. Il n'avait pas un fifrelin en poche [...]. Il erra encore deux jours dans les hauts pâturages désertiques des Franches-Montagnes [...]. », *L'Or*, t. II, p. 16.

⁵² « Il [Suter] est complètement détraqué, et tous les gamins de Washington connaissent la folie du général et s'amuse énormément. Le vieux fou. L'homme le plus riche du monde. Quelle bonne blague ! », *Ibid.*, p. 164.

Raymond commence dans un asile, lieu d'enfermement et d'exclusion par excellence⁵³ et finit, après un tour du monde, dans la même réclusion : Moravagine finit ses jours dans le fort de Sainte-Marguerite, dans la cellule qui avait jadis vu dans ses murs croupir le Masque de Fer : « Moravagine est mort le 17 février 1917 dans cette même chambre, qui fut si longtemps occupée, sous Louis XIV, par celui que l'histoire connaît sous le nom de l'Homme au masque de Fer. Pure coïncidence anecdotique et non pas historique⁵⁴ ». Selon John Harding, Suter et Moravagine se situent tous les deux « sur la Roue de la vie, en ce sens que le destin de chacun d'eux est de vivre une vie cyclique, au cours de laquelle il s'évade d'une situation-problème. [...] Au fur et à mesure que sa fortune baisse, le héros ne peut pas s'empêcher de glisser en descendant vers son point de départ, fermant ainsi le cercle de la vie⁵⁵ ». L'image du cercle s'anime d'un mouvement dans *Moravagine*, il devient Roue : « Un rond n'est plus un cercle mais devient une roue. Et cette roue tourne⁵⁶ ». La figure de la Roue est omniprésente chez Cendrars : elle se retrouve à Paris (« Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue⁵⁷ »), dans la perplexité de l'auteur devant la marche du monde (« la Roue qui supporte le char de l'état, de Civa et de Kalo, le dieu de l'absurdité et la déesse de la Destruction, ce couple uni qui procréé ? Mais la Roue tourne et cette semence universelle est une raillerie⁵⁸ ») jusque dans la lorgnette de la caméra du cinéaste, semblable à une machine à faire tourner la penser : « Contemplation. Œil de chat. Objectif. L'iris de sa prunelle cristalline grandissait, se rapetissait, culbutait le revolver d'un Bell-Howell. On tourne ! [...]

⁵³ « Il [Moravagine] avait toujours été seul, entre quatre murs, derrière des grilles et des barreaux, avec son orgueil, son mépris, sa grandeur. [...] Je me devais de le faire évader », *Moravagine*, t. VII, p. 24.

⁵⁴ *Moravagine*, t. VII, p. 207.

⁵⁵ John Harding, « Blaise Cendrars et la Roue », *op. cit.*, p. 74. Nous soulignons.

⁵⁶ *Moravagine*, t. VII, p. 62.

⁵⁷ *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 34.

⁵⁸ *Bourlinguer*, t. IX, p. 147.

La pensée bouge, se déplace, quitte le centre pour battre des étincelles sur la périphérie⁵⁹ ». Tout comme le voyage, la figure de la Roue qui hante le roman cendrarsien est animée d'un mouvement. Ce mouvement, selon Cendrars, est perpétuel et invite à un voyage sans fin. Dans *L'Eubage*, par exemple, l'engin spatial ne fonctionne pas au kérosène mais grâce au mouvement perpétuel, qui constitue le moteur du voyage : « Advienne que pourra ! L'œil vissé au périscope adapté à la caisse, j'observe le mouvement perpétuel dont je suis l'inventeur. Voici l'étincelle⁶⁰ ». Le mouvement perpétuel motive le vaisseau spatial dans l'espace en un mouvement régulier⁶¹ et le pousse, ici encore, à la limite de l'explosion⁶². La figure de la Roue en perpétuel mouvement permet à l'écriture de rester en voyage, de constamment rester en mouvement. Le voyageur reste en marche, dans l'illusion de l'exil et de l'errance constante. Cependant, elle peut aussi aliéner, enfermer plutôt qu'ouvrir. C'est le cas du personnage de Dan Yack, qui selon Michèle Touret est oppressé par la gravitation circulaire du monde :

L'univers tout entier tournoie autour de lui, les objets ronds l'expulsent sur les marges. [...] L'univers, entièrement hostile, provoque un tournis infini, celui, intérieur, de l'ivresse, et celui du monde qui l'écrase. [...] Dan Yack est le héros éjecté du cercle, exclu de son monde [...]. Cette naissance forcée lui ouvre le monde. Mais il va d'un cercle à l'autre. Héros de l'aventure, il secrète la claustration⁶³.

S'il est vrai que l'aristocrate Dan Yack s'exclut du cercle fermé du « Petit Club de la noblesse » où se réunit la haute bourgeoisie pétersbourgeoise pour se retrouver exilé en terre

⁵⁹ *Aujourd'hui*, t. II, p. 154.

⁶⁰ *L'Eubage*, t. VII, p. 303-4.

⁶¹ « L'ultrablanc en forme de disque. Au milieu, la spirale fonctionne. Le mouvement est régulier », *ibid.*, p. 305.

⁶² « Le réseau intramoléculaire se dessine et les atomes gravitent visiblement. Mon navire s'ouvre comme la rose des vents et se ferme comme une capsule. Nous allons exploser. [...] Mon champ visuel est noyé dans un tourbillon. », *ibid.*, p. 304.

⁶³ Michèle Touret, « Le cercle, du thème à la métaphore de l'écrivain », in *Dan Yack, L'Encrier de Cendrars* (Berne: La Baconnière, 1989), p. 26.

vierge, son horizon ne s'ouvre pas pour autant : le vertige qui ne quittait pas ses nuits d'ivresse en Russie le hante et laisse place à un vertige existentiel qui rejoint sur bien des aspects celui de Moravagine :

Ivresse ! Moravagine se laissait flotter à la dérive. [...] On se laisse vertigineusement aller comme dans un ascenseur qui monte et qui descend dans un puits sans issue. Le passé et l'avenir défilent à toute vitesse. Tout est creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. Tout est prodigieusement proche, Tout est monstrueux, vous tombez dessus, vous souriez, vous dévorez et se consume dans un immense éclat de rire⁶⁴.

Par ailleurs, le petit cercle figuré par le monocle éternellement vissé à l'œil de Dan Yack du temps de ses frasques pétersbourgeoises le poursuit dans le grand Nord. L'épithète homérique (« Dan Yack au monocle ») devient métonymie, jusqu'à ce que le personnage finisse par se confondre avec l'accessoire qui devient lui-même regard sur le monde. En effet, son compagnon de voyage, le sculpteur Ivan Sabakoff, qui veut sculpter cette matière nouvelle, la glace, à l'image de Dan Yack, remarque : « Comme Dan Yack avait raison de porter un monocle. [...] Le monocle c'est tout. L'homme. Une cristallisation. Un gel. Une micelle. Dieu⁶⁵ ». La tête nue de Dan Yack lui apparaît comme « diabolique⁶⁶ » tandis que le monocle, vu comme un disque réfléchissant, reflète « la seule sculpture possible [qui] est la lumière⁶⁷ ». L'intérêt de Sabakoff pour cette lorgnette le pousse progressivement à ne sculpter que des immenses monocles, semblable à des « rondelle[s] de glace fraîche qui scintillai[ent] au soleil, réfléchissait ses rayons et jetait des flammes⁶⁸ ». Cependant, un ouragan qui vient souffler les sculptures révèle un dernier ouvrage du sculpteur : un visage qui ressemble étrangement à celui du personnage éponyme : « Dan Yack ramassa cette tête. C'était la sienne propre. Son nez. Son front. Son menton. Sa bouche. D'une ressemblance frappante. L'œil n'avait pas de

⁶⁴ *Dan Yack*, t. IV, p. 642.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 591.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 592.

⁶⁸ *Ibid.*

monocle et l'œil souriait⁶⁹ ». Le monocle refera plus tard une apparition sous la forme d'une boîte de verres retrouvée, puis disparaîtra de nouveau : Dan Yack s'en débarrasse en les jetant à la mer. Que signifie ce retour cyclique du monocle dans le récit ? Il semblerait que Cendrars s'inspire ici de la formule de Schopenhauer qui lui est chère : « le monde est ma représentation », qui ouvre *Le Monde comme volonté et comme représentation*⁷⁰. Le mouvement binaire de rejet et de retour du monocle montre bien ici ce mouvement de réversibilité de la représentation du monde : l'abandon apparent d'une vision du monde est aussitôt remplacée par une nouvelle représentation qui à son tour sera abandonnée par un nouveau regard porté sur le monde.

Quelle importance donner à la figure de la roue, quasi-omniprésente lorsque le personnage cendrarsien part en voyage ? En évoluant autour de cercles tournant vertigineusement, le voyageur tente d'échapper à ce qui l'effraye tant : arriver quelque part. C'est à cette conclusion que parvient John Harding⁷¹ en reprenant les vers de Cendrars : « Tout flotte, le grand mât se balance, sa pomme décrit des cercles dans le ciel et désigne alternativement toutes les étoiles du doigt. On rêve. On n'est nulle part. Il ne faudrait jamais arriver⁷² ». Par ailleurs, le mouvement constant apporté par la présence de la roue dans le texte permet de l'ouvrir vers une infinité de déploiements. Il ne nous semble pas que le voyage et l'écriture trouvent leur point d'arrivée dans le retour. Loin de tourner en rond, le texte s'ouvre vers une troisième dimension, puisque le voyage de Cendrars ne s'effectue pas uniquement sur la surface du globe terrestre, mais aussi, de manière intensive, en profondeur.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 598.

⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (Paris : Felix Alcan, 1885).

⁷¹ « Le problème c'est que nous devons tous 'arriver' », *op. cit.*, p. 85.

⁷² « La Tour Eiffel sidérale », t. XII, p. 231.

C'est ce « voyage en profondeur » qu'évoquait Cendrars dans *Aujourd'hui*⁷³ que nous allons maintenant examiner.

⁷³ *Aujourd'hui*, t. XI, p. 193.

Chapitre III. Voyage en profondeur : écriture du chaos et monde fractal

Nous finissons notre étude sur le texte cendrarsien par une plongée au fond du texte pour tenter d'en dégager, au cœur de son désordre, des lignes de force. Paradoxalement, ce n'est pas vers une destination mais vers une origine que le texte se dirige lorsqu'il voyage, dessinant les contours d'un monde à l'allure éclatée mais à l'architecture remarquablement ciselée.

1. Vers l'origine

A regarder de plus près les textes que nous avons examinés, il nous semble que la menace d'éclatement, omniprésente dans le texte et constitutive d'une esthétique cendrarsienne, ne conduit pas tant à la destruction des paysages traversés ou à la destruction du texte littéraire qu'à nous renseigner, au contraire, sur des possibilités d'ouverture de l'œuvre.

1.1 Partir en vrille

Loin de tourner en rond sur la surface du globe, les personnages cendrarsiens, lors de leurs pérégrinations, découvrent une dimension cachée de la sphère terrestre. En ce sens, l'analyse du cercle et de la roue serait incomplète si nous ne nous arrêtons pas un instant sur son parent dynamique, qui caractérise l'action du voyage sur le monde et le texte de manière plus adéquate encore : la spirale, qui creuse la terre dans un double mouvement, vers le centre et vers l'extérieur. C'est le cas pour le vaisseau spatial qui ne peut fonctionner sans sa « spirale moléculaire » : « Je me suis saisi du coffret qui contient l'agent, le principe de mon

engin : la Spirale moléculaire¹ ». Contrairement au cercle, la spirale ne revient jamais complètement au point de départ ; elle s'en rapproche pour mieux s'en éloigner. Gabriel Boillat qui consacre quelques pages de son ouvrage à l'étude de la spirale chez Cendrars estime que la spirale donne l'illusion du cercle :

Ainsi l'œuvre n'est-elle que la concrétisation d'une pensée en fuite. [...] La spirale est la forme de la présence absence, de la fidélité dans l'infidélité. Elle donne l'illusion du retour au point de départ. [...]. La spirale impose donc la permanence dans la différence².

La spirale, plus encore que le cercle, permet une fuite en avant. En effet, le retour du voyage exprime toujours un décalage vis-à-vis de l'arrivée. Ainsi, si les personnages Suter et Moravagine, tout comme leurs voyages, prennent une trajectoire globalement cyclique, il n'en reste pas moins que leur arrivée ne coïncide pas exactement avec leur départ, comme l'indiquait précédemment John Harding. Gabriel Boillat le fait remarquer par une équation : le voyage de Suter en Californie se résume comme suit : « pauvre – riche – pauvre + » tandis que le voyage de Moravagine est ainsi réduit : « enfermé – fou d'action – enfermé +³ ». Le signe « + » symbolise un écart avec le point d'origine, qui ouvre le cercle en spirale.

Comment se manifeste le voyage en spirale dans l'œuvre, et quelles formes emprunte-t-il ? Dans *Le Lotissement du ciel*, la spirale est directement lié à une chute : « LA SPIRALE, symbole de la liberté de la chute de la vie au centre de l'épanouissement universel⁴ ». Cette « chute de la vie » c'est le voyage qui creuse le monde en son centre. Le voyage comme spirale en mouvement peut prendre plusieurs formes chez Cendrars. Dans *L'Eubage*, il se fait chute dans l'espace « en tire-bouchon » : « Nous chûmes derrière elle [la bête], en tire-

¹ *L'Eubage*, t. XII, p. 303.

² Gabriel Boillat, *Al'origine, Cendrars* (Les-ponts-de-Martel: Éditions Hugues Richard, 1985), p. 96.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Le Lotissement du ciel*, t. XII, p. 525.

bouchon⁵ ». Cette chute dans l'espace constitue un voyage vers l'origine du monde : « la matière est de la couleur dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine⁶ ». La spirale en volume, en mouvement représente donc une hélice, animée d'un mouvement de vortex⁷. S'établit alors une correspondance directe entre l'hélice du bateau ou de l'avion et l'hélice comme trajectoire du voyage. Dans le poème « Vie dangereuse », l'hélice représente aussi bien le moteur du navire qu'un principe vital, qui tourne au vertige lorsque il précipite justement le poète vers sa fin : « Et la seule chose à laquelle je tiens dans la vie chaque tour d'hélice m'en rapproche / Et j'aurai peut-être tout perdu en arrivant⁸ ». On retrouve un écho à l'hélice dans la nouvelle « Anecdote », tiré du recueil bien nommé *Vie dangereuse*, publié en 1938. La nouvelle met en scène St Exupéry qui doit se déplacer en avion accompagné d'un certain Guillaumet, tous deux escortés de Daumesnil. Or l'avion de St Exupéry et Guillaumet connaît des difficultés au décollage ; une hélice cassée immobilise les voyageurs au sol : « Avant Port-Etienne, le moteur du premier avion s'arrête, l'hélice se met en croix et l'appareil va se poser au sol en cahotant dans la brousse. Pendant une heure, Dumesnil tourne en cercle au-dessus de l'appareil en panne⁹ ». Pas de voyage possible sans hélice ; leur accompagnateur est contraint, face à cet accident, de dessiner des « cercles au-dessus de l'appareil en panne » – autrement dit de tourner en rond. Sur la surface du sol également, les trains dessinent des tourbillons, risquant d'entraîner les

⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁷ « Écoulement tourbillonnaire où les particules fluides tournent autour d'un axe instantané » d'après futura-science (<http://www.futura-sciences.com>, accédé le 13 décembre 2014). Pour une définition vulgarisée, nous nous fierons au Larousse : « Tourbillon creux qui prend naissance, sous certaines conditions, dans un fluide en écoulement » ou « Ensemble de nuages enroulés en spirale, spécifique d'une dépression », *Le Petit Larousse* (Paris: Larousse, 2010), p. 2451.

⁸ « Vie dangereuse », *Feuilles de route*, t. I, p. 242.

⁹ « Anecdote », *La Vie dangereuse*, t. VIII, p. 219.

voyageurs à leur perte : « Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés¹⁰ ». Dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles », deux aïeux du poète se retrouvent malencontreusement dans ce cas : l'un est soufflé par un cyclone, l'autre disparaît dans un ouragan¹¹, tous deux disparus ou transportés dans une autre dimension du voyage. Cette hélice et son rôle dans le voyage, Cendrars les évoque directement dans un petit texte rédigé vers la fin de sa vie. Dans les *Archives sonores*, le motif de la spirale emporte le voyage dans une course au cœur de la profondeur du monde :

C'est en observant la course rythmée des astres que les anciens en étaient venus à considérer le mouvement circulaire comme le symbole de la perfection.
Les savants modernes rejoignent cette vue de l'esprit quand ils proclament que toute activité vitale s'exerce suivant une rythme spiroïde ou hélicoïde.
[...]
Le mouvement circulaire en avant est le principe de l'univers
C'est un gigantesque pas de vis
La spirale
Une chute
'Les hommes meurent, dit Pythagore, parce qu'ils ne peuvent pas renouer leur commencement à leur fin'¹²

Cendrars fournit dans ce court texte quelques éléments de compréhension de son œuvre. La spirale comme cercle « en avant » pousse le voyage et son écriture toujours plus loin, dans une « chute » qui ne retrouve jamais son origine. Le voyage agirait alors comme un outil à torpiller le monde : « Les avions volent si bas qu'ils vous font baisser la tête. [...] Le bombardement reprend. Torpilles à ailettes. C'est à ça qu'aboutit toute cette immense machine de guerre¹³ ». L'action du voyage sembler visser la terre, non pas pour la renforcer mais pour la creuser, permettre son exploration, et se faisant la fragiliser. A travers l'emprunt

¹⁰ Prose du Transsibérien, t. I, p. 29.

¹¹ « Mon oncle, tu as disparu dans le cyclone de 1845 » ; « Un ouragan détruisit le campement, Tes compagnons durent renoncer à l'espoir de te retrouver vivant » (*Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, t. I, p. 49, p. 57).

¹² *Archives sonores*, retranscrites par J.-C. Flückiger et Claude Leroy dans *Cendrars, le bourlingueur des deux rives* (Paris: Armand Colin, 1995), p. 277.

¹³ *J'ai tué*, t. XI, p. 151

d'une trajectoire spiraloïde, nous assistons à un changement radical de la compréhension des trajectoires cendrarsiennes : le voyage ne s'effectue plus seulement à l'horizontale, sur la surface du monde, mais possède une dimension verticale, creusant le monde en profondeur. Il est important de noter que selon Cendrars, tous les déplacements n'atteignent pas cette dimension. Afin de pouvoir prétendre à affecter le monde en profondeur – il s'agit là des voyages qui intéressent le poète – il faut que les déplacements possèdent un degré de subversion. Il faut, selon Cendrars, s'affranchir du voyage d'enfant sage, qui se résume à un tour de manège. Ainsi du chef de gare, qui n'en peut plus des trajets réglementés :

Je ne me suis jamais écarté des instructions très strictes de mes chefs et j'ai toujours observé les règlements. [...] Aussi, ce jour-là, quand [...] je voyageais avec ma belle casquette, [...] que je me croyais arrivé, je compris soudainement que ce train ne me menait nulle-part [...]. Je sautai en marche¹⁴.

Le chef de gare et sa belle casquette étaient engagés dans un voyage bien monotone : un itinéraire balisé d'instructions et de règlements, un voyage circulaire. Sauter du train revient alors à s'extraire d'urgence du manège pour s'embarquer, on s'en doute, dans un voyage plus risqué pour peut-être exploser, comme le vaisseau spatial, « aux antipodes de l'Unité¹⁵ ». En dehors de la régularité du cercle, le voyage cendrarsien semble à première vue révéler à l'explorateur un monde à l'apparence désordonnée. Il semble pourtant qu'au cœur de ce désordre se dessine des mécanismes d'orfèvre qui se découvrent aux yeux du voyageur.

1.2 De l'ordre derrière le désordre : écriture et chaos

Avant d'examiner les mécanismes qui permettent de voir émerger, en creux du voyage, une paradoxale organisation chaotique du monde, quelques remarques préliminaires

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵ Sous-titre donné à *L'Eubage*, t. VII, p. 285.

s'imposent. Il convient de rappeler que Cendrars était un homme de lettres avant d'être un homme de sciences, et que cette étude appartient à la même catégorie. Malgré un père professeur de mathématiques, Cendrars ne possédait pas une connaissance très exacte des théories scientifiques de son temps. Il a été établi, certes, que l'auteur s'était renseigné, pour l'écriture de *L'Eubage* notamment, sur quelques notions de sciences astronomiques et physiques. *L'Astronomie populaire*, que nous avons déjà évoqué à propos de la marche spiraloïde de la terre, lui a servi de référence¹⁶. Cet ouvrage de vulgarisation scientifique, tenant ses informations de seconde-main et contenant quelques inexactitudes, ne fournit à Cendrars qu'une piètre matière première. Par ailleurs il est probable qu'il n'ait pu utiliser les informations de *L'Astronomie populaire* que de mémoire¹⁷. Cendrars ne sera donc pas tenu ici en figure de prophète, malgré l'enthousiasme de ce dernier lorsque la science a pu lui emboîter le pas. D'après Jacqueline Chadourne, Cendrars avait en effet tenu à ajouter un article de Pierre Lépine paru dans le *Figaro littéraire* (11 décembre 1948) intitulé : « Le télescope électronique nous apprend du nouveau sur l'Univers » à la fin de *La tour Eiffel sidérale*. Chadourne explique cet ajout : « Cendrars ne pouvait que se réjouir de voir la science s'élancer sur les brisées de son Eubage¹⁸ ». Si nous empruntons quelques données au domaine bien gardé des sciences physiques, il ne s'agit pas de voir en quoi l'œuvre de Cendrars aurait inspiré ou obéirait à un système physique. Il s'agit plutôt de voir en quoi ce

¹⁶ Voir à ce propos les remarques de Yvette Bozon-Scalzitti concernant les correspondances entre *L'Astronomie populaire* de Camille Flammarion (Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880) et *L'Eubage* de Cendrars, dans *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* (Paris: L'Age d'Homme, 1977), p. 19.

¹⁷ Comme le fait remarquer Jean-Carlo Flickiger dans *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*: « Mais il ne faut évidemment pas s'imaginer que Cendrars a rédigé son rapport sur l'hinterland du Ciel en feuilletant le gros « Flammarion ». Comment, du reste, l'aurait-il eu sous la main, dans sa grange à foin de La Pierre ? » (Paris: Champion, 1994), p. 280.

¹⁸ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars, poète du cosmos, op. cit.*, p. 154.

dialogue des disciplines – bien aimé de Cendrars – éclaire notre propos et nous aide à comprendre comment l'écriture du voyage et le voyage de l'écriture contribuent à une organisation chaotique du monde.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, on sait peu de choses sur la théorie du chaos. Henri Poincaré a bien amené quelques pistes dès la fin du XIX^e siècle, mais l'aboutissement des recherches n'est atteint que dans les années soixante-dix – quelques années après la mort de Cendrars. En 1993, le physicien américain Edward Lorenz donne à la théorie du chaos une définition compréhensible par tous :

Originellement, le chaos désigne une absence de forme ou d'arrangement systématique. Le chaos possède maintenant plusieurs acceptions modernes. Selon moi, le chaos désigne un processus qui a l'air dû au hasard mais qui ne l'est pas, dont le comportement est soumis à plusieurs lois, même alors que toute condition du hasard est enlevé¹⁹.

Un tel système trouve des illustrations dans le monde courant : Lorenz prend l'exemple d'un jeu de flipper, de la chute d'une pierre du haut d'une montagne, ou d'un souffle au cœur provoquant une arythmie cardiaque²⁰. La trajectoire du voyage chez Cendrars est similaire à celle de la pierre qui tombe de la montagne. Lorenz nous dit que la chute de la pierre répond à un agencement chaotique, puisque si sa trajectoire paraît incertaine (il est difficile de dire où la pierre tombera, car il est difficile de déterminer les obstacles qu'elle rencontrera en chemin et les effets qu'ils auront), elle répond cependant à un système dynamique de « sensitive dependence » (de « dépendance sensible »), c'est-à-dire : « A dynamical system in which two different states almost identical are followed by two different states bearing no resemblance²¹ ». Selon Lorenz, un tel système est « chaotic²² ». Autrement dit, si deux pierres

¹⁹ Edward Lorenz, *The Essence of Chaos* (London: UCL Press, 1993), p. 4-6. Nous traduisons.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ « Un système dynamique dans lequel deux états presque identiques sont suivis par deux états différents en tous points », *ibid.*, p. 4. Nous traduisons.

identiques sont lancées du même endroit avec la même force du haut de la même montagne, rien ne garantit qu'elles suivront une trajectoire similaire. Cependant, les deux trajectoires, bien que semblant répondre du hasard, demeurent déterminées : « Chaos is deterministic. Games like pinball that *appear* to involve chance are chaotic²³ ». La lancée du navire et sa chute dans l'espace ressemble à la chute de la bille de flipper jusqu'en bas de la machine de jeu, ou à la chute de la pierre lancée du haut de la montagne. L'embarcation semble évoluer au petit bonheur la chance, de ricochet en ricochet²⁴, jusqu'à ce que l'idée de trajectoire même soit remise en question :

Nous tombions en vrille, périsciens, entre le soir et le matin, depuis toujours. Non, il n'y a pas de lois ; non il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de centre. Pas d'unité, pas de temps, pas d'espace. Notre raisonnement scientifique est un pauvre petit instrument d'analyse [...] c'est-à-dire *rien*, puisque tout se tient, se lie et rebondit²⁵.

Alors que le vaisseau semble être pris aux mains du hasard, il serait erroné de dire que sa trajectoire est dénuée de sens. En un sursaut, le narrateur reprend commandes et donne une direction à la chute : « Et alors que je croyais tout perdu, intervint obscurément ce besoin de contrôle et de direction qui m'a toujours fait agir²⁶ ». Plus tard, le navire vire de bord, à la demande de son pilote²⁷. Enfin, lorsque la situation devient périlleuse, que l'embarcation est sur le point d'exploser et que les repères sont tous perdus²⁸, c'est « l'automatisme²⁹ » du

²² *Ibid.*

²³ « Le chaos est déterminé. Les jeux comme le flipper qui *ont l'air* de faire intervenir le hasard sont chaotiques », *ibid.*, p. 9. Nous traduisons.

²⁴ « D'abord on ne distingue rien, [...] des ombres passent devant nos yeux », « l'entrée d'une grotte s'ouvre », *L'Eubage*, t. VII, p. 65-69.

²⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ « Je fis virer de bord et nous nous dirigeâmes à petite allure dans la direction N.-N.-O. », *ibid.*, p. 299.

²⁸ « Où sommes-nous ? » ouvre le chapitre « Septembre », *ibid.*, p. 303.

²⁹ Le narrateur s'interroge : « l'automatisme de leurs gestes [à l'équipage] nous sauvera-t-il ? », *ibid.*, p. 303.

pilote qui sauve la mise pour que « le gouvernail obéi[sse]³⁰ ». Il y a donc un certain contrôle directionnel dans le brouhaha du ciel, qui ressemble au déterminisme dont parle Edward Lorenz. Nous sommes bien loin ici du chaos originel, du big-bang et du désordre absolu que le terme de « chaos » inspire spontanément. Certains critiques ont certes remarqué et souligné la présence d'un chaos de l'écriture chez Cendrars. Cependant, il semble qu'ils se soient attachés à l'acception commune du terme. Ainsi de Jean-Carlo Flückiger qui évoque un « chaos originel » à propos des pages de *L'Eubage* : « ce chaos originel [...] est pure énergie qui échappe à tout contrôle rationnel³¹ ». C'est ce chaos qui est responsable du risque de désagrégation du navire spatial, à plusieurs reprises lors du voyage interstellaire. Plus loin, le chaos de l'œuvre est décrit comme « cette région où aucune forme, aucune structure n'est encore esquissée, tous les éléments étant répartis au hasard, disponibles, absents et présents, positifs ou négatifs³² ». Ici Flückiger se réfère plus précisément à l'exploration de la grotte où gisent les « vieilles lunes ». Il est en effet question d'astres qui « se chevauchent en désordre » formant un étrange « tohu-bohu³³ », faisant directement écho au désordre originel biblique : tohu-bohu vient de l'hébreu תְּהוֹ וְבוֹהוּ (tohu-ve-bohu), souvent traduit comme « vide et sans forme »; on se rapproche ici du chaos primitif qui précède la création du monde. De la même manière, Chadourne soulève l'aspect chaotique du paysage de *Dan Yack* : « le chaos glaciaire cristallise en quelque sorte aux yeux du poète le chaos cosmique : 'Au large la banquise chaotique était constituée par une barrière d'icebergs et d'iceblocks amoncelées contenant les débris ou les ébauches de toutes les filles du monde³⁴' ». Le chaos, pour Jean-Carlo Flückiger

³⁰ *Ibid.*, p. 305.

³¹ Jean-Carlo Flückiger, « Le tambour, l'organiste et l'Eubage », in *La Fable du lieu*, études sur Blaise Cendrars (Paris: Champion, 1999), p. 205.

³² *Ibid.*, p. 206.

³³ *L'Eubage*, t. VII, p. 300.

³⁴ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars, poète du cosmos*, *op. cit.*, p. 161.

comme pour Chadourne, est une manifestation du désordre plutôt que d'un ordre différent, c'est-à-dire un ordre qui prenne en compte les données issues d'une apparence de désordre.

Pourtant il semble que malgré ce désordre que nous avons mis en évidence, le voyage confère une direction, un ordre à l'œuvre. Nous trouvons d'abord des similitudes entre ce que dit Lorenz des systèmes chaotiques et ce que dit Cendrars du langage en général. Cendrars dit : « Il y'a dans le langage parlé la spontanéité qui enveloppe et colore l'expression et rend la grammaire. [...] Le changement est une des lois du langage³⁵ ». Quant à la parole, il lui réserve le même sort : « L'émission du souffle à la sortie de la trachée ne se produit d'une façon régulièrement égale. [...] Il y'a donc des accélérations, des saccades, des diminutions de vitesse, des temps d'arrêt. En d'autres termes, la parole referme en soi un principe rythmique avec des temps forts et des temps faibles. [...] Il y'a dans le langage des sommets et des dépressions³⁶ ». Tout langage, selon Cendrars, répond à ce système chaotique, fait de données aléatoires et irrégulières. Il est intéressant de noter que l'écriture suit parfois fidèlement la trajectoire chaotique dessinée par les sujets qu'elle met en scène. Dans « La Tour Eiffel sidérale », Cendrars se remémore ses souvenirs du front, observant la ligne ennemie depuis sa tranchée. Le coup de fusil lancé dans le vide est comparé à une pierre qui tombe dans un puits sans profondeur distincte. Le passage qui évoque ces trajectoires aux destinations inconnues dessine, lui aussi, une trajectoire aléatoire :

La nuit, au front, quand je n'étais pas de patrouille, l'univers venait s'inscrire dans mon créneau de luxe, un créneau découpé dans une plaque blindée, une meurtrière, un judas, par lequel on pouvait jeter un coup d'œil sur le monde d'en face ou lâcher un coup de fusil sur le monde ennemi ou lancer une grenade par-dessus bord comme un enfant qui pousse du pied une grosse pierre dans un gouffre et suit sa chute dans le vide de percussion en répercussion jusqu'au point mort pour juger avec émotion de la profondeur, ce qui n'était pas aussi paradoxal que cela en a l'air pour un contemplatif qui s'ignorait [...] un apprenti de la vie qui venait de découvrir l'homme et les hommes (j'avais vingt-sept ans en 1914) et qui leur tirait dessus et

³⁵ *Aujourd'hui*, t. XI, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 314.

s'exposait, par jeu, par goût du risque, par un lointain atavisme, profitant de l'alibi d'être soldat pour voir jusqu'où cela pouvait aller, ce jeu le mener, cet alibi tenir moralement³⁷ [...].

La phrase s'allonge, se cogne au virgules comme la pierre se cogne aux parois du puits, se déploie progressivement vers une fin encore inconnue ; l'écrivain qui jette sa phrase sur le papier rejoint ici le soldat qui tire à l'aveugle : tous deux semblent se demander « où tout cela peut aller ».

1.3 L'effet papillon

La cohérence chaotique de l'œuvre de Cendrars trouve son point d'orgue dans l'exploration de ce qui sera nommé en 1972 « l'effet papillon ». Cette intuition de Cendrars, toute littéraire et sommaire qu'elle soit, n'est pas inédite. Victor Hugo, par exemple, s'était déjà engagé dans une voie similaire, à en juger par ce passage des *Misérables* :

Dans les vastes échanges cosmiques, la vie universelle va et vient en quantités inconnues, roulant tout dans l'invisible mystère des effluves, employant tout, ne perdant pas un rêve de pas un sommeil, semant un animalcule ici, émiettant un astre là, oscillant et serpentant, faisant de la lumière une force et de la pensée un élément, disséminée et indivisible, dissolvant tout excepté ce point géométrique, le moi ; ramenant tout à l'âme atome ; épanouissant tout en Dieu ; enchevêtrant, depuis la plus haute jusqu'à la plus basse, toutes les activités dans l'obscurité d'un mécanisme vertigineux, rattachant le vol d'un insecte au mouvement de la terre, subordonnant, qui sait ? ne fût-ce que par l'identité de la loi, l'évolution de la comète dans le firmament au tournoiement de l'infusoire dans la goutte d'eau. Machine faite d'esprit. Engrenage énorme dont le premier moteur est le moucheron et dont la dernière roue est le zodiaque³⁸.

A bien des égards, on croirait lire du Cendrars ! A l'instar d'Hugo, le poète montre un intérêt certain pour les trajectoires, les liaisons entre les éléments et les mécanismes qui composent

³⁷ « La Tour Eiffel sidérale », *Le lotissement du ciel*, t. XII, p. 613.

³⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, 10 vols (Paris: Pagnerre, 1862), t. IV, p. 118.

le monde : Hugo se demande ce qui rattache « le vol d'un insecte au mouvement de la terre » tandis que Cendrars tente de décrocher son navire d'un papillon de l'espace, manquant ainsi de faire chavirer l'équipage. Avant de nous pencher plus avant sur l'exploration de cet « effet papillon » dans l'œuvre de Cendrars, nous tâcherons ici de donner les grandes lignes de définition de ce phénomène.

Le terme nous vient également de l'américain Edward Lorenz, qui dans une conférence donnée en 1972 et restée célèbre, se demande si « the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas³⁹ ». Selon Lorenz, l'effet papillon constitue un phénomène chaotique, puisqu'il répond à une dépendance dynamique. Il explique :

[The butterfly effect is] the phenomenon that a *small alteration* in the state of a dynamical system will cause subsequent states *to differ greatly* from the states that would have followed without the alteration; sensitive dependence⁴⁰.

Selon le physicien, ce n'est pas le battement d'ailes du papillon qui induit la tornade à l'autre bout du monde. Plus précisément, c'est la – toute petite, anodine – différence atmosphérique environnant ce battement d'ailes qui produira des conséquences exponentielles et imprédictibles, jusqu'au constat de la tornade au Texas⁴¹. Le lien inductif entre le battement

³⁹ [« le battement d'aile d'un papillon au Brésil déclenche une tornade au Texas »]. Nous traduisons. La conférence de Lorenz qui a eu lieu à Washington D.C le 29 décembre 1972 intitulée « *Predictability : Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas* » est retranscrite dans *The Essence of Chaos*, p. 181-4.

⁴⁰ [« [L'effet papillon s'explique par] le phénomène provoqué par *une petite altération* de l'état d'un système dynamique qui va entraîner une suite d'états qui *différeront énormément* des états attendus si l'altération n'avait pas eu lieu ; une dépendance sensible. »], *Ibid.*, p. 206. Nous soulignons et nous traduisons.

⁴¹ Lorenz dit : « Generally two numerical solutions are compared. One of these is taken to simulate the actual weather, while the other simulates the weather which would have evolved from slightly different initial conditions [...]. The difference between the solutions therefore simulates the error in forecasting. » [« En général, on compare deux solutions numériques. La première est choisie pour simuler les conditions météorologiques réelles, tandis que l'autre simule les conditions météorologiques qui se seraient formées à la suite d'une légère différence dans les conditions initiales. La différence entre ces deux solutions simule ainsi les erreurs de prévisions »], *op. cit.*, p. 182. Nous traduisons. Patrick Smith s'intéresse à l'effet papillon dans un article intitulé "The Butterfly Effect", in *Proceedings of the Aristotelian So-*

d'ailes du papillon et la formation de la tornade correspond à la trajectoire de la pierre lancée du haut d'une montagne : les stades rencontrés sont imprévisibles, ils « diffèrent » du stade initial de manière exponentielle, dans un milieu probablement instable⁴², laissant un espoir de prédiction bien mince au scientifique. Chez Cendrars, on retrouve le même phénomène, dont les étapes invisibles chez Lorenz laissent chez le poète une trace dans l'écriture : alors que le navire de *L'Eubage* vogue paisiblement dans les herbes grasses de l'espace, un insecte géant vient soudainement s'accrocher à l'engin et menace de l'emporter dans sa chute « en tire-bouchon », mettant en péril tout l'équipage. L'insecte de Cendrars est plus impressionnant que celui de Lorenz, puisqu'il est décrit comme un « immense papillon hybride de la Crête des Heures, aux ailes isochrones, et dont l'une est le matin, l'autre, le soir⁴³ ». En dépit d'une alliance quelque peu surprenante entre le temps et le règne animal, la bête se caractérise plutôt par une régularité qu'un désordre chaotique ; elle possède des ailes « isochrones », c'est-à-dire « de formation géologique du même âge ». Ce qui pousse l'itinéraire du navire dans une trajectoire chaotique, ce n'est pas la présence de la bête elle-même, mais plutôt l'écart de trajectoire induit par sa présence :

ciety, New Series, Vol. 91 (1990-1991), p. 247-267. Il insiste sur cette notion de différence : « It [the butterfly] could have opened its wings twice just now ; but in fact it moved them just once – and the minuscule difference in the resulting eddies of air around the butterfly makes the difference whether, two months later, a hurricane sweeps across southern England or harmlessly dies out over the Atlantic » [« [Le papillon] aurait pu battre deux fois des ailes ; mais il ne les a déployées qu'une fois – et c'est la minuscule différence provoquée dans les tourbillons d'air entourant le papillon qui détermine si, deux mois plus tard, un ouragan balaye le Sud de l'Angleterre ou s'éteint gentiment au-dessus de l'Atlantique. »] (p. 247). Nous traduisons.

⁴² « Although we cannot claim to have proven that the atmosphere is unstable, the evidence that it is so is overwhelming » [« Bien que nous ne puissions prouver que l'atmosphère soit instable, le nombre d'indices convergeant dans ce sens est impressionnant »], *The Essence of Chaos*, p. 182. Nous traduisons.

⁴³ *L'Eubage*, t. VII, p. 295.

Nos petits obus à harpons n'avaient pas de prise sur ses ailes diaphanes, et il ne fallut pas moins de vingt-huit obus, avant d'arriver à lui en loger un dans le ventre. La bête, touchée à mort, fit une chute, se releva, fit une embardée, puis s'enfuit à grands coups d'ailes, nous entraînant à sa suite car le harpon tenait bon⁴⁴.

C'est cette simple « embardée » du papillon, cet écart ou différence qui sera responsable plus tard du naufrage du vaisseau, après une série de conséquences dont la prédiction semble impossible, et nous rappelle à la « dépendance sensible » des trajectoires chaotiques de Lorenz :

L'insecte géant montait, descendait, se cabrait, se retournait sens dessus dessous, virevoltait, nous remorquant, nous emportant, nous secouant. Nous nous trouvions tantôt sur lui, dans le rayonnement de sa tête, tantôt sous lui, dans la nuit de son ventre. [...] L'explosion fit des ravages terribles. Je vis la bête glisser prodigieusement et choir, les ailes rigides. Nous chûmes derrière elle, en tire-bouchon⁴⁵.

Chez Cendrars comme chez Lorenz, c'est une infime différence, un tout petit écart qui induit un véritable tourbillon ou une chute en tire-bouchon. En d'autres termes, ce sont ces différences qui, une fois mises en lumière dans le texte, illuminent quelques trajectoires cendrarsiennes. Nous allons maintenant nous pencher sur l'exploration de cet univers chaotique révélé par le voyage.

2. Anarchitectures cendrarsiennes

Comment se structure ce monde à l'apparence fragmentée, éclatée par l'action du voyage ? D'où peut-il tenir une cohérence ? Comment conjuguer l'écriture du désordre et la construction d'une œuvre ? Nous explorerons ici quelques figures remarquables révélées par le voyage cendrarsien.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 296.

2.1 Une scène double

L'œuvre de Cendrars révèle d'abord l'existence de paires qui parsèment les voyages, qui n'occupent l'œil du voyageur que le temps de les apercevoir, à titre souvent anecdotique, et laissent entrevoir une possible construction dichotomique de l'univers fictionnel. Les exemples sont nombreux, nous en retenons ici quelques-uns. Dans *Feuilles de route* d'abord, les montagnes qui bordent Dakar sont comparées à des mamelles : « Enfin nous longeons et tournons autour des Deux Mamelles qui émergeaient depuis ce matin et grandissaient sur l'horizon⁴⁶ ». L'œil de Cendrars est attiré par des couples, nombreux à bord d'un transatlantique : « Sur le pont les deux acrobates Allemandes [qui] se promènent aux trois quarts nues⁴⁷ », lui rappellent au jeu des « deux petits seins » de la nourrice Allemande, elle aussi à bord⁴⁸ ou à ce « couple [qui] danse au son de l'accordéon⁴⁹ ». Les personnages centraux de l'œuvre de Cendrars évoluent également deux par deux : au fond de la Sibérie, le narrateur faisant route sur le Transsibérien est accompagné de la petite Jeanne, tandis que Raymond la Science court le monde en compagnie du meurtrier Moravagine. Cendrars va au Brésil pour y trouver le monstre Fébronio, son « confrère⁵⁰ ». Par ailleurs, le paysage rencontré en voyage se caractérise souvent par une association des contraires. La terre et la

⁴⁶ « Dakar », *Feuilles de route*, t. I, p. 198.

⁴⁷ « Pleine nuit en mer », *Feuilles de route*, t. I, p. 214.

⁴⁸ « Quand on joue au palet sur le pont / Chaque fois que la jeune Allemande se penche elle montre deux petits seins blottis au fond de son corsage / Tous les hommes du passager des premières aux matelots connaissent ce jeu et tous passent par le pont bâbord pour voir ces deux choses rondes au nid », « Nourrices et sports », *Feuilles de route*, t. I, p. 174.

⁴⁹ « A quai », *Feuilles de route*, t. I, p. 235.

⁵⁰ « Confrère, confrère... murmurait le nègre haletant, cependant que sa main d'étrangleur serrait doucement la mienne », *La vie dangereuse*, « Fébronio », t. VIII, p. 233.

mer se reflètent souvent dans le ciel, y trouvant un double, ou un miroir, comme déjà vu dans « La Nuit monte⁵¹ ».

Dans l'espace, les éléments du ciel se réfléchissent également, comme animés par un jeu de miroir. La lettre adressée à Conrad Moricand, reproduite en préface à *L'Eubage* donne le ton : « Toutes celles [les étoiles] que tu me cites, anciennement fixes, sont doubles et secrètent de leurs double mamelles une lumière prodigieuse qui révolutionne le spectre⁵² ». En effet, dans l'espace tout se dédouble : « Voici le sommet dénudé de l'espace, le double piton qui croule continuellement, la double montagne de sable qui coule comme un sablier, et qui verse et se renverse⁵³ », abritant « deux jeunes soleils qui, comme deux lionceaux, se roulent, se culbutent et déchirent la création à belles dents⁵⁴ ». Il semblerait que le paysage double dans lequel évolue le voyageur fasse écho à une certaine conception de l'écriture qui ferait dialoguer les contraires. Songeons à ce passage d'*Aujourd'hui*, où Cendrars explique la genèse de son roman *Dan Yack* :

Le monde est ma représentation. J'ai voulu dans Dan Yack interioriser cette vue de l'esprit, ce qui est une conception pessimiste ; puis l'exterioriser, ce qui est une action optimiste. D'où la division en deux parties de mon roman : la première, du dehors au dedans, sujet du Plan de l'Aiguille ; du dedans au dehors, objet des Confessions de Dan Yack, la deuxième. Systole, diastole : les deux pôles de l'existence ; outside-in, inside-out : les deux temps du mouvement mécanique ; contraction, dilatation : la respiration de l'univers, le principe de la vie : l'Homme⁵⁵.

La figure du double omniprésente sur le plan diégétique trouve ici un écho sur le plan métadiégétique. Alors que le personnage de Dan Yack oscille entre la figure du fêtard et celle du solitaire, entre la passion amoureuse et l'apprentissage de la solitude, le roman est construit en deux parties : *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, publiées

⁵¹, « La nuit monte », *Feuilles de route*, t. I, p. 240

⁵² *L'Eubage*, t. VII, p. 287.

⁵³ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁵ *Aujourd'hui*, t. XI, p. 37.

séparément en 1929 avant d'être réunies en un tome en 1946. Claude Leroy indique justement en préface de la réédition de *Dan Yack* chez Gallimard que le roman « est hanté par la figure du double : entre fable tentée par l'allégorie et confidence cryptée, les identités, les lieux et les époques s'y brouillent, s'interrogent et s'échangent dans un Grand Jeu de relance perpétuelle ⁵⁶ ». Il semblerait que l'écriture comme le voyage fonctionnent selon un mécanisme reposant sur un dialogue des contraires. A travers ce jeu de correspondance, Cendrars pourrait laisser entendre que sous ses airs désordonnés, l'univers fictionnel mis-en-scène et animé par le voyage pourrait être le fruit d'une construction minutieuse. En ce sens, nous nous rangeons sur l'intuition de Flückiger qui remarque dans son étude sur *L'Eubage* :

Cela nous permet également de penser que la vision de la dualité fondamentale de toutes choses, de l'infinie ramification dichotomique de l'univers est première par rapport au voyage, tout stellaire qu'il soit. En d'autres termes que le voyage n'est qu'un moyen d'animer quelque peu un discours plus méthodique qu'il en a l'air⁵⁷.

Pourrait-on distinguer, comme le suggère Flückiger, un discours « plus méthodique qu'il n'en a l'air » à travers l'exploration de cette « ramification dichotomique » de l'univers animée par le voyage ? En d'autres mots, l'univers cendrarsien aurait-t-il un sens, sous ses airs désordonnés ?

2.2 De l'autre côté du miroir

Il serait tentant, à ce stade, de se lancer dans une vaste entreprise de décodage du texte cendrarsien pour tenter de dessiner les contours d'un ordre sous-jacent derrière l'existence chaotique de son univers fictionnel. Ce serait sans compter le caractère quelque peu farceur de l'auteur : tout en mettant le lecteur sur la voie d'une herméneutique de son œuvre, il ne

⁵⁶ Blaise Cendrars, *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires* (Paris, Gallimard. « Quarto », 2011), p. 535.

⁵⁷ Jean-Carlo Flückiger, *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, op. cit., p. 273.

peut s'empêcher de brouiller les pistes⁵⁸. S'il laisse volontairement imaginer une construction minutieuse de son récit, des paysages mis en scène, à travers la mise en place d'un jeu de correspondances et de dualités, il souligne d'autre part malicieusement au lecteur attentif que ce jeu de miroir ne pourrait constituer qu'un jeu de dupes, une sorte de miroir aux alouettes : l'acte même d'écriture est d'ailleurs souvent associé avec un miroir masqué, qui ne reflète rien. En 1917, en marge de son recueil *Au Cœur du monde*, il note déjà : « je travaille dans ma chambre nue derrière une glace dépolie⁵⁹ », tandis que le poème « Ecrire » corrobore cette pratique aveugle de l'écriture : « J'ai voilé le miroir de l'armoire à glace pour ne pas me voir écrire⁶⁰ ».

Chaque tentative de construction architecturale de l'univers fictionnel est ainsi balayée comme un château de cartes par Cendrars. Le voyage cendrarsien est sans doute à trouver au cœur de cette tension : entre la cathédrale et le décor en carton-pâte, entre la direction et la déroute, les personnages cendrarsiens évoquent souvent une envie « de passer de l'autre côté du miroir », pour aller explorer des territoires insoupçonnés, faire voler en éclat cette dichotomie de l'ordre et du désordre. Le narrateur de la « Prose du Transsibérien » entrevoyait déjà une fissure du ciel, sans parvenir à l'atteindre : « le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit village de pêcheurs⁶¹ » ; le train peut faire « des sauts périlleux », mais il « retombe toujours sur toutes ses roues⁶² ». Les locomotives sont désespérément accrochées à leur rails malgré leurs efforts, enfermées dans cette trajectoire qui se cogne aux réfractions vides du monde, ce qui pousse le narrateur à comprendre

⁵⁸ Cendrars s'amuse à ce jeu jusqu'à la fin de sa vie. Sa dernière œuvre, *Emmenez-moi au bout du monde.. !* n'est-elle pas sous-titrée « roman à clefs » ? Il semblerait que, chez Cendrars, les clefs herméneutiques ferment autant de portes qu'elles n'ouvrent.

⁵⁹ *Au cœur du monde* (fragments retrouvés), t. I, p. 128.

⁶⁰ « Ecrire », *Feuilles de route*, t. I, p. 239.

⁶¹ *Prose du Transsibérien*, t. I, p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

qu'ainsi, il ne pourra jamais « aller jusqu'au bout ». Aller jusqu'au bout, c'est atteindre cette « tente déchirée du ciel », et franchir la Voie lactée comme on passe de l'autre côté du miroir. C'est le navire de *L'Eubage* qui ouvre la voie vers l'infini, comme annoncé dans le projet d'écriture expliqué dans une lettre de Cendrars à son mécène Conrad Moricand : « puisque tu aimes tant les étoiles fixes, je vais déchirer la Voie lactée pour t'en montrer d'autres, insoupçonnées⁶³ ». La Voie lactée joue alors un rôle de « miroir pivotant⁶⁴ » ; c'est son franchissement qui signe le départ du voyage de l'Eubage. Ce « départ inespéré⁶⁵ » ouvre un nouveau tableau, celui de l'envers du décor. Derrière elle est dévoilée une animalerie étrange :

Derrière la Voie lactée, il y a une Anguille ou espèce de Serpent du Ciel. [...] Elle est prise, comme un ver de terre dans une racine, dans le pied d'une éponge qu'elle ronge et qui la cache presque en entier. [...] Cette éponge est Eponge des Ténèbres, Touffe des Langues, Orgue des Origines⁶⁶.

De l'autre côté du miroir, tout est brisé :

Les boules rayonnantes s'embuent. Les angles astiqués se rouillent. Les surfaces polies se ternissent. Les cadrans lumineux s'éteignent. Tout craque autour de moi. Tout se désagrège, fond, s'évanouit, s'immatérialise. [...] Jeu ? On déchiffre des arabesques et des dessins. [...] Rire de clown. La broderie se déchire. La diligence d'émeraude verse. Tout se brise. Tout se casse⁶⁷.

Peut-être faut-il comprendre la « brisure » au sens derridien du terme : « Vous avez, je suppose, rêvé de trouver un seul mot pour désigner la différence et l'articulation. Au hasard du 'Robert', je l'ai peut-être trouvé, à la condition de jouer sur le mot, ou plutôt d'en indiquer le double sens. Ce mot est *brisure*⁶⁸ ». Le miroir brisé, chez Cendrars, comprend la même dualité ; il est à la fois fragment et articulation. Il brise le jeu de dupes dans lequel le voyage

⁶³ *L'Eubage*, t. VII, p. 287.

⁶⁴ L'expression est empruntée à Laurence Guyon (voir *Cendrars en énigme*, *op. cit.*, p. 197).

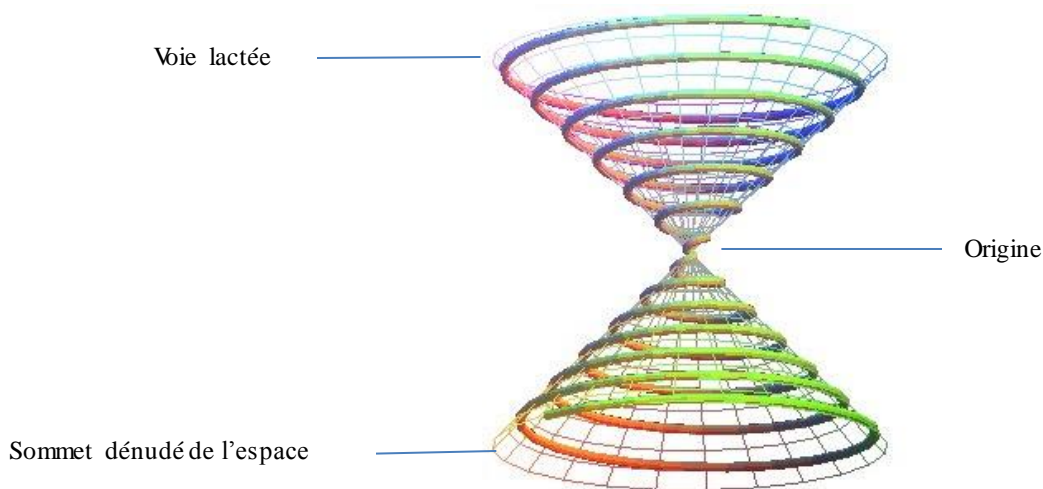
⁶⁵ *L'Eubage*, t. VII, p. 289.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁶⁷ *L'Eubage*, t. VII, p. 307.

⁶⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967), p. 96.

est enfermé, et ce faisant, lui permet d'accéder à une autre dimension, celle de la profondeur infinie. C'est sous le signe de « l'Eponge des Origines » que va se faire le voyage de l'Eubage, s'engageant la voie ultime : dans la profondeur de l'espace, vers l'Origine. Le voyage semble alors absolu, la chute infinie, l'arrêt impossible. Pourtant, même l'infini de l'espace à un fond chez Cendrars, que l'Eubage fini par atteindre dans les dernières pages du voyage : « Voici le sommet dénudé de l'espace, le double piton qui croule continuellement⁶⁹ ». C'en est à désespérer de tant d'obstacles ; il est tentant de renoncer au mouvement, et de faire arriver l'Eubage (en même temps que *L'Eubage*). Contre toute attente, la chute se poursuit, sans demi-tour ni déchirure du fond du ciel. C'est que le voyage en profondeur, derrière la surface de la Voie lactée, est un voyage au cœur d'un univers en forme de sablier qui se renverse, infatigable. Cet univers, on pourrait le schématiser ainsi :



*Voyage du vaisseau de L'Eubage*⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p. 312.

⁷⁰ L'image de la spirale est empruntée au site internet :

<http://www.mathcurve.com/courbes3d/spiraleconic/pappus.shtml> © Robert Ferréol, accédé le 14 décembre 2015.

Lorsque le sablier se renverse, la chute en hélice du voyage peut donc se poursuivre en sens inverse :

Deux hémisphères se détachent. Tout tombe. Nous roulons, pris dans la chute, entraînés. La nuit se retourne. Le sable nous recouvre. Les tréfonds des océans se vident sur nous. Il nous tombe dessus des coquilles, des nageoires, de l'animal en barre et des quartiers de noblesse.⁷¹

Cette image d'hélice en forme de sablier correspond à la construction en trois dimensions de la spirale d'Archimède qui est définie par « deux mouvements [qui] peuvent être liés par un système de vis sans fin ». Dans cette perspective, le chemin du retour se poursuit donc, paradoxalement, dans la continuité de l'aller, prenant une trajectoire ouverte à l'infini, ni circulaire ni linéaire, mais épousant la forme du sablier, ou celle de l'infini (∞). Nous comprenons dès lors mieux pourquoi la lettre à Jacques Doucet qui ouvre le texte évoque un « eubage en exil⁷² » et non un « eubage en voyage »: pas de retour possible pour le navire spatial qui imprime derrière la voie lactée un mouvement infini. Le vaisseau semble ricocher aléatoirement d'un recoin à l'autre de l'espace, sans souci apparent de sa destination, selon une trajectoire hasardeuse. Cette trajectoire est-elle cependant complètement dénuée de sens ?

2.3 D'un monde fragmenté à un monde fractal : l'éclat du voyage

Dans le monde terrestre comme dans le monde spatial, la fragmentation du monde que nous avons mis en évidence forme paradoxalement une organisation fractale dans lequel le voyage va se perdre. Nous allons maintenant examiner ce que veut dire une organisation fractale, comment une telle structure se met en place, et l'effet qu'elle peut produire sur le voyage.

⁷¹ *L'Eubage*, t. VII, p. 312.

⁷² *Ibid.*, p. 287.

Il a été démontré plus haut que l'univers dans lequel évoluait le voyage appartenait à un système chaotique. Or un système chaotique engendre parfois des objets fractals. D'après Lorenz, « Le chaos construit des fractales. [...] Ces figures n'ont pas l'air dues au hasard, mais elles ont l'air étrange. [...] Une figure fractale est une figure dont la dimension est fractionnée⁷³ ». C'est une figure particulière dans le sens où les parties qui la constituent sont semblables, voire identiques, à la figure elle-même (ce phénomène de réplique est appelé « self similarity⁷⁴ » par Lorenz). Tout comme les trajectoires chaotiques, les formes fractales peuvent se rencontrer dans la vie courante : un chou romanesco, un flocon de neige ou un vaisseau sanguin en constituent quelques exemples. Du chaos naît des figures fractales, qui génèrent infiniment les mêmes formes fractionnées, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Or le voyage en profondeur, on le voit à travers la figure du sablier, possède lui aussi un double mouvement : vers le bas (il creuse) et vers le haut (il déchire la Voie lactée). Ces deux directions ont une seule destination : l'Origine, au cœur du sablier. Ce double mouvement se déplace donc de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Cendrars entame *Aujourd'hui* par cette formule : « Je ne sais plus si je regarde un ciel étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope⁷⁵ ». Le macrocosme du ciel se retrouve dans le microcosme de la goutte d'eau et le voyageur, pris au piège, veut tout saisir :

Tout se sensibilise. Est à la portée des yeux. Se touche presque. [...] La musculature du dos en action est un ballet [...] Tout change de proportion d'angle, d'aspect. Tout s'éloigne, se rapproche, cumule, manque, rit, s'affirme et s'exaspère. [...] Une trappe s'ouvre sous votre pied. On a un tunnel dans l'œil⁷⁶.

⁷³ Edward Lorenz, *The Essence of Chaos*, op. cit., p. 168-176.

⁷⁴ Lorenz définit la notion de « self-similarity » comme suit : « A set [a collection of points] of which a portion, if magnified, becomes identical to the original set » [« Un système [un ensemble de points] dans lequel un fragment, lorsqu'on l'agrandit, devient identique au système initial »], *The Essence of Chaos*, op. cit., p. 212. Nous traduisons.

⁷⁵ *Aujourd'hui*, t. XI, p. 142.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

De cette manière, il n'est pas étonnant que le voyageur croise dans l'espace, au cœur du monde, une anguille qui porte, attachés en grelots à sa queue, deux ou trois autres mondes, anguille qui ronge l'Eponge des Origines comme le voyage ronge le monde. L'anguille renferme à elle seule l'infiniment petit et l'infiniment grand⁷⁷. Cette éponge, dont l'immensité enferme plusieurs univers entiers, apparaît pourtant infiniment petite au poète : elle constitue à ses yeux « l'échantillon primaire le plus simple, le plus élémentaire d'une famille d'êtres à rebours, inqualifiables et *inadmissibles*, aux Antipodes de l'Unité⁷⁸ ». Lorsque le vaisseau rejoint l'Origine à la mort du papillon, la scène du tohu-bohu originel donne naissance dans une explosion à d'autres molécules élémentaires, elles aussi caractérisées par l'union de la partie et du tout :

Il ne reste plus que deux taches en formes de haricot [...]. On dirait deux embryons, masculin et féminin. Ils s'approchent, s'accouplent, se scindent, se multiplient par cellule ou par groupe de cellules. Chaque spore, chaque sporie est entourée d'un filet violet qui grossit rapidement, s'enfle et, comme un pistil, devient charnu [...]. Rameaux, branches, troncs, tout tremble, se couche, se dresse. [...] Les formes domestiques se développent les unes des autres, familières et utiles. [...] Mon beau navire m'apparaît comme le fruit mathématique du volume.
La matière est de la couleur dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine⁷⁹.

L'Origine du monde, chaotique, n'est pas seulement fracturée (morcelée), elle est aussi fractale (ses parties sont identiques au tout). Le vaisseau spatial s'en trouve lui aussi fractal : « mon beau navire m'apparaît comme le fruit mathématique du volume », observe, ébahi, le voyageur. Cet espace fractal présenté par le navire entraîne avec lui l'Univers entier :

⁷⁷ « Elle [l'Anguille] se nourrit des soleils qui grouillent dans la vase de la profondeur. Son œil est comme le trèfle à quatre feuilles de l'espace, et au bout de sa queue, comme des grelots, des mondes en éruption marquent le temps. [...] Elle est prise, comme un ver de terre dans une racine, dans le pied d'une éponge qu'elle ronge [...]. Cette éponge est Eponge des Ténèbres, Touffé des Langues, Orgue des Origines », *L'Eubage*, t. VII, p. 291.

⁷⁸ *Ibid.* Nous soulignons.

⁷⁹ *L'Eubage*, t. VII, p. 305.

« L'univers est isomère, ce qui veut dire qu'il est composé, en tout et partout, des mêmes éléments qui ont pourtant (partout et en tout) des propriétés différentes selon que ces éléments sont différemment disposés⁸⁰ ». Si ces phénomènes sont visibles depuis le voyage spatial, ils sont également visibles depuis la Terre. La Tour Eiffel, par exemple, concentre dans sa structure métallique un voyage autour du monde :

Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement⁸¹

La dame de fer rejoint ici Rita, la femme aimée que Moravagine éventre tant sa totalité effraie le jeune homme : elle enferme tout, et se retrouve dans tout. Moravagine explique son geste à son médecin :

Je la possédais tout et de partout comme une vague. [Puis Moravagine dit à Rita :] Tu es concentrée comme un sel gemme et transparente comme du cristal de roche. Tu es un prodigieux épanouissement, un tourbillon immobile. L'abîme de la lumière. Tu es comme une sonde qui descend à des profondeurs incalculables. Tu es comme un brin d'herbe grossi mille fois⁸².

Une telle vision donne le vertige à Moravagine et lui apparaît comme inadmissible, le poussant à son tour à l'acte inadmissible par excellence :

Je l'étrangle. Elle se débat, me zèbre la face de coups de cravache [...] Je lui ai enfoncé mon poing gauche dans la bouche. De l'autre main je lui porte un terrible coup de couteau. Je lui ouvre le ventre. Un flot de sang m'inonde. Je déchire des intestins⁸³.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁸¹ *Dix-neuf poèmes élastiques*, « Tour », t. I, p. 67.

⁸² *Moravagine*, t. VII, p. 37-40.

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

A la suite du meurtre de Rita, Moravagine est enfermé dans la prison de Presbourg, puis dans le sanatorium international de Waldensee, près de Berne. Au terme de vingt ans de réclusion, la confession du crime à Raymond la Science décide paradoxalement de la fin de la réclusion. Le récit du meurtre amorce immédiatement la décision d'évasion ; Moravagine termine son récit :

Et voici la suite. On m'enferme. J'entre en prison. J'ai dix-huit ans. C'était en 1884. Je suis enfermé dans la forteresse de Presbourg. Dix ans plus tard, on me transfère directement à Waldensee, chez les fous. On renonce donc à tout jamais à s'occuper de moi ? Je suis fou. Depuis dix ans.

e) son évasion
L'évasion est décidée⁸⁴.

La vision totalisante de Rita, de la Tour Eiffel et de du vaisseau spatial intime, dans chaque cas, un mouvement : une évasion, un tour du monde, un voyage vers l'Origine du monde.

Au terme de cette étude sur l'exploration d'un monde fractal par le voyage, nous voyons se dessiner une correspondance qui était restée à l'état d'observation auparavant : le voyageur rejoint le meurtrier en une figure bipolaire, comme les deux pas de vis se rejoignent au sommet de l'espace. C'est dans cet « inadmissible » que le voyageur et le meurtrier se rencontrent, dans ce qui ne peut pas s'admettre : le voyageur se dirige vers l'infini de la profondeur, le meurtrier vers le sang qui coule gratuitement, vers la folie. Moravagine, le tueur de jeunes filles, est condamné à l'errance. Fébronio, bien qu'enfermé dans une cellule exiguë, est par ailleurs vu par l'auteur-narrateur comme un bourlingueur, vagabondant dans

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41.

les « défrichements [et] les peuplements les plus perdus de l'intérieur⁸⁵ », tandis que Moravagine, dans la vision de ses victimes, veut saisir l'univers tout entier : il semblerait que dans le meurtrier, il y a déjà un voyageur en puissance. La proposition se renverse comme le sablier ; dans le voyageur se tapit un fou en puissance. Le pilote de *L'Eubage* ne tente-t-il pas de cacher sa folie à l'équipage : « comment avais-je pu convaincre mes compagnons de me suivre ? Oui, pourquoi avaient-ils eu foi en moi alors que moi-même je ne croyais plus à rien et que je m'efforçais à cacher ma folie⁸⁶ » ? Le voyageur et le criminel se dirigent vers ce qui dépasse l'entendement. Nous comprenons alors ce que signifie la déchirure de la Voie lactée qui permet le départ du bateau dans l'espace : déchirer la voie lactée, c'est dépasser l'entendement pour se réfugier dans l'imagination. Ainsi Cendrars parle de l'Anguille, créature fractale enfermant le monde et enfermée dans le monde : « Ma nuit. Les ombres dans le noir. Les bêtes animiques. Les êtres qui bougent. La chambre noire de l'imagination⁸⁷ ».

⁸⁵ « C'est un petit voyou qui a beaucoup vagabondé et jusque dans les défrichements, les peuplements les plus perdus de l'intérieur, de même qu'il a bourlingué déjà dans plus d'un port de la côte », « Fébronio », *La Vie dangereuse*, t. VIII, p. 243.

⁸⁶ *L'Eubage*, t. VII, p. 297.

⁸⁷ *Le Lotissement du ciel*, t. XII, p. 501.

SECONDE PARTIE. VICTOR SEGALEN :
VERS L'IMPOSSIBLE

Nous avons choisi de consacrer la seconde partie de notre étude à Victor Segalen car sa représentation du voyage permet de trouver une continuité à la trajectoire dessinée par le poète de la main gauche. Nous tâcherons de montrer comment le voyage chez Segalen naît de la prise de conscience d'une déchirure, tout comme celui de Cendrars révèle quelques fractures ontologiques qui se nichent au cœur des paysages traversés. Chez le poète breton, cette déchirure ne constitue qu'un point de départ : elle permet la naissance d'une multiplicité de perspectives, aboutissant à une poétique littéraire de la diffraction. Nous examinerons enfin les limites de cette représentation du voyage en interrogeant en quoi Segalen pousse son œuvre vers un « impossible voyage ». Nous avons ainsi choisi dans ce chapitre d'entreprendre une démarche à rebours de l'approche habituelle des textes de Segalen, qui consiste à tirer un matériau philosophique ou ethnographique à partir du tissu du texte littéraire. Il s'agira plutôt ici de voir en quoi le voyage, pris d'abord comme pratique et comme expérience, a pu forger la base d'une esthétique littéraire de la diffraction et ainsi nourrir une identité littéraire moderne de l'œuvre de l'auteur.

Notre corpus ne comprend pas l'œuvre entière de Segalen. Il se réduit à son œuvre « de jeunesse », qui correspond à la période polynésienne. Nous avons fait le choix de cette réduction car ce pan de l'œuvre reste encore méconnu de la critique et porte en lui tous les germes de l'esthétique et de la pensée segalienne qu'il développera dans ses travaux ultérieurs. Le choix de cette période nous permet également de nous pencher sur des formes multiples d'écriture : un roman, *Les Immémoriaux*¹, mais également ses journaux de bord (*Journal de voyage*², *Journal des îles*³) ainsi qu'un premier essai portant sur la question du

¹ *Les Immémoriaux*, p. 107-247.

² *Journal de voyage*, p. 91-97. Ce court texte a paru pour la première fois sous le titre *Journal de voyage en Bretagne. A Dreuz en Arvor*, in *Les Cahiers de l'Iroise*, 20^e année, (n°4, octobre-décembre 1973).

³ *Journal des îles*, p. 395-479.

voyage (*Essai sur l'exotisme*⁴) et quelques articles (*Gauguin dans son dernier décor*⁵, *Le Double Rimbaud*⁶) qui révèlent au critique une œuvre riche et profonde, dès les balbutiements de son écriture. Nous nous autorisons ponctuellement quelques avancées dans l'œuvre ultérieure de l'auteur lorsque nous estimons que ses écrits tardifs permettent d'éclairer son propos.

⁴ *Essai sur l'exotisme*, p. 745-781.

⁵ *Gauguin dans son dernier décor*, p. 287-292.

⁶ *Le Double Rimbaud*, p. 482-502.

Chapitre I. De l'émergence du voyage

Le voyage ne s'effectue pas chez Segalen sans violence. Il exerce une force sur les personnages mis en scène par l'auteur, qu'ils soient réels ou fictifs, sur les paysages traversés ainsi que sur le texte qui se déroule. Pour comprendre comment s'opère cette force à l'œuvre dans le voyage, nous la décomposons en trois étapes clefs: la déchirure, le désir et la distance, que nous développerons respectivement dans ce chapitre.

1. Voyage et déchirure

Une similitude s'instaure d'emblée entre l'œuvre de Cendrars et celle de Segalen : ni chez l'un ni chez l'autre les terres traversées ne sont unifiées par le voyage. La nature même des terres traversées peut expliquer la présence récurrente de descriptions de paysages constitués de murailles et de failles. Lorsque Segalen, jeune médecin militaire, s'embarque à bord de la Touraine puis de la Durance pour venir au secours de victimes d'un ouragan, son diplôme de médecine délivré par l'université de Bordeaux en 1902 en poche, il se dirige d'abord vers la Polynésie Française qui lui offre à voir des paysages très différents de sa Bretagne natale.

En effet, la Polynésie Française comporte 118 îles, atolls et îlots, tous enserrés d'une barrière de corail. Segalen naviguant d'île en île pour mener à bien sa mission a dû, à de nombreuses reprises, franchir ce mur d'enceinte constitué par la barrière de corail pour atteindre les îles touchées par le cyclone, en s'engageant dans ses percées éventuelles. En témoigne d'abord l'intérêt de l'auteur pour les « passes » maritimes, ce passage laissé par la barrière de corail entre l'océan et le lagon, ouvrant pour le navire ou la chaloupe la voie vers la terre ferme. Ces passages sont particulièrement présents dans l'écriture de la Polynésie et

du cabotage, mais ils sont aussi remarquables dans le voyage au long cours. Ce qui est remarquable dans la récurrence de ce motif, ce n'est pas tant la quantité des occurrences que son caractère immanquablement brutal. Le passage du port au large puis de l'Océan au lagon ne se produit jamais avec douceur, mais évoque plutôt une expulsion forcée et laborieuse. Dans le journal de bord que Segalen tient de 1902 à 1904 lors de sa première excursion en Polynésie, publié de manière posthume sous le titre de *Journal des îles*, il consigne soigneusement le grand départ à bord de la Touraine, qui quitte le port du Havre le Jeudi 16 octobre 1902 pour l'emmener vers les îles Tuamotu en faisant escale à New-York. Le départ du navire pour son premier grand voyage constitue la première expérience de passage, le premier franchissement de frontière, qui s'avère extrêmement laborieux. Avant même que l'immense Touraine ne s'engage dans l'Atlantique, on devine une certaine violence du voyage dans la manière dont les bagages sont amenés à bord :

Voici l'embarquement des colis : réunis en un tas disparate, cerclés d'un gros câble, ils sont amenés au pied d'un plan incliné huileux, accrochés à la chaîne de treuil, tirillés, hissés, plongés dans la cale avant. Je reconnais avec attendrissement mon mobilier personnel : ce que ces paquets, si gros au départ, paraissent ici menus et fragiles ! Vlan ! ils ont plongé ; un crissement de bois froissé ; j'ai cru que tout s'éventrait⁷.

Accessoire métonymique du voyageur, le bagage est malmené jusqu'à la cale, sa modeste destination, au point de manquer de « s'éventrer », et laisse entrevoir pour son propriétaire la menace d'une traversée à l'image de cet embarquement brutal. Par ailleurs, sur le pont depuis lequel le jeune médecin militaire assiste, impuissant, au mauvais traitement infligé à son tendre bagage, on observe déjà la trace de toutes petites déchirures, préfigurant le départ du navire. La posture de Segalen contraste avec celle des passagers qui lancent des au-revoir, des « adieux déchirants » aux personnes restées à quai : « On défile entre des rangées de

⁷*Journal des îles*, p. 398.

mouchoirs qui frémissent, de chapeaux qui se lèvent ; on s'entre-salut avec conviction... et toujours, à perte de vue, des mouchoirs et des chapeaux⁸ ». Si les adieux semblent difficiles, ils n'empêchent pas déjà les mondanités à bord : le chapeau se lève autant pour ceux qui restent à quai que pour celui que l'on croise sur le pont. Cependant, les flonflons du départ n'intéressent pas le jeune breton, pas plus que l'immensité de l'océan qu'il devine derrière la rade. C'est le passage de la Touraine depuis le quai jusqu'à son élancée franche dans l'Atlantique qui retient son attention. Ici, le processus du départ s'amorce par un tiraillement, qui force la foule à choisir entre partir ou rester. « [Un petit commerce s'était déjà établi sur le pont de la Touraine encore à quai et provoque une certaine émulation]. Puis tout s'arrête. Les passerelles s'écartent ; l'équipage s'affaire et rejette d'un bord à l'autre les émigrants⁹ ». Cet écartèlement progressif entre le navire et le quai met en évidence une tension entre deux bords (le pont de la Touraine et le quai). L'eau qui s'engouffre entre les deux rives permet alors un glissement du navire, sorte de rive mouvante, d'un espace à l'autre :

Imperceptiblement on glisse le long du quai. Le bassin de l'Eure, juste deux fois grand comme notre bateau, semble forclos et hermétique. Pourtant, sur la droite, un petit pont roulant démarque un canal minuscule : c'est la passe : le trou de l'aiguille et le chameau bibliques.

Or donc, le chameau-Touraine pointe maintenant dans l'axe de la passe-aiguille, donnant quelques tours d'hélice... Trop à gauche ! le vent nous brosse sur le musoir, et le remorqueur lui-même recule au lieu de nous tirer. « Machine en arrière »... un coup de barre, et cette fois l'énorme bateau s'engage dans le petit pertuis. [...] Le remorqueur, maintenant inutile, se range à l'arrière, nous laisse passer, puis nous rejoint [...]. La côte fuit, dans la brume, le gris-verdâtre envahit tout : bruit, brume, vapeur d'eau¹⁰.

Plusieurs éléments sont ici observables: d'abord le passage du bassin de l'Eure à l'Océan se fait, au premier abord, par glissement : on « glisse le long du quai ». Cependant, cette apparente aise n'exclut pas une certaine maladresse : il faut s'y prendre à plusieurs reprises

⁸ *Journal des îles*, p. 399.

⁹ *Ibid.*, p. 398.

¹⁰ *Ibid.*, p. 399.

tant la passe est étroite, au point qu'il faille reculer pour mieux s'engager, mettant en péril le remorqueur-guide. La difficulté du passage dans le goulet de la rade est mythifiée par la référence au chameau biblique. Dans l'Évangile selon St Marc, Jésus exhorte ses disciples : « mes enfants ! qu'il sera difficile à ceux qui ont des richesses d'entrer dans le Royaume de Dieu! [...] Il est plus facile à un chameau de passer à travers le trou d'aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu¹¹ ». Plus qu'un passage entre l'espace restreint du port et celui, ouvert, de l'océan, Segalen suggère dans son journal un passage d'un royaume à un autre. Si l'analogie entre l'espace des vivants et l'espace de la terre ferme est parlante (on parle dans les deux cas de « l'espace terrestre »), celui du Paradis et de l'océan est plus troublante. Il est vrai, l'espace céleste comme l'espace maritime ne possèdent pas de contours bien défini : songeons au « gris-verdâtre » de l'eau posé par aplat par Segalen, se superposant à la « brume [et à la] vapeur d'eau ». Pour autant, on peut se demander si l'auteur fait référence, par cet « autre royaume », à l'espace – mouvant – du voyage (la Touraine en mouvement) ou à l'espace – vaste, mais fermé – de l'Atlantique. Il est plus probable que la référence s'applique à l'espace du voyage, sans cesse mouvant, dont les contours se renouvellent toujours. Segalen insiste ici sur le départ comme un glissement qui se transfigure en expulsion d'un espace à l'autre, d'un royaume à l'autre. La rupture inscrite dans le voyage se retrouve plus tard dans le journal, lorsque le médecin militaire aperçoit enfin les contours de Tahiti: l'arrivée brutale de l'île dans le champ de vision du voyageur tranche avec la monotonie d'une traversée longue et décevante :

Mais avant tout cela, dans le grain qui passait, dans l'ennui des douze jours de mer, restant maussade. [...] Ce matin, avant le jour, s'est dessiné la silhouette triomphante et parfumée de Tahiti. Pendant que derrière nous, les gros cumuli se bousculent sur un ciel gris-bleu, arrière-garde attardée de l'orage d'hier, c'est, en face, dans un ciel pâle, la découpée brutale de l'île attendue. Elle se lit, inscrite en

¹¹ *La Bible. Nouveau Testament*, Évangile selon Marc, 10. 23-25 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971).

violet sombre, sur la page délavée du ciel. De gauche à droite : un éperon longuement effilé, puis une crête déchiquetée qui le prolonge, puis deux pics dont le géant de l'île, puis un autre sommet, et encore une pente lente vers la ligne d'horizon. Deux plans¹².

Cette silhouette elle-même n'est pas uniforme mais découpée, fracturée : sa crête est « déchiquetée », ses sommets « clairement accusés » contrastent avec des « versants très doux et vert veloutés », inscrivant ainsi Tahiti dans un surgissement en creux, une « découpée brutale de l'île attendue ». Les lignes brisées dessinées par la silhouette de Tahiti imitent la ligne de démarcation dessinée par la barrière de corail : « Les brisants sur le récif de corail délivrent une blancheur qui tressaute et s'irise¹³ ». Cet anneau blanc quienserre l'île, Segalen le retrouve à chaque étape de son voyage, au point qu'il finit par l'intégrer au décor de l'île elle-même : « l'éternel décor : ligne blanche de corail ligne verte de cocotiers, par-dessus, ligne bleue du lagon, puis tout à l'horizon, un dernier pointillé, interrompu, qui complète l'immense anneau¹⁴ ». Le récit de l'arrivée de la chaloupe de Segalen aux abords d'un îlot des « Iles ténébreuses¹⁵ » est marqué par un incident sur le récif de corail. Cette dernière se retrouve au premier plan de la description narrative, laissant l'île en vue en arrière-plan :

Paponet persiste ; je le suis. Et rrran ! me voilà au sec. J'ai donné en pleine vitesse dans un massif à fleur d'eau. Pas d'émotions ! On met pied à l'eau pour soulager la pirogue ; on pousse, on tire, et l'on passe, les pieds meurtris sur les fonds épineux. Encore au sec ; et dix fois comme cela ; puis le corail se fait plus rare, et nous venons échouer sur le sable¹⁶.

Cet épisode du passage difficile, de la barque qui racle, est reprise dans la fiction de son premier roman, *Les Immémoriaux*, qu'il publie en 1907. Segalen choisit de placer l'intrigue

¹² Journal des îles, p. 413.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 416.

¹⁵ « 1^{er} février. – La tournée des 'Iles ténébreuses' continue, monotone. [...] Tout au loin, de petits points dispersés : on va les explorer », *ibid.*, p. 416.

¹⁶ Ibid., p. 416-417.

au cœur de la Polynésie précoloniale. Le personnage principal, Térii, est un Récitant (ou « haere-po ») : c'est à lui que revient la lourde responsabilité du souvenir et de la récitation à haute voix des prières polynésiennes, composée du lignage des « prodigieux ancêtres », ou chefs (« Ariis »). Une nuit, un incident perturbe le cours de la récitation répétitive et monocorde de Térii : il est soudain saisi d'un trou de mémoire, et se retrouve incapable de se souvenir du reste de la lignée dont il égrenait les noms. Interprété comme un mauvais présage, cet incident pousse Térii à fuir l'île de Tahiti en compagnie de son compagnon Tetua. Le lecteur suit les aventures du prêtre autour des îles polynésiennes tandis que l'île de Tahiti se transforme peu à peu au contact de la colonisation française. Le départ de Térii le récitant est d'abord marqué par le danger, le risque d'un passage difficile, qui n'est pas sans rappeler le départ de la Touraine au Havre :

Il [Térii] franchit le récif par la passe appelée Ava-iti. La pirogue aussitôt tangua sous les premières poussées de la houle [...]. La coque bondit. [...] Parfois, lorsque la brise, ayant ricoché au flanc des montagnes, accourait du travers, le phî [pirogue] se couchait sur la gauche et le balancier, ruisselant dans l'air vacillait, tout prêt à chavirer¹⁷.

Plus tard, alors que la pirogue est enfin lancée sur l'océan et qu'elle parvient à une île voisine, l'abordage de la barrière de récif est tout aussi laborieux : « Soudain, la pirogue racla le fond. La coque toucha. 'Saute !' cria Térii. Tetua [son compagnon de voyage] prit pied sur le corail affleurant. La pirogue, allégée, courut jusqu'à la plage¹⁸ ». La vue du récif (ou de la digue, dans l'espace occidental) souligne la présence du voyage en ce qu'il trace une frontière à la surface du territoire : il marque l'arrivée autant que le départ, il permet la reconnaissance d'une différence entre deux espaces traversés. Il marque également la distance entre le voyageur et les autres, ceux qu'il rencontre en chemin. L'arrivée de Uari (nom donné à

¹⁷ Les Immémoriaux, p. 115.

¹⁸ Ibid.

l'explorateur britannique Samuel Wallis, qui avait débarqué à Tahiti en 1767) à Tahiti, narrée par le grand prêtre, donne une place importante à la distance spatiale qui sépare l'explorateur des habitants de l'île : « cette pirogue était lourde et chevelue. Les hommes de Matavaï pensèrent à l'arrivée d'une île voyageuse. [...] Comme les riverains pagayaient vers la haute pirogue pour y jeter des feuillages de paix, l'on entendit un bruit de tonnerre : sur le récif, un homme tomba¹⁹ ». La rencontre est retardée, voire empêchée par la présence du récif, qui figure ici la trace visible d'une frontière, évoquant une distance difficile à franchir, évoquant peut-être un franchissement dangereux, voire mortel (la population tahitienne avait en effet attaqué le navire de Wallis à son arrivée). Si on observe une récurrence importante des occurrences de frontières dans l'œuvre de Segalen, ces dernières ne sont pas toujours constituées par ces reliefs protubérants que forment les récifs de corail. Elles peuvent au contraire se révéler en creux à l'œil du voyageur.

Dans *Peintures*, recueil de poèmes publié depuis la Chine en 1916, en plein cœur de la Première Guerre Mondiale, le point de vue mobile du voyageur confère à la description d'un paysage un caractère morcelé, introduisant la présence d'une fissure dans le paysage :

Voici l'arrêt : d'un seul coup le paysage se fend : une grande falaise sèche est dressée sur la plaine, et, couronnant la crête, dix mille, dix milliers de chasseurs mongols, droits en selle, arrêtés au bord du saut, surplombent et regardent... [...] Mais sautez, de la vue, la falaise. Tombez au milieu de la plaine, à l'acculée de l'arche, de ce pont élégant, circulaire, parfaitement symétrique de son reflet dans le canal²⁰.

Des *Immémoriaux* à *Peintures*, de 1907 à 1916, on assiste à un renversement du relief de la frontière évoquée par le récif ou la falaise sur le parcours du voyageur. L'obstacle qui se dresse droit sur la trajectoire de la pirogue devient une fissure, un creux qu'il faut « sauter », dans lequel il faut « tomber ». Segalen invite ici le lecteur à penser le déplacement comme le

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 210-211.

moyen de révéler une percée du territoire en même temps qu'une invitation à la franchir. Remarquons d'ailleurs que l'existence d'un trou dans le territoire, remarquable en voyage, trouve un écho dans les motivations du voyageur. En effet, si Térîi s'engage dans la passe, le trou du récif, pour fuir son île natale, n'est-ce pas pour fuir un autre trou, celui de la mémoire, ou du langage ? L'incipit des *Immémoriaux* révèle d'emblée la faute de Térîi le récitant, chargé de la transmission orale de la cosmogonie tahitienne²¹. Alors que la parole-attribut de Térîi lui fait défaut lors de l'incident du trou de mémoire, ce n'est pas simplement un nom propre qui manque au récitant, mais « le nom », comme si le langage menaçait de tomber tout entier dans le gouffre du minuscule trou de mémoire :

Or, comme il [Térîi] achevait avec grand soin sa tâche pour la nuit [...], voici que tout à coup le Récitant se prit à balbutier... Il s'arrêta ; et, redoublant son attention, recommença le récit d'épreuve. On y dénombrerait les séries prodigieuses d'ancêtres d'où sortaient les chefs, les Arii, divins par la race et par la stature :

Dormait le chef Tavi du maraè [temple] Taütira, avec la femme Taürua,
Puis avec la femme Tuitérai du maraé Papara :
De ceux-là naquit Térîitahia i Marama.
Dormait Térîitahia i Marama avec la femme Tétuaü Méritini du maraé Vairao :
De ceux-là naquit...

Un silence pesa, avec une petite angoisse. Aüé ! Que présageait l'oubli du nom²² ?

L'« oubli du nom », le trou de mémoire qui fait surgir cette « petite angoisse » rappelle immédiatement à Térîi un autre épisode qui avait provoqué chez lui la même inquiétude. Il raconte:

C'est mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignées pour être gardiens des mots ! Térîi eut peur ; il s'accroupit ; et, adossé à l'enceinte en une posture familière, il songeait. Sans doute il avait tressailli de

²¹ Térîi est présenté en premier lieu non pas comme voyageur, mais comme récitant : « Térîi le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de n'en pas omettre un mot, les beaux parlens originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivantes, les rats et les monstrueux labours des dieux-Maori », *ibid.*, p. 107.

²² *Ibid.*, p. 109

même sorte, une autre nuit, déjà : quand un prêtre subalterne du maraë rival Atahuru s'était répandu, contre lui, en paroles venimeuses. Mais Térüi avait rompu les mauvais sorts, et les maléfices, aussitôt, s'étaient retournés sur le provocateur : le prêtre d'Atahutu se rongea d'ulcères ; ses jambes gonflaient. – Il est aisé de répondre aux coups si l'on voit le bras d'où ils tombent.

Et l'île heureuse, devant l'angoisse de ses fils, tremblait dans ses entrailles vertes : [...] De vallée à vallée on se heurtait sous la menée de chefs rancuniers et impies. Ils étaient neuf à se déchirer le sol, et se disputaient pour les îlots du récif²³.

Curieuse fusion du langage et du territoire à travers le motif de déchirure. L'épisode du trou de mémoire ainsi que celui des chefs se « déchirant le sol », provoquant le « tremblement de l'île » sont juxtaposés dans le récit par le biais de la réminiscence : quelque chose, dans le premier épisode, rappelle à Térüi le suivant. Dans les deux cas, c'est une déchirure (soit de la mémoire, puis du langage, soit d'un régime de paix, puis d'un territoire) qui est à l'origine d'une fuite. Dans les deux cas, ce phénomène s'accompagne d'une angoisse. Chez Segalen, le voyage naît ainsi souvent d'une blessure originale, d'une plaie ouverte du langage ou de la terre qui n'est pas sans rappeler la blessure décrite par Bataille en 1943 dans *L'Expérience intérieure* :

En toute réalité accessible, en chaque être, il faut chercher le lien sacrificiel : la blessure. Un être n'est touché qu'au point où il succombe, une femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice [...] : ainsi l'étendue vide se déchire et, déchirée, s'ouvre à celui qui se perd en elle de la même façon que le corps dans la nudité qui se donne à lui, [...] et de même qu'une émotion grandit jusqu'à *l'instant déchiré du sanglot*, sa plénitude la porte au point où siffle un vent qui l'abat, où sévit la contradiction définitive²⁴.

Chez Segalen, le voyage s'amorce là où se joue la déchirure chez Bataille : dans un point de tension intense et fugace, dans un vide soudain qui se joue dans le texte comme une catastrophe. Bataille explique :

La passion du moi, l'amour brûlant en lui, cherche un objet [...]. Cet objet, chaos de lumière et d'ombre, est catastrophe. L'apercevant, ma pensée sombre elle-même

²³ *Ibid.*, pp. 109-10.

²⁴ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, 12 vols (Paris: Gallimard, 1973 [1943]), t. V, p. 261. Nous soulignons.

dans l'anéantissement comme dans une chute où l'on jette un cri ; [...] cela surgit d'un vide irréel, infini, en même temps s'y perd, dans un choc d'un éclat aveuglant. [...] La 'catastrophe' est la révolution la plus profonde – elle est le temps 'sorti des gonds'²⁵.

La « catastrophe » qui peut prendre plusieurs formes chez Bataille (un éclat de rire, un sanglot) provoque une déchirure qui s'ouvre comme une plaie béante, vers un « abîme », qui rappelle L'angoisse de Térii, exprimée dans *Les Immémoriaux*. Ce bouleversement intérieur qui provoque le départ de Térii trouve un écho lors de son retour au « Fenua », la terre-mère. La découverte de Tahiti alors colonisée et évangélisée occasionne le même motif : un arrêt des paroles, un surgissement de l'angoisse : « Térii, dès lors, se souvient plus profondément de cet atua [divinité] sorti du pahi pirirane [navire Britannique], avec trente serviteurs principaux, et des femmes, voici un long temps ! Il se souvint, compris, et il arrêta ses paroles ; et une angoisse pesait sur lui-même, aussi²⁶ ». C'est la prise de conscience d'un écart entre deux bords – le connu et l'inconnu, l'autre et soi – qui provoque l'angoisse chez le personnage de Segalen. Le départ de Térii est provoqué par une lacune, un défaut dans la connaissance : le trou de mémoire. Au retour, c'est une île inconnue qui se dévoile devant les yeux de Térii. Ou plutôt, c'est un soudain manque de familiarité qui se révèle comme inconnu :

Lui-même [Térii] considérait le rivage d'un regard familier, se répétant, avec une joie des lèvres, les noms des vallées, des îlots sur le récif, des crêtes des eaux courantes. [...] Cependant [...] les pahi [navires] de haute mer dormaient en grand nombre sur la grève, et des faré [maisons] blancs, d'un aspect imprévu, affirmaient une assemblée nombreuse de riverains. [...] Térii acceptait volontiers que l'on changeât de nom en même temps que de pays ; voire, d'une vallée à une autre vallée. [...] Mais les mots entendus apparaissaient inhabituels ; à coup sûr, étrangers²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁷ *Ibid.*, p. 123-125.

Le voyage se joue, chez Segalen, entre ces deux rives : entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange, l'ici et là-bas. Il s'agit donc, dans le voyage qui intéresse Segalen, de rendre la tension palpable entre ces deux bords. Le voyage en haute-mer, à ce titre, ne le passionne guère. Aucun bord au voyage ; partout, un horizon fuyant. Segalen inscrit dans son journal de bord :

12 avril 1903, jour de Pâques. – Huit jours de mer. Navigation dite « heureuse ». Plate, tiède, sans vent, sans mer, sans rien. Ces immensités Pacifiques sont vraiment atones parfois. Paponet, le vrai marin, jubile. Moi je trouve la pleine mer peu emballante, nauséuse, bête. Ce que le large a de plus intéressant, ce sont les terres qui surgissent du cercle strict de l'horizon²⁸.

Lorsque le large ne donne « rien » à voir, Segalen trouve distraction dans des surgissements projetés, ou des ersatz de silhouette insulaire. Alors que la Touraine avance péniblement vers les Etats-Unis, et que Segalen s'ennuie sur le pont, la vue d'un autre navire au loin répond, au moins artificiellement, au désir du voyageur : « 'Un bateau', crie quelqu'un ! Les jumelles se lèvent, deviennent fiévreuses. D'abord on ne voit rien. Cette ligne d'horizon qui semble si proche, si précise, est terriblement longue à explorer. Puis, tout au loin, deux mâts grêles et un peu de fumée²⁹ ». Le bateau à l'horizon figure alors une maigre destination, une ombre frêle de la silhouette insulaire tant attendue. Cependant, si le plaisir, lorsque les « mâts grêles » sont entrevus, est fugace, c'est que ce point à l'horizon est aussi fuyant que le voyageur lui-même. Le navire-référentiel et le navire à l'horizon ne seront pas accolés comme le sera, plus tard, le bateau accostant la baie de New-York ou de Tahiti.

2. Voyage et désir

²⁸ Journal des îles, p. 419.

²⁹ *Ibid.*, p. 399.

La silhouette aperçue au loin apparaît comme un objet de désir et provoque chez Segalen, ou les personnages qu'il met en scène, convoitise et plaisir. Ainsi de Térîi et de ses compagnons de voyage, qui aperçoivent l'île de Havaï-i (l'île Savai, qui appartient aux îles Samoa) depuis leur pirogue :

Elle parut : très haute, escarpée de roches, bossuée de montagnes, creusée de grandes vallées sombres, arrondie à mi-versants de mamelons courbes. On cria : Havaï-i ! Havaï-i ! On embrassait d'un regard de convoitise la rive désirée : ainsi, disait Paofaï, ainsi fait un homme, privé de plaisirs pendant quatorze nuits, et qui va jouir enfin de ses épouses³⁰.

Le voyage se fait ici force désirante, voire force sensuelle : la rive est convoitée autant qu'une épouse que le marin retrouve « privé de plaisirs pendant quatorze nuits ». Alors que Térîi s'émerveille devant l'île de Havaï-i, c'est soudain le trajet jusqu'à la plage qui retient toute l'attention des voyageurs :

Paofaï le considéra [Térîi] comme on épie un insensé, et lui parla sévèrement : on était loin du récif ! Le courant écartait ; il fallait reprendre les petites pagaies, et forcer dessus. [...] Il [Térîi] baissa la tête, tendit les bras, courba les reins et pagaya. Ses yeux ne cherchaient plus les belles couleurs aux flancs des montagnes, mais seulement à percevoir si le récif ouvrait sa ligne, et comment on donnerait dans la passe : il valait mieux ainsi³¹.

Nous assistons ici à un déplacement du désir depuis la rive jusqu'à la distance même qui sépare le sujet du bord de mer. Ce désir à l'œuvre est pourtant incertain. La page suivante des *Immémoriaux* nous apprend que Havaï-i la désirée est inabordable. Aucune passe dans le récif ne permet à la pirogue de l'accoster :

La terre désirée, la Terre Originelle si ardemment attendue ne s'abordait pas. Le navire dérivait à distance infranchissable des vallées savoureuses, qui, l'une après l'autre, bâillaient et se fermaient. [...] Dans le soir qui s'avancait, dans les rafales plus opaques [...], les errant, en détresse, virent disparaître cette Ile première, où nul vivant ne pourra jamais atterrir³².

³⁰ Les *Immémoriaux*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 176.

³² *Ibid.*, p. 176.

Pour autant, ce désir s'en trouve renforcé, qualifié souvent par Segalen d'« ivresse », sensation première de l'exotisme : l'ivresse, ou exotisme sensoriel, est caractérisé par « une surprise » et un « émoussement rapide³³ », qui prend source dans la différence même³⁴. La mise en évidence d'un écart nécessaire dans le voyage marque les jalons d'une poétique segalienne de l'exotisme et se retrouve déployée dans la période asiatique de l'auteur. Le poème « Pour lui complaire », contenu dans les « Stèles orientées » nous offre ainsi un exemple discret mais fascinant de l'importance d'une différence entre deux bords lors du voyage. Alors que Segalen explore la Chine à pied, il se perd dans les souvenirs de sa femme restée en France. Le fil du souvenir se fond avec le déroulement du poème rédigé sous forme de stèle funéraire rencontré au bord de la route, au point que la femme désirée se confond avec l'œuvre elle-même :

A lui complaire j'ai vécu ma vie. Touchant au bout extrême de
mes forces, je cherche encore à imaginer quoi pour lui
complaire :
Elle aime à déchirer la soie : je lui donnerai cent pieds de tissu
sonore. Mais ce cri n'est plus assez neuf. [...]
Pour lui complaire je tendrai mon âme usée : déchirée, elle
crissera sous ses doigts.
Et je répandrai mon sang comme une boisson dans une outre :
Un sourire, alors, sur moi, se penchera³⁵.

Difficile de distinguer avec certitude si la dédicace du poème s'adresse à la femme aimée où à son œuvre en train de se construire : le poète exténué de désir cherche-t-il à satisfaire les

³³ « La sensation d'exotisme : surprise. Son émoussement rapide [...]. Terrain solide et fuyant [...]. Ne pas essayer de la décrire, mais l'indiquer à ceux qui sont aptes à la déguster avec ivresse » (*Essai sur l'exotisme*, p. 33-37).

³⁴ A propos de l'écriture de l'exotisme chez Loti et Saint-Pol, Segalen écrit : « J'ai fait spontanément tout autre chose. [...] Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? [...] Tout cela, réaction non plus du milieu sur le vivant, j'ai tenté de l'exprimer pour la race maorie. », *ibid.*, p. 35-6.

³⁵ Victor Segalen, « Pour lui complaire », *Stèles*, in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Henri Bouillier, 2 vols. (Paris: Robert Laffont, 1995), t. II, p. 74.

exigences d'une épouse insatiable, ou bien tente-t-il d'édifier une œuvre dont la cohérence de la pensée et de la forme échappe encore à son « âme usée », évoquant une érotisation de l'œuvre qui se plaît à jouer du poète comme d'un amant éperdu en « déchir[ant] la soie », en « criss[ant] sous ses doigts »? Par ailleurs, deux autres pôles se rejoignent dans ce poème : d'un côté, la stabilité du poème rédigé comme une stèle – enracinée, immuable – rencontrée sur un sentier de Chine. De l'autre, la fuite de la pensée par l'imagination. Cette fuite dans l'imaginaire contredit l'évidence solide de la pierre. A l'imposante stabilité de la stèle s'oppose la menace de la déchirure, du crissement, de l'épuisement, de la fuite de la pensée dans un imaginaire sans bornes. De l'écart entre le voyage physique et le voyage imaginaire naît cette « déchirure » d'où se répand le sang du poète. Pourtant, ce n'est pas la souffrance mais le plaisir que retient Segalen : le « sourire » qui se penche sur lui naît de la prise de conscience de l'écart entre ces rives.

Ce plaisir créé par la prise de conscience d'une distance pourrait-il être révélateur du plaisir à l'œuvre en littérature ? En comprenant le voyage comme une force désirante, peut-être peut-on le voir comme une ligne de signifiante au sens de Barthes, explicité dans *Le Plaisir du texte* : « C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement³⁶ ». Le voyage n'apparaît-il pas chez Segalen comme « un espace où se joue une dialectique du désir, une imprévision de la jouissance³⁷ » ? Ces mots de Roland Barthes se réfèrent au plaisir, non pas du texte de voyage, mais du texte littéraire. Les pérégrinations des personnages de Segalen sur la carte du monde mettent en lumière la présence de quelques fils qui constituent le « tissu³⁸ » du texte chez Barthes. En effet, le « plaisir du texte » trouve son origine, selon

³⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, Tel Quel, 1973), p. 97.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ « Texte veut dire tissu [...]. Nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel, perdu dans ce tissu – cette tex-

Barthes, en ce que l'entrelacs de ses fils créent une tension entre deux bords : l'un « sage, conforme, plagiaire³⁹ », l'autre « mobile, vide, [...] là où s'entrevoit la mort du langage⁴⁰ », qui « veut le lieu de la perte, la faille, la coupure, la déflation⁴¹ ». Dans le texte littéraire qui intéresse Barthes, le plaisir est provoqué par une tension entre menace de destruction et édification. La métaphore viatique est d'ailleurs utilisée par Barthes lui-même :

Mon plaisir peut prendre la forme d'une dérive [...]. La dérive intervient à chaque fois que je ne respecte pas tout, et qu'à force de paraître emporté [...], tel un bouchon sur la vague, je reste immobile, pivotant sur la jouissance intraitable qui me lie au monde, [...]. Un autre nom de la dérive, ce serait l'Intraitable, ou peut-être encore la Bêtise.⁴²

La dérive du voyage chez Segalen représente bien la dérive évoquée par Barthes. Dans le voyage segalenien, la tension entre immobilité et mobilité, réel et imaginaire, crée une jouissance (une « ivresse ») qui provoque le sentiment d'exotisme. Ce sentiment d'exotisme est donc issu non pas d'une proximité de soi au monde, mais d'une déchirure entre soi et le monde. Dès lors, il s'agira pour Segalen de maintenir cette déchirure pour permettre la persistance du voyage.

3. Voyage et distance

ture –, le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. », *ibid.*, p. 100-101.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 32-33. Au sujet de la dérive et de la bêtise, voir aussi Cendrars et l'errance de son navire dans l'espace : « Nous tombions en vrille, périsciens, entre le soir et le matin, depuis toujours. [...] J'avais fait table rase de la géométrie, de la trigonométrie, de la mécanique appliquée et céleste [...] pour professer les hypothèses les plus chimériques, les plus folles, les plus obscures, comme un prophète inspiré, comme un poète qui doit ou fait semblant de dire des bêtises ! », Blaise Cendrars, *L'Eubage*, t. VII, p. 75.

Chez Segalen, le voyage ne constitue pas un moyen de se rapprocher de l'autre, mais bien de le maintenir à distance. C'est sur le mode de la différence que le voyage segalienien s'instaure, et ce sur plusieurs niveaux. Sur un plan intertextuel, d'abord : Segalen s'inscrit dans la lignée d'artistes voyageurs, puisqu'il marche sur les traces de Gauguin aux îles Marquises, et sur celles de Rimbaud sur la côte Somali. Cependant, Segalen souligne à plusieurs reprises la volonté de s'affranchir des écrivains-voyageurs qui l'ont précédé. Un jeu d'influences et de mises à distance se met alors en place à travers un tissu de références intertextuelles, soulignées aussi bien que réfutées.

Cette tension est particulièrement poignante à travers les liens entre l'œuvre de Segalen et celle de Gauguin. La fiction des *Immémoriaux* tire son matériel historique et mythique de l'expérience de Segalen en Polynésie bien sûr, mais elle est également documentée et inspirée, entre autres sources, du manuscrit de *Noa-Noa* rédigé par Gauguin⁴³, retraçant l'expérience du peintre en Polynésie à travers une narration semi-fictionnelle. Ce texte, récupéré par le poète à l'état de manuscrit à la mort du peintre⁴⁴, s'inspire d'un texte antérieur de Gauguin, *Le Dernier Culte Mahorie*⁴⁵, retranscriptions et commentaire de légendes et mythes polynésiens récoltés par l'explorateur belge Moerenhout lors de son séjour à Tahiti (1830-1833)⁴⁶. Les récits retranscrits dans *Les Immémoriaux* contiennent donc des informations de seconde, voire de troisième main. Sans surprise, le texte des

⁴³ Paul Gauguin, *Noa-Noa* (Paris: Crès et Cie, 1923 ; rédigé en 1893-1894).

⁴⁴ Gauguin meurt le 8 mai 1903 chez lui, à Hiva Oa, aux îles Marquises. Segalen récupère le manuscrit au mois d'août 1903.

⁴⁵ Paul Gauguin, *Ancien Culte Mahorie* (Paris: Hermann, 2001 ; rédigé en 1892).

⁴⁶ Jacques-Antoine Moerenhout, *Voyages aux îles du Grand Océan* (Paris: A. Bertrand, 1837). David Karel, dans son *Dictionnaire des artistes de la langue française en Amérique du Nord* (Montreal: Presses Université Laval, 1992) note à propos de l'œuvre de Moerenhout : « On sait l'influence de ses publications sur Paul Gauguin, notamment celle des *Voyages* sur *L'Ancien culte maori* de ce dernier », p. 573.

Immémoriaux recoupe des éléments présents dans *Noa-Noa*, en les modifiant. Ainsi de l'épisode de la grotte de Mara'a. Creusée dans la côte Ouest de l'île, à une vingtaine de kilomètres de la capitale, cette grotte, désormais devenue un site touristique, a été longtemps considérée comme un lieu chargé de mystère, en raison d'une illusion d'optique faisant apparaître le fond de la grotte beaucoup plus près de l'entrée qu'il ne l'est en réalité. Les aventureux qui venait s'y baigner se retrouvaient ainsi surpris par cette paroi qui semblait se dérober au regard, au fur et à mesure de leur progression de la grotte. Segalen s'est lui-même promené aux alentours de cette grotte. Il en fait mention dans son *Journal des îles* :

Tahiti, 30-31 mars 1903 : [...] Au vingt-huitième kilomètre [...] le décor change un peu. C'est une brusque falaise : une falaise basaltique très moussue ménageant une béance froide, basse, humide, la grotte de Mara'a. L'imagination canaque l'a enjolivée de phénomènes physiques spéciaux : l'atmosphère y serait tellement épaisse qu'une pierre lancée n'atteindrait jamais le fond. En réalité la paroi postérieure est plus lointaine qu'on ne peut le soupçonner. On l'accuse également de marées mystérieuses, correspondant à celles, non moins équivoques, du lac lunaire de Vaihiria⁴⁷.

A cette expérience, encore toute teintée du pragmatisme du jeune médecin, s'oppose celle de Gauguin, que Segalen découvre à la lecture de *Noa-Noa*, petit texte semi-fictionnel du peintre qui relate son arrivée sur l'île et sa première expérience polynésienne :

Cachée presque entièrement par les goyaviers, la grotte n'apparaît pas sur le bord de la route que comme un pur accident de rochers qui se serait détaché. Mais écartez-vous des branches, laissez-vous glisser sur un mètre de hauteur et vous êtes dans un trou obscur [Alors que Gauguin s'avance dans la grotte malgré la crainte de Tehura, sa compagne]. Par quel étrange phénomène de mirage semblait-il que le fond de la grotte s'éloignait de moi à mesure que je m'approchais avec difficulté pour l'atteindre ? J'avais de manière continue, et de chaque côté des serpents immenses me regardaient avec ironie. [...] Suis-je donc devenu fou ou plutôt complètement Maorie, sujet aux croyances fabuleuses ? Je ne sais à quel moment vaincre mes doutes, et j'ai presque peur. [...] Je crois remarquer de l'ironie sur le sourire de Tehura quand elle me dit : 'Tu n'as pas eu peur ?' Effrontément, je lui répondis : 'Nous autres Français, nous n'avons jamais peur'⁴⁸.

⁴⁷ *Journal des îles*, p. 418.

⁴⁸ Paul Gauguin, *Noa-Noa*, *op. cit.*, p. 116-117.

L'expérience de Gauguin dans cette grotte – aussi romancée qu'elle fût – fait part non pas d'un cynisme vis-à-vis des croyances polynésiennes, mais d'un doute, probablement hérité de l'école romantique et de son goût pour le fabuleux. Curieusement, lors de la rédaction des *Immémoriaux*, Segalen choisit de s'éloigner de sa propre expérience pour se rapprocher de celle de Gauguin :

Et [Térii] se souvint : la grotte de Mara faisait la demeure de Tino l'inspiré ; et celui-ci, pour la rendre inaccessible, répandait de terrifiants discours. [...] Térii voulut toucher et flairer le faiseur-de-prodiges. Il entra dans l'eau gluante et se mit à nager. L'ombre s'approfondit autour de lui. Le fond de la caverne reculait à chaque brasse. [...] Angoissé, le nageur se retourna hâtivement, vers le bord. La voix ricanait : 'Eha ! L'homme qui pagaie avec ses mains, sous la grotte Mara ! [...] La fierté même ! Prends une pirogue⁴⁹'.

La familiarité entre Segalen et Gauguin apparaît de manière transparente à travers ce passage. Mettant de côté son scepticisme initial, c'est l'écriture de l'incertitude, de l'« angoisse » chère à Gauguin que Segalen choisit de retranscrire. Gauguin et Térii se rejoignent par ailleurs dans la même fierté exprimée de franchir le « tapu » (interdit) qui pèse sur la grotte. A travers *Les Immémoriaux*, Segalen adresse un clin d'œil à Gauguin, qui préfigure l'« Hommage à Gauguin » que l'auteur rédige en préface des lettres de Gauguin à Georges-Daniel De Monfreid⁵⁰. Pourtant Segalen semble aller plus loin que son prédécesseur, en déplaçant la focalisation narrative d'un Européen en voie d'acculturation (Gauguin) vers celle d'un polynésien en fuite de son origine (Térii). Si l'empreinte de Gauguin sur Segalen reste forte⁵¹, *Les Immémoriaux* s'efforcent d'aller plus loin que *Noa-Noa* dans l'étude de la distance entre soi et l'autre.

⁴⁹ *Les Immémoriaux*, p. 142.

⁵⁰ Paul Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à George-Daniel de Monfreid* (Paris: Crès et Cie, 1918).

⁵¹ Au point que Segalen écrira à G.D. de Monfreid, le 29 novembre 1908 : « Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu le croquis de Gauguin », *ibid.*, p. 62. C'est Segalen qui met en italique.

L'œuvre de Segalen – son écriture et ses enjeux – s'inscrit ainsi, dès sa genèse, dans une différence profonde vis-à-vis des autres écrivains. A propos de son *Essai sur l'exotisme*, profondément marqué par la lecture de Friedrich Nietzsche et d'Immanuel Kant, Segalen écrit à Jules de Gaultier : « Nietzsche m'a été d'un roborant précieux, mais je ne sais pas penser comme lui. Kant est superbe de tenue, le premier Kant – mais je ne peux pas sentir comme lui⁵² ». De la même manière, les voyages de Loti en Polynésie n'inspirent pas à Segalen une proximité avec l'écrivain, mais au contraire une prise de distance, voire un dégoût : « Donc ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose ! [...] D'autres, pseudo-Exotes, (les Loti, les touristes, ne furent pas moins désastreux. Je les tiens pour les Proxénètes de la sensation du divers)⁵³ ». Enfin, après avoir commencé sa carrière d'écrivain par un hommage à l'école symboliste dans un article où il rend hommage à Huysmans⁵⁴ – qui avait déjà inspiré Segalen lors de ses années étudiantes⁵⁵ – et aux « hors-la-loi⁵⁶ » (Gauguin et Rimbaud) tant admirés, Segalen trouve un point de départ à sa réflexion dans son affranchissement de l'école symboliste :

Et Paul Claudel a fait pour un peu de l'Extrême-Orient, ce que j'avais juvénilement escompté de faire pour Tahiti : promener là-bas une vision neuve servie par une forme symboliste. J'ai fait spontanément autre chose [...]. J'aurai là peut-être un canton où je serai vraiment chez moi, où je pourrai jeter sous forme de petites proses courtes, denses, non symboliques, tout l'inverse (si voisin, si adéquat au verso) de ma propre vision⁵⁷.

⁵² Lettre à Jules de Gaultier datée du 28 décembre 1908, retranscrite dans *Essai sur l'exotisme*, p. 52.

⁵³ *Essai sur l'exotisme*, p. 35-36.

⁵⁴ Voir « Les Synesthésies et l'école symboliste », premier article publié par Segalen après sa thèse en médecine. Huysmans y est alors qualifié par Segalen de « très subtil ouvrier d'art et d'orfèvre », par exemple (*ibid.*, p. 71).

⁵⁵ Segalen consacra un pan entier des recherches pour sa thèse de médecine, *Les Cliniciens ès lettres* (Paris: Fata Morgana, 1981 [1902]), à l'étude du corps malade chez Huysmans.

⁵⁶ Dont Rimbaud surtout fait partie. Voir l'article de Segalen : « Les Hors-la-loi. Le double Rimbaud » (*Le Mercure de France*, 15 Avril 1906).

⁵⁷ *Essai sur l'exotisme*, p. 35-36.

Loin de récuser ces influences, Segalen les tient ainsi pour « point de départ » à sa réflexion :

Je vais donc reprendre entièrement votre œuvre [celle de Jules de Gautier] – qui m’a accompagné d’ailleurs toute entière à Paris et me suivra en Chine ; de là remonter à Kant, dont ma dernière lecture du courant de cette année, n’avait pas été faite « en fonction du Divers », et redescendre à vous par Schopenhauer. Est-ce admissible ? [...] Je ne puis qu’affirmer ma reconnaissance intellectuelle de vous devoir un tel point de départ. « Même si je n’arrive pas, je serai au moins parti et j’aurai, durant plusieurs années, vécu un bel espoir. Celui-là vous est du tout entier »⁵⁸.

Cet écart entre l’écrivain et ses confrères s’en ressent jusque dans sa vision même de l’exotisme. N’est-ce pas sur le mode de la différence que celui-ci se définit d’abord⁵⁹ ? D’autre part, si Segalen se distingue des autres écrivains pour tenter d’ouvrir une voie singulière vers un exotisme nouveau, sa posture du voyageur est également singulière. L’essor du progrès industriel et l’émergence du voyage touristique constitue pour lui une menace au voyage et à l’exploration du divers. Pour qualifier cette menace, l’auteur empreinte aux sciences physiques leur récente découverte de l’Entropie⁶⁰ :

⁵⁸ Lettre à Jules de Gautier datée du 28 décembre 1908, reproduite dans *Essai sur l’exotisme*, p. 53.

⁵⁹ Segalen explique sa représentation de l’exotisme : « Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d’exotisme : qui n’est autre que la notion du différent ; la perception du Divers. La connaissance que quelque chose n’est pas soi-même ; et le pouvoir d’exotisme, qui n’est que le pouvoir de concevoir autre » (*Essai sur l’exotisme*, p. 41).

⁶⁰ Le physicien Rudolf Clausius invente le concept d’entropie en 1865, en se fondant sur les travaux de Sadi Carnot. Il explique le choix du mot : « Je préfère emprunter aux langues anciennes les noms des quantités scientifiques importantes, afin qu’ils puissent rester les mêmes dans toutes les langues vivantes ; je proposerai donc d’appeler la quantité S l’entropie du corps, d’après le mot grec η τροπή (une transformation). C’est à dessein que j’ai formé ce mot entropie, de manière à ce qu’il se rapproche autant que possible du mot énergie ; car ces deux quantités ont une telle analogie dans leur signification physique qu’une analogie de dénomination m’a paru utile » (cité dans *Dictionnaire d’histoire et de philosophie des sciences*, ed. Dominique Lecourt (Paris, PUF, 1999) p. 198). Le *Petit Robert* donne la définition suivante du concept d’entropie : « En thermodynamique, fonction définissant l’état de désordre

Dégradation du Divers.

Il semble que *oui*. Comme l'Energie, l'Entropie de l'Univers tend vers un maximum.

[...]

Eh bien, je crois que, très tristement, la dégradation de l'exotisme est de l'ordre des grandeurs humaines... Mais qu'aussi le goût à déguster le divers croît, ce qui, peut-être, compense⁶¹?

L'accroissement du tourisme raréfie les occurrences du voyageur segalien ; Segalen se doit à ce titre de définir « l'Exote⁶² » qu'il distingue du piètre voyageur, c'est-à-dire le touriste ou le colon. Le voyageur et le colon ont pourtant un point commun : ils tiennent tous les deux à maintenir une certaine distance entre eux et les autres. Cependant, pour les colons, cette distance est un moyen de « gruger⁶³ ». Il s'établit d'emblée chez lui une hiérarchie entre soi et les autres, à travers une supériorité affichée, le rendant selon Segalen « sourd aux *dysharmonies* (ou harmonies du Divers)⁶⁴ ». De ce fait, la colonisation n'est pas favorable au voyage mais à une entropie du monde vers l'Europe qui se place en centre rayonnant. Alors que le colon installe le voyage dans la loi, le vrai voyageur se place pour Segalen en « hors-la-loi ». Ainsi de Gauguin⁶⁵ et de Rimbaud⁶⁶, les deux figures d'Exotes par excellence pour

d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre accru.

L'entropie augmente lors d'une transformation irréversible » (Paris: Le Robert, 2010), p. 821.

⁶¹ Essai sur l'exotisme, p. 83-84..

⁶² « L'exote » représente celui qui est capable d'exotisme : « Or, il y a, parmi le monde, des voyageurs-nés ; des *exotes*. Ceux-là reconnaîtront, sous la trahison froide ou sèche des phrases et des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'Exotisme. », *ibid*, p. 43.

⁶³ « Pour lui [le Colon], le Divers n'existe qu'en tant qu'il lui servira de moyen de gruger. », *ibid.*, p. 61.

⁶⁴ *Ibid*.

⁶⁵ « Gauguin n'est pas mort lépreux. Et qu'importe de cataloguer ses diathèses [...]. Luttés puérides où s'épuisait, en contestes infimes, le splendide lutteur, et défaite « judiciaire » dont le pur artiste s'affligeait étrangement ainsi que d'une déchéance. Comme si la justice des hommes pouvait éclabousser ceux-là que le génie surhausse en un forclos et imprescriptible Hors-la-Loi » (*Gauguin dans son dernier décor*, p. 290).

⁶⁶ Consulter à ce sujet l'article de Segalen qui paraît dans le *Mercure de France* du 15 avril 1906 : Victor Segalen, *Le Double Rimbaud*, p. 408-502.

Segalen. On trouve des traces de cette opposition profonde entre voyageur et colon dans *Les Immémoriaux*. La position du colon participe au déclin de la civilisation polynésienne tandis que la posture de Térïi prend soin de maintenir une distance entre lui et l'Autre, en refusant par exemple d'adopter les coutumes de ses hôtes : « Et puis, ce n'est pas un bon présage, pour un voyageur, que d'imiter dans leurs manies les habitants des autres pays⁶⁷ ». Paofaï, le compagnon de route de Térïi, tient également au respect de cette distance : « Paofaï refuse : ce n'est point l'usage, dans la terre Tahiti, où il est grand-prêtre. On respecte sa coutume. Il est bon que chaque peuple, même au hasard de ses voyages, gardes ses tapu [interdits]⁶⁸ ». L'écart entre soi et l'autre peut être instauré par un obstacle physique (un récif de corail par exemple) ou symbolique, par le biais du Marae ou « parvis inviolable » qui figurent les lieux de cultes traditionnels polynésiens. Segalen visita quelques marae encore érigés ou en ruine, en dessina les détails et quelques vues d'ensemble dans son journal de bord⁶⁹. Ces marae sont formés d'une avancée de galets polis, souvent en bordure de mer, entourés de murets de pierre. Sur eux pèse un « tapu » (interdit) : seuls les prêtres-récitants (« haere-po ») peuvent y pénétrer. L'espace formé par le marae dresse une limite entre le sacré et le profane, et souligne, par sa situation géographique, la frontière entre terre et mer. Cet espace, entre fermeture et ouverture, est associé à l'espace du voyageur : Térïi est présenté dès l'incipit du roman à la lisière du marae : « Térïi le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables⁷⁰ ». L'instauration d'une organisation coloniale sur l'île de Tahiti est ainsi vécue par Térïi comme un viol. En témoigne la destruction symbolique du marae par les colons : « Noté [le prêtre] répondit [à Paofaï] avec douceur : « Mon frère, il n'y a plus de

⁶⁷ *Les Immémoriaux*, p. 176.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11

⁶⁹ *Journal des îles*, p. 430 et 438.

⁷⁰ *Les Immémoriaux*, p. 107.

marae sur la terre Papara, ni sur aucune autre terre. Car l'Arii-rahi [Chef du Ciel, Dieu], inspiré par le Seigneur, les a fait démolir et jeter à l'eau⁷¹ ». Le colon rejoint alors le touriste, cet « oripeau » de l'exotisme qui contribue, selon Segalen, à la négation de toute trace de différence :

Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise. Il ne s'agira donc ni des Bonnetain, ni des Ajalbert, ni des programmes d'agences Cook, ni des voyageurs pressés et verbeux... Mais, par Hercule ! quel nauséabond déblaiement⁷² !

La fracture entre « Exote » et faux-voyageur est particulièrement remarquable lorsque ces deux figures doivent coexister : lors du trajet transatlantique qui amène Segalen à New-York d'abord, puis en Polynésie, la promiscuité avec les passagers renforcent Segalen dans une nécessaire prise de distance. Cette distanciation concerne aussi bien les passagers de première classe que les passagers de fond de cale. Le ridicule des uns donne la nausée à Segalen, le grouillement des autres le désespère profondément :

Un peu partout, au hasard, les émigrants se tassent : six cent, au moins, composites, minables, pourchassés de tous côtés par les infimes du personnel heureux d'avoir à qui commander. [...] Néanmoins l'intérieur se déserte, et le promenoir se peuple d'une file de chaises longues, où pâles, verdâtres, glauques comme la mer qui les bouleverse, des faces languissent indéfiniment. Et ce luxe voyageur, cet art de tourisme, ce mobilier de sleeping, ces livrées d'hôtel, tout vous devient insupportablement nauséux⁷³.

Ici encore, les passagers, malgré leur présence indéniable à bord, ne sont pas à la hauteur du voyageur, estime Segalen. Même en mouvement, même provisoirement apatrides, ils reproduisent une hiérarchie sociale et ne peuvent s'empêcher de donner à l'espace du voyage, sans cesse mouvant, une organisation rigide et fixe. L'attitude de Segalen rappelle ici celle de

⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

⁷² Essai sur l'exotisme, p. 41.

⁷³ Journal des îles, p. 398.

Cendrars, qui répugnait à partager la table de ses compagnons de voyage⁷⁴. Tout comme lui, Segalen dresse une description impitoyable de ses compagnons de route. Les repas partagés à bord de la Touraine avec M. Léon Lejeal du Collège de France et le Docteur Noström, relatés sur le ton de l'anecdote, en disent long sur la représentation de la figure du voyageur chez Segalen :

Quelques passagers : M. Leon Lejeal, mon habituel interlocuteur, envoyé au Congrès d'archéologie américaine. [...] Le docteur Nöstrom, mon voisin de table, gros Septentrional à la face torrentueuse, aux gestes de plomb : il est masseur ! – et il a massé Victor Hugo et Zola. Comme on comprend qu'ils en soient morts ! [...] Le blond et fin M. Lejeal en face de lui, à table, a noté sa voracité de gouffre et s'obstine à le baptiser Maelström⁷⁵.

La posture de Segalen est à trouver entre les deux hommes : d'un côté, l'universitaire, de l'autre le médecin. Certes, l'intellectuel comme le scientifique feignent l'ouverture vers l'autre : le médecin se vante d'avoir massé – massacré, pense Segalen – les grands noms littéraires, tandis que le littéraire se rapproche du médecin en massacrant à son tour son patronyme. Malgré leurs velléités d'ouverture, chacun reste cependant engoncé dans son rôle : c'est uniquement par le biais de son métier que Noström caressa le gratin littéraire, et c'est par un trait d'esprit que l'académicien se rapproche du scientifique. Segalen, coincé à table entre Lejeal et le docteur Noström, fait figure de voyageur solitaire, seul capable de mesurer une distance entre deux bords irréconciliables et de constater avec amusement, ou agacement, l'échec des tentatives de rapprochements formulées par ses deux compagnons de table.

⁷⁴ Alors que Cendrars embarque au Brésil, en route pour Paris, il n'exprime de la sympathie que pour le commandant de bord, le seul voyageur à bord sans doute, à en juger par « Mauvaise foi » : « Ce sacré maître d'hôtel à qui j'avais tout de même donné un bon pourboire pour être seul vient me trouver avec son air de chat miteux / Il me prie de la part du commandant de venir prendre place à la table d'honneur / Je suis furieux mais ne puis refuser » (*Feuilles de route*, t. I, p. 172).

⁷⁵ *Journal des îles*, p. 399.

Nous avons examiné ici en quoi le voyage segalienien permet de mettre en lumière une distance infranchissable entre soi et l'autre, soi et le monde. La formulation d'une esthétique de la différence permise par l'expérience du voyage affecte non seulement la perception du monde mais également le texte littéraire. Le voyage comme expérience nourrit alors la littérarité du texte en autorisant la création d'une poétique de la diffraction.

Chapitre II : Voyage et diffraction

Nous montrerons dans ce chapitre que l'œil du voyageur représente un référentiel mobile capable de provoquer, chez Segalen, une vision distordue du réel et permet l'émergence d'une esthétique littéraire de la diffraction : ce mouvement à l'œuvre dans le texte agit non seulement sur la description du monde mais également sur les stratégies narratives mises en place par l'auteur.

Nombreux sont les effets optiques provoqués par le mouvement dans le texte littéraire ; celui de la diffraction qualifie sans doute le mieux l'expérience polynésienne de Segalen. Dans le domaine physique, la diffraction se définit comme « un phénomène optique de déviation des rayons lumineux, au voisinage de corps opaques¹ ». Au premier abord, il semble que l'on s'éloigne ici bien loin des frontières littéraires. Pourtant, l'étymologie du terme nous rapproche de la littérature, et de Segalen : diffraction vient du latin *diffractus*, de *deffringere* : « mettre en morceaux ». La diffraction disperse la lumière, en la morcelant. Le voyage chez Segalen agit comme un formidable outil de diffraction du monde. Le voyageur figure alors ce « corps opaque » qui, en se distinguant de l'environnement dans lequel il évolue, force le paysage à se tordre au contact de son corps.

1. Voyage et diffraction du paysage

Le voyageur segalien se caractérise non pas par une union avec les paysages rencontrés, mais au contraire par une imperméabilité, une opacité de laquelle naît le choc

¹ Définition donnée par *Le Petit Robert 2010* (Paris: Le Robert, 2010), p. 737

exotique. C'est ainsi que Michael Taylor comprend la poésie de Segalen : « une poésie de l'immobilité, de l'opacité, sinon de la solidité, une poésie de l'impersonnel ou du transpersonnel, entièrement fermée sur soi et subtilement mystérieuse² ». Opacité, solidité, mystère : nous nous trouvons bien loin ici de la figure d'un voyageur curieux de tout et ouvert au monde. Pourtant, en dépit d'une isolation revendiquée du voyageur, le sujet en mouvement et les paysages traversés s'affectent mutuellement. C'est ici que le phénomène de diffraction prend sens : le voyageur figure peut-être ce « corps opaque » au contact duquel la représentation du monde se morcelle. Comment fonctionne, dans le texte, cette altération paradoxale, qui naît d'une opacité du voyageur au monde ?

Nous trouvons, à l'origine de cette opacité, une différence, ou plus précisément un « choc exotique » qui rend le voyageur hermétique à toute acculturation. Cette différence n'empêche pourtant pas l'expérience du voyage ; elle la polarise, selon Marc Gontard³. En effet, le mouvement imposé par le voyage agit parfois comme une loupe, qui permet de distinguer les objets entre eux et, ainsi, les marquer dans leur différence. Dans *Peintures*, Segalen présente ainsi sa vision du voyage :

C'est donc un *défilé horizontal* de choses *précieuses*, venant de *par toute la terre*, marchant vers le même but pour se composer en un même lieu, aux pieds de quelqu'Un. C'est donc aussi le Voyage – le pouvoir dans l'étendue, la présence de ce qui n'est point ici, qui vient de loin et que l'on va chercher si loin : – le Divers – qui n'est pas ceci que nous sommes, mais autre, et donne aux confins du monde ce goût d'un autre monde, – s'il se pouvait par-delà le Ciel trop humain. C'est le voyage⁴.

² Michael Taylor, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen* (Paris: Seghers, 1983), p. 149. C'est nous qui soulignons.

³ Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence* (Paris: L'Harmattan, 1990), p. 39 : « la différence polarise l'expérience du voyageur. Elle fournit en outre cette « force » par laquelle s'accomplit la forme et qui, seule, la rend possible ».

⁴ *Peintures*, p. 190.

On va chercher en voyage « le divers », c'est-à-dire précisément « ce qui n'est pas ce que nous sommes, mais autre ». L'on peut trouver des traces de « polarisation » d'images en voyage dans *Journal des îles* notamment. Lorsque le jeune Segalen débarque à New-York sur le chemin de Tahiti, la côte apparaît naturellement de plus en plus proche, de plus en plus précise :

Sur la droite, vers deux heures, tout au loin, une ligne jaune, pâle, pâle : une tache plus grise, un phare, une balise ; c'est la première vue de terre : Long Island. [...] Comme à un signal, les bateaux surgissent : paquebots yankees aux longues cheminées qui semblent d'in vraisemblables faux cols guindés ; paquebots allemands plus tassés, moins « usines » et tout en avant la goélette numérotée du pilote. Tout cela passe sur fond de brume qui encotonne les silhouettes croisées⁵.

Ici la proximité croissante avec la côte américaine individualise les éléments qui la constituent et la grossit de manière brutale, à la manière d'une loupe : la silhouette des bateaux ne se précise pas progressivement. Plutôt, ils « surgissent ». Plus encore qu'un simple phénomène de grossissement brutal, les images rencontrées en route se tordent au contact du voyageur. Lorsque le promeneur rencontre au hasard d'un sentier forestier une rivière, cette dernière « fuit », « contourne les obstacles », se montre aussi insaisissable et mouvante que le voyageur lui-même :

L'eau divisait les roches, polissait les cailloux ronds. L'eau jaillissait du sol en sources vives, et pleuvait, à lourdes ondées, du premier firmament. L'eau bruissait, courait, giclait en surabondance [...]. La vallée se barrait d'une muraille on eût dit moins pénétrable qu'une enceinte de lieu sacré. Mais l'insaisissable esquivait l'obstacle, tournait les roches et se dérobaient en ressauts imprévus. Et la ravine, un instant élargie, se refermait plus loin sur la mobile rivière qui palpait encore, ondulait, frétilait, fuyait toujours.⁶

Plus encore, on observe un risque de délitement du paysage dans l'œil du promeneur, qui fractionne parfois la scène observée pour la renvoyer morcelée, disloquée sur le papier. Cet

⁵ *Journal des îles*, p. 400.

⁶ *Les Immémoriaux*, p. 148.

éparpillement du paysage peut se présenter sous forme de pointillisme ; s'observe alors un « poudroïement » progressif de la nature :

Retrouvez la route étendue. [...] Ici, vous la voyez droite, étroite, dure vertébrée [...] Suivez la route : elle s'élargit et se poudre. Elle se noie dans la poussière : elle devient vague et sans bords dans ces plaines septentrionales où le Peintre se refuse de la suivre... [...] Ici vous voyez la route aux prises avec la terre, la falaise jaune, et ses châteaux et ses brèches, ses crêtes et ses murs. La route devient alors tranchante, et les pas piétinants l'incrument de plus en plus profonde. La route descend dans la terre. Mais l'éboulement de toute une colline la coupe. Elle doit sauter à travers, et reprendre de plus loin⁷.

L'allusion au pointillisme pourrait inviter à une lecture ekphrastique du paysage⁸, d'autant plus que Segalen souligne cette possibilité dans la préface de *Peintures* : « Ce livre est [...] un spectacle. [...] Vous conviendrez bientôt que voir [...] c'est participer au geste dessinant du peintre ; c'est *se mouvoir* dans l'espace dépeint, c'est assumer chacun des actes peints⁹ ». Néanmoins, les contours de la route sont à ce point indiscernable que « le Peintre se refuse de la suivre ». Dans cette confusion entre décor naturel et sentier artificiellement tracé, c'est un jeu entre le spectacle et le spectateur qui se trame : la route qui découpe la terre est à son tour « coupée » par la colline. La route doit alors « sauter à travers, et reprendre plus loin ». Par ce jeu de passe-passe, le paysage rejoint le voyageur : elle devient aussi vivante, mobile, imprévisible que lui. L'entrelacement de la route et du paysage souligne une union paradoxale entre la route et la nature. Si les deux se rencontrent parfois par le biais du voyageur les embrassant du regard, leur confusion ne naît pas d'une osmose mais d'une attaque réciproque, provoquant une blessure commune. Cette blessure est figurée par une

⁷ *Peintures*, p. 204.

⁸ Le lien entre écriture et peinture rejoint ici le lien, souvent proche, entre page et paysage, mis en lumière par Jean-Pierre Richard : « les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages » in *Pages Paysages, Micro-lectures II* (Paris: Seuil, 1984), p. 7.

⁹ *Peintures*, p. 156.

plaie ouverte : la route « tranchante » se fait couteau et s'affaisse dans la terre, la colline « coupe » la route en s'ébouyant. Cette atteinte mutuelle modifie les trajectoires, rendant les plans indiscernables, le tableau impossible. Ce phénomène peut également toucher les personnages, et ce de plusieurs manières. A travers le rire, par exemple : plus qu'une déchirure, c'est une diffraction de la parole que le rire provoque. L'« éclat de rire » retenu des trois rois dans *Peintures* est représenté comme une chute, qui rejoint l'affaissement de la route dans la nature :

Cette peinture est faite pour le rire [...]. Chacun à sa place, les trois rois, égaux par le titre, tous Empereurs de leur propre gré, – et si proche de la triple chute, – se regardent non sans rire [...] quand le fidèle Kiao-Tch'eng, le seul qui n'ait point ri mais mâché sa langue sous l'outrage, saute et bondit [...]. Son air est si terrible que les éclats préparés se ravalent. Les mots nobles, mieux qu'une épée, renfoncent les rires dans les gorges¹⁰.

Les rires, prêts à « éclater », se « renfoncent dans les gorges » tout comme la route, plus haut, prête à « couper » la nature, s'enfonçait dans les gorges de la colline qui à son tour se fracassait sur elle. Le rire fonctionne comme le voyage chez Segalen : tous deux résultent de l'exploitation intensive d'une ligne (celle de la parole, ou de la route) qui, de ce fait, se déchire ou menace de se déchirer. Cette déchirure, chez le voyageur ou le personnage, entraîne une dissémination de cette ligne, menaçant sa disparition. Ce phénomène peut prendre un tour pathologique, par le biais de la métaphore morbide, comme ici, dans *Les Immémoriaux* : « Térîi poursuit sa route, interrogeant de très loin chaque enfoncement de l'eau dans la terre. [...] Les collines se faisaient rocailleuses et le dévers des croupes arrondies, plus aride. Des plaques rouges dévoraient, ainsi qu'une lèpre, le flanc des versants¹¹ ». La côte tahitienne observée depuis la mer tombe en lambeaux, s'effrite, est atteinte de « lèpre ». Nous pouvons ici nous ranger sur l'avis de Pierre Emmanuel qui estime

¹⁰ *Peintures*, p. 230-231.

¹¹ *Les Immémoriaux*, p. 116.

que chez Segalen, c'est l'expérience du réel toute entière qui s'effrite continuellement dans le mouvement : « tout ce qui dure fait obstacle à un mouvement ou à la jouissance d'une réalité qui se modifie constamment elle-même [...]. Il semble que l'impermanence soit la condition de l'éternité et que le temps qui s'effrite soit considéré ici comme une véritable offrande par respect [...] à l'insaisissable unité¹² ». La déformation de la vision agit parfois par projection : le mouvement de Térîi, par exemple, est parfois projeté sur le décor lui-même, au point que ce dernier vient à disparaître. A son départ de Tahiti il observe avec émerveillement s'effacer le paysage à mesure que sa pirogue s'avance sur l'eau :

A hoé ! La terre Tahiti s'enfoncé plus loin que le ciel. Les nuages la ceinturent comme un maro [cordelette, ceinture] non serré, et qui flotterait. Regarde, sous Hina [la lune] propice, s'enfoncer aussi le trône de Oro [Dieu, ici le Soleil] ; et regarde aussi tourner la terre Mooréa. Mooréa sombre à son tour. Alors on s'en va par-dedans la nuit, un toit nouveau dessus la tête et plus rien autour de soi¹³.

Le paysage fait alors corps avec l'œil du voyageur. Point d'union pourtant, mais une percée mutuelle : l'œil perce le paysage tandis que le paysage « troue » le champ visuel. En se distinguant du paysage qui l'entoure, le regard du voyageur déforme les images du paysage qui l'entourent : ces dernières se distordent, s'éparpillent, menaçant quelquefois de se dissoudre.

Si le paysage et la vision s'affectent mutuellement par une diffraction qui les déforme, un même lien peut être établi entre le paysage et la mémoire. La vision fragmentaire du voyageur détermine un souvenir lacunaire, dans lequel le paysage s'inscrit de manière morcelée. Les départs se prêtent surtout à cette analogie, sans doute car ils sont directement marqués par une absence : absence des lieux que l'on quitte, des repères que l'on avait établis. Alors que Segalen part des Etats-Unis pour rejoindre la Polynésie, le départ se fait au moyen

¹² Pierre Emmanuel, « Lecture de Segalen » in *Regard, espaces, signes, Victor Segalen* (Paris: L'Asiathèque, 1979), p. 11.

¹³ Les Immémoriaux, p. 164.

d'une lacune, ici narrative. C'est une ellipse temporelle – marquée par un espace blanc sur la page – qui fait office de départ. Le glissement du départ évoqué plus haut n'est plus ici uniquement géographique, mais surtout psychique: on passe d'une ville réelle à une ville mémorielle. En quittant New York pour se diriger vers Tahiti, Segalen passe en revue ses souvenirs de la grande ville. Très vite, la description très précise d'une pièce de théâtre laisse place au constat d'un souvenir flou. Peu à peu, la ville ne se redessine dans l'esprit du voyageur que par quelques traits grossièrement esquissés, quelques images fragmentaires, évoquant des « bâisses inachevées » ou des « murs [...] coupés de ciel » qui pourraient tout autant désigner une mémoire lacunaire, s'effritant à mesure que le navire s'éloigne du continent :

Hélas ! tout à l'heure ils parlaient italien, et maintenant ils jouent italien. On applaudit ; modérément. L'un d'eux sort un écriteau : « ENCORE »... et les voilà emballés dans un morceau de bravoure, fanfare orphéon et Cie où ils nagent dans leur élément.

Les coins familiers. [...]

Ils s'évoquent tous seuls, les coins familiers. [...] Ce sera un carrefour, une bâtisse inachevée dont les matériaux détrempe la chaussée ; ce sera un grand mur terne coupé de ciel ; ce sera des choses plus lointaines, comme un profil d'horizon, ou plus fugitives, comme un éclairage attendu, le soir, sur le même toit, aux mêmes heures ; ou plus ternes comme le décor embelli d'un rendez-vous donné.

Dans « Frisco » qui s'estompe, là-bas, ils surgissent d'eux-mêmes, les décors quotidiens¹⁴.

New-York qui s'éloigne s'expose ainsi à la mémoire par petites touches : ici un « grand mur », là un « carrefour ». La ville elle-même répond aux sursauts d'une mémoire imparfaite et devient « inachevée », « fugitive », « terne ». A travers l'exercice de la réminiscence, il semble que la mémoire se place dans la continuité du regard, et continue son travail de morcellement de l'image.

¹⁴ Journal des îles, p. 412.

Pourtant, il ne s'agit pas chez Segalen de proposer une image figée dans son éclatement ; au contraire, le monde autour du voyageur apparaît constamment miroitant, papillotant. En ce sens, Segalen se rapproche de l'esthétique de Paul Gauguin, puisque tous deux se méfient du pointillisme. Malgré une amitié tenace entre Gauguin et Seurat, en dépit d'une touche proche du pointillisme remarquable dans certaines de ses toiles, et une participation aux salons impressionnistes entre 1880 et 1886, Gauguin qualifiera plus tard le courant pointilliste de « tachiste » et « divisionniste », n'étant composé que de « jeunes chimistes qui accumulent des petits points¹⁵ ». De son côté, Segalen voit dans le pointillisme un « risque de figement dans l'éclat¹⁶ ». Nous pouvons bien sûr situer la résistance de l'écrivain dans un contexte de conflit générationnel. La dernière exposition impressionniste se déroule à Paris alors que Segalen n'a que huit ans. A l'heure de son départ pour Tahiti, le pointillisme est sur le déclin, et l'Europe se met progressivement au diapason de l'expressionnisme et du cubisme. Cependant, le détachement de l'œuvre de Segalen vis-à-vis de la technique pointilliste n'est peut-être pas à chercher dans l'histoire littéraire ou artistique européenne, mais bien dans l'histoire polynésienne. En effet, si la matière observée chez Segalen est bien soumise à une pulvérisation semblable à celle des œuvres de Seurat ou de Signac, cette fragmentation du trait laisse passer une « lumière-poussière », pour reprendre l'expression de Christian Doumet, c'est-à-dire une matière qui semble lier les éléments entre eux¹⁷. Cette « lumière-poussière » apparaît chez Segalen comme un éclat de lumière aussi rare que soudain, qui permet au voyageur errant d'embrasser le paysage d'un seul coup et de

¹⁵ Citation tirée d'une lettre de Gauguin à sa femme, Mette, datée de Mars 1892, in *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et ses amis* (Paris: Grasset, 1946), p. 91.

¹⁶ Cité par Christian Doumet in *Victor Segalen, l'origine et la distance* (Seysssel: Champ Val-lon, 1993), p. 30.

¹⁷ « Là où règne la pulvérisation, en effet, la matière fragmentée à l'infini disparaît et s'immatérialise en une pure jouissance visuelle [...], devient une « lumière-poussière », *ibid.*, p. 29.

retrouver ses repères. Dans *Les Immémoriaux*, une aube naissante redonne espoir à Térîi qui reconnaît la voie à suivre dans ce rayon de soleil qui rase soudain la ligne de l'horizon: « Mais tous les yeux, lassés, s'abandonnèrent. L'homme furieux s'allongea parmi ses compagnons, paisiblement. Le matin parut »¹⁸ La même timidité lumineuse se retrouve chez Gauguin dans sa période polynésienne, aussi bien à travers la peinture qu'à travers l'écriture. Alors que les paysages bretons ou parisiens peints par Gauguin offrent souvent des larges ouvertures sur le ciel¹⁹, l'horizon des décors polynésiens se rétrécit pour ne former – lorsqu'il existe – qu'un mince bandeau de lumière²⁰. Chez Gauguin comme chez Segalen, la lumière se montre de manière fugace, rasante, s'insinue dans les maigres interstices laissés dans le tissu narratif ou pictural. A travers cette mince lumière se révèle une tension entre union et fragmentation : alors que son existence, même fugace, permet au voyageur d'embrasser le paysage d'un seul tenant, elle permet également de mieux en discerner les fractures et les limites. Une telle tension se retrouve dans la cosmogonie tahitienne, dont Gauguin s'est fait transcripateur, et Segalen lecteur. En se référant aux récits polynésiens retranscrits par Moerenhout en 1837, Gauguin s'attarde à deux reprises sur la création de la lumière. *L'Ancien Culte mahorie* consigne la première occurrence de cet épisode cosmogonique :

Il [Taarora] les presse [les sables], les presse encore, mais les matières ne veulent pas s'unir. Alors de sa main droite il lance les sept cieux pour en former la base, et la lumière est créée. [...] L'immobilité a cessé ; le mouvement existe²¹.

¹⁸ *Les Immémoriaux*, p. 140.

¹⁹ Voir *La neige, rue Carcel*, 1883, Copenhague, Madame Eva Kiar, ou *La Plage de Dieppe*, 1885, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

²⁰ Voir *Contes Barbares*, 1902, Essen, Folkwang Museum, ou *Ia Orana Maria*, 1891, New-York, Metropolitan Museum of Art.

²¹ Paul Gauguin, *Ancien Culte mahorie*, p. 10.

La lumière figure à la fois un lien permettant d'unir les grains de sable et d'autre part de les animer d'un mouvement. Cet épisode est retranscrit presque à l'identique à travers la fiction de *Noa-Noa* :

Les pivots sont Taarora : c'est ainsi que lui-même s'est nommé. Les rochers sont Taarora, les sables sont Taarora [...]. Et il presse entre ses mains les roches et les sables et les presse longtemps mais ces matières ne veulent pas s'unir. Alors de sa main droite il lance les sept ciels pour en faire le fondement du monde et la lumière est créée. Tout se voit, l'Univers brille jusque dans ses profondeurs et le dieu reste extasié devant l'immensité²².

A travers cet épisode de la cosmogonie polynésienne qui retient l'attention du peintre, puis de l'écrivain, nous comprenons mieux cette articulation paradoxale de l'éparpillement et du mouvement permis par le regard créateur, ce « dieu [...] extasié devant l'immensité », ou ce voyageur extasié devant le paysage qui se dévoile dans l'aube naissante, qui permet des jeux de diffraction et fait miroiter le monde.

2. Voyage et diffraction de l'écriture.

Le chatolement du paysage habité par le mouvement du voyage agit sur l'écriture même de Segalen. Cette dernière s'en trouve, à son tour, frappée par un phénomène de diffraction narrative, qui se joue à plusieurs niveaux.

Remarquons d'abord que l'expérience même du voyage de Segalen connaît, au contact de son écriture, un effet de dissémination. L'expérience unique du séjour polynésien de Segalen, de 1903 à 1904, donne lieu à trois formes d'écriture littéraire : *Les Immémoriaux* catalyse l'expérience à travers une forme romanesque, tandis que *l'Essai sur l'exotisme* ne garde que la trace de réflexions socio-philosophiques, elles-mêmes laissées à l'état de bribes.

²² Paul Gauguin, *Noa-Noa*, *op. cit.*, p. 112.

Enfin, le *Journal des îles* nous offre une toute autre forme d'écriture, dont la chronologie coïncide – à quelques écarts près – à l'expérience du voyage. Cette dernière forme commence avec le voyage, s'achève avec lui tandis que *Les Immémoriaux* et *l'Essai sur l'exotisme* se poursuivent dans son souvenir. Segalen entame la rédaction des *Immémoriaux* en 1904, alors qu'il séjourne encore à Tahiti, mais ne l'achève qu'en 1907, de retour en France. De la même manière, l'idée de *l'Essai sur l'exotisme* germe chez Segalen en 1904, lors du trajet qui le ramène en France : « Ecrire un livre sur l'Exotisme²³ », consigne-t-il dans son journal en octobre 1904. Cependant, il ne cessera d'en rajouter des notes jusqu'en octobre 1918, peu avant sa mort, et ne laissera finalement qu'un manuscrit disparate, qui devra attendre 1944 pour être en partie publié. Une expérience unique de voyage aboutissant à trois productions littéraires de formes bien différentes : ici commence déjà le travail de diffraction joué par le voyage sur l'écriture.

Nous nous attacherons à montrer en quoi l'écriture de Segalen est affectée par ce phénomène de diffraction à l'œuvre dans le voyage, qui agit sur un plan narratif, linguistique, et fait travailler la langue de l'intérieur. *Les Immémoriaux* offre un excellent exemple de diffraction narrative, qui peut s'expliquer en plusieurs étapes. C'est d'abord un déplacement de la focalisation qui est à l'œuvre. La narration n'est pas centrée autour d'une focalisation européenne mais bien polynésienne. Elle se concentre autour des aventures du personnage principal qui constitue la figure du « voyageur ». Or ce voyageur se trouve aux antipodes de la position de l'écrivain en voyage. Il est incarné par Térïï le tahitien²⁴ qui part pérégriner autour des îles polynésiennes, et non par les colons anglais qui débarquent aux abords de

²³ *Journal des îles*, p. 67

²⁴ Térïï est introduit comme personnage principal dès l'incipit du roman, par le biais d'une narration hétérodiégétique : « Cette nuit-là – comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une confusion – Térïï le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables » (*Les Immémoriaux*, p. 107).

Tahiti. Le roman s'ouvre ainsi sur un choix narratif qui, d'emblée, s'inscrit dans la différence : Segalen choisit d'adopter le point de vue de l'autre au lieu du sien. Alors que le tahitien se place comme référent narratif, l'europpéen est qualifié d' « homme blême²⁵ », aux « pirogues étrangères²⁶ ». Le déplacement de la voix narrative de soi vers l'autre déplace du même coup l'ailleurs vers l'ici et rend l'europpéen étranger. A travers ce déplacement se met en œuvre un délitement de soi dans l'écriture : Segalen tend à se détacher de sa position d'europpéen en voyage, dans le choix d'une focalisation polynésienne. S'oublie-t-il complètement, cependant ? L'écrivain subsiste plutôt comme trace, de soi vers l'autre. L'écriture suit alors une trajectoire fantomatique, dépassant la trajectoire, bien décrite, du voyage. Entre soi et l'autre, entre ici et là-bas demeure la trace du déplacement de soi, contenue dans de nombreux indices textuels. D'abord dans le métissage de la langue²⁷, témoignage de la coexistence de deux instances de soi. La langue française, qui sur le plan diégétique constitue la langue de l'étranger, côtoie le Reo Maori, langue de Térii. Malgré ce côtoiement parfois difficile pour le lecteur, la langue de l'écriture demeure, résolument, le français. Segalen, en choisissant le support écrit, rejoint le camp des « hommes au nouveau-parler », qui maîtrisent l'art de l'écriture contrairement aux Tahitiens :

Je [le grand prêtre] sais leur objet de colère : des hommes sont venus, au nouveau parler. [...] Ils ont des sortilèges enfermés dans des signes. Ils ont peint ces petits signes sur des feuilles. Ils les consultent des yeux et les répandent avec leur paroles !... [...] Qu'étaient donc ces hommes au nouveau-parler dont la venue surexcitait les dieux ? Et pourquoi ces signes peints quand on avait la tresse Origine-de-la-parole, pour aider le souvenir²⁸?

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ Les traces de métissage linguistiques sont extrêmement nombreuses dans *Les Immémoriaux*. Nous citerons, par exemple: « Ainsi, les souffles nouveaux qui empoisonnaient sans égards les esclaves, les manants, les possesseurs-de-terre, les Arii, se manifestaient injurieux même aux atua ! » (p. 111).

²⁸ *Ibid.*

En écrivant sur Tahiti, en adoptant le point de vue d'un polynésien, Segalen réconcilie mythe et littérature, qui opposent le familier à l'étranger :

A mesure que se déroulait dans la bouche de Paofai l'invective haineuse, il passait en l'esprit du disciple des lueurs divinatoires : les maux inconnus, les fièvres nouvelles, les discordes et les poisons n'étaient que sortilèges vomis sur l'île heureuse par ces nouveaux venus [...] : Comme Paofai, imperturbable en sa violence majestueuse, prolongeait le chant incantatoire, Térui l'imita, doublant toutes les menaces²⁹.

Plus qu'un déplacement réel du point de vue, il s'agirait plutôt de rassembler à travers l'écriture deux instances du voyage : ici et là-bas, soi et l'autre, le mythe oublié et l'écriture dévastatrice. Segalen répond ici à un besoin de plongée dans l'exotisme, ou plutôt dans l'Inhumain :

Mais j'ai dit ailleurs l'exotisme du divin. C'est par un mouvement divergent de cette route, divergent de l'appétition vers le divin, que j'entends faire passer la route vers le Divers divinisé, vers le Divers miraculeux et capable, le Divers inspirant : l'Inhumain. [...] L'inhumain. Ce qui est autre qu'un homme. On peut en avoir conscience moins par le sentiment direct qu'il inspire, que par la recherche de ce sentiment. Ne pas confondre avec Absolu. L'Inhumain : son véritable Nom est l'Autre. Ainsi il devient, non pas un dieu, mais un acte inhérent à la pensée... Ne pouvoir imaginer qu'en fonction de l'adverse³⁰.

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la recherche de l'autre que le mouvement que l'écriture emprunte pour le rejoindre. L'exploration de l'exotisme (du « Divers ») ne s'effectue que sous l'effet d'une divergence : ce n'est que la recherche d'un exotisme divin qui est détournée vers la recherche de l'Autre. Le phénomène de diffraction est également remarquable sur un plan métadiégétique. S'opère alors, dans le voyage, une diffraction du langage qui perturbe sa trajectoire. Dès que le voyage intervient dans le texte, le langage se perce et se déstructure : le nom manque de se perdre, ne cesse de se transformer. *Les Immémoriaux* est exemplaire à ce sujet : chaque voyage menace le nom propre. L'arrivée des

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ Essai sur l'exotisme, p. 773.

voyageurs venus d'Europe, d'abord, plane comme une menace sur la permanence de l'existence du nom polynésien. Alors que les navires s'approchent de l'île, la mémoire de Térii devient défaillante, le langage et la généalogie qu'il restitue en pâttissent :

‘Dormait Tériitahia i Marama avec la femme Tétuauï Méritini du maraè Vaïrao :
De ceux-là naquit...’
Un silence pesa, avec une petite angoisse. Aiüé ! que présageait l'oubli du nom ?
C'était mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignés pour être les gardiens des mots ! Térii eut peur ; il s'accroupit ; et, adossé à l'enceinte en une posture familière, il songeait³¹.

Cet « oubli du nom » par le « désigné », la menace de dégénérescence du langage se fait résultat du voyage (des Européens vers Tahiti), mais également provocation de la fuite. C'est cet oubli et la honte qu'il entraîne qui poussera Térii à embarquer sur sa pirogue à travers une errance initiatique autour de la Polynésie française, qui le poussera au départ :

Paofai reconnut le haèré-po coupable, Térii au grand parler dont le nom se disait maintenant « qui Perdit les mots » mais que des gens proclamaient toujours « Disparu avec Prodige ». Paofai se souvint que c'était là son disciple, peut-être son fils : il le cacha parmi les pagayeurs. Courbés sur la mer, tous se tendaient vers le signal : « A hoé ! » hurla le chef des pilotes. Les mille pagaies crevèrent l'eau. Les coques bondirent. D'innombrables torches incendièrent le vent. Un cri leva, s'étendit, enfla : le cri d'en-allée, l'appel-au-départ des heureux, pour d'autres joies encore et vers d'autres voluptés³².

Le départ de Térii et de ses compagnons de voyage est précipité par le changement de nom donné à Térii. C'est la transformation soudaine d'une mémoire auguste à une mémoire défaillante, trouée, qui pousse Térii à prendre le large. Le voyage se montre alors à l'image du voyageur. Alors que Térii, par son « trou de mémoire », perce la continuité de son discours, les pagaies qui s'engagent sur le lagon « crèv[ent] l'eau ». L'embarcation, de la même manière, ne file pas sur l'eau comme autrefois filait le discours de Térii dans la nuit. Au contraire, elle est « bondi[ssante] », violente, destructrice : les torches n'éclairent pas mais

³¹ Les Immémoriaux, p. 109.

³² *Ibid.*, p. 163.

« incendient » le vent. Le retour de Térii sur la terre tahitienne souligne, encore une fois, la marque d'une transformation du nom. Le trou de mémoire originel du récitant, l'arrivée des voyageurs européens et la fuite de Térii entraîne inévitablement une transformation du nom propre, et du nom commun. Avec l'arrivée et l'installation des colons et du protestantisme, Térii voit, malgré ses réticences, son nom changé par le biais du baptême. La crainte du baptême et des changements que celui-ci entraînerait écarte d'abord Térii de la foule des baptisés, qui l'évite comme un « ulcéré »:

On chantait : « Huro ! Huro ! » à la façon piritané, ou bien « Hotana pour le Seigneur ! » sur un ton particulier, imité des disciples de Kérito dans la terre Iudéa. Parmi tout cet entrain neuf, Térii l'Ignorant se sentit démesurément isolé. Samuëla et les fétii du faré commun l'avaient quitté sans paroles, comme on s'écarte d'un manant mangé d'ulcères, et s'en étaient allés tenir place, au meilleur rang qui fût, parmi les candidats empressés³³.

Le caractère soudainement « ulcéré » de Térii souligne non seulement une révolte intestine mais également un manque, un trou. Du point de vue du colon ou du colonisé, le changement de nom lié au baptême servirait à créer des hommes nouveaux, tandis que pour Térii, le baptême ne fait, contre toute attente, aucune réelle différence. Le changement de nom demeure uniquement sémantique :

Il s'ébroua sans bien comprendre, mais satisfait et mieux attentif à sa personne : il était chrétien ! non plus Térii l'ignorant. Térii... quel nom stupide ! Aussitôt, il voulut s'en dépouiller, et comme il murmurait au hasard le premier mot qui l'eût fait rire à son retour, et qu'il eût retenu, « Iakoba », il dit gravement : « Je me nommerai Iakoba ». Ensuite il tâta ses membres, ainsi qu'il avait fait jadis dans la nuit du prodige : ses membres gardaient leur forme et leur couleur [...]. Une fois de plus, malgré son double effort, le prodige et le baptême, rien ne changeait dans son corps d'homme vivant... que son nom peut-être³⁴.

Le départ comme le retour annoncent un bouleversement sémantique, qui s'accompagne à chaque fois d'un sentiment d'angoisse. Au début du roman, le trou de mémoire de Térii

³³ *Ibid.*, p. 208.

³⁴ *Ibid.*, p. 210.

provoque instantanément une inquiétude³⁵, qui se retrouve lors du constat de l'évangélisation de l'île : « Ils vont, comme nous, au faré-de-prières, pour chanter les louanges du Seigneur. [...] Térïi, dès lors [...] se souvint, comprit, et il arrêta ses paroles ; et une angoisse pesait sur lui-même, aussi³⁶ ». Le départ comme le retour de voyage est ainsi marqué par un arrêt des paroles, qui s'accompagne d'une angoisse. Ce n'est pas tant le changement qui provoque cette inquiétude, mais plutôt l'arrêt, et la possibilité d'une perte : arrêt du flot habituel des paroles, perte du nom, perte du mot. Le voyage joue en ce sens un rôle singulier. Il précipite cette perte du langage : la conquête de la vallée de Pirae par les chefs tahitiens participe à cette disparition du langage, qui accompagne la disparition de la mémoire, de l'histoire, voire de l'homme : « Car on sait qu'aux changements des êtres, afin que cela soit irrévocable, doit s'ajouter l'extermination des mots, et que les mots périssent en entraînant ceux qui les ont créés³⁷ ». Si cette disparition n'est jamais totale, elle subsiste comme menace à travers des tressaillements du langage. Le flot continu de la parole s'arrête abruptement, hésite, s'interrompt chez Térïi, dont la récitation est d'abord perturbée par un bégaiement originel qui provoquera sa fuite, et qui trouvera écho à plusieurs reprises dans le roman. Ainsi, lorsque Térïi rencontre les membres de l'équipage anglais fraîchement débarqué, ce contact laisse le premier « bégayant », le second « interdit » :

Térïi n'eut rien imaginé de pareil.
Ensuite, Hammanihi s'efforça d'obtenir un mousquet. [...] « Choisis ! » Le chef [anglais] hésitait. [...] L'étranger ne s'empressait point d'accepter. On le voyait interdit comme ces mâles auxquels un *bénéfice* a rendu l'enlacement inutile. [...] Puis il [Térïi] revint tout tremblant et bégayant³⁸.

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ *Ibid.*, p. 184.

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

Le sursaut du langage éprouvé lors de la rencontre avec le voyageur trouve un autre écho lorsque Térîi rentre de voyage et constate avec effarement les transformations causées par la colonisation anglaise. Les chants religieux tahitiens sont remplacés par des prières protestantes. Si la récitation religieuse s'est teintée d'accents européens, cela ne répare pas le bégaiement originel. Au contraire, il est confirmé : « Le Piritané [Anglais] persistait à bégayer sans entrain les tristes louanges de son dieu, et Térîi s'inquiétait sur l'issue de son rite ³⁹ ». Ce bégaiement ressemble à ce que Segalen désigne comme le signe d'un « dépouillement de la langue ⁴⁰ » et révèle un ébranlement en profondeur du langage. Le voyage serait alors un vecteur de ce dépouillement aussi maladroit que violent : c'est le contact, pressenti ou réel, entre soi et l'autre qui perturbe le langage et l'ordre des mots, et révèle une certaine diffraction du langage à travers le prisme du voyage. La menace de disparition qui en découle et qui entraîne cette angoisse invite à une tentative de réconciliation des pôles opposés (soi et l'autre), pour sauvegarder le langage, par le biais du baptême et du changement de nom.

A travers ce souci constant de réconciliation de deux pôles opposés se dessine un bovarysme de l'écriture chez Segalen. L'auteur emprunte le terme de bovarysme à Jules de Gaultier qui le définit comme « la faculté [dont tout homme est doté] de se concevoir autrement qu'il n'est ⁴¹ ». Inspiré par le personnage de Flaubert, Jules de Gaultier extrait cette

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁰ Segalen écrit : « je songe au grand dépouillement (se dépouiller de tout ce qui n'est pas mot) », qui fait dire à Henri Bouillier que les mots agissent comme des « dieux provisoires », qui « bégaiement » et « moutonnent », in : *Regard, Espaces, signes, Victor Segalen* (Paris: L'Asiathèque, 1979), p. 1.

⁴¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris: Sandre, 2008 [1856-7]), p. 26

faculté de la contradiction entre le « moi réel » et le « moi imaginaire » chez Emma Bovary⁴². La confrontation des deux instances du moi produit alors un « choc », qui, non résolu, la pousse au suicide. Jules de Gaultier dresse alors un parallèle entre le personnage de Flaubert et l'attrance croissante pour le sentiment d'exotisme, qu'il compare à la vaine inclinaison romantique d'Emma :

L'Empire a créé « le goût de l'exotisme » et l'infini besoin de sensations intenses. [...] L'homme se conçoit tel qu'il voudrait être, et non tel qu'il est, à en juger par la chimérique passion pour les voyages chez les sédentaires, et inversement⁴³.

Segalen trouve une résonance dans cette définition du bovarysme, sans doute d'abord au regard de son histoire personnelle : médecin militaire, il aspire à l'écriture, mais ne publie, de son vivant, que quatre ouvrages. Sur un plan théorique ensuite, Segalen emploie le terme de bovarysme en l'appliquant à l'exotisme. Il retrouve en effet le même « choc » exotique lors de la rencontre du réel et de l'imaginaire dans le voyage. Ce choc, selon lui, est double, car réciproque⁴⁴. Ce choc double répond à un « double jeu de la diversité »:

La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer. [...] L'exote, du creux de sa motte de terre patriarcale, appelle, désire, subodore des au-delà. Mais, habitant les au-delà – tout en les enfermant, les embrassant, les savourant, voici la Motte, le Terroir qui devient tout à coup et puissamment Divers. De ce double jeu balancé, une inlassable, intarissable diversité.⁴⁵

Cette confrontation de la diversité, Segalen en trouve une image exemplaire chez Gauguin d'abord, Rimbaud ensuite. Selon lui, Gauguin a réussi à trouver dans son séjour aux

⁴² « S'installe une lutte entre le moi réel, méconnu et le monstre chimérique installé dans son cerveau » écrit Jules de Gaultier, *ibid.*, p. 38.

⁴³ *Ibid.*, p. 25-6, 30.

⁴⁴ « Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. [...] Car il y'a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit. [...] Tout cela, réaction non plus du milieu sur le voyageur mais du voyageur sur le milieu vivant, j'ai tenté de l'exprimer pour la race maorie » (*Essai sur l'exotisme*, p. 36).

⁴⁵ *Essai sur l'exotisme*, p. 67-68.

Marquises et dans ses peintures une réconciliation des deux facettes de sa personnalité: le monstre et l'exote :

Gauguin fut un monstre. [...] Certains êtres ne sont exceptionnels que dans un sens, vers un axe autour duquel tourbillonnent, semble-t-il, l'ensemble de leurs forces vives. [...] Et Gauguin, encore, ne fut point tout cela : mais il apparut dans ses dernières années comme un être ambigu et douloureux [...] ; il fut divers, et dans tout, excessif⁴⁶.

Rimbaud, autre figure double, est atteint de « Bovarysme de génie⁴⁷ », en ce que le même homme parvient à être poète d'abord, voyageur ensuite. Ce bovarysme inhérent au grand voyageur tend alors à unifier les éléments épars du monde et de la conscience, à réconcilier les contraires. Lorsque Térii se fait baptiser, c'est dans une tentative d'apaiser la tension entre colonisé et colonisateur, dans l'espoir d'une réduction de l'angoisse apportée par le voyage.

La tentative reste vaine, cependant :

[Immédiatement après le baptême de Térii :] Or, les promesses et l'espoir avaient été si grands et si fervents parmi ses compagnons qu'il se reprit à attendre encore, et considéra la foule : tous les gens autour de lui restaient semblables à eux-mêmes par la démarche, le nombre de leurs pieds et les gestes de leur figure⁴⁸.

Comme le souligne alors Henri Bouillier, cette unification est au centre de la problématique segalenienne : «on voit donc posé d'emblée un des thèmes majeurs de l'œuvre de Segalen : la confrontation entre le Réel et l'Imaginaire⁴⁹ ». Le voyage segalien sert alors à mettre en évidence la distance entre deux pôles : soi et l'autre, l'ici et l'ailleurs, le réel et l'imaginaire, la tentation de disparition et survivance d'une trace. La réconciliation de ces opposés par le

⁴⁶ Gauguin dans son dernier décor, p. 367.

⁴⁷ « Bien que snob, justement réhabilité par l'explication bovaryque, soit un sincère et un douloureux que son moi véritable effraie, Rimbaud, qui fut sincère et douloureux, ne fut point snob. Il a péché par dispersion d'énergie au contraire, et c'est le cas du Bovarysme de génie » (*Le Double Rimbaud*, p. 499).

⁴⁸ Les Immémoriaux, p. 165.

⁴⁹ Henri Bouillier, préface à *Équipée* p. 262.

biais du bovarysme dessine une trajectoire de l'écriture proche du sablier de Cendrars. Cependant, il semblerait que ce bovarysme ne débouche que sur une illusion de réconciliation (dans le cas du baptême) ou sur une impasse, à en juger par la mort prématurée d'Emma Bovary, de Gauguin, de Rimbaud, voire de Segalen. Le bovarysme agit ici comme une tentative échouée de réconciliation des distances entre les éléments du Divers, observés en voyage.

Nous avons tenté de montrer que les voyages mis en scène par Segalen mettent en évidence une déchirure profonde du paysage aussi bien que de l'écriture. Il serait tentant d'envisager l'écriture du voyage comme un moyen de donner un sens à cette déchirure. Cependant, la tentative bovaryste consistant à unifier la dualité de l'être et du monde n'offre alors qu'une illusion d'union : comment sortir de cette impasse bovaryste ? Il s'agit alors, pour Segalen, d'admettre la véritable destination de l'écriture et du voyage : celle de l'inconnu.

Chapitre III : L'impossible voyage

Paradoxalement, le sens surgit non pas des bords à raccorder, mais de la déchirure elle-même : c'est dans une solitude existentielle que le voyageur segalenien se définit et prend sens. Dès lors il ne s'agit pas dans le voyage de réduire la distance et la différence, mais de la reconnaître et de l'affirmer.

1. Voyage, absence et interdit

Le voyage chez Segalen se teinte très souvent d'interdit qui pèse sur le voyageur comme une chape de plomb. Dans *Les Immémoriaux*, l'arrivée du Colon est marquée par le piétinement d'un interdit : celui du marae apparaissant comme un espace de la distance, une frontière entre sacré et profane, espace marin et terrestre, dont le franchissement est interdit. Le trépassement de la limite du marae s'apparente alors à un viol, comme l'indique la périphrase des « parvis inviolables¹ », qui scellent le lieu d'un interdit avant même de le nommer :

‘Mon frère, il n’y a plus de maraè sur la terre Papara, ni sur aucune autre terre. Car l’Arii-rahi, inspiré par le Seigneur, les a fait démolir et jeter à l’eau.
- Aué ! vieux prêtre fourbe ! Pas de maraè !’
Paofaï, hurlant d’épouvantables menaces, secoua les épaules ainsi qu’un insensé, creva derrière lui la barrière de bambous, et s’en alla, marchant à grands pas irrités vers la mer².

Le contact entre le colonisateur et le colonisé, par le biais du trépassement de l'enceinte du Marae, est directement assimilé à un interdit franchi de manière brutale, préfigurant l'interdit

¹ *Les Immémoriaux*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 214.

que Segalen posera sur ses *Stèles* chinoises³. L'arrivée à destination apparaît alors comme une violence exercée par le voyage. En effet, si nous comprenons ce dernier comme l'expression d'un désir entre deux bords, l'arrivée sur la terre ferme survient comme un assouvissement brutal du désir, chargé de violence. La présence de l'interdit pesant sur le marae peut être comprise comme une résistance contre la fin du voyage : en associant un lieu chargé d'interdit au lieu de débarquement, il s'agit peut-être de faire perdurer le voyage et de retarder sa fin. En effet, le voyage de Segalen ouvre la carte du monde vers le « blanc », l'inexploré, ouvre le réel vers l'imaginaire : « Pour dompter et dessiner d'avance ce que l'on trouvera dans ce blanc, vais-je déjà tomber dans l'Imaginaire à peine fui⁴ ? », se demande ainsi Segalen au début d'*Equipée*, réflexion sur la marche qui accompagne son voyage en Chine. L'imaginaire agit comme un moteur du voyage autant que comme un frein : « dès maintenant, je puis tenir que le réel imaginé est terrible, et le plus gros des épouvantails à faire peur [...]. Je suis en route⁵ ». Le voyage est ainsi motivé par l'imaginaire pour en faire progressivement reculer le champ : dessiner les contours encore inconnus de la Chine, c'est combler le blanc, faire reculer le vide jusqu'à son épuisement, le remplacer par la route et son écriture⁶. Dès lors, le voyage s'ouvre sur un risque : la différence observée par le voyageur le plonge dans un gouffre sans borne : celui de l'inconnaissable, de l'Être inaccessible⁷. La différence au cœur du voyage exprime cet écart entre le connu et l'inconnu, le Réel et

³ Le voyage est assimilé au « viol de la cité violette interdite », *Stèles*, p. 73.

⁴ Victor Segalen, *Equipée*, in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Henry Bouillier, 2 vols. (Paris: Robert Laffont, 1995), t. II, p. 269.

⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁶ Cet attrait paradoxal de l'imaginaire est exprimé directement par Segalen : « le but premier – imaginaire ! sonne creux dans le lointain [...]. Comme il s'efface devant le réel quotidien, qui pourtant progresse puissamment vers lui ! », *ibid.*, p. 25.

⁷ « L'Être demeure pour Segalen cet Inconnaissable, dont le symbole est entrevu », Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, *op. cit.*, p. 25.

l'Imaginaire, que Segalen exprime par « le Mystère », ou « la distance », mis à mal par le tourisme et le progrès :

Les moyens d'Usure de l'exotisme à la surface du Globe : tout ce qu'on appelle Progrès. Lois de la physique appliquée ; voyages mécaniques confrontant les peuples et, horreur, les mêlant, les mélangeant sans les faire se battre [...] – Où est le mystère ? Où sont les distances⁸ ?

L'absence contenue par la distance rejoint l'esthétique du trou et de la béance mise en évidence chez Segalen par Christian Doumet. L'archipel de la Polynésie apparaît comme une terre trouée, tant par l'Océan que par le lagon intérieur des atolls⁹. Ce trou circulaire formé par la terre explorée rejoint celui que Segalen ira observer plus tard en Chine, logé au creux des Stèles :

Et parfois dans les Stèles classiques, sous les ventres écailleux, au milieu du fourmillement des pattes, des tronçons de queues, des griffes et des épines, un trou rond, aux bords émoussés, qui transperce la pierre et par où l'œil azuré du ciel lointain vient viser l'arrivant¹⁰.

Le trou représente selon Christian Doumet « les violences concomitantes du désir et de son interdit », puisque « l'arrivant se voit 'perçé au fond de soi', 'perçé à jour' »¹¹ en regardant les Stèles sacrées. Ici encore, l'arrivée du voyageur est indissociable d'une menace : l'arrivant se retrouve vulnérable, « visé » par la pierre. Il en va ainsi de tout voyage, selon Segalen : « Se rendre¹² ! », s'exclame-t-il dans *Equipée*, au pied d'un mont dont l'ascension

⁸ Essai sur l'exotisme, p. 94.

⁹ « En face de nous, c'est la terre, mais invraisemblable ! On définit généralement une île : portion de terre entourée d'eau de tous côtés : ici le contraire est plus juste : eau centrale (le lagon), et terre alentour. Ces diables de coraux ont adopté, pour leurs bâtisses continentales, la forme circulaire. [...] La bande verte des éternels cocotiers est hachée, trouée, démantelée. » (*Journal des îles*, p. 414).

¹⁰ *Stèles*, p. 2.

¹¹ Christian Doumet, Victor Segalen, l'origine et la distance, op. cit., p. 45.

¹² *Equipée*, p. 273.

promet d'être périlleuse. Segalen joue ici sur la double acception du verbe « se rendre » : arriver à destination, se rendre quelque part, reviendrait à abdiquer, perdre la partie.

2. Sortir du voyage ?

Comment se défaire de l'emprise de l'interdit sur le voyage ? C'est le paradoxe du voyage segalien : libérer le voyage de ses résistances, c'est entreprendre de le mener à bout, voire d'en venir à bout. La libération du voyage est alors difficilement souhaitable. Est-il alors possible de libérer le voyage en maintenant son existence ? Segalen suit deux voies, qui, nous le verrons, le mènent dans une impasse. La première voie est celle de la dissémination du voyage. Pour Segalen, il s'agit d'abord de faire mourir le voyage en route, de ne jamais le faire arriver. Le voyageur idéal est alors celui qui se perd en voyage, qui meurt en chemin. Le fantasme cendrarsien de Christophe Colomb errant éternellement sur les routes de l'Atlantique trouve tout naturellement un écho chez Segalen, à travers le personnage de Magellan : « Le premier voyage autour du monde dut en être le plus désenchanté. Fort heureusement, Magellan mourut en route. Son pilote, lui, accomplit simplement son métier sans se douter de l'effroyable chose : il n'y avait plus d'extrême lointain¹³ ! ». « Mourir en route » présente pour Segalen l'avantage de la conservation des distances. Ne pas revenir permet de ne jamais boucler la boucle, de ne jamais rapprocher le lointain à l'ici. La mort du voyageur semble alors, paradoxalement, empêcher la fin du voyage, le maintenir dans un idéal d'infiniment loin, infiniment long. La plongée dans le vide auquel invite la mort est salutaire ; seulement la mort du voyageur empêcherait l'écriture du voyage, et Segalen y répugne encore. La seconde voie à envisager consiste à pousser le voyage vers un hors-

¹³ Essai sur l'exotisme, p. 95-96.

voyage, et de pousser le texte de voyage vers un hors-texte, afin de tenter de se dégager de la temporalité tragique du voyage. Cette entreprise d'extériorisation de l'objet et de l'écriture passe d'abord par une dilution du mouvement dans une apparente immobilité, conduisant à l'impression de délitement du voyage. Le voyage en Polynésie, malgré ses déplacements fréquents d'île en île, donne ainsi à Segalen une bizarre impression d'immobilité : « Chaque matin, par mon hublot, m'apparaît une terre nouvelle et pourtant identique »¹⁴. Une expérience similaire est décrite lors du périple de Térii : « Sur l'eau plate, sous le ciel pesant et proche, la pirogue tenait son immobilité¹⁵ ». Lorsque le voyage s'éternise, le mouvement qu'anime le navire ou le paysage se dissout dans une impression d'inertie, tend à se scléroser. Pris entre deux rives – celles du départ et de la destination – le voyage se fuit lui-même, tente de ne plus exister en tant que mouvement pour, paradoxalement, ne jamais vraiment disparaître. Cette tendance à la dissolution se retrouve dans l'écriture même de Segalen. *L'Essai sur l'exotisme*, qui ne présente que des bribes de notes, des projets de plans, constitue un essai en continuel devenir, dont l'achèvement s'est dissout dans le brouillon. *Les Immémoriaux* procède d'une autre manière : ce n'est pas tant dans la forme que dans le langage que le texte se dissout. En incluant une généalogie et un lexique tahitien à la narration francophone, le texte se dissout dans une mixité langagière, le français s'exile de l'intérieur. Ainsi, dirait Barthes, le texte « s'extériorise » :

Comment un texte qui est du langage peut-il être hors des langages ? Comment extérioriser (mettre à l'extérieur) les parlers du monde, sans se réfugier dans un dernier parler à partir duquel les autres seraient simplement rapportés, récités ? [...] Par un travail progressif d'exténuation. [...] Le texte détruit jusqu'au bout, jusqu'à la contradiction, sa propre catégorie discursive, sa référence socio-linguistique (son 'genre'). [...] Il s'agit, par transmutation (et non plus seulement par transformation) de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière ; cet état inouï, ce métal

¹⁴ Journal des îles, p. 417.

¹⁵ Les Immémoriaux, p. 110.

incandescent, hors origine et hors-communication, c'est alors du langage, et non un langage, fût-il décroché, mimé, ironisé¹⁶.

Le texte tend ainsi à échapper à sa finitude tout comme le voyage s'épuise en chemin pour ne pas avoir à finir sa route. Il y a donc dans cette volonté de disparition une correspondance métadiégétique entre texte et voyage.

Segalen n'était pas le seul à mettre en perspective l'objet et son écriture. Bouvier perçoit, de la même manière, une volonté de dissémination commune au voyage et à l'écrivain :

Le voyageur est amené à disparaître, tout comme l'écrivain. [...] Entre l'écriture et le voyage il y a un point commun : dans les deux cas, il s'agit d'un exercice de disparition, d'escamotage. [...] Et du fait que l'existence entière est un exercice de disparition, je trouve que tant le voyage que l'écriture sont de très bonnes écoles¹⁷.

Cet évitement de la fin est d'autre part accentué par une vision du voyage souvent plus proche de l'errance, de la déambulation que de l'aller-retour, comme nous invite à le penser Agnès Bouteille : « le projet n'est donc pas ou plus de relier des lieux ou de lier des espaces géographiques et culturels. Il s'agit moins d'aller que de déambuler¹⁸ ». Segalen soulignera l'importance de l'errance sans but dans le mouvement dans une lettre à Charles Guibier : « être né pour vagabonder, voir et sentir tout ce qu'il y a à voir et sentir au monde¹⁹ ». Malgré, il est vrai, l'importance des trajectoires verticales²⁰ dans les voyages segaleniens, le voyageur finit toujours par se perdre en route (c'est le cas de Térii) ou par changer de cap (Segalen se

¹⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 50-51. C'est Barthes qui souligne.

¹⁷ Irène Lichtenstein-Fall, *Routes et déroutes, entretiens avec Nicolas Bouvier* (Genève: Metropolis, 1997), p. 169.

¹⁸ Agnès Bouteille, « Cheminements réels et imaginaires : une écriture du mouvement chez Victor Segalen, Nicolas Bouvier, Jean-Claude Guillebaud », in Alain Vaillant (dir.), *Corps en mouvement* (Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996), p. 173.

¹⁹ Lettre inédite de Victor Segalen adressée à Charles Guibier, citée par Henri Bouillier in *Victor Segalen* (Paris : Mercure de France, 1986), p. 180.

²⁰ Soulignées par Jean Roudaut : « Le lieu du voyage subit également un déplacement [...]. Le domaine de la platitude, de l'étendue de l'horizontal, du non orienté, cède au profit de la verticalité » (*Regard, Espaces, Signes*, op. cit., p. 35).

dirige vers la France puis se rabat sur l’Egypte dans l’espoir d’y rencontrer Rimbaud). Ici encore, l’écriture du voyage se calque sur son objet : « il existe une équivalence entre voyage et écriture poétique (sans que l’une soit l’illustration de l’autre). [...] Ce qui importe, c’est la mise en branle d’un monde intérieur par la mise en place d’un contraignant et continu système de résonance²¹ ». La poésie des *Stèles* évoquée par Jean Roudaut est ainsi agitée d’une « mise en branle » de l’écriture. Nous pouvons étendre ce commentaire à la période polynésienne de Segalen, qui met déjà en évidence un travail à l’œuvre de l’écriture, agissant à travers une mixité sémantique qui entraîne le texte vers un hors-français, en mettant en scène un hors-voyage. Cependant, cette sortie hors-champ relève plus de la tentative, et du fantasme de l’écrivain, que d’une réelle sortie de secours. Car de fait, malgré une illusion d’immobilité pendant le voyage, Segalen rejoint la France au terme de son périple, Térii rejoint Tahiti. Comment réconcilier alors fantasme de voyage sans fin et fin du voyage ? Comment faire survivre le voyage ?

Chez Segalen, le fantasme d’un voyage infini est progressivement remplacé par celui d’un voyage régressif. Il s’agit alors d’aller ailleurs pour revenir à soi. Ainsi, le voyage de Térii autour de la Polynésie l’enjoint finalement à un retour à Tahiti et à une remise en question identitaire, résultant en son baptême. De la même manière, l’aventure polynésienne de Segalen invite à une introspection par le biais de l’écriture. Enfin, *l’Essai sur l’exotisme* met directement en évidence cette trajectoire circulaire du voyage : « tout voyage est un voyage vers soi » ; il faut alors « aller jusqu’au bout²² ». Segalen rejoint ici Cendrars : tous deux veulent aller au bout du voyage, voire en parvenir à bout, jusqu’à son épuisement. Le voyage segalénien, tout comme le voyage cendrarsien, emprunte la forme d’un voyage en

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Essai sur l’exotisme*, p. 73.

profondeur. Chez Cendrars, la profondeur du voyage prend la forme d'un sablier, chez Segalen elle prend la forme d'un voyage vers l'inconnu. Le Divers rencontré en voyage par le biais du choc exotique conduit le voyageur vers soi, le guidant ainsi de l'Étant vers l'Être. Le périple de Térii figure en ce sens un voyage initiatique, qui le ramène à un conflit identitaire. La stèle rencontrée au bord de chemin par le voyageur agit également comme un itinéraire en profondeur :

Une insolite inscription horizontale : huit grands caractères, deux par deux, que l'on doit lire, non pas de la droite vers la gauche, mais à l'encontre, – et ce qui est plus. [...]
Ces huit grands signes rétrogrades marquent le retour au tombeau et le CHEMIN DE L'ÂME, – ils ne guident point des pas vivants.
Si détournées de l'air doux aux poitrines, ils s'enfoncent dans la pierre ; si, fuyant la lumière, ils donnent dans la profondeur solide,
C'est, clairement, pour être lus au revers de l'espace, – lieu sans routes où cheminent fixement les yeux du mort.²³

L'écriture s'inscrit en creux et s'enfonce dans la profondeur de la pierre. Paradoxalement, le creux formé par l'inscription n'invite pas à y voir un manque mais un sens : l'absence ici n'est pas vide mais porteuse de signification, elle appelle à une introspection. De la même manière, *Equipée* inscrit le voyage dans une boucle, formée par le départ et le retour à soi : « je pars et je m'agite dans l'espoir seulement du retour enrichi²⁴ ». L'itinéraire entre le départ et le retour se fait alors par « méditations concentriques²⁵ ». Or ce retour sur soi est impossible à atteindre. En effet, ce que Segalen appelle l'« Être », c'est également le grand inconnu. Passer de l'Étant à l'Être, pour Segalen, c'est passer du connu à l'inconnu, du multiple à l'unité par le biais du choc exotique mis en œuvre par le mouvement. Or cette unité recherchée est inatteignable. Le voyage est alors chimérique, et son développement

²³ « Stèle du chemin de l'âme », *Stèles*, p. 104.

²⁴ *Equipée*, p. 268.

²⁵ « Mon voyage prend décidément pour moi la valeur d'une expérience sincère : [...]. Je vais chercher, au prix de dix mois d'efforts et de courses, le droit personnel au repos replié, à la longue méditation concentrique, sans but », *Essai sur l'exotisme*, p. 89.

l'entraîne vers sa perte. Chez Segalen, le moment du retour à soi ne marque pas une unité retrouvée, mais plutôt un délitement définitif. Le point de retour se transforme alors en point de non-retour, de fuite définitive. La destination finale du voyage, l'Inconnaisable, rejoint alors l'inadmissible cendrarsien. L'absence révélée par le voyage souligne en profondeur l'absence de l'Être. Avec Segalen, le voyage plongerait-il le texte dans une impasse ?

TROISIEME PARTIE. ALBERT LONDRES :
L'ECHAPPEE DU VOYAGE

Les récits de voyages d'Albert Londres diffèrent de ceux de Cendrars et de Segalen. La spécificité de son écriture tient d'abord à la nature de sa profession : grand reporter, Londres écrit sous une contrainte éditoriale, dans un format réduit et fragmenté, pour un public mêlant amateurs de littérature aussi bien que de faits divers. La seconde particularité de l'œuvre réside dans la position paradoxale de la réception critique et éditoriale face à cet auteur. D'une part, Albert Londres jouit d'un lectorat enthousiaste : l'engouement du public dans les années 1920 comme de la presse qui le soutient pour ses reportages lui permet d'en éditer la plupart en texte intégral, souvent l'année suivant leur parution dans la presse¹. Ses œuvres complètes sont éditées par Arléa en 1992 puis en 2007², un prix journalistique porte son nom³, Pierre Assouline et Régis Debray lui ont consacré une biographie et un essai⁴. Cependant, la critique littéraire se montre bien plus timide à son égard : les articles qui s'intéressent aux textes de Londres le placent souvent aux marges de la littérature, concédant à l'écriture des velléités littéraires sans pour autant lui laisser une place entière au sein du paysage littéraire français. Ce chapitre est l'occasion de continuer l'entreprise de déblaiement

¹ Les reportages d'Albert Londres furent d'abord l'objet d'une publication individuelle chez Albin Michel. Ils sont maintenant réédités individuellement dans la collection « Serpent à plume » chez Arléa.

² Albert Londres, *Œuvres complètes*, présentées par Henri Amouroux, (Paris: Arléa, 1992), puis Albert Londres, *Œuvres complètes*, présentées par Pierre Assouline, (Paris: Arléa, 1997). Dans ce chapitre, les citations tirées des textes d'Albert Londres sont toutes issues de l'édition de 1992. Elles seront dorénavant référencées par la simple mention du titre du reportage, suivi du numéro de page si nécessaire. Pour les éditions originales, se référer à la bibliographie sélective en fin d'étude.

³ Le prix Albert Londres est créé par sa fille Florise en 1932 et décerne, chaque année depuis 1933, le prix du meilleur « Grand reporter de la presse écrite » ainsi que le prix du « Grand reporter de l'audiovisuel » depuis 1985.

⁴ Pierre Assouline, *Albert Londres, Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932* (Paris: Baland, 1989) et Régis Debray, *Sur la mort d'Albert Londres* (Paris: Arléa, 2008).

critique entamé par d'autres⁵ et de dégager quelques enjeux qui nous semblent non seulement remarquables mais également indispensables pour interroger ensemble texte et voyage. Ce faisant, nous explorerons par quelles voies l'œuvre de Londres exerce une résistance face aux enjeux de l'écriture de voyage présentés par Cendrars et Segalen, en interrogeant leur pertinence et leur permanence. En premier lieu, nous questionnerons la place que prend le voyage dans l'œuvre, afin de mettre en lumière une difficulté fondamentale du texte : plus Albert Londres se déplace, moins il est question, dans le texte, de ses déplacements. Nous examinerons par quel mécanisme ce décalage produit un sentiment de dérisoire duquel découle un humour noir, miroir stylistique du voyage en action dans le texte. Nous examinerons ensuite la position du voyageur dans le texte de Londres ; la posture du reporter se trouve à la charnière entre figures d'exilés et voyageurs du dimanche, entre mouvement aveugle et regard immobile, entre célérité et lenteur. Nous verrons enfin en quoi cette figure intermédiaire permet de penser le voyage de Londres comme une résistance aux canons de la littérature.

⁵ Citons par exemple l'ouvrage de Paul Mousset, *Albert Londres, l'aventure du grand reportage* (Paris: Grasset, 1972), celui de Walter Redfern, *Writing on the Move, Albert Londres and Investigative Journalism* (Oxford: Peter Lang, 2004) et les travaux de Myriam Boucharenc, notamment *L'Ecrivain-reporter au cœur des années trente* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004) et sous sa co-direction, Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage* (Limoges: PULIM, 2001).

Chapitre I. De l'évidence au dérisoire.

Nous interrogerons dans ce premier chapitre la pertinence d'une image véhiculée par l'opinion critique, l'opinion publique autant que par Albert Londres lui-même : à savoir la figure du grand reporter comme grand voyageur. En dépit de cette image d'Épinal, une lecture attentive des textes montre que le voyage occupe une place paradoxale dans l'œuvre : alors que Londres ne cesse de voyager, il ne parle finalement très peu de ses déplacements. Nous tâcherons dans cette partie d'élucider le mécanisme à l'œuvre qui empêche l'écriture du voyage, et voir par quelles voies ce dernier peut voir sa place réhabilitée au sein de l'espace textuel.

1. Le grand voyageur en question

La nature journalistique des textes de Londres rend ses voyages indissociables de la vie du reporter : les choses écrites doivent, par nature, coïncider avec les choses vues, entendues, vécues. Si notre présente étude s'emploie à dresser une analyse textuelle des récits de voyages, il convient toutefois, en préambule, d'articuler ces derniers aux déplacements réels du reporter afin de pouvoir les situer plus pertinemment au sein de l'histoire littéraire.

L'entourage de Londres s'accorde avec la critique au moins sur un point : Albert Londres fut un grand voyageur. De fait, Londres a bourlingué sur cinq continents. Sa première sortie hors de sa terre maternelle est timide : il se rend sur les côtes flamandes, en 1914, à l'âge de vingt ans, pour son premier reportage. Les reportages s'enchaînent ensuite : l'année suivante, il dirige son regard vers les Balkans et se rend en Serbie, en Grèce, en Turquie et en Albanie. En 1919, le *Petit Journal* l'envoie en Italie, avant de se séparer de lui. En 1920, c'est pour l'*Excelsior* qu'il se rend en Russie Soviétique, puis au Japon et en Chine

en 1922, d'où il tire la matière pour son premier reportage au long cours : *La Chine en folie*¹. Alors que sa notoriété augmente, le *Petit Parisien* l'embauche ; en 1923, il part pour la Guyane, puis pour l'Afrique du Nord l'année suivante. S'en suivent l'Argentine (1927), le Sénégal et le Congo (1928), la Palestine (1929), Djibouti (1930). Enfin, Londres revient sur ses premiers pas : c'est de nouveau un séjour aux Balkans (1931) qui fournira matière à son dernier reportage, *Les Comitadjis*². Londres termine sa vie en mer en 1932, lors d'un voyage qui le ramène de Chine. Autant de départs que de retours, pour finalement ne jamais revenir. Ses collègues écrivains-voyageurs se montrent également impressionnés par une telle aptitude à la vie nomade. Pierre Morand dira de lui : « Je me croyais imbattable en matière de voyages, en connaissance des lignes de paquebots, de voies ferrées... J'ai rencontré Londres et je m'avoue vaincu [...]. Ce grand coureur de globe qui ressemble si étrangement à Shakespeare³ ». Comme Cendrars et comme Segalen, Londres voyage en solitaire, et se plaît à se moquer des colons et des touristes qui se déplacent en meute et constituent pour lui des « anti-voyageurs », à la manière de Segalen et de ses « anti-exotes ». En 1929, c'est d'abord l'administration coloniale qui s'en trouve raillée à gros traits : « Qui dit fonctionnaire colonial ne veut pas dire esprit aventureux. [...] Finis les enthousiasmes du début, la colonisation romantique, les risques recherchés [...] ! On s'embarque maintenant avec sa femme, ses enfants et sa belle-mère. C'est la colonie en bigoudis⁴ ! ». Deux ans plus tard, les agences de tourisme se font également tirer le portrait dans *Pêcheurs de perles*:

Je ne dis pas que M. Thomas Cook et sa compagnie vous établiraient à brûle-pourpoint un itinéraire pour Bahrein. Le plus remarquable des vendeurs de tickets de voyage hésiterait sans nul doute sur une question aussi saugrenue, néanmoins,

¹ *La Chine en folie*, p. 245-312.

² *Les Comitadjis*, p. 785-850.

³ Paul Morand, *Paris-Tombouctou* (Paris: Flammarion, 1928), p. 46 et 121.

⁴ *Terre d'ébène*, p. 514.

après de longues études, et pour peu qu'il eût quelques dispositions, cet éminent employé pourrait vous indiquer deux routes⁵.

Présentées comme inefficaces, peu compatibles avec l'esprit de débrouillardise du reporter, les agences de voyage peuvent même paradoxalement constituer un frein au voyage :

Quelle est la date du prochain départ pour Shanghai et Yokohama ?
Plus de place avant cinq mois ! Tout loué !
Jean-Pierre [un personnage avatar, reporter, à travers lequel Londres se met en scène] sourit. S'il ignore beaucoup de choses, il *sait* qu'un correspondant trouve *toujours* une cabine à bord⁶.

Aux côtés du colon et des touristes se rangent quelques figures isolées. Le couple formé par M. et Mme Morand ainsi que leur amie Mme Herriot, soupçonnés d'avoir volé de la nourriture, sont directement accusés: « Ces agréables voyageurs se trouvaient à Niafouké. [...] Où sont les caisses ? Où donc ma langue de bœuf à la sauce tomate ? [...] Qu'ont-ils fait de ma boustifaille ? [...] Ils m'ont laissé un couteau, le plus pointu, sans doute pour me permettre d'en finir avec mon désespoir. Eminentes dames, illustre ami, je ne vous avais cependant rien fait⁷ ! ». Colons, touristes d'une part, goujats de l'autre, autant de figures d'anti-voyageurs qui ponctuent les pages des reportages. Ce portrait en creux du voyageur ne constitue cependant qu'un point de départ, pour tenter de décrire et d'analyser en quoi consiste, chez Londres, la figure du voyageur : qu'en est-il alors de Londres lui-même ? Nous pourrions certes le voir en voyageur de l'intérieur, n'hésitant pas à entrer dans les arcanes des organisations dans lesquelles il s'infiltré, au risque parfois de mettre en péril son objectivité journalistique et de s'engager politiquement. Alors qu'il se rend en Grèce en 1917, il écrit à ses parents : « Ce qui s'est passé en Russie [la Révolution de 1917] va se passer en Grèce. Vous penserez à ce moment que je n'ai pas été complètement étranger à ce chambardement.

⁵ Pêcheurs de perles, p. 715

⁶ Préface à *La Chine en Folie*, p. 249-250.

⁷ *Terre d'ébène*, p. 552-553.

Plus tard, vous saurez tout cela. C'est pourquoi je vous ai dit tout à l'heure que le journalisme devenait un peu accessoire⁸ ». Quant au « chambardement » auquel Londres fait discrètement allusion, il s'agit de l'abdication du roi Constantin auquel le reporter a participé⁹. L'engagement dont le reporter fait preuve, son implication dans les affaires qu'il observe lui confère une image de « humaniste de terrain¹⁰ », de spéléologue¹¹ de l'actualité auprès de la critique. Cependant, à regarder de plus près, il est difficile d'affirmer avec certitude où se place Londres face au voyage. Attaché à son Auvergne natale, Londres ne manque pas, entre chaque reportage, de rendre visite à sa fille Florise et de passer par Paris, ne serait-ce pour rendre des comptes à son journal. En ce sens, le retour systématique vers la France fait bien de Londres un voyageur et non un exilé. Cependant, chaque voyage l'éloigne un peu plus de son lieu d'origine : nous montrerons que le motif du voyage en spirale, présent chez Cendrars et Segalen, se retrouve également chez Londres¹². Les apparitions de Londres sont tellement rares en France qu'il s'estime étranger lorsqu'il est à Paris, chez lui lorsqu'il est en voyage. Il

⁸ Lettre d'Albert Londres à ses parents, datée du 24 mars 1917, Archives Nationales, site de Paris, Archives d'Associations, fond Albert Londres (76 AS 1-27), cote 76 AS 2 reproduite dans Pierre Assouline, *Albert Londres, Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932, op. cit.*, p. 106

⁹ Pour plus de détails, consulter Pierre Assouline, *Albert Londres, Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932, op. cit.*, p. 102-110.

¹⁰ Joëlle Deluche, « Albert Londres, le premier des reporters heureux », in *Littérature et reportage*, dir. Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (Limoges: PULIM, 2001), p. 36.

¹¹ Nous reprenons ici l'expression de Myriam Boucharenc qui évoque une « dimension spéléologique » du reportage présente dans l'œuvre d'Albert Londres, in : Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente* (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004), p. 156.

¹² Le thème de la spirale a aussi été développé concernant l'œuvre de Nicolas Bouvier et du cinéaste Chris Marker. On peut se reporter à l'étude de Jean-François Guennoc : « Les Arrêts du temps ou le voyage en spirale, Nicolas Bouvier et Chris Marker », in : *Voyages contemporains I, voyages de la lenteur*, textes réunis et présentés par Philippe Antoine (Caen: La Revue des lettres modernes, 2010), p. 157-217. A noter que le motif de la spirale est associé avec la temporalité dans cette étude.

explique à un ami qui s'étonne de ses départs si fréquents : « Voyez-vous, c'est quand je suis à Paris qu'il me semble être en voyage¹³ ! ». Albert Londres se trouve alors dans un entre-deux : trop attaché à son origine pour en investir une autre, il ne peut s'exiler, mais trop attaché au mouvement, il ne peut revenir complètement. Dans ce déracinement sans issue, le voyage de Londres devient problématique : un sentiment de flottement s'installe, et teinte les pérégrinations du reporter d'un certain dérisoire.

2. Le dérisoire du voyage

Le texte ne dit pas long des voyages d'Albert Londres : le reporter écrit moins sur ses déplacements que sur les observations effectuées *sur place*. Entendu comme le déplacement depuis le lieu de domicile (le journal, en France) vers le lieu de travail (l'objet du reportage), le voyage est ainsi de moins en moins investi comme objet d'écriture, au fur et à mesure que se multiplient les reportages et les séjours à l'étranger. Dès les premiers reportages, il apparaît moins comme un trajet inscrit dans une durée que comme un élan d'enthousiasme. En ce sens, le voyage précède le départ. Par le biais de la mise en scène d'un faire-valoir fictif nommé Jean-Pierre, Albert Londres évoque dès 1922 son enthousiasme brûlant pour les départs en voyage. Dans une « histoire qui peut servir de prologue¹⁴ », Jean-Pierre¹⁵, envoyé spécial, tente de convaincre son journal de le laisser partir pour la Chine. L'accord donné, le journaliste exulte :

S'il voyageait, c'était comme d'autres fument l'opium ou prisent la coco. C'était son vice, à lui. Il était intoxiqué des sleepings et des paquebots. Et, après des années

¹³ In *Le Carnet de la semaine*, 22 novembre 1921.

¹⁴ *La Chine en folie*, p. 247.

¹⁵ « Jean-Pierre d'Aigues-Mortes n'avait pas de profession: il était envoyé spécial de journaux [...] », *ibid.*

de courses inutiles à travers le monde, il pouvait affirmer que, ni le regard d'une femme intelligente et malgré cela proprement faite, ni l'attrait d'un coffre-fort, n'avaient pour lui le charme diabolique d'un simple et rectangulaire petit billet de chemin de fer¹⁶.

Déjà, l'élan vers l'ailleurs est habité chez Londres d'un fort sentiment d'ambivalence, mêlant charme et vice, attirance et dégoût. De cette dualité passionnelle naît un profond sentiment de dérisoire : au fond, ces voyages ne constituent que des « courses inutiles ». S'en suit, immédiatement après ce départ euphorique, la description d'un paysage chinois : « A Pékin, dans l'enceinte du Palais d'hiver, face à la montagne de charbon aux cinq pics et cinq pagodons, sur une stèle millénaire, [...] ainsi, la vieille Chine, orgueilleusement, apostrophait le passant¹⁷ » ; entre Marseille et la Chine, le voyage se fait silencieux et ne subsiste dans le texte qu'à travers une ellipse, discrètement annoncée par un blanc typographique. Le reportage suivant ne se montre guère plus loquace concernant les pérégrinations du reporter qui l'emmènent à la rencontre des prisonniers du fort de Cayenne. Même l'enthousiasme du départ est cette fois éludé : le premier chapitre s'ouvre directement sur l'arrivée au port. Le voyage n'est évoqué qu'à travers une simple mention quantitative, celle de sa durée, ne renseignant ni sur les difficultés rencontrées en chemin, ni sur le moyen de transport emprunté : « Enfin ! un soir, à neuf heures, vingt et un jours après avoir quitté Saint-Nazaire, on vit sur une côte de l'Amérique du Sud une douzaine de pâles lumières. [...] C'était Cayenne¹⁸ ». Du voyage qui dura vingt et un jours, ne reste que deux ou trois lignes. En revanche, l'accostage au port de Cayenne, qui provoque du même coup la première rencontre

¹⁶ *Ibid.*, p. 250.

¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸ *Au baigne*, p. 8.

avec les forçats¹⁹ occupe les cinquante premières lignes du récit. D'emblée, l'écriture du contact avec l'autre prime sur l'écriture du voyage comme processus à l'œuvre. De la même manière, le voyage en ferry de Calais à Douvres qu'effectue le journaliste en préambule à son reportage, *Le Juif errant est arrivé*, ne subsiste dans le texte que grâce à quelques indices de l'arrivée et du départ: « Les bateaux qui vont de Calais à Douvres s'appellent des malles. Au début de cette année la dix-neuf cent vingt-neuvième de l'ère chrétienne, j'étais dans une de ces malles. [...] La malle ne tarda pas à déverser son contenu sur le quai de Douvres²⁰ ». Entre l'arrivée et le départ, non pas un voyage mais un portrait : celui du Juif errant²¹, que le reporter suivra jusqu'à Londres. Par ailleurs, en chemin pour Cayenne ou pour Calais, la route n'intéresse Londres qu'en ce qu'elle permet des rencontres ; sinon la rencontre de deux territoires, au moins la rencontre de deux personnes. Lorsqu'aucun contact notable n'est remarquable en voyage, il arrive ainsi que ce dernier, malgré sa longueur supposée, passe inaperçu. A ce titre, *Le Chemin de Buenos Aires* renseigne mal le lecteur, puisqu'au lieu de documenter le trajet de la France à l'Argentine, nous sommes instantanément transportés de Marseille aux rues de Buenos Aires :

Et le phare du Planier continua de faucher au-dessus de la mer.
Et la mer, de battre le Roucas-blanc...

Ce soir, j'étais dans Callao, la seizième rue horizontale de Buenos Aires.²²

¹⁹ « Mais deux canots, encore au loin, accouraient vers nous, à force de bras. [...] Bientôt on perçut des paroles sur la mer. [...] Les forçats se mirent à leurs rames. », *ibid.*, p. 8-9.

²⁰ *Le Juif errant est arrivé*, p. 615- 616.

²¹ « Soudain, tandis que je pensais à tous ces smokings pliés et ambulants qui rentraient en Angleterre, un personnage extravagant surgit parmi ces bagages. Il n'avait de blanc que ses chaussettes. [...] Le rabbin se rendait à Londres recueillir des *haloukah* (aumônes) », *ibid.*, p. 614-615.

²² *Le Chemin de Buenos Aires*, p. 394-395.

En lieu et place de voyage ne subsiste qu'une discrète ellipse entre le quartier marseillais du Roucas-blanc et les rues argentines. Il est intéressant de noter que cette ellipse n'est pas totale pour autant : d'abord, entre la France et l'Argentine la route est-elle à peine suggérée par la lumière du phare du Planier, balayant l'air au-dessus de l'eau. Le départ, ensuite, est évoqué par l'image de la mer venant rencontrer Marseille sur ses côtes. Enfin, le rythme rapide du texte, jusqu'alors formé de phrases courtes, souvent exclamatives, subit un léger ralentissement, provoqué par les points de suspension en fin de paragraphe. Entre Marseille et Callao, ce temps ralenti, suspendu, cette mince trajectoire en pointillé contient sans doute le temps du voyage. Ce sont ainsi, contre toute attente, des voyages minuscules qui peuplent l'espace typographique des reportages. La pudeur du reporter à propos de ses déplacements peut s'expliquer par un scrupule professionnel : « Un reporter ne devrait jamais avoir quelque chose à dire sur lui. Son rôle est d'enregistrer, de traduire²³ », avait d'ailleurs déclaré Londres à un collègue journaliste. Dans cette conversation banale se joue une tension importante du texte de Londres : lorsqu'on est en route, que dire du voyage si l'on ne doit rien dire de son voyage ? D'une part, la mission informatrice du reporter le pousse à tout dire des choses vues et entendues. Cette ambition motive explicitement son départ pour Dakar, qui lui servira de matière première à la rédaction de *Terre d'ébène* :

Ce n'est pas les hommes que je dénonce, mais la méthode. Nous travaillons dans un tunnel. Ni argent, ni plan général, ni idée claire. Nous faisons de la civilisation à tâtons. [...]

Que pouvait-on jeter sur un tel tableau ?

Un voile ou un peu de lumière.

A d'autres le voile²⁴.

La mission révélatrice du reportage n'est évidemment pas une surprise. Vouloir faire de l'écriture un jet de lumière, c'est la vocation du journaliste selon Londres : « Je demeure

²³ Article de Pierre Humbourg in : *La liberté*, 15 février 1929.

²⁴ *Terre d'ébène*, p. 512.

convaincu qu'un journaliste n'est pas un enfant de chœur et que son rôle ne consiste pas à précéder les processions, la main plongée dans un corbeille de pétales de roses. Notre métier n'est pas de faire plaisir, non plus de faire du tort, il est de porter la plume dans la plaie²⁵ », écrit-il en préface à *Terre d'ébène* ; la critique a d'ailleurs bien souligné ce besoin²⁶. Au-delà de cette application toute professionnelle, il est intéressant de remarquer que « tout » dire rejoint souvent, paradoxalement, ne « rien » dire. Dénoncer les crimes les plus graves devient alors une entreprise dérisoire :

Des hommes se lèvent de toutes parts au cri de : *La routine le veut !* et s'apprêtent à marcher, non plus contre les musulmans, mais contre l'Iroquois, chacun se disputant l'honneur d'être le premier à lui casser congrûment la figure. [...] Cela n'est rien. Rien.²⁷

La répétition insistante de ce « rien » semble au premier abord servir de ficelle rhétorique, pour annoncer un pire à venir, rappelant le titre hyperbolique donné au reportage *Dante n'avait rien vu*²⁸. Pourtant, dans les pages suivantes, le « rien » persiste, surtout lorsqu'il est question de mouvement. Ainsi des colonies de migrants qui traversent le désert malien : « Les hommes marchent, les femmes marchent, les enfants marchent, d'une jambe courageuse, d'un cœur sans détour. Toute l'Afrique marche au lever du jour [...] pour une affaire d'héritage, une affaire de femme, [...] mais surtout une affaire *de rien du tout*²⁹ ». Très vite, le « tout » et le « rien » se confondent : « nous sommes sur la grande voie qui mène au Niger.

²⁵ Ibid.

²⁶ « Ment celui qui sait, celui qui peut savoir qu'a eu lieu tel ou tel événement et qui n'en dit rien... Albert Londres a l'ambition de tout dire » (Joëlle Deluche, « Albert Londres, le premier des reporters heureux », *op. cit.*, p. 44).

²⁷ *Terre d'ébène*, p. 512.

²⁸ *Dante n'avait rien vu*, p. 105-184. La publication originale du reportage au printemps 1924 pour *Le Petit Parisien* porte la mention « Biribi » comme sous-titre.

²⁹ *Terre d'ébène*, p. 520. Nous soulignons.

Elle est fréquentée. Pourquoi ces longs voyages ? Pour tout et pour rien³⁰ ». Entre la totalité et le néant, la route s'inscrit alors comme une trace fragile entre deux absolus. Quand Albert Londres se retrouve dans la brousse par exemple, il décrit l'espace comme un « [c]hamp sans fin. [...] La brousse a autant de bouts qu'elle a de commandants. Entre chacun de ces bouts, il n'y a généralement rien³¹ ». L'écriture du reportage consiste quelquefois à donner une existence à ce « rien », comme ici en Chine : « ô pays, tu as des perles au fond de la mer, des étoiles au fond des cieux, mais tu n'as rien entre les deux³² ! ». C'est précisément ce « rien » que le reportage se propose d'explorer. Le lieu qui intéresse Londres apparaît alors comme un non-lieu, dont l'existence est si fragile qu'elle frôle l'inexistence. Ainsi de Ouagadougou : « Ouagadougou est une ville dans la lune. C'est sur la route de rien du tout³³ » ; et de Tombouctou : « La ville surgit au milieu de sa défense : le sable. Rien ne la précède, rien ne l'entoure que l'immensité³⁴ ». L'écriture se charge alors précisément de décrire cet espace entre la mer et les cieux, entre différents « commandants », entre terre et lune, cet espace fragile du « rien » où tout se joue. C'est dans cette ambivalence entre la mission révélatrice du reporter et la certitude de sa vanité que l'écriture de Londres s'installe. La formule est donnée dans une interview qu'il réalise trois ans avant sa mort : « [Londres parle au journaliste:] 'M'interviewer ? Vous venez pour ça ? Mais je n'ai *rien* à dire. J'ai *tout* dit. Vous savez *tout*. [...] Au fond, c'est très drôle d'être interviewé. Ça change un peu, hein ? Si vous écriviez : 'Londres n'avait *rien* vu', ça se vendrait, vous savez'³⁵ ». « Tout dire » : dire surtout

³⁰ *Ibid.*, p. 521.

³¹ *Ibid.*, p. 537.

³² Pêcheurs de perles, p. 736.

³³ *Ibid.*, p. 558.

³⁴ *Ibid.*, p. 546.

³⁵ Article de Pierre Humbourg dans *La Liberté*, publié le 15 février 1929. Nous soulignons. En 1930, le journaliste Francis Doré, dévoué aux autorités militaires, prend Albert Londres au mot et publie un pamphlet s'opposant à son enquête sur les bagnes d'Afrique du Nord (voir

qu'il n'y a rien à voir, ou qu'on ne peut pas tout voir. La place du voyage est alors infime, elle constitue à peine un trait d'union entre totalité et néant. Pourtant, l'on perçoit une certaine intensité du voyage dans le texte ; seulement, cette dernière est déplacée d'un plan qualitatif à un plan stylistique et rhétorique. En effet, Londres ne parle pas de lui lorsqu'il est en mouvement ; en revanche le mouvement du texte parle pour lui. Entre les deux absolus qui encadrent le voyage, une ironie s'installe ainsi dans le texte, et agit, à l'instar du voyage, comme le résultat d'une tension entre deux impulsions.

3. L'ironie comme voyage textuel

Nous étudierons ici l'usage de l'ironie comme un voyage textuel : tout comme le voyage elle permet de mettre en lumière une distance (entre ce qui est dit et ce qui est signifié), et tout comme le voyage, sa présence fait travailler une possible littérarité du texte. L'ironie est multiforme chez Albert Londres. Elle peut être légère, teintée d'autodérision, contribuant à la construction d'un archétype du voyageur inexpérimenté, comme ici : « Où est ma pompe à moustiques ? [...] Il est vrai que ces bestioles aiment surtout le sang pur et frais. Or³⁶... ». La conjonction de coordination volontairement laissée en suspens prête à sourire : elle suggère au lecteur la possibilité de se représenter un Albert Londres fraîchement arrivé, boursoufflé de piqûres d'insectes. Les points de suspension laissent la part belle à l'imagination et soulignent, espiègles, une ligne littéralement piquée d'ironie. Il arrive parfois que l'utilisation de l'autodérision se révèle un outil efficace pour détourner habilement la critique d'une catégorie sociale, ou d'une profession. Lorsque Londres arrive à Marseille, il

Dante n'avait rien vu), qu'il intitule ironiquement *Albert Londres n'avait rien vu* (Paris: Eugène Figuière, 1930).

³⁶ Terre d'ébène, p. 515.

se met en scène comme piètre journaliste, pour mieux se débarrasser des poncifs factuels que doit normalement restituer le professionnel de l'information : « Je ne connais pas les armes de l'écu de Marseille. J'aurais pu me renseigner, je pense même que je l'aurais dû. Être à Marseille uniquement pour écrire sur Marseille et ne pas demander à voir son écu, cela dévoile la légèreté d'une conscience³⁷ ». Si l'ironie du faux-semblant est ici créée par un décalage entre une critique indirecte de la profession masquée par une autodérision de politesse, elle peut encore se faire plus acerbe, lorsqu'il s'agit de railler ses compagnons de voyage qui partagent sa remontée du fleuve Niger : « Si j'avais une chienne je lui commanderais trois petits chiens, les plus méchants, bien entendu ! l'un pour Mme Edouard Herriot, le second pour Mme Paul Morand et le troisième pour Morand Paul. *Ces agréables voyageurs* se trouvaient à Niafouké³⁸ ». Les institutions sont également visées par une antiphrase ironique. Ainsi des juristes français qui ont condamné Dieudonné au baigne sans preuve de sa culpabilité dans l'affaire de la rue Ordener³⁹ sont-ils qualifiés par le reporter de « gens qui savent les choses⁴⁰ ». Le sarcasme est parfois poussé jusqu'à l'humour noir, visant tantôt le racisme (« Vous allez voir combien drôles sont les habitudes de ces habitués. Ils sont Roumains. Ce n'est pas cela qui est drôle⁴¹ »), tantôt la famine (« Pas de pauvres chez les noirs. [...] L'homme qui refuserait le couscous serait déshonoré. Aucun n'est jamais tombé d'inanition. Quand ils meurent de faim, c'est en masse, tous en chœur et dans une même famine⁴² »). Ces attaques lui vaudront quelques remontées de la part des autorités coloniales,

³⁷ Marseille, porte du sud, p. 317.

³⁸ *Terre d'ébène*, p. 552. Nous soulignons.

³⁹ L'affaire de la rue Ordener fait référence au premier attentat organisé par la Bande à Bonnot, dont Dieudonné faisait partie, perpétré dans une agence de la Société Générale de la rue Ordener le 21 janvier 1911.

⁴⁰ L'homme qui s'évada, p. 450.

⁴¹ Marseille, Porte du Sud, p. 333.

⁴² *Terre d'ébène*, p. 521.

lui trouvant « le nez au milieu du front, le cœur dans un bocal de vitriol, la langue chargée de mauvaise foi⁴³ ». L'humour noir, trace de « vitriol » dans le texte, se manifeste par un contraste saisissant entre le sujet traité et le ton du narrateur. Lorsque le reporter s'attaque à la colonisation et à la traite des noirs, la tonalité se fait badine : « Les maîtres n'ont plus le droit de les vendre [leurs esclaves]. Ils les échangent. Surtout, ils leur font faire des fils. L'esclave ne s'achète plus, il se reproduit. C'est la couveuse à domicile⁴⁴ ! ». En 1932, alors que le journaliste enquête sur l'Orim (l'Organisation révolutionnaire intérieure macédonienne), il s'amuse à imaginer comment se combinerait l'étiquette diplomatique européenne et les méthodes terroristes dans les discours prononcés par l'Organisation :

Quel beau discours aurait pu faire la plus brillante élève de l'école communale : [...] 'Au nom du Comité révolutionnaire macédonien, ici dans ses murs, je viens vous offrir, Monsieur le voyageur, cette jolie bombe d'honneur, fleur de nos champs tourmentés. Puisse Notre Seigneur Jésus-Christ vous accorder assez de grâce pour comprendre la pureté des intentions de nos papas. Malgré leurs revolvers, ils ne feraient pas de mal aux créatures du Bon Dieu, si le Bon Dieu, en un jour d'erreur, n'avait créé un homme appelé Serbe. Le Serbe est si méchant⁴⁵...'

Un effet d'incongruité survient de cette juxtaposition improbable ; le rire qui en découle apparaît alors comme un moyen de mesurer d'une part l'écart entre le protocole diplomatique et la menace terroriste, et d'autre part d'interroger leur pertinence. Le rire chez Londres apparaît alors lorsqu'un écart est signifié entre deux représentations différentes du réel, ou à travers la constatation d'un réel éclaté. Aussi Londres s'en amuse-t-il et c'est avec fierté qu'il annonce perdre le lecteur dans les méandres du récit d'un monde dispersé : « Vous sentez bien que je vous conduis par des chemins de labyrinthe ? A chaque pas nous nous cassons le nez. Ah! S'il s'agissait d'avancer par une large trouée [...] la vie serait belle et la promenade

⁴³ *Ibid.*, p. 511.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 529.

⁴⁵ Les Comitadjis, p. 826.

aussi⁴⁶ ». Si ces fanfaronnades prêtent à rire et donnent souvent l'impression d'avoir affaire au « premier des reporters heureux⁴⁷ », il est pourtant important de remarquer que le rire qui condamne cette distorsion entre le sens commun et la marche du monde, souvent sarcastique, se teinte parfois de fatalisme, voire de mélancolie⁴⁸. Londres marche alors dans les traces de Burton⁴⁹, de Laforgue⁵⁰, ou encore de Baudelaire⁵¹ : l'éclat de rire reste avant tout le résultat d'un éclatement des représentations. La Chine par exemple, ennemie des droits de l'homme au même titre que la France⁵², associe d'emblée rire et désordre : « Chine : chaos ; éclat de rire devant le droit de l'homme⁵³ ».

Sans surprise, c'est un journaliste fatigué qui s'embarque pour son dernier voyage qui le mènera en Chine : « Oh ! ce métier, qu'a-t-il donc à nous pousser ainsi sans cesse ? Nous

⁴⁶ Le Chemin de Buenos Aires, p. 430.

⁴⁷ L'expression est empruntée à Joëlle Deluche, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸ Pierre Assouline le note dans sa préface : « Le parfait aventurier ! Et derrière, une sourde inquiétude, une gravité adroitement masquée par les mots d'esprit, la bonne humeur, les coups de pied dans la fourmière et la dérision des puissants et des notables », *op. cit.*, p. 18-19.

⁴⁹ Robert Burton écrit dans *l'Anatomie de la mélancolie* : « Lorsque nous rions, nous condamnons autrui, nous condamnons le monde de la folie [...]. Le monde n'a jamais été plein de folie à condamner, aussi plein de gens qui sont fous et ridicules » in : *Anatomie de la mélancolie*, trad. B. Hoepffner, 2 vols (Paris: J. Corti, 2000), t. I, p. 621.

⁵⁰ Rémy de Gourmont, qui avait inspiré Cendrars et Segalen, écrit à propos de Laforgue : « [Laforgue], éclairé tout à tout de ses facultés ironique, [...] se mettait à rire de lui-même. [...] Sans en avoir l'air, sur un ton même gavroche à l'occasion [...] mais sans que jamais il perde pied, toujours ramené vers les choses sensibles par le poids de son ironie, pourtant bien légère, et la fusée qui montait vers les étoiles retombe à terre et *éclate en blagues*. Pendant qu'il raille les choses qui lui sont les plus chères, sa bouche, parfois, se crispe pour un sanglot, on croit qu'il va pleurer. C'est un sourire sarcastique qui achève le dessin », in *Promenades littéraires*, 3 vols (Paris: Mercure de France, 1963 [1904]), t. III, p. 174-175. Nous soulignons.

⁵¹ Voir « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques sur le rire diabolique », in : *Curiosités esthétiques* (Paris: Michel Levy frères, 1868), p. 855.

⁵² « Cette dame est prisonnière. Aucun jury ne l'a condamnée. Seule M. Psychiatre en a décidé. Le roi est mort, vive le roi ! Et, le 14 juillet 1789, le peuple de Paris prit la Bastille – dit-on » (*Chez les fous*, p. 240).

⁵³ La Chine en folie, p. 251.

partons. Savons-nous où nous allons ? Je vais crever un jour quelque part, tout seul, n'importe où, dans un an, dans cinq ans, peut-être même cette fois-ci⁵⁴ ». Cette bouffée mélancolique dont souffre Londres vers la fin de sa vie⁵⁵ révèle par ailleurs une forme de fatalisme précisément décelable à travers l'utilisation de l'ironie qui partage avec le voyage une aptitude à révéler le désespoir. Le voyageur traîne des « mélancoliques savates⁵⁶ » en Chine, tandis que l'exilé du bague, Dieudonné, erre dans une atmosphère de « [s]ilence. Obscurité. Mélancolie⁵⁷ ». Dans cette perspective, le sourire du voyageur apparaît comme un pis-aller à la révolte, un rire jaune. En effet, Londres ne se fait pas d'illusion : ses colonnes ne changeront pas la face du monde ; les pages imprimées du journal sont d'ailleurs comparées à un « mur de sable⁵⁸ », sur lequel tout ce qui est écrit est voué à être effacé, balayé par le temps ou les intempéries. Au lieu d'une révolte franche, c'est donc le sourire qui l'emporte lorsque Londres se retrouve devant un Pasteur, proxénète la semaine et prêchant au temple le dimanche : « Alors je compris que l'intelligence de Dieu était infinie. Il fallait être Lui pour permettre cela. Du ciel seulement pouvait tomber une si grande leçon de tolérance⁵⁹ ». La contradiction est si grande qu'elle dépasse de loin la portée critique du reporter ; le sourire ironique surgit alors comme la dernière ressource du désespéré. L'ironie permet de mettre en

⁵⁴ Florise Londres, *Mon père* (Paris: Albin Michel, 1934), p. 245.

⁵⁵ Selon Pierre Assouline: « Il semble s'enfoncer doucement mais sûrement dans une crise de mélancolie qui pourrait lui être fatale s'il ne reprenait la route », *op. cit.*, p. 442.

⁵⁶ *La Chine en folie*, p. 251. A noter que la figure du touriste, vu comme un mélancolique traîneur de savates, est sans doute partiellement un produit de l'époque. Elle rejoint celle du Littré pour qui le touriste « se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes » (en ligne : <http://www.littre.org/definition/touriste>, accédé le 20 septembre 2014).

⁵⁷ L'Homme qui s'évada, p. 478.

⁵⁸ Londres introduit le portrait d'un pasteur par cette phrase : « Sur ce mur, mur de sable je n'en doute pas, où j'écris ce récit, je me permets d'accrocher un tableautin », in *Le Chemin de Buenos Aires*, p. 433.

⁵⁹ Ibid.

lumière une distorsion entre ce qui, selon Londres, devrait être et ce qui est. D'autre part, elle permet l'existence d'une connivence au moins espérée, voire d'une complicité entre l'écrivain et le lecteur⁶⁰. D'autre part, la présence d'une ironie affecte le genre même du texte. C'est qu'entre le journalisme et la littérature, le cœur de Londres balance. L'utilisation de l'ironie permet de mettre en évidence un va-et-vient constant entre un bord et l'autre, entre écrivain et écrivain. Cette ironie interpelle le journaliste autant qu'elle interpelle l'écrivain, se manifestant quelquefois par du sarcasme, de la parodie, ou encore de l'autodérision. Tantôt l'ancien poète feint le reproche (« Mais vas-tu revenir à ton sujet, espèce d'écrivain⁶¹ ? »), tantôt il joue de la prétérition pour se permettre quelques échappées littéraires (« Si j'avais été homme de lettres, j'aurais essayé d'être... peintre ; je vous aurais décrit, pensant bien que cela n'avait encore jamais été fait, les pompes du soleil quand le soleil, pour se coucher, descend du pont transbordeur⁶² [...] »). Le récit que fait Dieudonné de son évasion du bagne de Cayenne est retranscrit par Londres dans le reportage à la manière d'une biographie romancée, jouant ouvertement des codes littéraires du récit d'aventure : à travers les suspens laissés en fin d'article⁶³, l'utilisation du présent de narration, la multiplication des péripéties, le reporter va jusqu'à rire de la confusion des genres en dévoilant les mécanismes de la narration par un trait de métafiction. Il fait s'exclamer Dieudonné, au milieu du reportage : « C'est du roman d'aventures⁶⁴ ! ». Si Londres a commencé par la poésie⁶⁵, il aurait pu finir

⁶⁰ Cette connivence répond à un « principe de coopération » ('Cooperative principle'), condition de l'existence de l'ironie dans un énoncé, selon Paul Grice (voir *Logic and Conversation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975), p. 45).

⁶¹ *Le Chemin de Buenos Aires*, p. 395

⁶² *Marseille, Porte du Sud*, p. 352.

⁶³ Voir *L'Homme qui s'évada*, p. 467 : « Une lame, puis une autre encore. Nous sombrons ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 496.

⁶⁵ Voir ses recueils de jeunesse *Suivant les heures* (Paris : Sansot, 1904), *L'âme qui vibre* (Paris: Sansot, 1908) et *Le Poème effréné* (Paris: Sansot, 1911).

par la littérature, estime Assouline : « Il avait prévu, après quarante-cinq ans, de poser sa plume de reporter, trop rapide à son goût, pour saisir celle de l'écrivain et composer enfin un vrai livre selon son goût⁶⁶ ». En effet, au cœur de sa carrière de reporter au long court, Londres confie à son collègue Francis Ambrière ne pas avoir le temps d'écrire un texte à portée littéraire : « pour être romancier, il faut le temps de méditer et d'écrire, cela suppose qu'on s'arrête un moment, et j'ai bien peur de ne m'arrêter jamais⁶⁷ ». Il est vrai que de nombreux éléments stylistiques tendent à introduire les reportages de Londres dans la sphère littéraire⁶⁸. Dès le début de la carrière de Londres, son directeur de rédaction au *Matin*, remarque cette tendance à l'hybridité de l'écriture. En se séparant de lui, suite à une dispute, il l'aurait sermonné : « Adieu ! Bon voyage ! Nous nous passerons de vous ! Vous avez du reste introduit au *Matin* le microbe de la littérature⁶⁹ ! ». Il faut néanmoins envisager cette présence singulière de littérarité au sein du reportage comme le fruit d'une époque : nombreux sont les reporters qui le suivent sur la piste hybride du statut d'écrivain de reportage⁷⁰ : Pierre Benoît, Henri Béraud, sans oublier Odette Pannetier, épisodiquement Colette, Lucie Delararous-Mardrus⁷¹ (la liste est loin d'être exhaustive), tous ont joué le jeu de la double écriture. En dépit de ces velléités romanesques, les acteurs de la vie littéraire répugnent à lui ouvrir les bras. Cendrars se moquera même gentiment de lui dans « Fébronio » ; alors qu'il imagine une rencontre avec le reporter dans le baignoire de Cayenne, il

⁶⁶ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 442.

⁶⁷ « Au pays des grands reporters. Albert Londres », *Gringoire*, 19 Juillet 1929, p. 11, repris par Myriam Boucharenc, in *L'Écrivain-reporter au cœur des années 1930*, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁸ Le cadre de notre propos ne permet pas une analyse approfondie de l'étude stylistique d'Albert Londres en rapport à leur littérarité. L'étude a été faite par Sophie Desmoulin dans sa thèse *Albert Londres, les stratégies du reportage*, sous la direction du Prof. Myriam Boucharenc, soutenue à l'Université de Limoges le 24 octobre 2014.

⁶⁹ Propos retranscrits par Florise Londres, in *Mon père*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰ On peut consulter à ce sujet les pages de Myriam Boucharenc, *op. cit.*, p. 97-120.

⁷¹ Reporter pour le *Petit Journal* en 1929.

lui reproche d'être trop préoccupé par sa mission journalistique (rencontrer Dieudonné) et de ne pas s'intéresser à Fébronio, dont les aventures rempliraient bien mieux les pages d'un roman :

Je demandai donc à aller voir Fébronio. Mais notre guide me fit beaucoup de difficultés, d'autant plus qu'Albert Londres, qui ignorait tout de cet assassin rituel et qui en mesurant la cellule vide de Dieudonné, qui n'était pas plus grande qu'une niche à chien, avait rempli l'objet de sa visite, donnait des signes d'impatience et avait tout à coup hâte de s'en aller prétextant que c'était l'heure du câble quotidien⁷².

A défaut de partager une carrière d'écrivain, Londres et Cendrars se rejoignent au moins dans une certaine propension au sarcasme.

Il n'est pas étonnant que Londres utilise tant l'ironie lorsqu'il voyage. Si cette dernière exprime un décalage entre le discours et la réalité, conduisant à un effet d'incongruité, ou exprime une différence entre un énoncé exprimé et un énoncé signifié, le voyage, quant à lui, permet de mettre en exergue des fêlures. Aussi Londres déploie-t-il, lorsqu'il se déplace, un champ lexical de la déchirure. L'Afrique est affectée d'une plaie : « En Afrique noire française, il existe une plaie. Cette plaie, donnons-lui son nom, c'est l'indifférence devant les problèmes à résoudre⁷³ ». L'indifférence blesse la terre, de la même manière que le port force l'ouverture de la ville : « Grand port, Marseille a une grande plaie⁷⁴ ». Le port de Brazzaville, également, apparaît au voyageur comme une tranchée franche : « Je vis que le port n'était qu'un sentier à pic tranché dans un remblai⁷⁵ », dans lequel le Congo entier va « se briser sur ses chutes⁷⁶ ». Londres est ainsi attiré par les territoires qui sont lacérés de failles, et la Chine en a beaucoup à offrir : « A vous tous qui

⁷² Blaise Cendrars, « Fébronio », *La Vie dangereuse*, t. VIII, p. 231.

⁷³ Terre d'ébène, p. 512.

⁷⁴ Marseille, Porte du Sud, p. 345.

⁷⁵ Terre d'ébène, p. 606.

⁷⁶ Ibid.

désirez me suivre par les trouées obscures du Céleste Empire en déliquescence, [...] en avant⁷⁷ ! ». Si, dans cette perspective, le motif de la traversée est évidemment souvent présent chez Londres⁷⁸, notamment lorsqu'il s'agit de rejoindre les bagnards au fort de Cayenne, il s'agit avant tout de considérer par le voyage l'ampleur d'une distance, et de la dévoiler par l'écriture.

L'ironie agit comme le voyage : elle permet d'illuminer une distance entre le reportage et la littérature, entre le tout et le rien, l'inacceptable et l'immuable. Cependant, il serait réducteur de considérer uniquement les déplacements de Londres dans l'écriture du voyage. En effet, si peu de renseignements sont fournis au lecteur sur les déplacements du journaliste, les reportages foisonnent cependant de récits de voyage effectués par des personnages secondaires. Il nous semble alors que pour saisir la fonction du voyage chez Londres, il nous faille croiser deux perspectives : celle, silencieuse, du journaliste en déplacement et une autre, prolixe, de l'exilé qui se confie. Tandis que le premier creuse derrière lui le sillon discret du voyage, il y attache d'autres trajectoires, elles bien visibles, qui donnent une existence et une profondeur au texte. C'est cette rencontre et ses effets sur le texte que nous allons maintenant examiner.

⁷⁷ La Chine en Folie, p. 251.

⁷⁸ Voir la remarque de Myriam Boucharenc au sujet du motif de la traversée chez les écrivains-reporters des années 1930 : « C'est tout d'abord le scénario de la 'traversée' qui va permettre de suggérer la troisième dimension en structurant la réalité par strates ou par cercles, de manière à simuler des plans organisés dans l'espace. », *op. cit.*, p. 156.

Chapitre II : Résistance au voyage, voyage comme résistance.

Le contact entre le journaliste en voyage et les personnages qui viendront peupler les reportages donnent une dimension de profondeur au monde traversé. Le journaliste ne creuse pas le monde ; en l'effleurant de ses déplacements, il révèle l'existence de ceux qui, en revanche, ne cessent de le travailler de l'intérieur.

1. Distinctions : passagers, exilés

Nous explorerons ici l'identité de ces exilés, afin de comprendre pourquoi Londres préfère écrire leurs voyages aux siens. Notons d'abord que tous les personnages qui peuplent les pages de Londres ne constituent pas des figures d'exilés. Certains voyageurs forment la toile de fond des reportages, d'autres en occupent le premier plan. Les personnages du second plan, qui plantent le décor, figurent des voyageurs de passage, qui ne rencontrent que succinctement le journaliste car ils sont, tout comme Londres, animés d'un mouvement. Les exemples sont nombreux : citons au passage le « coiffeur à pédales¹ » qui se vante d'avoir inventé la profession « coiffeur colonial² » et qui coupe les cheveux des passagers des trains entre Dakar et Tombouctou. Songeons également à ces « nomades français, arabes, syriens, espagnols, belges, italiens³ » condamnés, tous les matins, à faire les dockers dans le port de Marseille. Sont également croisés en chemin grand nombre de pèlerins en direction de la Mecque et qui impressionnent Londres : « Je vous adjure de vous représenter cent cinq mille

¹Terre d'ébène, p. 525.

²*Ibid.*, p. 526

³Marseille, Porte du Sud, p. 329.

individus [...] vêtus de vieux torchons, piétinant dans une ville de cauchemar, l'œil allumé et des voix en tête [...]. En les regardant, on pense moins à l'homme qu'à la bête⁴ ». Tous ces personnages forment une toile de fond sans cesse changeante, de laquelle se détache une figure qui attire particulièrement l'attention de Londres : celle de l'exilé. Ici encore, le profil de l'exilé est multiforme. Dieudonné, que Londres rencontre en Guyane, subit son exil : il a été condamné au Bagne. Son évasion lui permet certes de se rapprocher de « la belle⁵ » tant désirée, mais cette liberté lui permet uniquement d'atteindre la côte brésilienne. Autre figure de l'exilé : Yacouba, le pasteur français, installé à Tombouctou, au Mali. Yacouba, à l'encontre de Dieudonné, a choisi son exil. Son départ dans une « caravane de missionnaires⁶ » pour le Soudan est certes forcé, mais il choisit ensuite de se faire défroquer pour s'installer à Tombouctou. Le personnage de Yacouba, ayant perdu de vue son origine, parvient à la réinvestir sur un horizon nouveau ; il semble alors incarner l'exil réussi. Curieux, Londres l'interroge :

- On vous dit heureux.
- Condamné à l'exil, j'ai su aimer mon horizon et m'y suis fort attaché⁷.

Il y a encore Galka, la jeune russe enfermée dans un hôtel de Mandchourie, qui intrigue Londres. Elle aussi a perdu son lieu d'origine, et ne sait pas où aller :

Tu me demandes pourquoi je suis enfermée dans cet hôtel ? [...] Autrefois, j'étais russe. Aujourd'hui mon pays a perdu jusqu'à son nom. On m'arrête parce que je ne suis plus rien. Pigeon voyageur, on a démoli mon colombier et le Chinois tire sur moi pour s'amuser⁸.

⁴ Pêcheurs de perles, p. 718.

⁵ La Belle renvoie au surnom que donne les bagnards à la très recherchée liberté : « – Malgré tout, je ne cessais de penser à la Belle. / Quelle Belle ? / La liberté, pardi ! », *L'Homme qui s'évada*, p. 457.

⁶ Terre d'ébène, p. 549.

⁷ *Ibid.*, p. 551.

⁸ La Chine en folie, p. 269.

Notons, au sujet de la petite Galka qui a perdu jusqu'au nom de son pays d'origine, un lien singulier établi par Londres entre la perte du territoire et la perte du nom. En effet, Albert Londres se rend en Chine pour son reportage *La Chine en folie* en 1922, après sa visite au Japon ; le reportage est d'abord publié dans *Exelsior* en mai 1922. Or à l'époque de sa rencontre avec la jeune russe, la Russie n'a pas encore changé de nom : elle ne devient URSS qu'à partir du 30 décembre 1922. Il est donc très probable que Londres ait romancé ce dialogue à la lumière des événements contemporains lors du remaniement du texte pour Albin Michel, qui paraît en 1925⁹. Dès lors, il est intéressant de noter que Londres choisit d'ajouter cette perte du nom, soulignant ainsi un rapport de proximité entre langage et espace.

Le Juif errant, quant à lui, figure sans doute l'exil en action. Installé à Londres dans le quartier de Whitechapel, on pourrait l'assimiler à Yacouba. Néanmoins il se dit être « un arbre transplanté », pas « acclimaté¹⁰ », et regrette une origine perdue, à tel point que Londres (la ville) et Jérusalem se télescopent parfois dans l'esprit du rabbin : « Il reprit son Talmud et, sans plus nous regarder, oubliant que Whitechapel était loin des Carpates, il se plongea corps et âme, ses papillotes déjà secouées par une céleste fièvre, dans les commentaires de la parole divine¹¹ ». De cette superposition, il résulte que le Juif installé en Angleterre se condamne à résider dans un entre-deux, ne pouvant renier ni Israël ni l'Angleterre : « Mais, cher monsieur, je suis un vieux Juif. J'ai tété l'hébreu. Un de mes frères, là-bas, porte encore le caftan et les bottes. Je sens en moi tous les dépôts de ma race. Il ne serait pas plus digne de me part de renier Israël que d'être ingrat envers l'Angleterre¹² ». Même le retour à l'origine est impossible :

⁹ Albert Londres, *La Chine en folie* (Paris: Albin Michel, 1925).

¹⁰ Le Juif errant est arrivé, p. 621.

¹¹ *Ibid.*, p. 620.

¹² *Ibid.*, p. 621.

[Albert Londres au rabbin]. En est-il parti beaucoup de Whitechapel pour la Palestine ?
Deux ou trois familles... Mais elles sont revenues¹³.

Sans détachement possible, et sans rattachement possible, le Juif s'enferme dans une errance sans fin ni destination. Enfin, la figure du fou ajoute un dernier visage aux exilés rencontrés sur la route. Cet « hallucinant voyage¹⁴ » que constitue le séjour de Londres dans les services psychiatriques de l'hôpital Ste Anne à Paris offre une rencontre avec l'étranger qui rivalise avec ses voyages autour du monde. Londres estime alors que « regarder vivre nos fous n'est pas plus ahurissant que ne le serait de nos jours le départ de deux voyageurs, en poste pour Rome¹⁵ ». Comme l'exilé, le fou est coincé dans un en-dehors, et se trouve doublement aliéné : l'éloignement est d'abord, évidemment, psychique. Le fou est gardé éloigné de sa propre santé par la folie qui affecte sa raison. Il est ensuite tenu éloigné de la communauté des hommes par une mise à l'écart géographique, au même titre que le bagnard, le prêtre défroqué ou la petite réfugiée. Le reporter remarque : « Les asiles ont cela de commun avec les champs d'épandage qu'ils sont hors la ville¹⁶ ». Le régime hospitalier rejoint alors le régime carcéral :

Dans un asile, un malchanceux est resté quatorze années en cellule ! Oubli ? Entêtement ? Erreur ? Le docteur qui l'en a fait sortir ne le sait pas. L'homme demande justice. Il est toujours enfermé, mais libre, dans le jardin. Je lui ai expliqué que ce qu'on lui avait fait était légal. [...] Lorsque la guérison s'affirme, on laisse le convalescent avec les fous. C'est à peu près sauver un noyé de l'asphyxie, mais le maintenir le corps dans l'eau jusqu'à ce qu'il soit complètement sec¹⁷ !

L'interné rejoint le bagnard à travers la figure de l'exclu. Tous ces personnages fournissent à Londres une matière fertile pour l'écriture de ses articles. Sans doute ces exilés trouvent-ils

¹³ *Ibid.*, p. 622

¹⁴ *Chez les fous*, p.193.

¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

¹⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹⁷ *Ibid.*, p. 241-242.

en la figure de Londres une liberté recherchée: le fou lit, pour le plaisir, des aventures de voyages¹⁸, le bagnard invente des odes à la liberté dont dispose Londres¹⁹, Yacouba le défroqué heureux ne peut s'empêcher de pleurer en repensant à une lettre de son ami perdu²⁰. Londres, quant à lui, jalouse sans doute l'immobilité des exilés qui lui fait défaut et qui le pousse à prédire : « Quant à moi, je sais bien qu'à force de naviguer j'irai dormir à quelques brasses de fond²¹ ». Entre les voyageurs du dimanche qui ne constituent qu'une toile de fond aux reportages et les exilés qui se distinguent de Londres, une figure intermédiaire se distingue, à laquelle s'assimile le reporter : il s'agit de la figure du marin. C'est à cette identification que nous voudrions maintenant nous attacher, pour comprendre les ressorts qui font d'un homme en déplacement un voyageur selon Londres.

2. Résistance au voyage : Londres, les marins et les pêcheurs

Les marins que rencontre Londres partagent avec lui le goût d'une certaine tension entre mouvement perpétuel et impossibilité de l'exil : entre deux voyages, ils reviennent au port. Ils constituent à première vue des exilés en puissance, puisque le voyage n'est jamais loin, alors même qu'ils sont en repos. La première rencontre entre le journaliste et les loups

¹⁸ « Il avait un livre. Pour lire il devait se coucher, le rayon de lumière passant sous la porte étant tout son soleil. Ce livre avait pour titre : *Aventures de voyage !...* » (*Chez les fous*, p. 215).

¹⁹ « Tes amants t'appellent / La Belle / Tout net, tout court. / Le boiteux, l'aveugle, le sourd / En pensant à toi, mon amour, / Ont des ailes ! » (*L'Homme qui s'évada*, p. 457).

²⁰ « Lorsque j'eus fini de lire la lettre, le vieux Yacouba pleurait. Sans doute la savait-il par cœur. » (*Terre d'ébène*, p. 552).

²¹ Citation tirée du brouillon original de l'article signé Jacques Bainville, publié dans *Candide*, le 26 mai 1932, consultable dans le fond Albert Londres, cote 76 AS 13.

de mer ne se fait d'ailleurs pas à bord d'un transatlantique mais à Marseille, dans un café.

Albert Londres raconte :

Je viens souvent m'asseoir à ces tables-là. [...] Elles sont les tables du voyage, comme les *autres* étaient les tables de la loi. Les hommes qu'elles réunissent vivent exactement le contraire de la vie des autres hommes. Tous ont bien un métier, seulement ils ne l'exercent que lorsqu'ils vont se promener. La promenade terminée, ils n'ont plus rien à faire²².

Curieuse association de la table de café, qui évoque une sédentarité et une certaine oisiveté, avec le voyage. Si le coin de comptoir occupé par les marins rentrés au port évoque à Londres des images d'aventure, c'est que l'un comme l'autre se caractérisent par un écart : l'aventure s'inscrit en marge de la routine du sédentaire, tout comme la table de café, métonymie du bercail, évoque pour le marin un territoire sinon étranger, au moins méconnu. Les marins rencontrés par Albert Londres vivent ainsi en marge, aussi bien par leurs occupations que par leur rapport à l'espace : « Tantôt sur une ligne, tantôt sur l'autre, ils vont pendant trente ans, longeant la terre, comme s'ils étaient chargés de la border pour qu'elle ne s'effiloche pas. Et tous les ports ne semblent être, en fin de compte, que des points d'arrêt dans cet interminable travail que continueront les générations à venir²³ ». Ici commence déjà l'analogie entre le reporter et le professionnel de la mer. En cabotant, ce dernier ourle les bords de la terre comme Londres tisse son texte avec les minces fils constitués par les récits de voyage récoltés sur la route.

2.1 Voyage et regard

²² Marseille, Porte du Sud, p. 338.

²³ Ibid.

A quoi ressemblent alors ces voyages singuliers de marins qui plaisent tant au reporter ? Londres établit une distinction frappante entre l'officier de marine en fonction et l'officier de marine à la retraite. Il dit :

Le plus heureux de ces marins est celui qui vient de terminer son temps de service à la mer. La chance l'a favorisé. Il vient d'être nommé inspecteur de la Compagnie.

Enfin ! S'écrie-t-il, mon rêve se réalise ; je vais voyager.

Et qu'avez-vous donc fait, depuis trente ans, commandant ?

J'ai conduit des voyageurs.

Joyeux, il arrose sa « première » traversée²⁴.

Il existe donc une différence entre le marin et le voyageur. Elle pourrait être déterminée par l'oisiveté du touriste ou du retraité, qui profite de la traversée tandis que le marin « en service » se contente de « conduire ». Cette hypothèse rejoindrait celle de Jean-François Guennoc, qui tente de déterminer la distinction entre traversée de la mer et voyage. A propos de l'incipit *in medias res* de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) représentant un plan fixe sur une étendue d'eau en mouvement observée, en légère plongée, depuis le pont d'un ferry, il note : « Cette indétermination [géographique] signale peut-être que le cœur du voyage n'est pas tant dans la chose vue – en l'occurrence de l'écume – que dans la qualité particulière qu'il provoque – être subjugué par l'écume²⁵ ». De la même manière, le marin manœuvre, conduit, agit, mais ne voyage que lorsque son regard se détache de la machine « en route » pour se poser sur le paysage. L'association directe entre déplacement et regard rejoint également l'observation de Paul Virilio sur le voyage, plus particulièrement à propos de ce qu'il nomme le « voyeur-voyageur » qui se caractérise par un éblouissement et une

²⁴ *Ibid.*, p.341.

²⁵ Jean-François Guennoc, « Les Arrêts du temps ou le voyage en spirale, Nicolas Bouvier et Chris Marker », in *Voyages de la lenteur*, Philippe Antoine (dir.) (Caen: Revue des Lettres Modernes, Minard, 2010), p. 161-162.

fascination provoquée par « l'avancée des paysages²⁶ ». Or, les marins de Londres, lorsqu'ils sont en mer, sont loin de se montrer contemplatifs. Leur regard leur est enlevé, paradoxalement, par leur fonction : ils « conduisent, ils actionnent, ils soignent, ils ravitaillent, accrochés à une mappemonde atteinte du mouvement perpétuel²⁷ ». L'action incessante du marin en mouvement permet au passager de jouir tranquillement du monde en mouvement ; en ce sens le marin actionne le voyage, mais n'y participe pas. Pour autant, les moussaillons en fonction à bord se retrouvent paradoxalement prisonniers d'une forme d'immobilisme : ils « se promènent sur une piste circulaire appelée pont et qui rappellerait un vélodrome pour peu que l'on eût pris soin d'en relever les virages. [...] Pendant qu'ils tournent sur cette piste, cette piste tourne autour de la terre²⁸ », rappelant les « courses inutiles » dans lesquelles s'engage Jean-Pierre d'Aigues-Mortes, l'avatar envoyé spécial de Londres lorsqu'il part en mission²⁹. Et lorsque le marin pose pied à terre, son statut devient fragile, incertain. Londres écrit : « Les 'marins' étaient autour de leur table, au café glacier³⁰ ». Il semblerait alors qu'un marin à terre soit un marin diminué, comme le suggère l'usage des guillemets : un marin en puissance, ou au moins un marin en attente. Le marin (sans guillemets) ne mérite son titre qu'à condition alors qu'il se retrouve dans cette position de mouvement immobile : non pas fixé à terre, mais pris d'un mouvement qui tourne vite au piétinement. Le technicien que constitue le marin fascine Londres. Sans doute s'identifie-t-il à eux : ses propres voyages

²⁶ « Le mouvement commande l'évènement, en rendant agissante la transparence la vitesse métamorphose les apparences, dans l'entreprise accélérée du voyage, un simulacre s'opère [...], le point de fuite devient un point d'assaut projetant ses traits, ses lignes sur le voyeur-voyageur, l'objectif de la poursuite devient un foyer qui darde ses rayons sur l'observateur ébloui, fasciné par l'avancée des paysages », in *L'Horizon négatif, essai de dromoscopie* (Paris: Galilée, 1984), p. 143.

²⁷ Marseille, Porte du Sud, p. 338.

²⁸ *Ibid.*, p. 338.

²⁹ La Chine en Folie, p. 250.

³⁰ Marseille, Porte du Sud, p. 328.

semblent constituer un angle mort du texte. Nous pouvons sans doute imputer cette discrétion du voyage à une préférence, comparable à celle du marin, donnée à l'action plutôt qu'à la contemplation. Alors que Londres débute tout juste sa carrière de poète, il écrit déjà :

Ne pensez-vous pas qu'au règne des réticences l'instant soit venu de substituer l'heure de l'élan ? Pour nous, enfant tourmenté et fiévreux, convaincu désormais que nous sommes sur terre pour agir et non pour douter, nous levons l'ancre qui nous retenait au rivage du scepticisme³¹.

Du côté de l'action et non du « doute », Londres en mouvement est, à l'instar des marins, aveugle. Ce n'est qu'en arrivant, qu'en approchant la fixité, que le regard se pose et que l'écriture naît. Paradoxalement, ce n'est donc qu'en arrivant que Londres recouvre un regard « fasciné ». Comment, dès lors, faire coïncider voyage et voyageur dans l'écriture, comment poser un regard sur le mouvement ? Nous montrerons ici que lorsque le regard immobile du journaliste se pose sur le marin au travail, le contact entre regard et mouvement permet l'émergence du voyage.

Qu'ils soient exilés, voyageurs, ou techniciens du voyage, les personnages des reportages de Londres contribuent tous à donner une dimension de profondeur au monde. Londres se charge alors de la révéler par l'écriture. Lorsqu'il rend visite aux pêcheurs de perles près de Djeddah, au bord de la mer morte, il se poste sur une barque pour observer les pêcheurs plonger en apnée à la recherche des précieuses perles ; ils sont devenus sourds et aveugles à force de s'enfoncer sans respirer dans les profondeurs de l'eau. Ici l'effet de profondeur est produit par la rencontre entre une personne immobile mais dotée de la vue (Albert Londres) et un aveugle en mouvement. Ainsi s'arrange la rencontre entre le plongeur et Londres :

Veux-tu me voir plonger, me fit demander Kafir ? Je t'arrangerai la partie. [...]

³¹ Albert Londres, *Le poète effréné I, Lointaine* (Paris: Sansot, 1909), p. 12.

Merci, lui fis-je répondre. Je vais dans le golfe et là-bas, j'apprendrai. J'ai désiré te voir, toi, parce que l'on m'avait dit que tu étais un grand plongeur. Ne flatte pas. Les grands plongeurs sont sourds des deux oreilles et bien souvent aveugles. Moi, j'entends encore³².

Londres est là pour voir, tandis que le pêcheur, aveugle, se charge de descendre et montrer les fameuses perles. La fascination de Londres pour ce voyageur des profondeurs peut alors opérer. Alors qu'il est posté sur la barque à regarder le mouvement incessant des pêcheurs, il remarque : « Mon émotion fut plus forte que mon devoir... Je demeurai stupide à regarder l'endroit où, tout à l'heure, cinq têtes fleurissaient³³ ». L'émerveillement hébété de Londres répond au mouvement tâtonnant, silencieux et secret des pêcheurs : « Les yeux fermés ils burent l'air comme avec désespoir, puis ils se pincèrent le nez. L'eau les submergea. Les cinq hommes de tribord avaient disparu. [...] L'aveugle, lui, devait tâtonner, en ce moment, à huit mètres de fond³⁴ ». L'aveuglement du voyageur est ici involontaire (c'est la répétition des descentes trop profondes qui abîme la vue des plongeurs), mais notons cependant qu'à ce handicap fait également écho un aveuglement volontaire devant le spectacle de vies abîmées au profit de la fabrication de bijoux de luxe. Alors que Londres s'en retourne de sa rencontre avec les pêcheurs, il partage une discussion avec son compagnon de voyage, le Chérif Ibrahim :

Nous étions sur le chemin du retour, à l'hôtel européen de Bagdad. Chérif Ibrahim, non seulement ne parlait pas, ce qui de sa part ne pouvait étonner mais, cette fois, il fermait les yeux.

– Mon cher, lui dis-je, ne vous suffit-il pas d'être muet, vous faites l'aveugle à présent ?

L'homme mystérieux répondit :

- Que voyez-vous à la table, en face de nous ?
- Un homme et une femme ?
- Que porte la femme ?
- Rien.

³² Pêcheurs de perles, p. 730.

³³ *Ibid.*, p. 742.

³⁴ *Ibid.*, p. 742-743.

- Au cou ?
- Un collier de perles.
- C'est pour ne pas voir le collier, mon ami, que je ferme les yeux³⁵.

Le marin comme le pêcheur éprouvent dans leur expérience du déplacement une contrainte : l'un comme l'autre sont privés de leur regard. En ce sens, ils se déplacent, sans voyager. Ils figurent pour Albert Londres des véritables mécaniciens du voyage, ceux qui permettent, en coulisse, au passager oisif d'admirer le paysage, à l'épouse au restaurant de porter négligemment un collier de perles exotiques. Lorsque Londres part à la rencontre de ces artisans du voyage, les observe, il permet au regard (du journaliste) de rencontrer le mouvement (du marin, du pêcheur). Les reportages qui résultent de cette rencontre se proposent ainsi d'éclairer l'envers du décor du voyage, celui qui se passe à fond de cale ou au fond de la mer.

2.2 *Voyage et vitesse*

Par ailleurs, un phénomène de déformation du temps est remarquable dans les déplacements des marins et des pêcheurs lorsqu'ils sont passés à la loupe du reporter. Cette exacerbation du temps qui passe en voyage est même remarquable à petite échelle. Les plongeurs, en remontant à la surface, se trouvent « vieilliss » de leur plongée : « ils revinrent à la lumière du jour. Mais ce n'étaient pas les mêmes têtes. Un voile de souffrance recouvrait chaque visage. [...] Ils avaient vieilli³⁶ ! ». Ici, le voyage fait vieillir, le temps passe vite. Ailleurs, c'est au contraire la lourdeur du temps de l'attente qui pèse sur le voyageur : « Je connais ces heures-là. Ce sont les heures d'attente du voyageur solitaire, les heures d'attente

³⁵ *Ibid.*, p. 784.

³⁶ *Ibid.*, p. 742.

pendant lesquelles on n'attend rien³⁷ ». Le mouvement spatial est à ce point lié à la représentation temporelle que l'un vient à se substituer à l'autre. Pour les marins, le temps se compte en effet non pas en heures ou en jours, mais en voyages :

Pour [les marins], l'année n'est pas divisée en jours, en semaines, en mois, mais en voyages. Le voyage est l'unité de leur temps. Nous, les terriens, nous disons : « nous ferons cela dans trois semaines ». Eux disent : « nous ferons cela dans deux voyages ». Si le voyage reste toujours l'unité, cette unité n'est pas invariablement de même longueur. Il y a toujours sept jours, pour nous, dans une semaine. Un voyage est tantôt de dix ou de vingt jours³⁸.

Le cabotage du navire, ses arrêts et ses élancées en mer constituent, pour le marin, et a fortiori pour Albert Londres, l'expression non plus d'un espace changeant mais d'une mesure temporelle. Cette substitution de l'espace par le temps ne peut s'effectuer qu'à la condition d'un mouvement, remarquable par une vitesse (lente ou rapide, peu importe) qui se fait alors vecteur de cette substitution. Le mécanisme est d'autant plus flagrant que la vitesse est changeante et non pas constante. Nous suivons ici l'avis de Paul Virilio, qui voit dans la vitesse et le changement de décor qu'elle entraîne une manifestation du temps :

Avec le changement de décor du changement de vitesse, le contenu informatif des lieux évolue, chaque état de mouvement de l'engin automobile correspond à une étape de la signification des milieux parcourus, par sa figuration dromoscopique chaque vitesse apparaît un peu comme un *département du Temps*, du temps de passage³⁹.

Expliquons : par « dromoscopique », Virilio entend ce qui se trouve « [dans] l'attente de la venue de ce qui demeure⁴⁰ », figurant, par exemple, le passager d'un paquebot observant une île à l'horizon se rapprocher lentement, ou encore le passager d'une voiture lancée sur l'autoroute, regardant défiler à toute allure les bornes kilométriques sur le bas-côté de la route.

³⁷ La Chine en Folie, p. 266.

³⁸ Marseille, Porte du Sud, p. 339.

³⁹ Paul Virilio, *L'Horizon négatif, essai de dromoscopie* (Paris: Galilée, 1984), p. 148.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

Ce faisant, le voyageur projette ainsi le mouvement de son véhicule sur l'espace traversé, et se positionne en spectateur passif, immobile en face d'un tableau en mouvement. Le regard joue ici un rôle capital, puisqu'il constitue le lien entre le voyageur et le monde semble advenir à lui. En effet, selon Virilio, le passager ne se déplace pas sur la route ; il est cependant transporté par le biais d'une ligne imaginaire qui se dessine entre son imagination, son œil, et le paysage à venir, qui adviendra. En révélant la présence de cette ligne imaginaire et en plaçant le regard au centre de la problématique du voyage, Londres éclaire une voie qui sera empruntée par d'autres écrivains-voyageurs. L'importance du regard se retrouve notamment dans les voyages – réels ou fictionnels – d'Henri Michaux. Dans *Lointain intérieur* (1963), le narrateur s'apprête à faire un voyage vers une pomme pour s'y enfermer. La ligne imaginaire qui le relie à cette pomme-destination est matérialisée par des plaines ; le narrateur y promène son regard, et ici encore, le paysage advient dans l'œil du voyageur :

J'en viens à la pomme. Là encore, il y eut des tâtonnements, des expériences ; c'est toute une histoire. Partir est peu commode et de même l'expliquer. Mais en un mot, je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot. Quand j'arrivais à la pomme, j'étais glacé. Dès que je la vis, je la désirai. D'abord, pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes. Les idées de plaine allèrent à sa rencontre sans le savoir, elle s'y promenait, s'y trouvant satisfaite⁴¹.

La représentation de ce voyageur immobile nous éclaire sur les « voyageurs immobiles » de Londres, qui, sur le pont du paquebot, piétinent tout autour du monde. Il est alors plus aisé de comprendre en quoi le voyage résiste aux marins et aux pêcheurs d'huîtres : privés de leur regard, la ligne figurée par le voyage selon Virilio est interrompue (« l'œil » est absent). L'intervention du reporter permet de renouer les liens rompus en proposant une continuité textuelle et de renverser la problématique. Lorsqu'il se déplace, le voyage de Londres apparaît difficile, empêché, tu. Par le biais de la rencontre avec des personnages

⁴¹ Henri Michaux, *Lointain intérieur* (Paris: Gallimard, 1963), p. 10.

complémentaires, le voyage parvient à s'affirmer, dans le texte, comme une ligne de résistance à un ordre imposé, et s'impose comme une force du texte.

3. Résistance du voyage

Chez Londres, le voyage ne possède pas la fonction explosive que l'on peut retrouver chez Cendrars ou Segalen : pas d'implosion du monde ou du sujet voyageant. Cependant, il agit dans le texte comme une résistance double : résistance contre l'immobilité d'abord, résistance contre l'implosion ensuite. Cette ligne de résistance à l'œuvre dans le voyage se fait de plus en plus visible au fur et à mesure des reportages. Le journaliste-voyageur se déplace d'abord pour résister contre la fixité d'un ordre établi. Cette forme de résistance est transparente très tôt dans sa carrière, lorsqu'il choisit par exemple de s'éloigner momentanément de sa neutralité journalistique pour intervenir furtivement dans les affaires politiques de la Grèce en 1917, encourageant la chute du roi Constantin. Une même résistance contre la rigidité des institutions françaises se retrouve dans tous ses reportages : le gouvernement est épinglé tant dans les affaires coloniales que dans les affaires carcérales ou sociales. L'administration française est accusée de « se débarrasser du fou » par des « lois de débarras⁴² » dans *Chez les fous* (1925), qualifiée de « sourde », imperméable à « la vérité des colonies⁴³ » dans *Terre d'ébène* (1929), faisant écho à une justice expéditrice, qui se débarrasse de Dieudonné en l'envoyant au Bagne. Peu à peu se forme à travers les reportages l'idée du voyage comme forme de résistance en action. Il n'est pas anodin que le journaliste et le terroriste finissent par se rejoindre dans un dernier reportage. Alors que Londres

⁴² *Chez les fous*, p. 241-243.

⁴³ *Terre d'ébène*, p. 511.

s'embarque de nouveau vers les Balkans, il veut s'infiltrer dans le réseau de l'Orim (Organisation de résistance intérieure macédonienne). La sympathie que le reporter éprouve à l'égard du membre de la bande à Bonnot confirme cette propension de l'auteur à se placer du côté des « mouvements de résistance » plutôt que de l'ordre établi. Une résonance s'établit entre le voyage du journaliste et la trajectoire du terroriste. Lors d'une rencontre avec un membre de l'Orim, la ressemblance entre les deux personnages est d'emblée mise en évidence : « Entre-temps j'avais découvert l'adresse du représentant officiel et occulte du comité terroriste. Je me rendis à sa demeure, qui n'était que provisoire, un logement meublé au deuxième étage. Au-dessus de son bouton de sonnette, son nom suivi de cette qualité : journaliste⁴⁴ ». Chez le journaliste se cache un terroriste ; faudrait-il comprendre ce jeu de cache-cache comme une invitation à reconsidérer les activités de Londres comme reporter ? Par ailleurs, les deux hommes ne se rassemblent pas seulement autour d'une profession commune, mais également autour d'un rapport commun à leur origine. La première qualité de l'Organisation, selon Londres, c'est son détachement : « Cette propriété privée, dont la principale originalité consistait à n'avoir point de domicile connu, s'appelait Organisation révolutionnaire intérieure macédonienne, autrement dit : Orim⁴⁵ ». Alors que Londres habite une maison vide à Vichy, il rend visite à ceux qui, précisément, ne se revendiquent d'aucune adresse. Cependant, entre une origine absente et des destinations multiples, Londres procède par allers-retours. Les membres de l'Orim, en revanche, sont poussés au détachement par une défense exacerbée de leur territoire : c'est pour sauver la Macédoine de l'occupation Serbe que ces derniers se cachent⁴⁶, au sein d'un seul territoire :

⁴⁴ Les Comitadjis, p. 807.

⁴⁵ *Ibid.*, p.788.

⁴⁶ « Le but de l'Orim est clair : ne pas permettre aux Serbes de gagner la Macédoine par le temps », *ibid.*, p. 800.

Si l'Orim n'était qu'une réunion de mécontents tenus en respect par le gouvernement de son pays, il n'y aurait là rien de nouveau, le jeu ordinaire d'une politique intérieure. Mais l'Orim, exactement, est un second gouvernement en Bulgarie [...]. Le gouvernement-redingote reconnaît l'état de paix entre la Bulgarie et la Yougoslavie; le gouvernement-revolver a déclaré la guerre à cette même Yougoslavie et la lui fait⁴⁷.

Au jeu de la redingote contre le revolver, c'est le revolver qui intéresse Londres, faisant écho à la fascination de Cendrars pour le meurtrier Moravagine, ou celle de Segalen pour les hors-la-loi (Gauguin et Rimbaud). L'attirance du reporter pour la figure du subversif est telle qu'il est prêt à renoncer à son nomadisme habituel pour rester près de l'Orim : « Je n'aurais plus qu'à m'en aller, rien ne me retient à Svetivatch. Je reste⁴⁸ ». Alors que Londres se rapproche des révolutionnaires, il se distingue ici encore des voyageurs ordinaires :

Un voyageur se demanderait en les voyant : « Que font-ils, ces gars-là, qui ne font rien ? » Les habitants de Svetivatch, eux, les connaissent. Voilà vingt hommes qui partout ailleurs, hors la loi, seraient forcés de se cacher. Ici, les fruits de la terre et la lumière du ciel, tout est pour eux. Ils attendent, tranquilles, l'heure de leur destin. Ce sont les pistons de la machine terroriste⁴⁹.

Dans le voyage comme dans la révolution intérieure, il s'agit de tracer, dans l'ombre, les fils ténus qui cousent et décousent les contours d'une organisation, spatiale ou politique. Le comitadji [membre de l'Orim] se déplace chez lui comme Londres se déplace dans le monde. C'est une ombre dansante qui fait valser les institutions :

L'ombre du comitadji est plaquée sur la vie bulgare. Elle est là, sur le palais royal, là, sur les murs des ministères. [...] Dans cette église, sur les habits sacerdotaux du pape, elle danse... [...] Nuit et jour, elle rôde en sourdine dans les couloirs de mon hôtel [...] partout⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 799-800.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 831.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 832.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 840.

Londres se glisse entre les interstices sociaux, géographiques ou culturels pour explorer les strates ignorées ou oubliées du grand public français, tout comme le révolutionnaire caresse de son ombre les contours du territoire à sauvegarder. Les pas de Londres se confondent alors avec ceux du Comitadji : « [Alors que les comitadjis s'enfuient] La nuit tombant. Plus une lumière, plus un soupir. Sur les pavés, mes pas sonnait la fuite. Telle était l'image qui me restait de Belgrade⁵¹ ». L'objectif de l'Orim, « aider toutes ces vagues de fond à remonter à la surface⁵² », ressemble de près à celui des reportages d'Albert Londres : « soulever le rideau⁵³ », « porter la plume dans la plaie⁵⁴ », « voir clair⁵⁵ ». Le rapprochement entre le voyage et le brigandage repose sur la conception commune d'un espace sans cesse instable : c'est le mouvement du voyageur ou du terroriste qui crée l'espace et non l'inverse. Le journaliste qui voyage sans itinéraire balisé par une agence de voyage, qui infiltre les réseaux terroristes agit de la même manière que le terroriste qui fait « danser partout son ombre » : il façonne l'espace de manière subversive. En travaillant l'espace, la carte balkanique est en refonte constante :

En Macédoine, en Albanie, ils travaillent ; à Belgrade, ils manifestent. Si les bombes qu'ils y déposent pouvaient parler en explosant : « Bonjour, Belgrade, diraient-elles, bien le bonjour ! Ah, tu exhibes de beaux bâtiments, de grands boulevards et des globes électriques trois fois comme la lune ! [...] Eh bien ! Reviens à toi ! Boum ! (C'est le bruit de la bombe qui éclate.) Entends ! c'est nous qui te parlons, nous, les révolutionnaires bulgare-macédoniens. Ah, tu crois tenir du consentement du monde la macédoine de Skoplié, de Monastir et d'Okrida ; le monde, cela nous est égal ; nous, on ne consent pas⁵⁶ !

⁵¹ *Ibid.*, p. 842.

⁵² *Ibid.*, p. 848.

⁵³ *Terre d'ébène*, p. 609.

⁵⁴ *Ibid.*, p.512.

⁵⁵ *Le chemin de Buenos Aires*, p. 445.

⁵⁶ *Les Comitadjis*, p. 845.

L'amour d'un territoire à défendre les place du côté de la résistance intestine, tandis que les moyens déployés pour défendre le territoire (les assassinats et les bombes) menace de détruire l'objet même qui motive leurs actions. Cette contradiction interne est résumée par la lecture d'une revue macédonienne, la *Publication illustrée* :

Sur la couverture, en cul-de-lampe, le couple allégorique : la Macédoine et le comitadji. [...] Mais c'est à l'intérieur que c'est joli ! [...] Il y a la présentation des sabres et c'est presque du théâtre japonais ! Plus loin, on les voit boire comme dans les tableaux de Frans Hals. [...] L'ombre ? Elle est aux champs, surveillant les récoltes de tabac et de pavots. Elle est à la ville, debout, sur le seuil de la boutique des Juifs. Elle est peinte sur le ciel, puisque les popes eux-mêmes... La voici qui tisonne l'enthousiasme de ce jeune conjuré. Et regardez-la, dans ce square, consolant ce vieillard... Sans elle, il serait seul. Tous les amis avec qui il était parti dans la vie, tous sont morts... morts assassinés... par l'ombre⁵⁷...

La conservation de l'espace est ainsi constamment menacée de sa destruction. L'Orim agit contre la Serbie, dans une double acception : elle s'en fait l'ennemie, et s'appuie sur elle pour exister. Le voyage de Londres est agité de la même tension : d'un côté, c'est la conservation du bon sens qui est en jeu, de l'autre cette cohésion n'est possible que par le dévoilement d'une menace sous-jacente, c'est-à-dire la remise en question du système judiciaire et des institutions politiques, jusqu'à frôler l'engagement radical. Cette résistance est alors intérieure puisqu'elle se dresse contre une puissance administrative, gouvernementale. L'espace du voyage chez Londres rejoint ici la géopolitique dans sa résistance à une forme de pouvoir invasive, ou du moins administrative. Cette résistance s'exerce également dans une perspective d'histoire littéraire. Dès les années 1910, le modernisme ambiant affecte la littérature de plusieurs manières. D'une part, la célérité de la machine fascine les futuristes, alors que d'autre part, l'écriture littéraire se retrouve affectée d'une vitesse chez certains

⁵⁷ *Ibid.*, p. 842.

surréalistes⁵⁸. Face à cette marche en avant de la littérature, Londres fait le choix de la lenteur. Là où Cendrars et Segalen veulent le dépassement de soi, Londres se promène, ne cherchant parfois pas l'exotisme plus loin que Marseille ou que l'hôpital Ste Anne, à Paris. Le voyage de Londres se détache d'un rythme moderne pour préférer celui du tâtonnement. En ne s'engageant pas franchement dans le paysage littéraire par le choix (fut-il alimentaire) du reportage et en s'écartant de la machine comme outil privilégié du voyage moderne, il semble s'écarter d'une modernité littéraire omniprésente en France jusque dans les années 1920-30. Ce rejet de la modernité, Londres l'exprime par la moquerie. Alors que Cendrars imagine le Transsibérien s'envolant vers le ciel, Londres se montre sceptique quant à l'Orient-Express :

Il était neuf heures et quinze minutes, un soir de cette année [1931], lorsqu'un train que, malgré tout, et pour ne pas lui faire de tort, je continuerai d'appeler l'Orient-Express me déposait, poliment, sur un quai, à Sofia, Bulgarie. Rien ne bougeait. Le chef de gare y représentait, seul, l'humanité⁵⁹.

La rapidité supposée de l'Orient-Express, célébrée par une modernité en plein essor, n'impressionne pas Londres. Si le chemin de fer l'intéresse, c'est surtout pour constater l'autre versant de la modernité : l'exploitation de l'homme pour le développement de la machine :

J'ai vu construire des chemins de fer ; on rencontrait du matériel sur les chantiers. Ici, que du nègre ! Le nègre remplaçait la machine, le camion, la grue ; pourquoi pas l'explosif aussi ? [...] Cependant, j'ai découvert sur ces chantiers modernes d'importants instruments : le marteau et la barre à mine, par exemple. Dans le Mayombe, nous perçons les tunnels avec *un* marteau et *une* barre à mine⁶⁰!

⁵⁸ Breton exhorte à l'écriture rapide : « Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire », André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979 [1924], p. 41. Selon Marie Doga, « la vitesse chez Breton sert à déjouer les pièges du conscient pour qu'apparaissent un sens et une vérité », « Legs surréalistes et création rochienne », in : *Mélusine, n°XXVIII, le surréalisme en héritage, les avant-gardes après 1945*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme (Lausanne: L'Age d'homme, 2008), p. 241.

⁵⁹ Les Comitadjis, p. 787.

⁶⁰ Terre d'ébène, p. 597.

La modernité n'appelle pas le progrès mais au contraire, une mise à mort : « Tous les nègres savaient que le blanc venait chercher des hommes pour le chemin de fer ; ils fuyaient. 'Vous-mêmes disaient-ils à nos missionnaires, vous nous avez appris qu'il ne fallait pas nous suicider. Or aller à la *machine* c'est aller à la mort⁶¹' ». A la modernité qu'il tient pour suspecte, Londres préfère les voies de traverse : la lente marche en direction de Brazzaville par exemple, qui « ne compt[e] qu'avec le temps et non avec la vie⁶² », ou encore ces « pied la route », qui passent leur temps à errer : « Ils vont leur 'pied la route'. Où vont-ils toujours en marche ? Loin. Très loin. Un voyage d'une semaine n'est pour eux qu'une affaire très ordinaire. Ils marchent comme nous respirons⁶³ ».

La spécificité de Londres est d'avoir su, en plein essor du modernisme, percevoir ses limites et s'en amuser comme on regarde passer les modes. Enfant terrible de la littérature, l'écriture du voyage de Londres est en constant devenir, et obéit, à cet égard bonne élève, au devenir de l'homme. Ainsi se boucle l'œuvre de Londres : « En tout cas, aucun autre espoir de noyer le tonneau de poudre. Cet acte politique serait un acte de sagesse. Mais la destination de l'homme est-elle d'être sage⁶⁴ ? ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 597.

⁶² *Ibid.*, p. 596.

⁶³ *Ibid.*, p. 520.

⁶⁴ Les Comitadjis, p. 850.

CONCLUSION

Il est temps, au terme de notre étude, de pencher un regard surplombant sur les œuvres de Blaise Cendrars, Victor Segalen et Albert Londres, et d'envisager les textes étudiés comme un ensemble dynamique. Nous tenterons d'éclairer quelques points de contact entre ces trois trajectoires singulières afin d'ancrer ces trois auteurs, de situer la portée et l'héritage de leurs œuvres dans le paysage de la littérature de voyage. La trace laissée par nos trois écrivains permettra enfin d'éclairer quelques pistes empruntées par la littérature contemporaine française.

Notre examen de l'œuvre de Blaise Cendrars a permis de mettre en évidence la présence du voyage au sein du texte comme un moyen de percer le monde et de le révéler dans sa profondeur. Par le biais du voyage, texte et paysage se rejoignent dans l'inadmissible cendrarsien, c'est-à-dire dans une esthétique d'une profondeur fragmentée. Plus encore, l'examen de ces « anarchitextes¹ » éclatés de l'intérieur, à la limite de l'implosion, révèle la mise en œuvre dans le texte cendrarsien d'une véritable *anarchitecture* (ou architecture anarchique) du monde : l'exploration d'un paysage en apparence éclaté en surface par les personnages cendrarsiens ou par l'auteur le révèle profondément « construit » de strates, oscillant avec une régularité vertigineuse entre ordre et désordre, dérive et contrôle, organisation et chaos. Le verbe « construire » constitue en effet la clause cendrarsienne par excellence : lancé par l'auteur dans un dernier souffle selon la mythologie cendrarsienne²,

¹ Nous empruntons le terme à Claude Leroy qui qualifie ainsi les textes de *L'Eubage* et de *Moravagine* dans son article « 1917 ou l'anarchitexte », in *Les Inclassables, (1917-1926)* (Minard-Lettres Modernes, série « Blaise Cendrars », 1986), n° 1, p. 13-26. Au terme de notre étude, nous considérons que le terme d'« anarchitexte » peut qualifier l'ensemble des textes que nous avons considérés dans notre partie sur Cendrars.

² Consulter à ce sujet le récent article de Claude Leroy : « Construire, dit-il », in *Aujourd'hui Cendrars*, Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier (dir.), n° 12 (Paris: Champion, 2012), p. 21-29.

conclusion de notre étude de l'œuvre, « construire » ne s'envisage pas chez Cendrars sans la reconnaissance d'un éclatement. Embrasser le chaos, rassembler le désordre ou cette « diversité fractale du monde³ », voilà sans doute où l'on peut situer, chez Cendrars, l'éclat du voyage.

Nous avons poursuivi notre analyse par l'examen des textes constituant le cycle polynésien de Victor Segalen, en dévoilant dans l'œuvre du médecin breton la présence d'un voyage paradoxal : omniprésent, véritable moteur du texte, il s'épuise cependant à la recherche d'une destination impossible. Nous avons approché les textes segaleniens à rebours de la démarche critique qui avait jusque-là cherché à extraire, à partir du tissu du texte littéraire, une pensée de l'exotisme. Nous avons établi au contraire que le voyage se pose en premier lieu comme une expérience qui permet de nourrir le texte littéraire à travers la formation d'une poétique de la diffraction. Cette dernière forge la base d'une identité littéraire résolument moderne, en affirmant que la littérature de voyage, loin d'être fragilisé par la remise en question de l'unité (du monde, du langage, de l'œuvre), se renouvelle au contact de la différence.

La dernière partie de notre étude nous a conduit à nous plonger dans l'œuvre d'Albert Londres afin de voir comment voyage et texte peuvent se réconcilier. Nous avons tâché de démanteler la figure du grand voyageur heureux incarnée par Londres pour montrer comment, dans le texte, le voyage apparaît comme un moyen de creuser un écart investi, au niveau diégétique, par un sentiment de dérisoire, et au niveau extra-diégétique par une ironie qui

³ A ce titre, la littérature de voyage, selon Charles Forsdick, permet d'observer la « fractal diversity of a world undergoing increasing homogenisation » (« la diversité fractale d'un monde subissant une homogénéisation grandissante »), « De la plume comme des pieds : the Essay as a Peripatetic Genre », in *The Modern Essay in French, Movement, Instability Performance*, Andrew Stafford (dir.), *Modern French Identities*, vol. 41 (Oxford: Peter Lang, 2005), p. 59. Nous traduisons.

constitue un véritable voyage textuel. L'écart institué par le voyage dans le texte trouve également une trace dans le portrait du voyageur dont l'existence est menacée par un écart entre regard et mouvement, qui peinent à coïncider. Chez Londres, le voyage trouve une place non pas sur la surface du monde, mais dans l'écriture, qui agit comme un regard posé sur le mouvement. C'est dans le détour par le reportage que l'écriture du voyage trouve un regain de force.

1. Points de contact

Malgré le caractère résolument singulier de nos trois corpus, les œuvres étudiées dans les chapitres précédents parviennent à trouver un point de contact, à travers une représentation du voyage en rupture avec la *doxa* : il est moins question chez ces trois auteurs de lien que d'éclatement. On assiste en effet à une rupture de la structure tripartite traditionnelle du voyage (départ, déplacement(s), retour) chez Cendrars, chez Segalen comme chez Londres : le voyage s'ouvre vers la profondeur de l'imagination chez Cendrars, vers la profondeur d'un Être inaccessible chez Segalen, tandis que chez Londres les retours fréquents produisent un sentiment d'ailleurs continu, de dilution de l'origine dans le déplacement. Chez les trois voyageurs, point de retour vraiment. La trajectoire du voyage, une fois l'œuvre achevée, dessine chez eux le même parcours, évoquant une forme spiroïdale, ne se rapprochant du point de départ que pour mieux s'en éloigner. C'est paradoxalement dans l'acceptation de cette forme éclatée du voyage que les œuvres du journaliste, du poète, et du médecin militaire trouvent une affinité. Le cheminement de notre analyse depuis Cendrars jusqu'à Londres en passant par Segalen révèle une trajectoire de la littérature semblable à celle prise par le voyage au sein du texte. Alors que Cendrars, puis Segalen poussent à leur manière le texte littéraire aux limites d'un hors-littérature, Londres, par le truchement d'une posture non-littéraire, parvient à instaurer son œuvre au sein d'un champ littéraire aux

frontières désormais élargies⁴. Des premiers écrits cendrarsiens aux reportages d'Albert Londres se profile alors une trajectoire spiroïdale du texte. De la trajectoire prise par le voyage chez nos trois auteurs au trajet emprunté par leur écriture, nous observons donc la répétition du motif de la spirale, et il semblerait que nous donnions raison à Cendrars, lorsqu'il ouvre *Aujourd'hui* par l'expression d'un vertige, évoquant le double infini pascalien : « je ne sais plus si je regarde l'univers ou une goutte d'eau au microscope⁵ ».

2. Héritages

La mise en évidence par nos trois auteurs d'une menace pesant constamment sur le voyage et son écriture auraient pu décourager nombre d'amateurs de littérature de voyage de se frotter à un exercice de nature si périlleuse, et l'on aurait pu s'attendre à un désintérêt des écrivains pour l'écriture de voyage. Cependant, l'écriture de voyage comme *praxis* survit, prolifère même à la génération d'écrivains-voyageurs qu'ont formé – et qu'a formés – Cendrars, Segalen et Londres. Quel sillage nos trois écrivains ont-ils laissé dans la trajectoire de la littérature de voyage ? Loin de s'éteindre, l'écriture de voyage survit à la menace d'un « dernier siècle des voyages » formulée par la critique littéraire, prolifère même, multipliant tant ses motifs que ses formes depuis les années 1930.

⁴ En ce sens, nous pourrions suggérer qu'Albert Londres emprunte une posture d'auteur finalement proche de la tradition de l'*auctor* médiéval. Au sens étymologique, l'*auctor* « c'est celui qui accroît, qui fait pousser, l'auteur », du latin *augeo* : augmenter, accroître ce qui existe déjà. « L'auctor, c'est donc celui qui promeut [...], [dont la] parole prononcée avec autorité détermine un changement dans le monde, crée quelque chose » explique Antoine Compagnon dans son cours « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in « Leçon 4 : Généalogie de l'autorité », accessible en ligne sur <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>, accédé le 14 décembre 2015.

⁵ Blaise Cendrars, *Profond aujourd'hui* (Paris: A la belle édition, 1917), p. 6.

2.1 La lenteur en héritage

Parmi les motifs récurrents de la littérature de voyage remarquable depuis les années trente, il est surprenant de noter que cette littérature retient un intérêt pour la lenteur des déplacements. Alors qu'il a été souvent remarqué que, dans les rêves de Cendrars, les locomotives s'emballent hors des rails dans des boucles folles, que Segalen joue des courses contre la montre pour rencontrer Gauguin aux Marquises, Rimbaud en Ethiopie, et que la frénésie de Londres le rend impatient à bord d'un Orient-Express qu'il juge trop lent, nombreux sont les écrivains qui, dès les années 1950, font le choix de la lenteur. Nicolas Bouvier, voyageur au long cours, parcourt la planète et réagit à l'obsession de la vitesse par le choix de la marche comme mode de déplacement : « Dans ces paysages faits de peu je me sens chez moi, et marcher seul, au chaud sous la laine sur une route d'hiver est un exercice salubre et litannique qui donne à ce peu – en nous ou au-dehors – sa chance d'être perçu, pesé juste, exactement timbré dans une parturition plus vaste, toujours présente mais dont notre surdité au monde nous prive trop souvent⁶ ». Dans *L'Usage du monde*, il résume sa démarche par la formule suivante : « Prendre son temps est le meilleur moyen de ne pas en perdre⁷ ». Julien Gracq apprécie également la monotonie des longs voyages : « La monotonie un peu sommeillante du ruban de la route, la lenteur fondue de sa métamorphose, sont composantes indispensables du charme de ce qui se présente toujours irréllement dans le souvenir comme un long, très long voyage⁸ ». A l'aube du XXI^e siècle enfin, David le Breton tente de

⁶ Nicolas Bouvier, *Le Poisson-Scorpion* (Paris: Folio, 1996 [1982]), p. 62.

⁷ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* (Paris: Payot, 1992 [1963]), p. 305.

⁸ Julien Gracq, « Carnets du grand chemin », *Œuvres complètes*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1995 [1992]), t. II, p. 974.

réhabiliter la marche : « La flânerie, que nos sociétés ne tolèrent pas plus que le silence, s'oppose alors aux puissantes contraintes de rendement, d'urgence, de disponibilité absolue au travail ou aux autres (que l'usage du téléphone portable a rendu caricaturales⁹) ». Un tel renouveau de l'aventure littéraire ne constitue pas pour autant un rejet des œuvres qui nous ont occupées dans notre thèse. Au contraire : le constat du ralentissement du rythme des déplacements dans la littérature française contemporaine permet de souligner le visage contemplatif, émerveillé ou soucieux, profondément interrogateur des œuvres de Cendrars, de Segalen et de Londres qui a parfois été négligé par la critique et sur lequel nous avons tâché de nous attarder.

2.2 Eclatement des formes de l'écriture du voyage

De Cendrars à Londres en passant par Segalen, la forme des écrits de voyages varie du roman au poème, de l'essai au reportage, des notes au journal de bord. Cette multiplicité des formes se trouve renforcée par l'émergence de nouvelles formes hybrides d'écriture du voyage. Alors qu'Albert Londres reste une figure indétrônable du reporter au long cours¹⁰, que la profession du journaliste s'est grandement transformée depuis les années trente pour privilégier des déplacements plus courts et plus rentables, il semblerait que nous assistions, non pas à un retour vers Londres ou Kessel, mais à une intégration du reportage au long cours, de la plume et de l'action dans l'exploration de nouvelles formes longues de reportage qui

⁹ David le Breton, *Eloge de la marche* (Paris: Métailié, 2000), p. 15.

¹⁰ A en juger par le prix Albert Londres créé en 1932 par Florise Londres et qui récompense annuellement le « Grand reporter de la presse écrite » (depuis 1985, le « Grand reporter de l'audiovisuel »).

laisse une place à l'écriture autant qu'à l'information. La revue trimestrielle *XXI*¹¹, fondée en 2008 par Laurent Beccaria et Patrick de Saint Exupéry, affiche une exigence de qualité rédactionnelle¹², autant qu'une volonté de diversité des formes de rédaction : les feuillets d'une trentaine de pages entièrement rédigés qui cohabitent dans chaque numéro avec un reportage sous forme de bande dessinée soulignent de manière plus évidente encore que Segalen, lorsqu'il ornaît les pages de son *Journal* ou de *Stèles* de croquis ethnographiques ou archéologiques, la nécessité d'une diversité des formes littéraires autant que des formes artistiques pour témoigner de l'expérience du voyage. Notons que le choix de distribution de *XXI* est pour nous éclairant : uniquement disponible en librairie, la revue se place exactement à mi-chemin entre le monde de la presse et celui de l'édition littéraire, jetant en pleine lumière l'ambiguïté entre écriture journalistique et littéraire déjà présente, de manière plus discrète, dans l'œuvre d'Albert Londres. Ces formes de néo-reportages soulignées par l'existence de *XXI* gagnent progressivement du terrain : notons par exemple la naissance d'une autre revue trimestrielle du même format, *Long cours*, fondée en 2012 par Tristan Savin, qui affirme la même volonté d'associer l'écriture journalistique à une exigence de rédaction, indissociable selon Savin de « la pensée, la poésie et l'imagination », d'associer également les déplacements à une exigence de lenteur et de regard introspectif qui n'est pas sans rappeler les revendications d'un Bouvier, d'un Gracq ou d'un Breton, qui ne manquera pas non plus d'évoquer les temps morts en voyage de Londres évoquant cet « état de

¹¹ *XXI* dispose également d'un site internet : <http://www.revue21.fr/>, accédé le 21 octobre 2014..

¹² La revue souligne cette exigence éditoriale en affirmant dans son projet éditorial recruter « des romanciers aguerris qui aiment raconter le réel, des journalistes de talent qui savent écrire 20 à 30 feuillets », <http://www.revue21.fr/Le-projet>, accédé le 21 octobre 2014.

béatitude des voyageurs au long cours [...], temps délicieux où l'on ne sait plus où l'on vit¹³ » :

À l'heure des SMS et des réseaux sociaux, des crises internationales et de l'hystérie des marchés, nous avons besoin de recul sur notre époque, de prendre le temps d'observer le monde. De retrouver l'esprit positif des découvreurs, l'enthousiasme des grands voyageurs. De favoriser le « long » par rapport au « court ». C'est-à-dire la pensée, la poésie et l'imagination – de préférence au globalisé, au formaté.

Long Cours est né de ce constat et compte renouer avec un journalisme hors des sentiers battus. Pour mettre en avant des sujets rarement traités, négligés par des médias en prise avec une actualité stressante, en boucle et déformante.

Donner à voir – et à comprendre – un monde infiniment riche, sans idées préconçues, en évitant les clichés. Ouverte sur le large, avec cette vision « au long cours », la revue fait appel à des défricheurs : grands reporters non blasés, aventuriers érudits, écrivains nomades, photographes éclairés, dessinateurs philosophes... Elle leur laisse le temps d'observer, de réfléchir, d'enquêter et leur donne la place de raconter une histoire¹⁴.

A travers la multiplication de supports d'écriture affichant une hybridité volontaire des media, à mi-chemin entre la littérature et la presse, nous voyons apparaître la naissance d'un nouveau terrain accueillant l'écriture du voyage, dans un entre-deux qui répond à un phénomène déjà appréciable non seulement chez Londres, mais également chez Cendrars et Segalen. L'on peut gager que la naissance d'un nouveau terrain d'investigation des formes créatives de l'écriture de voyage qui a pu s'épanouir au sein d'une scène artistique postmoderne, voire hypermoderne, trouve ses sources dès le début du XX^e siècle, notamment à travers les infimes tensions déjà mises en évidence dans les travaux de nos trois auteurs.

2.3 Un héritage à affermir?

Sur le plan de l'histoire littéraire, il est intéressant de noter que Cendrars, Segalen et Albert Londres, malgré le caractère fuyant de leur œuvre, en dépit de leurs pérégrinations

¹³ La Chine en folie, p. 256.

¹⁴ <http://revue-longcours.fr/blog/la-revue/editorial/> (site accédé le 21 octobre 2014).

constantes, ont tous les trois fait l'objet – ironie du sort – d'une certaine cristallisation dans le paysage littéraire français. Cendrars, d'abord, se voit porté aux nues dans les années 1950, par une génération de jeunes lettristes s'ennuyant dans un Paris libéré des affres de la guerre et qui voient en Cendrars un homme d'action, capable d'étendre les limites de l'art aux frontières de St Germain. Les deux compagnons Yvan Chtcheglov et Henry de Béarn, alors âgés de 18 et 20 ans, las des mondanités parisiennes, écrivent alors à Cendrars :

Cher Monsieur,

Lassés de vingt siècles de culture et de civilisation qui, dans leur essoufflement, n'ont pu offrir qu'un peu de poussière et un vagabondage toléré à l'énergie de nos vingt ans, [...] lassés des petits déplacements en auto-stop à travers la France, la Belgique, la Suisse, l'Italie, l'Afrique du Nord, [...] plutôt que de nous arrêter à faire nos petits rimbauds en vendant des balais-brosses et autres menus plaisirs des grands espaces, à Marseille port de l'Orient, ou nos éluards en montant une collection de fétiches, plutôt que de nous arrêter à un antisocialisme efficace (les prisons d'Etat n'ayant rien de varié), plutôt que de nous arrêter à nous-mêmes dans le rôle de l'actif indifférent ou du contemplatif lucide,

nous voulons :

Pour notre satisfaction personnelle, une bouée à la mer ; c'est-à-dire une « revue » ; [...] remise en place de quelques valeurs et tentatives de diriger la jeunesse dans un courant nouveau négatif et destructeur, nomade et prophétique ;

[...]

(Et encore pour notre satisfaction personnelle) une cabane en planches du côté des Tuamotou ou des îles de la SOCIETE, un brave petit bateau particulier pour nous transporter.

Autrement dit, nous sommes gratifiés en surcroît de tous nos autres dons, d'une sacrée bougeotte et nous ne savons comment faire. – Absolument inutile de nous répondre : « foites comme moué ».

[...]

Donc, cher Monsieur, lassés de vingt siècles de cultures et de civilisation qui dans leur essoufflement, n'ont pu offrir qu'un peu de poussière et un vagabondage toléré à cette DISPONIBILITE.

Nous attendons de vous un message¹⁵.

Si aucun retour de courrier signé de la main de Cendrars n'a été retrouvé dans la correspondance des deux jeunes gens¹⁶, cette missive témoigne de la marque laissée par le

¹⁵ Lettre signée M.M Henry de Béarn et Yvan Chtchegloff, datée du 5 octobre 1950. Archives de la famille de Béarn, fac-similé reproduit dans Jean-Marie Apostolides & Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu* (Paris: Charlemagne, 2006), p. 40-41.

poète sur une génération à la recherche de nouveaux horizons. Béarn le jeune aristocrate s'engagera d'ailleurs dans les traces de son prédécesseur et s'embarquera dans son voyage vers *l'autre pays*¹⁷, le continent qu'il a « choisi comme jouet¹⁸ » : après une escale à Montréal (1951) puis aux Bermudes et Cuba (1952), il s'installe à Caracas en juillet 1952, qu'il ne quittera qu'en 1954. De son côté, Chtcheglov, tout en restant en Europe, s'engage dans un voyage intérieur, qui allie dans le déplacement le mot et l'espace, en posant les premiers jalons de la pratique de la dérive et de sa théorisation. Ainsi, la dérive à l'œuvre chez Cendrars trouve-t-elle une continuation au-delà de son travail. Evoquons par exemple le petit texte – le seul publié de son vivant – d'Yvan Chtcheglov, intitulé *Formulaire pour un urbanisme nouveau*¹⁹ qui, dans la prévision d'un paysage urbain utopiste, intègre la notion de « DERIVE CONTINUE²⁰ » comme mode d'existence, ou « activité principale des résidents²¹ », et trouvera un point d'aboutissement dans la fameuse *Théorie de la dérive* que Guy Debord publie en 1956 dans *Les Lèvres nues*²². Le situationniste, dans la lignée de Chtcheglov, envisage la dérive en milieu urbain non seulement comme un mode possible de

¹⁶ Les historiens remarquent tout de même que Chtcheglov aurait été reçu chez Cendrars au moins une fois, selon le témoignage de Jacques Blot (proche de la troupe lettriste), *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ L'expression est utilisée par Chtcheglov, placée en exergue de son « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958 : « Sire, je suis de l'autre pays », en référence au pays « où commencent les aventures » que redoutent les chevaliers de la Table Ronde, c'est-à-dire l'au-delà.

¹⁸ Lettre d'Henry de Béarn à Yvan Chtcheglov, datée du 22 février 1951.

¹⁹ Yvan Chtcheglov (Gilles Ivain), « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale Situationniste*, *op. cit.* Le « Formulaire » est publié sans l'avis de Chtcheglov par Guy Debord, qui fait lui-même des coupes dans le texte original, rédigé par le jeune lettriste en 1953.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*

²² Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, décembre 1956, puis ré-éditée dans *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958.

déplacement²³, mais surtout comme « une façon plus générale de prendre la vie », préfigurant un « changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle ». La dérive est envisagée par Debord comme une pratique avant de constituer une matière à repenser l'espace, le temps, et la place de l'homme dans un environnement urbain en pleine transformation. Il s'agit alors de déambuler dans les rues, « seul ou à plusieurs » et « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent », au contact « des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisées ». L'œuvre de Cendrars trouve ici une continuité à travers les travaux lettristes puis situationnistes. L'on peut également noter une actualité de son œuvre dont témoigne, sur un plan éditorial, la toute récente entrée dans le catalogue de la Pléiade de deux tomes consacrés à l'œuvre de Cendrars ainsi qu'un album²⁴, et sur un plan académique, le colloque qui s'est réuni en 2011 à Lausanne, intitulé « Aujourd'hui Cendrars²⁵ », soulignant ainsi l'actualité de son œuvre dans le milieu académique. Malgré un enthousiasme renouvelé tant par le public que par la critique littéraire pour l'œuvre du poète en France, il ne semble pas que l'écrivain ait trouvé un élan comparable en dehors de la francophonie, que ce soit sur la scène littéraire ou artistique²⁶. En revanche, si Segalen reste encore mal lu en

²³ Défini comme « une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées [...] indissolublement lié à la connaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade ».

²⁴ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, 2 vols, dir. Claude Leroy, Paris, Gallimard, « coll. Pléiade », 2013 ; *Album Cendrars*, iconographie choisie et commentée par Laurence Campa (Paris: Gallimard, 2013).

²⁵ Voir les actes du colloque : *Aujourd'hui Cendrars*, dir. Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier, no. 12 (Paris: Champion, 2012).

²⁶ L'on ne recense guère que quelques références à Cendrars, par exemple chez la chanteuse Patti Smith qui lui dédicace son poème « Ladies and Gentlemen, Blaise Cendrars Is Not Dead », in *Out Of This World : An Anthology of the St. Mark's Poetry Project 1966-1991*, dir. Anne Waldman (New York, Three Rivers Press, 1991), p. 541.

dehors de la sphère académique en France, l'auteur jouit d'un statut particulier dans le domaine académique à l'étranger, notamment dans le monde anglo-saxon. En effet, son statut hybride, entre littérature, philosophie, anthropologie, et son intérêt pour l'exotisme et la rencontre avec l'autre lui laisse une place de choix au cœur des études postcoloniales, discipline encore balbutiante en France²⁷. Considéré à l'étranger comme un pionnier des questionnements postcoloniaux français²⁸, il faudra sans doute attendre le développement des études postcoloniales comme discipline académique en France pour voir l'œuvre de Segalen sous un jour nouveau dans le paysage académique français. Alors que l'héritage individuel de nos trois auteurs, bien qu'affirmé, est encore à affermir en 2015 il nous semble que ces trois œuvres prises comme un ensemble dessinent une ligne de force qui nous renseigne sur quelques voies empruntées par la littérature contemporaines, que nous nous proposons d'éclairer maintenant.

3. Eclat du voyage

Le rapprochement de ces trois auteurs nous permet de dessiner une trajectoire suivie par Cendrars, par Segalen et par Londres, ainsi que par la littérature de voyage et, plus largement, la littérature française contemporaine. Sartre convoque Cendrars en ces termes à la sortie de la guerre alors qu'il réfléchit au statut de la littérature:

Je lisais, l'autre soir, ces mots que Blaise Cendrars met en exergue à Rhum : 'aux jeunes gens d'aujourd'hui fatigués de la littérature pour leur prouver qu'un roman peut être aussi un acte'

²⁷ Citons, à titre d'exemple, Charles Forsdick, *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity, Journeys Between Cultures* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Charles Forsdick, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

²⁸ Voir par exemple *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, Charles Forsdick (dir.) (London: Arnold, 2003).

et je pensais que nous sommes bien malheureux et bien coupables puisqu'il nous faut prouver aujourd'hui ce qui allait de soi au XVIII^e siècle. [...] Et cet acte, quel que soit le livre considéré, se définit toujours de la même manière. Il est libérateur²⁹.

L'adjectif « libérateur » convient non seulement à Cendrars mais également à « l'action » exercée par le voyage sur les textes de notre corpus, à la pression enfin exercée par notre corpus sur la production littéraire française. En effet, le questionnement sur la littérarité d'un texte que l'on retrouve de manière transversale chez Cendrars aussi bien que chez Segalen ou Londres et qui a encouragé l'émergence récente de nouveaux territoires d'écritures interroge le statut de l'œuvre littéraire, sa place au sein de la production écrite, la pertinence des frontières qui la définissent, et, se faisant, questionne la direction prise par la littérature. L'on retrouve alors, à travers ce tressaillement qui caractérise nos textes, les interrogations que formule Roland Barthes dans un dialogue avec Maurice Nadeau qu'il tient en 1973 pour France Culture à l'occasion de la parution du *Plaisir du texte*, émission très justement intitulée « Où/ou va la littérature³⁰ ». Alors que Barthes est interrogé sur la définition du texte littéraire, le critique répond d'abord de manière allusive, pour finalement envisager dans l'avenir un possible déplacement des frontières de la sphère littéraire, en s'appuyant sur la notion d'écriture :

L'écriture serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écriture, c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés, l'écriture se trouve dans beaucoup de styles : le style scientifique, le style sociologique. Il y a toutes sortes de styles qui se définissent toujours par le refus du scripteur de se placer comme sujet dans l'énonciation, et cela, c'est l'écriture ; là, il n'y a pas de texte, évidemment³¹.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris: Gallimard, 1948), p. 114.

³⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973). Voir Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980. Conversation écrite issue du Dialogue de France-Culture intitulé « Où/ou va la littérature ? », diffusé sur France Culture le 13 mars 1973.

³¹ *Ibid.*, p. 39-40.

Le texte littéraire se définirait alors pour Barthes par le refus de l'« écriture » et par l'affirmation non pas d'un style mais de la place assumée d'un énonciateur de l'écriture, que l'on peut trouver non seulement dans la littérature canonique mais également dans d'autres formes de production textuelle. Barthes projette alors :

On ne le fait pas encore trop, mais on pourra bientôt réviser ces espèces éthiques et esthétiques entre la bonne et la mauvaise littérature. La vraie limite tient entre l'écriture et l'écriture, selon la place du sujet dans l'écriture, selon si cette place est assumée (écriture) ou non assumée (écriture)³².

Nous pouvons, au terme de cette étude, affirmer qu'au début du siècle déjà, trois écrivains avaient fait le pari de Barthes et avaient pris le risque, par le détour du voyage, d'une écriture déformant, re-formant, re-définissant la littérature, illuminant des chemins de traverse dans lesquels s'engagent textes littéraires, critique littéraire, et compagnons de la littérature. C'est ici que se joue l'éclat du voyage chez Cendrars, Segalen et Londres : menaçant de faire éclater les limites de la littérature, il en dessine les contours.

³² *Ibid.*, p. 43.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

BLAISE CENDRARS

Œuvres de Blaise Cendrars

Œuvres Complètes, Paris, Denoël, TADA, 15 vols., 2001-2006, dont (éditions originales) :

TADA 1, *Poésies complètes*, avec 41 poèmes inédits, 2001.

Les Pâques à New-York, Paris, Les Hommes Nouveaux, 1912.

Séquences, Paris, Les Hommes Nouveaux, 1913.

Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, avec des couleurs simultanées de Sonia Delaunay, Paris, Les Hommes Nouveaux, 1913.

La Guerre au Luxembourg, Paris, D. Niestlé, 1916.

Le Panama ou les aventures de mes sept oncles, Paris, La Sirène, 1918.

Dix-neuf poèmes élastiques, Paris, Au Sans Pareil, 1919.

Kodak, Paris, Librairie Stock, 1924.

Feuilles de route, I. Le Formose, Paris, Au Sans Pareil, 1924.

TADA 2, *L'Or suivi de Rhum et de l'Argent*, 2001.

L'Or; La Merveilleuse Histoire du général Johann August Suter, Paris, Grasset, 1925.

Rhum, L'Aventure de Jean Galmot, Paris, Grasset, 1930.

L'Argent, Histoire mirobolante de Jim Fisk, in *Inédits secrets* (dir. Miriam Cendrars), Paris, Le Club Français du livre, 1969, p. 413-428.

TADA 3, *Hollywood, La Mecque du Cinéma suivi de L'ABC du cinéma et de Une nuit dans la forêt*, 2001.

Hollywood, La Mecque du Cinéma, Paris, Grasset, 1936.

L'ABC du cinéma, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926.

Une nuit dans la forêt, Lausanne, Éditions du Verseau, 1929.

TADA 4, *Dan Yack : Le Plan de l'Aiguille et Les Confessions de Dan Yack*, 2002.

Dan Yack : Le Plan de l'Aiguille, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

Les Confessions de Dan Yack, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

TADA 5, *L'Homme foudroyé*, 2002.

L'Homme foudroyé, Paris, Denoël, 1945.

TADA 6, *La Main coupée*, suivi de *La Main coupée (1918)* et de *La Femme et le soldat*, 2002.

La Main coupée, Paris, Denoël, 1946.

La Main coupée (1918), in : *Continent Cendrars*, no. 5, Bulletin du Centre d'étude Blaise Cendrars (Berne), Boudry, A la Baconnière, pp. 6-15, 1990.

La Femme et le soldat, in : *Continent Cendrars*, no. 5, *op. cit.*, p. 16-26 [1946].

TADA 7, *Moravagine* suivi de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et *L'Eubage*, 2003.

Moravagine, Paris, Grasset, 1926.

La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D., avec 23 compositions en couleur par Fernand Léger, Paris, La Sirène, 1919.

L'Eubage, aux antipodes de l'Unité, Paris, Au Sans Pareil, 1926.

TADA 8, *Histoires vraies* suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'Oultremer à Indigo*, 2003.

Histoires vraies, Paris, Grasset, 1937.

La Vie dangereuse, Paris, Grasset, 1938.

D'Oultremer à Indigo, Paris, Grasset, 1940.

TADA 9, *Bourlinguer*, suivi de *Vol à voile*, 2003.

Bourlinguer, Paris, Denoël, 1948.

Vol à Voile, Lausanne, Librairie Payot, 1932.

TADA 10, *Anthologie nègre*, suivi de *Petits contes nègres*, de *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*, de *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* et de *La Création du Monde*, 2005.

Anthologie nègre, Paris, La Sirène, 1921.

Petits contes nègres pour les enfants des Blancs, Paris, Portiques, 1928.

Comment les Blancs sont d'anciens Noirs, Paris, Au Sans Pareil, 1930.

La Création du monde, in : *La Danse*, no. 37, octobre 1923.

TADA 11, *Aujourd'hui*, suivi de *Jéroboam et la Sirène*, de *Sous le signe de François Villon*, de *Le Brésil* et *Trop c'est trop*, 2005.

Aujourd'hui, Paris, Grasset, 1931

Jéroboam et la Sirène, Dole/St-Imier, Canevas éditeur, 1992.

Sous le signe de François Villon, « Sous le signe de François Villon, Lettre dédicatoire », in : *La Table ronde*, no. 51, mars 1952 ; dactylogramme à paraître aux Editions de la Nouvelle Revue critique en 1940, puis chez Denoël en 1952.

Le Brésil, des hommes sont venus, Monaco, Les Documents d'Art, 1952.

Trop c'est trop, Paris, Denoël, 1952.

TADA 12, *Le Lotissement du ciel*, suivi de *La Banlieue de Paris*, 2005.

Le Lotissement du ciel, Paris, Denoël, 1949.

La Banlieue de Paris, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949.

TADA 13, *Panorama de la pègre, suivi de A bord de « Normandie », de Chez l'Armée anglaise*, 2006.

Panorama de la pègre, « Les Gangsters de la Maffia », reportage dans *Excelsior* du 19 avril au 14 mai 1934.

A bord de « Normandie », Reportage paru dans *Paris-Soir* des 30 et 31 mai, 1^{er}, 3, 4, 5, 7, 13, et 21 juin 1935.

Chez l'armée anglaise, Reportage paru dans divers quotidiens de province (*Le Petit Marseillais*, *La Petite Gironde...*) du 15 février au 30 avril 1940.

TADA 14, *Emmène-moi au bout du monde !... suivi de Films sans images et de Danse macabre de l'amour*, 2006.

Emmène-moi au bout du monde !..., Paris, Denoël, 1956.

Films sans images, Paris, Denoël, 1959.

Danse macabre de l'amour, texte inédit.

TADA 15, *Blaise Cendrars vous parle, suivi de Qui êtes-vous ?, de Le Paysage dans l'œuvre de Léger et de J'ai vu mourir Fernand Léger*, 2006.

Blaise Cendrars vous parle... Propos recueillis par Michel Manoll, Paris, Denoël, 1952.

Qui êtes-vous ? Entretien radiophonique inédit.

Le Paysage dans l'œuvre de Léger, Entretien de Cendrars avec Fernand Léger et Louis Carré, Paris, Galerie Louis Carré, 1956.

J'ai vu mourir Fernand Léger, texte inédit.

Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2011.

Œuvres autobiographiques complètes, dir. Claude Leroy, Paris, Gallimard, « coll. Pléiade », 2 tomes, 2013.

Etudes consacrées à Blaise Cendrars

BOCHNER, Jay, *Blaise Cendrars : Discovery and Re-creation*, University of Toronto Press, 1978.

BODER, Francis, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars : structures syntaxiques et figures du discours*, Lille, ANRT, 1995.

BOILLAT, Gabriel, *A l'origine, Cendrars*, Les-ponts-de-Martel, éd. Hugues Richard, 1985.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Blaise Cendrars et le symbolisme : de «Moganni Nameh» au «Transsibérien»*, Archives des Lettres modernes, no. 137, Paris, Minard, 1972.

———, Yvette, *Blaise Cendrars ou la Passion de l'écriture*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1977.

BUHLER, Jean, *Blaise Cendrars, homme libre, poète du cœur du monde*, Bienne, Panorama, 1960.

BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, l'Improviste, 2005.

CAMILLY, Jérôme, *Blaise Cendrars : enquête sur l'homme à la main coupée*, Paris, le Cherche-Midi, 1986.

CAMPA, Laurence (dir.), *Album Cendrars*, Paris, Gallimard, 2013, « coll. Pléiade ».

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars. L'Or d'un poète*, Paris, Gallimard, 1996, « coll. Découvertes ».,

———, *Blaise Cendrars. La Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris, Denoël, 2006.

CHADOURNE, Jacqueline, *Blaise Cendrars, poète du cosmos*, Paris, Seghers, 1973.

CHEFDOR, Monique, *Blaise Cendrars et le phénomène de transnationalité littéraire*, Lille, ANRT, 1995.

———, (dir.), *La fable du lieu : études sur Blaise Cendrars*, Paris, Champion, 1999.

COLVILE, Georgiana et MORTON, Mary, *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

DELBOURG, Patrice, *L'Odyssée Cendrars*, Paris, L'Archipel/Écriture, 2010.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, Paris, Payot, 1977.

———, *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, Paris, Champion, 1994.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *"Dix-neuf poèmes élastiques" de Blaise Cendrars...*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

GUYON, Laurence, *Cendrars en énigme : modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Champion, 2007.

GUYON, Robert, *Échos du bastingage. Les bateaux de Blaise Cendrars*, Rennes, Éditions Apogée, 2002.

HARDING, John, « Blaise Cendrars et la Roue » dans *Cendrars, l'Aventurier du texte*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992 (1988).

HUGUES, Richard, *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars...*, Lausanne, Ed. Rencontres, 1969.

LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Paris, Champion, 2004.

LOVEY, Jean-Claude, *Situation de Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965.

LEROY, Claude, *L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, 2010 (1991).

———, *La main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

———, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », n° 11, 2011.

POUPON, Marc, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres modernes, 1969.

ROIG, Adrien, *Cendrars au pays de Jean Galmot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars, le désir du roman : 1920-1930*, Paris, Champion, 1999.

T'SERSTEVENS, Albert, *L'homme que fut Blaise Cendrars : souvenirs*, Paris, Denoël, 1972.

Articles, numéros spéciaux et actes de colloques consacrés à Blaise Cendrars

ASTRE, George-Albert, « Cendrars et la contemplation », *Critique*, juillet 1949, p. 137-46.

BARRET, Andrée, « Blaise Cendrars et l'esprit nouveau », *Europe*, mai-juin 1964, p. 139-51.

BERNARD, Jacqueline (dir.), *Cendrars, l'aventurier du texte*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

BOUCHARENC, Myriam, « Portrait de l'artiste en grand reporter », dans *Le voyage au bout de la page*, textes réunis par Anne Le Feuvre-Vivier et Claude Leroy, Paris, RITM, Université Paris X, 2001.

———, « Blaise Cendrars tel qu'en Philippe Soupault », *Portraits de l'artiste*, sous la dir. de Cl. Leroy, Série *Blaise Cendrars*, n° 5, *La Revue des Lettres modernes*, Minard, 2003, p. 153-167.

BOUCHARENC, Myriam et LE QUELLEC COTTIER, Christine (dir.), *Aujourd'hui Cendrars*, Paris, Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », n° 12, 2012.

BOUGAULT, Valérie, « Blaise Cendrars, l'homme de braise », *Connaissance des arts*, 673, 2009, pp. 89-91.

BRAYBROOKE, Neville, « To the End of the World, by Blaise Cendrars », *Spectator*, 24 February 1967, p. 228.

CHEFDOR, Monique et COLVILE, Georgiana (dir.), *Cendrars 4, la Provence et la séduction du sud*, Paris, Lettres modernes, 1996.

CHEFDOR, Monique (dir.), *La fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Paris, Champion, 1999.

CHUDAK, Henryk et ZUROWSKA, Joanna, *Blaise Cendrars au vent d'Est*, Varsovie, Université de Varsovie, 2000.

DECAUNES, Luc, «Blaise Cendrars ou le parti-pris de la vie », *Les Cahiers du Sud*, no. 294, 1949, p. 309-316.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo (dir.), *L'encrier de Cendrars : actes du Colloque du Centenaire, Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Sigiswil, 31 août, 1er et 2 septembre 1987*, Berne, La Baconnière, 1989.

HOUSTON, John, « Cendrars Modernism », [*Selected Writing of Blaise Cendrars*, edited by W. Albert], *The Southern Review*, Spring 1970, p. 561-565.

LAPORTE, Nadine et VIANA-MARTIN, Eden, *Blaise Cendrars. Bourlinguer en écriture : Cendrars et le Brésil, Méthode !*, Revue de littératures, 2007.

LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars 20 ans après*, Actes du colloque de Nanterre, 12-13 juin 1981, Paris, Klincksieck, 1983.

———, (dir.), *Le premier siècle de Cendrars (1887-1987)*, dans *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, no. 11, Université Paris X-Nanterre, 1987.

———, (dir.), *Cendrars 3, « bourlinguer » à Méréville : actes du colloque de Méréville, 10-11-12 juin 1989*, Paris, Lettres modernes, 1991.

LEROY, Claude et FLÜCKIGER, Jean-Carlo, (dir.), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, 1995.

LEROY, Claude et VASSILEVA, Albena (dir.), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes, RITM*, n° 26, Université Paris X-Nanterre, Publidix, 2002.

———, Claude, « Inventaire inventeur », *Revue des sciences humaines*, no. 294, 2009, April – June, p. 115-126.

———, Claude (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non Lieu, 2009.

MORAND, Paul, « Blaise Cendrars », *Montplaisir... en littérature*, Paris, Gallimard, 1967, p. 35-37.

MORICAND, Conrad, « Blaise Cendrars », *Portraits astrologiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1933, p. 35-37.

RAYNAL, Maurice, « L'Eubage », *L'Esprit Nouveau*, novembre 1921, p. 1285.

REYNOLDS, Stanley, « *Moravagine*, by Blaise Cendrars », *New Statesman*, 17 January 1969, p. 90.

RICHARD, Hughes, « Cendrars ou la volonté du mythe », *Les lettres nouvelles*, décembre 1969 – janvier 1970, p. 105-114.

RIVAS, Pierre, « Cendrars, le Nouveau Monde et l'homme nouveau », *Europe*, juin 1976, p. 50-60.

SOUPAULT, Philippe, « Blaise Cendrars », *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 91-99.

TOURET, Michèle (dir.), *Cendrars au pays de Jean Galmot : roman et reportage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

T'SERVENSENS, Albert, « Cendrars au bras droit », *Mercure de France*, mai 1962, p. 77-83.

Autour de Blaise Cendrars

APOLLINAIRE, Guillaume, « Lettre-Océan », *Les Soirées de Paris*, no. 25, 15 juin 1914.

DANIUS, Sara, « The Aesthetics of the Windshield: Proust and the Modernist Rhetoric of Speed », *Modernism/modernity*, Volume 8, Number 1, January 2001, pp. 99-126.

DOSTOÏEVSKY, Fiodor, *L'Idiot*, trad. V. Dérély, Paris, Plon, 1887.

FLAMMARION, Camille, *Astronomie populaire*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880.

———, *Les Etoiles*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882.

JANKELEVITCH, Vladimir, *La Rhapsodie / Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955.

LORENZ, Edward, *The Essence of Chaos*, London, UCL Press, 1993.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, Paris, E. Sansot et Cie, 1911.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1909.

———, *Le Gai Savoir*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau, 3 volumes, Paris, Alcan, 1902.

TZARA, Tristan, *Vingt-cinq poèmes*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Flammarion, 1975.

VICTOR SEGALEN

Œuvres de Victor Segalen

Œuvres complètes, ed. établie et présentée par Henri Bouillier, 2 vols., Paris, Robert Laffont, 1995, dont (éditions originales) :

Les Cliniciens ès Lettres, Paris, Fata Morgana, 1980.

Les Synesthésies et l'école symboliste, Paris, Fata Morgana, 1981.

Essai sur moi-même, Paris, Fata Morgana, 1986.

Journal de voyage, in *Les Cahiers de l'Iroise*, octobre-décembre 1973.

Les Immémoriaux, Paris, Plon, 1956.

Gauguin dans son dernier décor, Paris, Fata Morgana, 1986.

Le maître-du-jour, Paris, Robert Laffont, 1995.

Journal des îles, Paris, Fata Morgana, 1986.

Le Double Rimbaud, Paris, Fata Morgana, 1986.

Hommage à Saint-Pol-Roux, in *Correspondances*, Paris, Rougerie, 1975.

Voix mortes : Musiques maori in *Segalen et Debussy*, Paris, Editions du Rocher, 1961.

Dans un monde sonore in *Segalen et Debussy*, Paris, Editions du Rocher, 1961.

Siddhârta, Paris, Rougerie, 1974.

Entretiens avec Debussy, in *Segalen et Debussy*, Paris, Editions du Rocher, 1961.

Orphée-Roi, in *Segalen et Debussy*, Paris, Editions du Rocher, 1961.

Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme, Paris, Fata Morgana, 1984.

Quelques musées par le monde, in *Revue européenne*, avril 1931.

Essai sur l'exotisme, Paris, Fata Morgana, 1978.

Essai sur le mystérieux, in *Imaginaires*, Paris, Rougerie, 1972.

Imaginaires, Paris, Rougerie, 1972.

Un grand fleuve, in *Imaginaires*, Paris, Rougerie, 1972.

Briques et tuiles, Paris, Fata Morgana, 1967.

Feuilles de route, Paris, Robert Laffont, 1995.

Etudes consacrées à Victor Segalen

BARDIN, Jacques, *Loti et Segalen, l'illusion de la différence*, thèse de doctorat, Université Sophia Antipolis, Nice, 1995.

BERNE, Mauricette (dir.), *Victor Segalen, voyageur et visionnaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

BOUGNOUX, Daniel, *Poétique de Victor Segalen*, Paris, Chatelain-Julien, 1999.

CACHOT, Laurent, *La femme et son image dans l'œuvre de Victor Segalen*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comptoises, 1999, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 689, Centre Jaques Petit, vol. 91.

CORDONIER, Noël, *Segalen et la place du lecteur : étude de Stèles et d'Equipée*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1999.

DOLLE, Marie, *Le Voyageur incertain : biographie*, Croissy-Beaubourg, Eden, 1970.

———, *L'écrit des dits perdus : l'invention des origines dans « Les Immémoriaux » de Victor Segalen*, Paris, L'Harmattan, 1997.

———, (dir.), *Lectures de Segalen : Stèles et Equipée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

DOUMET, Christian, *Victor Segalen, l'origine et la distance*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

———, *Stèles de Segalen : le rituel du livre*, Nouv. éd. rev. et corr., Paris, Hachette Education, 1999.

EMMANUEL, Pierre, « Lecture de Segalen », *Regard, espaces, signes, Victor Segalen*, Paris, L'Asiathèque, 1979.

FORSDICK, Charles, *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity, Journeys between Cultures*, Oxford University Press, 2000.

GERMAIN, Gabriel, *Victor Segalen : le voyageur des deux routes*, Paris, Rougerie, 1982.

GERME, Etienne, *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

GONTARD, Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.

GOURNAY, Dominique, *Victor Segalen ou Les voies plurielles : itinéraire esthétique (Stèles et Equipée)*, Paris, Seli Arslan, 1999.

GRAND, Anne-Marie, *Victor Segalen : le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

HA, Marie-Paule, *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*, Albany, State University of New York Press, 2000.

MANCERON, Gilles (dir.), *Essai sur l'exotisme: Une esthétique du divers, Textes sur Gauguin et l'Océanie précédé de Segalen et l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986.

O'REILLY, Patrick, *Victor Segalen et l'Océanie*. Images composées et gravées par Jacques Boullaire, Singapour, Ed. du Pacifique, 1985.

POSTEL, Philippe (dir.), *Segalen : le rythme et le souffle*, Nantes, Pleins Feux, « Horizons comparatistes », 2002.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

TAYLOR, Michael, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen*, Paris, Seghers, 1983.

WHITE, Kenneth, *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, Lausanne, Alfred Eibel, 1979.

———, *Les Finisterres de l'esprit, Rimbaud, Segalen et moi-même*, Paris, Editions du Scorff, 2007.

Articles, numéros spéciaux et actes de colloques consacrés à Victor Segalen

ANDREAS, Michel, « The subject of Exoticism : Victor Segalen's "Equipée" », *Surfaces*, Presses de l'Université de Montreal, 1996, 6(1), p. 1-32.

Cahiers de l'Iroise (Les), « Autour du poète brestois Victor Segalen », 3^e année, no. 4, octobre-décembre 1956.

Cahiers du Sud, « Départs avec Victor Segalen », no. 288, 1^{er} semestre 1948.

Cahiers du Sud, « Sur les pas de Victor Segalen », no. 368, octobre-novembre 1962.

Cahiers Victor Segalen, no. 3, « Victor Segalen, vu d'Amérique », 1997.

Cahiers Victor Segalen, no. 4, « Victor Segalen, œuvre complète et inachèvements », 1998.

Cahiers Victor Segalen, no. 5, « Victor Segalen et les arts orientaux », 1999.

Cahiers Victor Segalen, no. 6, « Victor Segalen, journées d'agrégation à l'Université de Nantes », 2000.

Cahiers Victor Segalen, no. 7, « Ecrivains, peintres, musiciens : Victor Segalen et ceux de son temps », 2001.

Cahiers Victor Segalen, no. 1, « Le Mythe de la Chine impériale », Paris, Champion, 2013.

CHEFDOR, Monique, *Diagonales lancées de Victor Segalen à Blaise Cendrars, Cahier de l'Herne*, n°71, Paris, Editions de l'Herne, 1998.

DETRIE, Muriel, *L'Orient au miroir de la littérature, Revue de la littérature comparée*, 1993.

DOLLE, Marie et DOUMET, Christian (dir.), *Victor Segalen*, numéro spécial du *Cahier de l'Herne*, Paris, L'Herne, 1998.

———, « Une esthétique de l'équivoque : la Chine dans *Stèles* de Victor Segalen », *Littératures* (Toulouse), no. 41 (automne 1999), p. 111-121.

FORSDICK, « Beyond the Boundary of the Exotic. Mapping Centre and Periphery in Victor Segalen's *Equipée* », *New Comparison*, no. 21 (Spring 1996), p. 87-99.

———, « Fin-de-siècle exoticism: reading Victor Segalen in the 1990s », *French Studies Bulletin*, no. 60 (Autumn 1996), p. 13-16.

———, « Honors Le Temps Dans Sa Voracité: Weathering the Exotic in the Work of Victor Segalen », *Romance Studies*, vol. 17, no. 1 (June 1999), p.1-13.

HAN, Françoise, « Proximité de Segalen », *Europe*, no. 688 – 689 (août-sept. 1986), p. 179-182.

———, « L'autre espace, Europe », *Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, no. 64, avril 1987, p. 88-94.

LAPORTE, Nadine, « Poétique du voyage dans *Stèles* et *Equipée* », *Revue de Littératures Française et Comparée*, no. 13 (nov. 1999), p. 213-223.

LOUETTE, Jean-François : « Segalen : une Equipée générique et énergique », *Littératures*, Toulouse, no. 41 (automne 1999), p. 131-158.

MAMBRINO, Jean, « Segalen ou l'immobile voyageur, Paris », *Etudes*, octobre 1982.

POUILLOUX, Jean-Yves, « L'étrange, la passe », *Revue de Littératures Française et Comparée*, no. 13 (nov. 1999), p. 233-237.

Autour de Victor Segalen

BATAILLE, George, *L'Expérience intérieure, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, V, p. 261.

BENOIT, Claude (dir.), *Sillages polynésiens*, Paris, L'Harmattan, 1985.

BUCHET, Christian (éd.), *La découverte de Tahiti*, Paris, France-Empire, 1993.

GAUGUIN, Paul, *Ancien Culte Mahorie, suivi de La clef de Noa-Noa*, Paris, P. Bérès [puis] Hermann, 2001 [1951].

———, *Lettres de Paul Gauguin à George-Daniel de Monfreid*, Paris, Crès et Cie, 1918.

———, *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et ses amis*, Paris, Grasset, 1946.

———, *Noa-Noa : séjour à Tahiti*, Bruxelles, Complexe, 1989.

———, *Oviri : écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1990.

GAULTIER (DE), Jules, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Sandre, 2008 [1856-7].

KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de la langue française en Amérique du Nord*, Presses Université Laval, 1992.

MOERENHOUT, Jacques-Antoine, *Voyages aux îles du Grand Océan, contenant des documents nouveaux sur la géographie physique et politique*, Paris, A. Bertrand, 1837.

POULET, George, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

SAURA, Bruno, *Des Tahitiens, des Français : leurs représentations réciproques aujourd'hui*, Tahiti, Au vent des îles, 2004.

ALBERT LONDRES

Suivant les heures, Imprimerie parisienne, 1904.

L'Ame qui vibre, Paris, E. Sansot et Cie, 1908.

Le poète effréné 1: Lointaine, Paris, E. Sansot et Cie, 1909.

Le poète effréné 1: La Marche à l'étoile, Paris, E. Sansot et Cie, 1910.

Œuvres complètes, éd. Henri Amouroux, Paris, Arléa, 1992 (rééd. 1997), dont :

Au baigneur, Paris, Albin Michel, 1924.

Dante n'avait rien vu (Biribi), Paris, Albin Michel, 1924.

Chez les fous, Paris, Albin Michel, 1925.

La Chine en folie, Paris, Albin Michel, 1925.

Marseille, porte du Sud, Paris, Editions de France, 1927.

Le Chemin de Buenos Aires (La Traite des Blanches), Paris, Albin Michel, 1927.

L'Homme qui s'évada, Paris, Editions de France, 1928.

Terre d'ébène, Paris, Editions de France, 1929.

Le Juif errant est arrivé, Paris, Albin Michel, 1930.

Pêcheurs de perles, Paris, Albin Michel, 1930.

Les Comitadjis (Le Terrorisme dans les Balkans), Paris, Albin Michel, 1932.

Archives

Archives Nationales, Paris : 27 dossiers (76 AS 1-27).

Etudes consacrées à Albert Londres

ASSOULINE, Pierre, *Albert Londres, Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932*, Paris, Balland, 1989.

BERAUD, Henri, *Qu'as-tu fait de ta jeunesse ?*, Paris, Editions de France, 1941.

———, *Les Derniers beaux jours*, Paris, Plon, 1953.

———, *Le flâneur salarié*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1985 [1927].

DEBRAY, Régis, *Sur la mort d'Albert Londres*, Paris, Arléa, 2008.

DESMOULIN, Sophie, « Albert Londres, les stratégies du reportage », sous la direction du Prof. Myriam Boucharenc, thèse de doctorat d'université, Limoges, Université de Limoges, 2014.

DORE, Francis, *Albert Londres n'avait rien vu*, Paris, Figuière, 1930.

FOLLEAS, Didier, *Putain d'Afrique ! Albert Londres en terre d'ébène*, Paris, Arléa, 1998.

LONDRES, Florise, *Mon père*, Paris, Albin Michel, 1934 [rééd. Paris, Le Serpent à plumes, 2000].

MUHLMANN, Géraldine, *Une histoire politique du journalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

MOUSSET, Paul, *Albert Londres, l'aventure du grand reportage*, Paris, Grasset, 1972.

REDFERN, Walter, *Writing on the Move: Albert Londres and Investigative Journalism*, Oxford, Peter Lang, 2004.

Articles, numéros spéciaux et actes de colloques consacrés à Albert Londres

BAINVILLE, Jacques, « Albert Londres », *Candide*, 26 mai 1932.

BOUCHARENC, Myriam, et DELUCHE, Joëlle, *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2001.

BOUCHARENC, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années 1930*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

BOVIO, Maéva, « L'Expérience orientale au XXe siècle : la rencontre avec l'autre chez Dorgeès, Kessel, Londres », *Du moi au monde, identité, altérité et ailleurs dans les années 1920 et 1930*, dir. D. Lanni, Paris, Passage(s), 2013.

DESMOULIN, Sophie, « Observer, témoigner, dénoncer : le grand reportage au miroir de ses stratégies argumentatives – Albert Londres, Chez les fous », *Belphégor*, Vol. 7, no. 2, *Femmes au bord de l'auteur*, 2008.

http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no2/articles/07_02_desmou_londre_fr.html

———, « Albert Londres par lui-même », *Regards croisés sur l'identité et l'altérité*, J. Bellarbre, A. Biglari, S. Desmoulin (dir.), Limoges, PULIM, 2011.

———, « Le poids du silence dans les reportages de guerre d'Albert Londres », *Paroles au silence*, L. Lachaise, M. Lefort, O. Vergara (dir.), Limoges, PULIM, 2012.

RABAUD, Jean, « Albert Londres, grand reporter », *L'Histoire*, no. 70, septembre 1984.

Autour d'Albert Londres

ALIA, Josette (dir.), *Grand reportage, les héritiers d'Albert Londres*, Paris, Ed. Florent Massot, 2001.

BERAUD, Henri, « Notre compatriote Albert Londres », *Arch. nat.*, Albert Londres A 76.

———, *Le Flâneur salarié*, Paris, Les Editions de France, 1927.

DORE, Francis, *Albert Londres n'avait rien vu*, Eugène Figuière, 1930.

MICHAUX, Henri, *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963.

MORAND, Paul, *Paris-Tombouctou*, Paris, Flammarion, coll. « La rose des vents », 1928.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Ouvrages théoriques sur la littérature de voyage

AUGE, Marc, *L'impossible voyage*, Paris, Payot, 1997.

BAROGHEL-HANQUIER, Magalie, « Les métamorphoses de l'exotisme », *Question Coloniale et Ecriture, Actes du Colloque du RIASEM*, edited by Martine Sagaert. Nice, Editions Torii, 1994.

BONGIE, Christopher, *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin-de-Siècle*, Stanford: Stanford University Press, 1991.

COGEZ, Gérard, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Point Seuil, 2004.

DELPORTE, Christian, *Les journalistes en France 1880-1950, Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999.

ECO, Umberto, *Travels in Hyperreality*, trans. William Weaver, San Diego, Harcourt, 1986.

FORSDICK, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity*, Oxford University Press, 2005.

———, (ed.), *Contemporary French Travel Writing*, London, Taylor and Francis, 2009.

GANNIER, Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001

HAMBURSIN, Olivier, *Récit du dernier siècle des voyages, de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, PUPS, 2005.

HOLLAND, Patrick et Huggan, Graham, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

KOWALEWSKI, Michael (dir.), *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*, Athens, London, University of Georgia Press, 1992.

KAPOR, Vladimir, *Local Colour, a Travelling Concept*, Oxford, Peter Lang, 2009.

LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

MCNAB, Robert, *Ghost Ships: A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, 2004.

METROZ, Aurélien, « Le corps et le paysage chez Victor Segalen, Blaise Cendrars, Henri Michaux. La ligne libre : un paradigme à la croisée de la philosophie et de la littérature de voyage dans la première moitié du XX^{ème} siècle », sous la direction du Prof. Claude Reichler, Thèse de doctorat d'université, Lausanne, Université de Lausanne, 2013.

MOUREAU, François (dir.), *Itinéraires littéraires du voyage*, Paris, ADIREL, Vol. XXVI, 2013.

PLESSEN, Jacques, *Rimbaud, Promenade et poésie. L'Expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Hague et Paris, Mouton, 1967.

SHELTON, Marie-Denise, « Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste », *The French Review*, vol. 57, no. 3 (février 1984), p. 320-328.

GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine, ANTOINE, Philippe (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.

Ouvrages théoriques sur le voyage

ERICHSEN (Dr), John Eric, *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*, Henry C. Lea, 1867.

HACKING, Ian, *Mad Travellers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*, University of Virginia Press, 1998.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil essais, 1991.

TAHON, Didier, *Petite Philosophie du voyage*, Paris, Editions Milan, 2006.

TISSIE, Philippe, *Les Aliénés voyageurs : essai médico-psychologique*, Paris, O. Doin, 1887.

TRIGANO, Schmuël, *Le Temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, 2001.

VIRILIO, Paul, *L'horizon négatif, essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, 1984.

Sur la littérature en voyage

APOSTOLIDES, Jean-Marie et DONNE, Boris, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Charlemagne, 2006.

ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

———, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928.

———, *Les Voyageurs de l'Impériale*, Gallimard, Paris, 1948.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil, 1953 et 1972.

———, *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957.

———, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland et NADEAU, Maurice, *Sur la littérature*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980. Conversation écrite issue du Dialogue de France-Culture intitulé « Où/ou va la littérature », diffusé sur France Culture le 13 mars 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Michel Levy frères, 1868.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BOUVIER, Nicolas, *L'Usage du monde*, Paris, Payot, 1963.

———, *Le Poisson-Scorpion*, Paris, Folio, 1982.

BRETON, André, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969 [1922].

———, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1924].

CHALLE, Robert, *Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales*, II, Paris, Mercure de France 1983 [1721].

CHATEAUBRIAND (DE), François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2005 [1811].

CHTCHEGLOV, Ivan, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958.

COËTLOSQUET (DU), Jean-Gilles, *Souvenirs de voyage*, Paris, Waille, 1843.

COLOMB, Christophe (trad. Chalumeau de Verneuil), *La Découverte de l'Amérique : Ecrits complets, 1492-1505*, ed. M. Fernandez de la Navarette, Paris, La découverte, 2015.

DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, décembre 1956, puis ré-éditée dans *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

———, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

———, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Champs essais, 1996.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

———, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Parole du phalène », in *Chaoïd, création critique*, n°8, automne-hiver 2004, en ligne : http://www.chaoïd.com/pdf/chaoïd_8.pdf. [accédé le 14 décembre 2015]

DORGELES, Roland, *Sur la route mandarine*, Paris, Albin Michel, 1925.

FLAUBERT, Gustave, *Voyages, 1840-1868*, ed. Charpentier, Paris, Arléa, 2007.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, 2 vols., « Carnets du grand chemin », Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. II, 1989.

HERODOTE, *Enquêtes*, trad. Andrée Barget, 2 vols., Paris, Gallimard, 1985.

- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Paris, Au sans-pareil 1884.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Montaigne, 1963.
- KESSEL, Joseph, *Témoin parmi les hommes*, Paris, Del Duca, 1956.
- LAPEROUSE, Jean-François, *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la boussole 1785-1788*, ed. Milet-Mureau, Paris, La découverte, 2005.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.
- MAISTRE (DE), Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Charpentier, 1844.
- MOORE, Thomas, *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life*, 2 vols, New York, J. and J. Harper, 1830.
- MORAND, Paul, *Champions du monde*, Grasset, Paris, 1930.
- NERVAL (DE), Gérard, *Journal de Constantinople*, Paris, Gallimard, 1843.
- , *Les Filles du feu*, Paris, Michel Levy frères, 1853.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, ed. Jean-Yves Tadié, 4 vols, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89.
- , *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1988.
- RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1873.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SMITH, Patti, « Ladies and Gentlemen, Blaise Cendrars Is Not Dead », *Out Of This World : An Anthology of the St. Mark's Poetry Project 1966-1991*, dir. Anne Waldman, New York, Three Rivers Press, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, Paris, Michel Levy Frères, 1854.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982
- , *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris: Editions du Seuil, 1989.
- , *Les Morales de l'histoire*, Paris, Grasset, réed. Hachette Pluriel, 1991.

XXI (revue), Paris, Rollin. <http://www.revue21.fr/> [accédé le 14 décembre 2015]