



Master recherche mention Lettres

Littérature Générale et Comparée

Quête existentielle dans le récit de voyage francophone et nord-américain du XX^e siècle (Henry Miller, Jack Kerouac et Nicolas Bouvier).

Anaïs Dinarque

Sous la direction de Mme Claire Gheerardyn. Maîtresse de conférences à l'Université
Toulouse Jean-Jaurès

Années universitaires 2018-2020

Je remercie Mme Claire Gheerardyn et Mme Delphine Rumeau pour leurs conseils avisés et éclairants. Je remercie également J-P A. pour ses lectures patientes et sages, et bien sûr le reste de ma famille et mes amis pour leurs nombreux conseils et idées.

Table des matières

Table des matières.....	p.3
Introduction.....	p.7
I -LE POINT DE DÉPART.....	p.15
A. À la poursuite d'un imaginaire.....	p.17
1. Le temps de la lecture.....	p.17
2. Le modèle Thoreau pour Kerouac.....	p.19
3. Lecture des atlas et « mémoire de la bibliothèque ».....	p.21
B. Voyager et écrire.....	p.25
1. Le temps du voyage.....	p.25
2. Le temps de l'écriture.....	p.28
a. Ramener des images du monde.....	p.28
b. Peindre comme un écrivain, écrire comme un peintre.....	p.31
c. Le projet original d'une œuvre commune et totale : <i>L'Usage du monde</i>	p.36
II -ARCHÉTYPES ET INTERRUPTIONS.....	p.42
A. <i>Routes et déroutes</i> : « lignes de fuite », zigzags et lignes brisées.....	p.44
1. Aller vers l'Ouest, aller vers l'Est.....	p.44
2. Déviation.....	p.47
3. Topique de la vie comme route.....	p.51
B. « Les cercles du désespoir ».....	p.53
1. Tourner en rond.....	p.53
2. Le cercle et la folie.....	p.55
3. Ambivalence du cercle.....	p.57

C. Arrêts.....	p.61
1. Quiétude et inquiétude.....	p.62
2. « Le Dehors et le Dedans ».....	p.65
3. Prison(s).....	p.66
III -ÉLÉVATIONS : DU SUBLIME À L'ILLUMINATION.....	p.70
A. Conscience du monde : l'esthétique du Sublime.....	p.72
1. L'attrait pour la nature.....	p.73
a. Forêt, montagne et <i>wilderness</i> chez Jack Kerouac.....	p.73
b. Désert chez Nicolas Bouvier.....	p.78
2. Se diluer ou fusionner dans l'espace.....	p.79
a. Infini et finitude.....	p.79
b. <i>From womb to tomb</i>	p.88
B. Conscience de soi dans le monde.....	p.91
1. Du lyrisme à la dépersonnalisation.....	p.91
a. Présence lyrique.....	p.92
Écriture dionysiaque.....	p.92
Écritures automatiques et spontanées.....	p.94
Le rythme du jazz.....	p.101
b. Formes brèves.....	p.106
À la manière d'Emily Dickinson.....	p.107
Le haïku.....	p.109
2. Un effacement heureux.....	p.115
a. S'effacer.....	p.115
b. L'effacement comme ascèse.....	p.119
3. Illuminations : épiphanie et <i>satori</i>	p.121
a. La source bouddhiste.....	p.127

b. Des « instant[s] souverain[s] ».....	p.132
Conclusion.....	p.152
Bibliographie.....	p.155
Annexes.....	p.163

Abréviations utilisées :

CC – *Les Clochards célestes (The Dharma Bums)* de Jack Kerouac

CM – *Le Colosse de Maroussi (The Colossus of Maroussi)* d'Henry Miller

PS – *Le Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier

UDM – *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier, dessins de Thierry Vernet

Introduction

Nicolas Bouvier affirme dans ses *Chroniques japonaises* (1967) : « C'est le propre des longs voyages que d'en ramener tout autre chose que ce qu'on y est allé chercher ». Mais *que* vont exactement chercher les écrivains voyageurs lors de leurs pérégrinations ?

À cette question liminaire, Henry Miller, Jack Kerouac et Nicolas Bouvier apportent quatre réponses particulières, reliées entre elles par des motifs similaires. *The Colossus of Maroussi* (*Le Colosse de Maroussi*, 1941), *The Dharma Bums*¹ (*Les Clochards Célestes*, 1958), *L'Usage du monde* (1963) et *Le Poisson-Scorpion* (1981) sont les récits de quatre quêtes existentielles. Dans le premier ouvrage, Henry Miller, raconte sa quête de paix et le véritable éblouissement épiphanique que fut pour lui la découverte de la Grèce en 1939. Dans le deuxième, Jack Kerouac retrace ses voyages allers-retours sur le continent nord-américain, sa recherche du dharma et ses ascensions en montagne en compagnie de Gary Snyder entre 1953 et 1956. Enfin, dans les deux derniers textes, Nicolas Bouvier sépare en deux livres son voyage débuté à Zagreb en Croatie qui le mènera jusqu'à la très sombre île de Ceylan de 1953 à 1955, dans lesquels il décrit sa quête, surprenante, de disparition². Chez eux le voyage suit le trajet d'une quête existentielle puisqu'il s'agit de trouver un but et un sens par la route : quête de soi, quête d'un lieu idéal, quête du dharma ou quête de l'écriture. Des quêtes personnelles et intimes.

En 2018, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Voyage et Intimité*, Vanezia Pârlera pointait du doigt le paradoxe qui existe entre intimité et voyage :

Rapprocher le texte viatique d'une écriture de l'intime reviendrait ainsi à mettre en regard des traits divergents et des données contradictoires – intériorité/extériorité, profondeurs/surfaces, dedans/dehors -, placés sous le signe de la *coincidentia oppositorum* [...] Interroger la problématique conjugulée de l'intimité et [de la littérature de voyage profondément hybride] relèverait, ainsi, en quelque sorte, du pari³.

¹ Il manque dans la traduction française du titre, la dimension bouddhiste de *Dharma* (mot sanskrit qui regroupe tous les aspects de la loi et l'ensemble des valeurs morales, religieuses et culturelles du bouddhisme, de l'hindouisme et du jaïnisme), dimension qui est essentielle.

² Il s'agit de la conception de Nicolas Bouvier du voyage et de l'écriture. L'écrivain affirme par exemple : « Cette disparition [de l'auteur dans son récit] est un exercice d'humilité et d'escamotage assez ardu et parfois périlleux, mais auquel il n'est pas interdit de se livrer avec humour. Le but ultime étant de devenir plus léger que cendre ». Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture » dans *Œuvres*, Paris, Galimard, coll. « Quarto », 2017, p.1062.

³ Vanezia Pârlera, « Introduction » dans *Voyage et Intimité*, Paris, Classiques Garnier, Lettres Modernes Minard, p.8.

Pour relever ce pari, l'étude comparée des œuvres de Henry Miller, Jack Kerouac et Nicolas Bouvier nous semble passionnante. En effet, les quêtes existentielles de ces auteurs reprennent l'idéal ancien d'une poursuite aventureuse⁴ dans les récits de voyage, tout en redéfinissant d'une manière nouvelle le rapport entre le moi et le monde. Les récits de Kerouac, Bouvier et Miller décrivent des voyages tournés autant vers l'intérieur (introspectif c'est-à-dire se polarisant sur le microcosme du « soi ») que vers l'extérieur (descriptif, c'est-à-dire tourné vers le macrocosme, en direction des paysages, des villes et des gens). La quête intérieure de ces voyageurs s'organise alors autour de trois grands axes : une quête psychologique (il s'agit de questionner l'identité), une quête axiologique (il s'agit de questionner la valeur ou les valeurs de l'existence) et une quête métaphysique (il s'agit de questionner la réalité et une éventuelle transcendance d'essence religieuse, mystique ou philosophique).

Selon Roland Le Huenen, le genre viatique entre en littérature à l'époque romantique⁵. Cette canonisation est justement concomitante de l'intérêt pour l'intime dans le voyage : « la parenté du Voyage et de l'autobiographie est un héritage du romantisme, qui a renoncé à la prétention encyclopédique pour recentrer l'intérêt sur le moi voyageur⁶ ». La bibliographie qui concerne le récit de voyage est foisonnante⁷, mais la grande majorité de cette bibliographie critique se concentre justement sur la période du XIX^e siècle, autour d'écrivains pivots tels que François-René de Chateaubriand et Pierre Loti. Cette focalisation se fait au détriment des récits de voyages du XX^e siècle, comme le remarque Olivier Hambursin dans sa postface de l'un des rares ouvrages collectifs sur cette période : *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier* (2005). On situera donc notre étude dans la lignée des récents travaux faits sur le récit de voyage au XX^e siècle.

⁴Dans une lettre de 1955 adressée à Nicolas Bouvier, Thierry Vernet, qui a collaboré par ses dessins à *L'Usage du monde* remarque : « Beaucoup de gens ces temps, parlent, publient sur les bleds dont nous parlerons. Ça ne m'inquiète pas une seconde, personne n'en dit l'important, et tous se gargarisent avec le mot « aventure ». Il faudra décidément lui donner son vrai sens. J'y vois presque un synonyme de « hasard »... Si d'aventure vous m'aimiez ?... Ou... si d'aventure je me rencontre... Un peu ça ». Thierry Vernet « Lettre du mardi 29 novembre 1955 » dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, Genève, Editions Zoé, 2010, p.838.

⁵ Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », dans *Etudes littéraires* vol.20, n°1, Laval-Québec, 1987.

⁶ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *Nicolas Bouvier, L'Usage du monde*, Paris, Atlande, 2017, p.88.

⁷ Quelques ouvrages tentent d'en proposer des définitions, ou au moins d'en retracer l'histoire comme *Le Voyage* (1985) d'Hélène Lefebvre ou les ouvrages collectifs *Les Modèles du récit de voyage* (1990) présenté par Marie-Christine Gomez-Geraud, et *Roman et récit de voyage. Ecriture de fiction, Ecriture du voyage* (2001) sous la direction de Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud.

Pour rares que soient les ouvrages collectifs, les études qui se concentrent sur une ou plusieurs œuvres de Bouvier, Miller ou Kerouac ne manquent pas⁸. On peut tout de même remarquer des disparités et des lacunes au sein de ces analyses. Ces travaux prennent en effet souvent comme sujets les livres les plus célèbres de ces écrivains. Ainsi, dans son ouvrage sur les écrivains américains exilés à Paris, Daniel Gallagher constate que les études qui traitent des œuvres de Miller écrites pendant son séjour dans la capitale française sont légions⁹ : elles se concentrent essentiellement sur *Tropic of Cancer* (*Tropique du Cancer*, 1934) et sur *Tropic of Capricorn* (*Tropique du Capricorne* 1939). Dans l'une des rares études exhaustives des œuvres de Henry Miller, William A. Gordon donne une explication à cette préférence. Il remarque que *Le Colosse de Maroussi* occupe une place singulière dans la bibliographie d'Henry Miller :

The Colossus of Maroussi is like no other work Miller has written. In a sense it is the work which is the hardest to discuss. Its expression is in many ways so direct and so perfect as to make any discussion false by the very act of abstraction which enables the critic to organize his viewpoints. [...] [Miller's] discuss of the Greek people does not resemble his usual character sketch against a Paris or a New York background. [...] Miller felt that nothing exists separately in Greece [light, people, landscape] and he was able to render this feeling. It is the perfection of the rendering which makes any isolation of the element of the work falsify the tone which unifies the whole¹⁰.

Le Colosse de Maroussi ne ressemble à aucune autre œuvre écrite par Miller. En un sens c'est son œuvre la plus difficile à commenter. Son expression est de différentes manières si directe et si parfaite qu'elle rend tout commentaire faux du fait de l'abstraction même de l'acte qui permet au critique d'organiser son point de vue. [...] Les commentaires de [Miller] à propos des grecs ne ressemblent pas à ses esquisses habituelles des personnages en milieu parisien ou new yorkais. [...] Miller a senti que rien n'existait séparément en Grèce [lumière, gens, paysages] et il a été capable de donner à voir ce sentiment. C'est la perfection de la représentation qui donne l'impression que tout élément isolé de l'œuvre est une falsification du ton qui unifie le tout.

⁸ On trouve par exemple pour Nicolas Bouvier les études de Nadine Laporte, pour Jack Kerouac celles de Yves Le Pellec, et enfin pour Henry Miller celles de William A. Gordon.

⁹ Daniel Gallagher, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller*, « Mythes et réalités des écrivains américains à Paris (1919-1939) » [2011], Paris, L'Harmattan, coll. « L'Aire Anglophone », 2016, p.9.

¹⁰ William A. Gordon, *The Mind and Art of Henry Miller*, Londres, Jonathan Cape, 1968, p.180-181. Sauf indication contraire, nous traduisons nous-mêmes, en essayant de rester le plus près possible des textes originaux. Dans le cas de Jack Kerouac, la traduction des *Clochards célestes* n'a jamais été refaite depuis celle de Marc Sapotra en 1963, date de la première publication française. Ayant constaté que Marc Sapotra avait pris de nombreuses libertés par rapport au texte original (segments de phrases supprimés, ajoutés, déplacés, rythme et ponctuation changées etc.) nous avons décidé de proposer notre propre traduction. Quant à Henry Miller, bien que celui-ci ait nommé la traduction de George Belmont comme traduction officielle à vie, quelques changements plus fidèles peuvent parfois être bienvenus pour l'étude détaillée du texte.

Est-ce cette apparente difficulté de commentaire sur l'œuvre qui explique le manque d'ouvrages critiques sur ce récit ?

Pour Jack Kerouac, c'est *On the Road* (*Sur la route*, 1957) qui est principalement étudié, tandis que le reste de sa bibliographie (*Les Clochards célestes* compris, même s'il s'agit d'un des livres les plus connus de l'écrivain) reste souvent en marge des recherches. On notera tout de même que l'émergence de nouveaux terrains critiques tel que celui de l'écopoétique¹¹, c'est-à-dire l'étude des questions environnementales dans toutes ses dimensions – sociologique, esthétique, philosophique, scientifiques etc – ont remis au centre de l'attention certains récits de Jack Kerouac¹².

Enfin, un certain nombre d'études ont pour centre *L'Usage du monde*¹³, mais il est plus rarement fait mention du *Poisson-Scorpion* et des autres œuvres de l'écrivain suisse. La bibliographie critique sur Nicolas Bouvier n'est guère abondante au regard de celles sur Jack Kerouac et Henry Miller, ni parfois très convaincante. Les études sur Nicolas Bouvier abordent surtout le travail de l'écrivain d'un point de vue biographique¹⁴.

Pour le domaine d'étude de littérature comparée, on trouve étonnement très peu d'études qui rapprochent les œuvres de Henry Miller de celles de Jack Kerouac et quelques travaux sur Nicolas Bouvier et Jack Kerouac¹⁵. À l'image des études individuelles, ils n'ont jamais pour objet *Le Colosse de Maroussi*, *Le Poisson-Scorpion* ou *Les Clochards célestes*. Cette étude sera donc l'occasion de rapprocher les œuvres des trois auteurs, œuvres à la fois différentes et complémentaires. D'une part, leurs textes sont liés par un système complexe d'entrecroisements ; d'autre part les auteurs remuent la forme des récits de voyage et en font jaillir de nouveaux possibles.

Tous trois partagent en effet de nombreux points communs. D'abord, bien que ces trois écrivains autobiographes ne soient pas exactement contemporains, on peut observer que tous ont à peu près vécu à la même époque : Henry Miller est né en 1891 et meurt en 1980, Jack

¹¹ L'écopoétique, au départ l'écocritique (ecocriticism), a fait son apparition dans les études américaines dès le début des années 70 et se manifeste depuis une quinzaine d'années dans les travaux francophones.

¹² Voir notamment l'étude de Pierre-Antoine Pellerin : « Jack Kerouac's Ecopoetics in *The Dharma Bums* and *Desolation Angels* : Domesticity, Wilderness and Masculine Fantasies of Animality », 2011, disponible en ligne sur *Transatlantica*.

¹³ C'est en partie dû au fait que le livre était au programme de l'agrégation en 2017.

¹⁴ C'est par exemple le livre de Nadine Laporte : *Nicolas Bouvier, passeur pour notre temps* Villeneuve-d'Ascq, Le Passeur Editeur, 2016 ; ou celui de François Laut : *Nicolas Bouvier. L'œil qui écrit*, Paris : Payot et Rivages, 2008.

¹⁵ Pour des études sur Miller et Kerouac on trouve par exemple : « *The Triumph of the Individual Over Art* » : *A Comparison of the Works of Henry Miller and Jack Kerouac* (1994) Jeffrey J. Eustis; ou encore *Henry Miller and Jack Kerouac The Reawakening Spirit of Two Literary Prophets* (2016) par Craig Schwab et Robert Ruggieri. Pour une étude comparée entre Kerouac et Bouvier il y a celle de Raphaël Piguët : « En quête d'un absolu nomade. La fuite dans *On the road* de Jack Kerouac et *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier » (2008).

Kerouac né en 1922, finit sa vie en 1969 et Nicolas Bouvier qui est né en 1929, meurt en 1998. De plus, les voyages qu'ils relatent dans les récits qui nous intéressent sont presque contemporains : de 1939 à 1940 pour Miller en Grèce, entre 1953 et 1956 pour Kerouac aux États-Unis et entre 1953 et 1955 pour Bouvier de Zagreb à Ceylan. Les dates de publication des œuvres sont, elles aussi, quasiment simultanées : 1941 pour *Le Colosse de Maroussi*, 1958 pour *Les Clochards célestes*, 1963 pour *L'Usage du monde* et un peu plus lointaine, 1981 pour *Le Poisson-Scorpion*. Enfin, parmi les nombreux liens que l'on peut tisser entre leurs œuvres, celui de l'inspiration et de la transmission est un des plus prégnant : les œuvres de Miller sont un autre dénominateur commun entre ces écrivains-voyageurs. En effet, Henry Miller est un des inspireurs de la *Beat Generation*, et il a, entre autre, préfacé pour Kerouac la première édition de son roman *The Subterraneans (Les Souterrains)* en 1958. Quant à Bouvier, il cite Miller parmi ses auteurs favoris avec Montaigne, Melville et Michaux : « J'adore avoir des dettes et j'en suis, heureusement, couvert : j'en ai une sérieuse à l'égard de ce vieux troll que je n'ai jamais rencontré¹⁶ » écrit-il à propos d'Henry Miller.

Pour ce qui est de la création de nouveaux possibles, on peut noter au moins deux points communs remarquables : l'autobiographie et le détournement des modèles du récit de voyage.

Miller, Bouvier et Kerouac racontent leurs expériences et organisent leurs livres en réseaux. Tous leurs récits se font écho les uns aux autres, parce que tous font partie d'un vaste cycle autobiographique. C'est pour Henry Miller ce qu'il nomme ses « auto-novels » : « J'ai sauté à pieds joints dans le royaume de l'esthétique, du non-moral, du non-éthique, du non-utilitaire royaume de l'art. Ma vie même devint une œuvre d'art » (« I jumped with two feet into the realm of aesthetics, the non-moral, non-ethical, no-utilitarian realm of art. My life itself became a work of art¹⁷ »). Nicolas Bouvier trouve également le sujet principal de ses livres dans sa vie-même : « je me suis assez vite rendu compte que la vie était tellement colorée et généreuse qu'il faudrait bien que j'en fasse quelque chose¹⁸ ». Il avait un temps envisagé de nommer *L'Usage du monde* « Un moment de la vie¹⁹ ». Enfin, Kerouac est celui qui a le plus réfléchi à l'architecture de son œuvre qu'il nomme *The Duluoz Legend (La Légende de Duluoz²⁰)*. Les quatorze romans de ce cycle appartiennent tous au genre des *American Road*

¹⁶ Nicolas Bouvier, « Henry Miller » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1083.

¹⁷ Henry Miller, « Reflections on Writing », dans *The Wisdom of the Heart* [1941], New York, A New Directions Paperback, 2016, p.21.

¹⁸ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1292.

¹⁹ Nicolas Bouvier, *Il faudra repartir. Voyages inédits*, Paris, Payot, 2012, p.74.

²⁰ Pour des questions légales, les éditeurs demandèrent à Kerouac de modifier les noms ; ainsi dans *Les Clochards célestes*, son alter ego s'appelle Ray Smith et Sal Paradise dans *Sur la route*.

Narrative, c'est-à-dire des récits de route à la première personne²¹. C'est d'ailleurs à la *Recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust que Jack Kerouac fait référence dans sa note préalable à *Big Sur* (1962) : « Mon œuvre constitue un vaste livre comme celui de Proust, mais mes souvenirs sont écrits dans l'urgence et non pas plus tard dans un lit de malade », (« My work comprises one vast book like Proust's except that my remembrances are written in the run instead of afterwards in a sick bed²² »).

Très libre, le récit de voyage est un genre hybride qui « navigu[e] de la lettre au récit, du récit au poème, du poème à l'image²³ ». Selon Claude Reichler, cette liberté est récente : « c'est dans la deuxième moitié du XX^e siècle que les formes mixtes ont été le plus systématiquement utilisées dans le contexte d'une littérature qui s'est libérée des conventions de genre²⁴ ». Les livres de Miller, Kerouac et Bouvier ont largement participé à cette libération de la forme et du contenu, à cet éclatement des frontières entre les genres. Pour William Gordon, *Le Colosse de Maroussi* est si radical dans son contenu qu'il devient anti-littéraire :

The effect of the Grecian trip on Miller was, in the final analysis, strangely anti-literary. True, he has written a book about that trip, a book which contains some of his best writing. But if we eliminate the purely descriptive elements we find a handful of pages which create the effect of an experience almost mystical in its intensity²⁵

Les conséquences du voyage grec sur Miller furent, en dernière analyse, étrangement anti-littéraires. C'est vrai, il a écrit un livre à propos de ce voyage, un livre qui contient certaines des plus belles pages qu'il a écrites. Pourtant, si on élimine les éléments exclusivement descriptifs, on trouve une poignée de pages qui font l'effet d'une expérience quasiment mystiques par leur intensité.

Il est vrai que Miller multiplie les digressions dans son récit qui semble avancer au rythme joyeusement chaotique de la découverte des lieux et de ses commentaires souvent prophétiques et abstraits – nous verrons qu'il apprécie particulièrement les symboles, les métaphores filées

²¹ Cassandra Capewell le définit plus en détail dans sa thèse en 2015 : « Les romans de route américains, des histoires personnelles racontées en mouvement, sont dérivés d'une longue ligne de récits de voyages du monde entier, qui démarraient au départ en plates redites des voyages. Les témoignages personnels dans les récits de voyages américains plus contemporains ont des issues tantôt positives (rédemption) tantôt négatives (contamination), mais ce qui a le plus d'importance est le thème prédominant de la rébellion, et sa place dans la normalité », « The American road narrative, a personal story told through physical movement, is derived from a long line of written journey pieces from all around the world, which simply started as flat retellings of voyages. The personal accounts in these more contemporary American travel stories have either positive (redemptive) or negative (contaminative) outcomes, but what has more significance is the overarching theme of rebellion, and its place within normativity ». Cassandra Capewell, *The American Road Narrative. A Brief History*, Cambridge, Emmanuel College, 2015, p.2.

²² Jack Kerouac, *Big Sur*, [1963], Londres, Penguin Classics, 2012, n.p.

²³ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.18.

²⁴ Claude Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent : remarques sur les fonctions du récit de voyage » dans *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°50, 2005, p.16.

²⁵ William A. Gordon, *op.cit.*, p.183.

et les comparaisons (bibliques, littéraires ou autre). La beauté de la Grèce lui sert souvent de point de départ pour parler de la laideur de la Seconde Guerre mondiale qui commence au moment de son voyage et se poursuit lors de la rédaction du livre, donnant lieu à de longs commentaires détachés du voyage proprement dit.

On peut également se demander si le récit des *Clochards célestes* est un récit de voyage. Ann Douglas, dans la préface du roman remarque qu'« aucun écrivain n'avait jamais voyagé aussi loin en restant aussi près de chez lui » (« No writer ever traveled farther while staying so close to home²⁶ »). En affirmant cela, elle semble oublier l'exemple de *Walden* (1854) de Thoreau, qui fait figure de modèle pour Kerouac. Comme Thoreau qui s'isola dans une cabane à Walden à quelques kilomètres de Concord, la ville qu'il habitait dans le Massachussets, Kerouac trouve un ailleurs proche. En fait, la singularité des *Clochards célestes* vient du fait que le voyage y est multiple : aussi bien physique – ascension de montagnes, passage à Mexico et dans plusieurs états américains – que spirituel²⁷.

Nicolas Bouvier aussi explore dans ses textes les nombreuses possibilités permises par le récit de voyage. Par sa structure fragmentaire, faite d'une accumulation de parties précédées de noms de lieux, *L'Usage du monde* permet d'introduire de multiples variations formelles. On y trouve donc des lettres, des poèmes, des dessins etc. Ces collages participent de l'instantanéité et de la fraîcheur d'écriture recherchée par Nicolas Bouvier. C'est sans doute le récit du *Poisson-Scorpion* qui est le plus audacieux et hybride formellement dans la bibliographie de l'écrivain comme il l'explique lui-même :

Le début [du *Poisson-Scorpion*] s'apparente à un reportage très littéraire, parce que dans ce livre la mise en forme est particulièrement importante, et il finit comme un conte tropical. Après, je me suis dit que je pourrais peut-être écrire une fois de la fiction. Il se termine dans la fiction : les gens s'envolent, apparaissent, disparaissent. On est dans un monde de zombies et j'en étais vraiment là²⁸.

Il s'opère donc un glissement progressif des genres dans le récit, glissement qui s'adapte toujours à l'état du narrateur. Le recours à la fiction est un choix très singulier dans le genre du récit de voyage et Bouvier remarque bien le caractère exceptionnel de ce choix dans sa poétique. Le résultat forme donc un récit inédit aussi bien pour Nicolas Bouvier que pour le genre.

²⁶Ann Douglas, « Préface », dans Jack Kerouac *The Dharma Bums* [1958], Londres, Penguin, 2007, p. vii.

²⁷ Allen Ginsberg écrira à Kerouac : « J'ai lu *Les Clochards célestes* d'une seule traite [...] L'ensemble est un texte formidable, un véritable testament sur la religion, un drôle de truc à publier [...] mais la présentation définitive tient la route et tout ce qui a trait au Bouddha est source d'inspiration comme un film dingue sur saint François ». Allen Ginsberg, « Vers le 16 et 17 septembre 1958 », dans Jack Kerouac et Allen Ginsberg, *Jack Kerouac et Allen Ginsberg : Correspondance (1944-1969)*, [2010] édité et introduit par Bill Morgan et David Stanford, Gallimard, Du Monde Entier, 2014, p.333.

²⁸ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1330.

Pour Philippe Antoine, « l'expérience viatique transforme inévitablement le sujet et s'avère parfois le biais par lequel il acquiert une meilleure ou plus profonde connaissance de soi²⁹ ». Tel est l'objectif – consciemment recherché ou non par les auteurs – de la quête existentielle dans les récits de Miller, Kerouac et Bouvier. Au cours de leurs pérégrinations, les écrivains-voyageurs oscillent entre moments de doutes et révélations épiphaniques. D'une part, le voyage pousse à bout, éreinte et déçoit, parce que les vrais voyageurs ne s'écartent jamais de leur fatalité pour reprendre les mots de Baudelaire³⁰. D'autre part, lorsque le rapport au monde se fait immédiat et que le voyage fait sens, le voyageur est soudain submergé par le bonheur d'être dans l'ici et le maintenant. Parce que « la crise est révélation³¹ », au même titre que l'épiphanie est apparition et élévation, nous verrons comment les auteurs naviguent entre les deux états, développant en parallèle de leur voyage physique, un voyage intérieur. Pour comprendre en détail les démarches littéraires de Bouvier, Miller et Kerouac, on se proposera dans cette étude d'étudier le plus possible les matériaux qui accompagnent les voyages et enrichissent les œuvres tels que les correspondances et les carnets de croquis par exemple.

Afin d'étudier les multiples facettes de la quête existentielle dans les récits de voyage de Nicolas Bouvier, Jack Kerouac et Henry Miller, ce travail traitera en premier lieu de la préparation et de l'élaboration littéraire ou picturale du voyage. Pour ce faire, on présentera d'abord les sources d'inspirations des voyageurs pour nous attacher ensuite à la mise en scène du voyage et à sa réflexivité dans chacun des textes. Nous nous intéresserons ensuite aux archétypes développés par chaque écrivain, afin d'interroger le rapport étroit entre l'angoisse de l'errance et la quête de sens du voyage. Après l'examen de deux archétypes, la ligne et le cercle, ainsi que de l'étude de l'arrêt, nous nous pencherons sur les plus belles découvertes des écrivains, qu'il s'agisse de trouvailles littéraires ou de descriptions d'instant de grâce. Bien que fragiles et temporaires, nous verrons que ce sont ces élévations, ces instants fugitifs qui sont ardemment recherchés par Kerouac, Bouvier et Miller dans leur quête.

²⁹ Philippe Antoine, « Conclusion », dans *Voyage et Intimité*, op.cit., p.215-216.

³⁰ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Le Livre de poche, 2011 p.186.

³¹ François Guéry, « Crise » dans le *Dictionnaire de philosophie* sous la direction de Jean-Pierre Zarader, Poitiers, ed. Ellipses, 2007, p.135.

PREMIERE PARTIE

Point de départ

À la fin de *On the Road* (*Sur la route* 1957), Dean Moriarty (alias Neal Cassady) donne cette « résolution taoïste³² » (« tao decision ») à Sal Paradise (alias Jack Kerouac) : « Quelle est ta route mec ? – la route du saint, la route du fou, la route de l’arc-en-ciel, la route du guppy n’importe quelle route. C’est une route vers n’importe où pour n’importe qui n’importe comment », (« What’s your road man? – holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road any road. It’s an anywhere road for anybody anyhow³³ »). Ce à quoi Nicolas Bouvier semble pleinement acquiescer lorsqu’il présente la raison de son voyage dans *L’Usage du monde* :

La vérité c’est qu’on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu’au jour où, pas trop sûr de soi on s’en va pour de bon. Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu’il se suffit à lui-même. On croit qu’on va faire un voyage, mais bientôt c’est le voyage qui vous fait, qui vous défait (UDM p.82)

Pour ces auteurs, le voyage est donc affaire de dépaysement, de désorientation et de prise de risques. Il s’agit en premier lieu de s’éloigner du monde pour se recentrer sur une quête littéraire formatrice.

Comment concilier voyage et écriture ? *A priori* les deux actions semblent contradictoires. Le voyageur est sur les routes presque toujours en extérieur, tandis que l’écrivain écrit généralement dans un espace fixe et intérieur. Faire alterner ou s’entremêler cette double contrainte constitue le défi que ne cessent de relever les voyageurs qui écrivent, puisque, comme le remarque François Lestringant, « tout récit de voyage combine en des proportions variées l’aventure et l’inventaire³⁴ ». La problématique ne sera pas ici de savoir précisément si Henry Miller, Jack Kerouac ou Nicolas Bouvier sont d’abord des écrivains ou d’abord des voyageurs, mais plutôt de s’interroger sur les tensions fécondes qu’engendrent ces deux statuts paradoxaux mais compatibles. Comment ces trois auteurs oscillent-ils entre vie immédiate et écriture différée ? Comment racontent-ils ce qu’ils ont vécu ? Comment donnent-ils à voir ? Nous verrons dans un premier temps les différentes raisons de ces départs, pour nous attacher ensuite à la dimension picturale, plus ou moins grande, des œuvres.

³² « Tao decision », Jack Kerouac, *On the Road*, The Original Scroll [1957], Londres, Penguin Classics, 2007, p.526. D’après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) le taoïsme se dit d’une : « Philosophie religieuse chinoise réputée fondée par Lao-Tseu au vi^es. avant J.-C., qui est à la fois une religion organisée, une mystique solitaire et un ensemble de pratiques occultes. » Définition issue du CNRTL [en ligne], article « Taoïsme », disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/tao%C3%AFsme>, page consultée le 05 avril 2020.

³³ Jack Kerouac, *On the Road*, *op.cit.*, p.526. Le guppy est un petit poisson.

³⁴ Franck Lestringant « L’Herbier des îles, ou “Le Voyage du Levant” de Joseph Pitton de Tournefort (1717) », dans *Littérales* n°7, Université de Paris X-Nanterre, 1990, p.51.

A- À la poursuite d'un imaginaire

1- Le temps de la lecture

Les premiers voyages des écrivains s'effectuent dans les bibliothèques :

Les lectures romanesques, en effet, occupent une place centrale dans les récits d'aventures vécues. Toute aventure vécue semble s'accompagner d'un modèle romanesque, modèle qui aurait donné à l'aventure vécue sa forme, sinon son existence³⁵.

Ce qui motive Jack Kerouac, c'est avant tout la lecture des grands écrivains voyageurs américains qu'il admire. Malcolm Lester remarque que le thème de l'Ouest et donc du voyage est particulièrement prégnant dans cette littérature :

Western themes were evident in the 19th century works of American writers such as James Fenimore Cooper, Mark Twain, Ambrose Bierce, Bret Harte, Walt Whitman, and Jack London. Kerouac read most of these authors in his youth and was particularly enchanted with London. But it was Thoreau who had the greatest impact on Kerouac's vision³⁶.

Les thèmes de l'Ouest sont manifestes dans les œuvres des auteurs américains du 19^{ème} siècle tels que James Fenimore Cooper, Mark Twain, Ambrose Bierce, Bret Harte, Walt Whitman, et Jack London. Kerouac a lu la plupart de ces auteurs dans sa jeunesse et a été particulièrement charmé par London. Pourtant, c'est Thoreau qui a le plus gros impact sur l'imagination de Kerouac.

Kerouac, d'origine bretonne lointaine, conserve également des affinités avec la culture francophone : il lit Rimbaud, Lautréamont, Artaud et Céline, comme le reste de la Beat Generation³⁷. Dans *The Books in My Life (Les Livres de ma vie, 1952)*, Henry Miller livre ses principales références, parmi lesquelles on trouve le trio Emerson, Whitman et Thoreau dans une liste d'« influences spécifiques », (« specific influences³⁸ »). Il consacre également un chapitre à Blaise Cendrars et Jean Giono dans ce livre. Miller reformulera cette liste à de

³⁵ Sylvain Venayre, « Roman, aventure et histoire. La question de la vérité dans les récits d'aventures vécues (deuxième moitié du XIX^e et première moitié du XX^e siècle) », dans *Romans et récits de voyage*, dir, Ph. Antoine et M-C. Gomez-Géraud, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001, p.68.

³⁶ Malcolm Lester, *Jack Kerouac : The Quest for Thoreau's West*, Williamsburg, College of William & Mary, 1995, p.12.

³⁷ Une filiation littéraire retracée par Véronique Lane dans *The French Genealogy of the Beat Generation*, Londres, Bloomsbury, 2017.

³⁸ Henry Miller, *The Books in My Life* [1952], New York, New Direction, 1969, p.124.

nombreuses reprises, par exemple dans une lettre adressée à Lawrence Durrell en 1949 : « Les grandes influences ont été Nietzsche, Spengler, oui, Emerson, Herbert Spencer (!), Thoreau, Whitman – et Elie Faure³⁹ » (« The great influences were Nietzsche, Spengler, yes, Emerson, Herbert Spencer (!), Thoreau, Whitman – and Elie Faure »). Comme Miller et Kerouac, Bouvier reformulera et réorganisera sans cesse la liste des auteurs qui ont comptés pour lui. Dans *La Chambre rouge*, il dresse la liste des « auteurs [qui] sont des créanciers auxquels [il n'aura] jamais fini de payer [s]on ardoise » :

La bibliothèque contient les œuvres presque complètes d'Henry Miller, de Lawrence Durrell, de Marcel Raymond et de Jean Starobinski que j'ai eus pour maîtres, de Melville, Thoreau, Henri Michaux, John Berger, Marguerite Yourcenar, Blaise Cendrars, à quoi il faut ajouter – en solitaires – *Étapes sur le chemin de la vie* de Kierkegaard et *L'Amérique* de Kafka⁴⁰.

Miller, Kerouac et Bouvier possèdent des références communes importantes, et cet héritage est principalement francophone et américain. On retrouve donc dans leur panthéon personnel des écrivains qui ont générés une mythologie du voyage et de la quête : Rimbaud Cendrars et Céline par exemple ont été lus en parallèle de Thoreau, Whitman et Emerson.

Les écrivains voyageurs enjoignent parfois directement leurs lecteurs à partir à leur tour en voyage. C'est le cas de Henry Miller qui explique dans *Le Colosse de Maroussi* qu'il a reçu un enseignement fondamental en Grèce, enseignement qu'il prescrit à tous : « [...] je vous enjoins tous et chacun de tout lâcher et de venir [à Epidaure] – sans tarder » (« [...] I urge you one and all to drop everything and go there – at once » CM p.69). Thierry Vernet répondra à cet appel comme le montre cette lettre envoyée en février 1949 à Nicolas Bouvier : « Qu'est-ce qu'il en est de la Grèce ? J'ai fini *Maroussi*⁴¹ ça m'a donné drôlement envie d'y aller. Grèce ou pas Grèce je compte aller me rôtir quelque part où le soleil est plus vivant qu'ici⁴² ». Ce désir de donner envie de voyager au lecteur sera également un élément essentiel de l'élaboration de *L'Usage du monde*. Le projet de former une sorte de déclaration d'amour joyeuse au monde est mûrement réfléchi, en amont de la rédaction :

On commencera à ruminer le livre monde, si tu te sens. Rien qu'à le ruminer. J'aimerais que ce livre, en plus d'un conte, soit aussi une espèce de manifeste assez grave, en faveur d'un rigoureux « retour à la terre » pas à la paysanne pas pour encourager la culture des navets, mais pour déclencher l'amour de la parcourir

³⁹ « The great influences, were Nietzsche, Spengler, yes, Emerson, Herbert Spencer (!), Thoreau, Whitman – and Elie Faure », Henry Miller, *Lawrence Durrell and Henry Miller: A Private Correspondance*, ed. George Wickes, New York, E.P. Dutton & Co, 1963, p.261.

⁴⁰ Nicolas Bouvier, « La Chambre rouge » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1221.

⁴¹ Le livre venait d'être traduit en français en 1948.

⁴² Thierry Vernet, « Lettre du 26 février 1949 », dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées, op.cit.*, p.165.

en profondeur, pour déclencher l'amour du monde, et dire combien elle est précieuse, la terre. Un tas de choses quoi, un tas d'idées qu'on ruminera en se baladant. Bref, Antée⁴³.

À sa manière, Jack Kerouac a également suivi un modèle littéraire, puisqu'il reproduit la démarche de Henry David Thoreau.

2 - Le modèle Thoreau pour Kerouac

Dans *Les Clochards célestes* la démarche de Jack Kerouac consiste avant tout à suivre le modèle des grands écrivains américains qui l'ont précédé, notamment ceux de la Renaissance américaine⁴⁴, Henry David Thoreau en tête. Suivant les conseils de son ami Gary Snyder⁴⁵, qui deviendra dans *Les Clochards célestes* Japhy Ryder, Kerouac part s'isoler dans une cabane à Desolation Peak dans l'état de Washington, afin d'écrire. Il y passe soixante-trois jours pendant l'été 1956 et relate cette expérience dans *Les Clochards célestes* et le plus sombre *Desolation Angels (Les Anges de la désolation, 1965)*. Son idée est de reproduire le geste de Thoreau qui s'isole dans sa cabane près du lac Walden de 1845 à 1847. Un projet qui lui tenait déjà à cœur puisque dans une lettre adressée à Allen Ginsberg en juin 1949, Kerouac annonce :

I decided someday to become a Thoreau of the Mountains. To live like Jesus and Thoreau, except for women. [...] I want to be left alone. I want to sit in the grass. I want to ride my horse. I want to lay a woman naked in the grass on the mountainside. I want to think. I want to pray. I want to sleep. I want to look at the stars. [...] I want to get and prepare my own food, with my own hands, and live that way. [...] I'll write books in the woods. Thoreau was right ; Jesus was right.

J'ai décidé qu'un jour je deviendrais un Thoreau des Montagnes. Vivre comme Jésus et Thoreau, sauf pour les femmes. [...] Je veux qu'on me laisse tranquille. Je veux m'asseoir dans l'herbe. Je veux monter à cheval. Je veux culbuter une femme nue dans l'herbe à flanc de montagne. Je veux réfléchir. Je veux prier. Je veux dormir. Je veux regarder les étoiles. [...] Je veux me procurer ma nourriture moi-même et la

⁴³ Thierry Vernet, « Lettre du 26 juin 1956 » dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, op. cit. p.1040.

⁴⁴ Le terme de « Renaissance américaine » s'impose avec *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) de F. O. Matthiessen. Selon Matthiessen, le canon littéraire américain aurait vu le jour pendant une très courte période, de 1850 à 1855. Ses critères reposent sur l'idée d'originalité et de nouveauté par rapport à la littérature européenne : Emerson, Melville, Whitman, Hawthorne et Thoreau sont les cinq auteurs qui retiennent son attention.

⁴⁵ L'écrivain Jim Harrison voit en Peter Matthiessen et Gary Snyder « [l]es héritiers naturels d'aujourd'hui » de Thoreau. Jim Harrison, « Préface » dans Henry D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois* [1854], trad. Brice Matthieussent, Barcelone, Le mot et le reste, 2018, p.10.

préparer moi-même, de mes propres mains, et vivre ainsi. [...] J'écrirais des livres dans les bois. Thoreau avait raison ; Jésus avait raison⁴⁶.

Avec *Walden*, Thoreau dévoile comment, au contact de la nature, l'individu peut se transformer, et à quel point il est important de s'adapter au rythme de la nature environnante. Il détaille sa vie quotidienne, très simple et paisible. Il s'agit d'une quête d'ascèse et d'une quête de simplification radicale de l'existence qui séduit Kerouac. C'est une façon immobile de voyager en se retirant du monde pour revenir à soi. Dans *Good Blond and others (Vraie blonde et autres*, 1993) publié à titre posthume, la pratique de la solitude loin du monde moderne était, selon Kerouac, indispensable à la *Beat Generation* :

[...] trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart. How can this be done in our mad modern world of multiplicities and millions? By practicing a little solitude, going off by yourself once in a while to store up that most precious of goals: the vibrations of sincerity.

[...] essayer d'être absolument sincère avec chacun, pratiquer l'endurance, la bonté, cultiver la joie du cœur. Comment cela peut-il se faire dans notre monde moderne délirant de multiples et de millions ? En pratiquant un peu la solitude, en partant tout seul de temps en temps pour engranger l'or le plus précieux : les vibrations de la sincérité⁴⁷

Mais le modèle de vie de Thoreau s'accompagne de mélancolie pour Jack Kerouac. Ce dernier se rend compte qu'il n'est plus possible de vivre de la même manière à son époque et il garde toute sa vie la nostalgie d'une existence solitaire. Malcolm Lester en explique les raisons dans sa thèse *Jack Kerouac : The Quest for Thoreau's West* en 1995 :

After writing novels in which he implemented Thoreau's prescription for living, Kerouac found difficulty shaping the paradigm to fit 20th century life, mainly because Thoreau wrote of a metaphoric West whereby Kerouac's 1950s West had become geographic⁴⁸.

Après avoir écrit des romans dans lesquels il mettait en pratique les prescriptions de vie de Thoreau, Kerouac a trouvé difficile d'adapter le modèle à la vie du 20^{ème} siècle, notamment parce que Thoreau écrivait à propos d'un Ouest métaphorique, tandis que l'Ouest des années 1950 de Kerouac était devenu géographique.

On peut remarquer que Thoreau a surtout vécu dans l'état du Massachusetts situé sur la côte Est (c'est là que se trouve Walden et c'est dans cet état, à Concord, que le philosophe est né et mort) ; tandis que Kerouac (certes également né dans le Massachusetts et mort en Floride qui

⁴⁶ Jack Kerouac, « Le 10 juin 1949 », dans Jack Kerouac et Allen Ginsberg, *Jack Kerouac et Allen Ginsberg : Correspondance (1944-1969)*, op.cit., p.84-85.

⁴⁷ Jack Kerouac, « Agneau pas lion », dans *Vraie blonde et autres* [1993], trad. Guglielmina, Pierre, Gallimard, Du monde entier, 1998, p.79.

⁴⁸ Malcolm Coltrane Lester, « Abstract » dans *Jack Kerouac: The Quest for Thoreau's West*, op.cit.

sont à l'Est) a passé une grande partie de sa vie dans l'Ouest. Le premier pouvait donc rêver de cet Ouest plus sauvage, tandis que le second, pouvait difficilement fantasmer ces lieux qu'il souhaitait parfois fuir comme on le voit dans *Les Clochards célestes* par exemple. On peut d'ailleurs voir l'évolution de l'imaginaire de Kerouac à propos de l'Ouest dans ses romans. Le livre *Les Clochards célestes* commence alors que le narrateur est à l'Ouest, une différence notable par rapport à *Sur la Route*, roman dans lequel les premières pages présentent une idée fantasmagorique de l'Ouest qui est encore « comme la Terre Promise » (« like the Promise Land »), « comme des diamants dans la nuit » (« like jewels in the night »)⁴⁹. Dans *Sur la route*, l'imaginaire de Kerouac semble être le même que celui de Thoreau, mais le choc des époques va rendre l'expérience très différente. Thoreau imagine ce que pourraient être les qualités de l'Ouest, dans *Walking (De la marche, 1861)* :

I trust that [in the West] we shall be more imaginative, that our thoughts will be clearer, fresher, and more ethereal, as our sky – our understanding more comprehensive and broader, like our plains – our intellect generally on a grander scale, like our thunder and lightning, our rivers and mountains and forests⁵⁰.

Je crois que [à l'Ouest] nous serons plus imaginatifs, que nos pensées seront plus claires, fraîches, et plus éthérées, comme notre ciel – notre compréhension plus complète et élargie, comme nos avions – notre intelligence dans l'ensemble sera d'une plus grande ampleur, comme notre tonnerre et notre lumière, nos rivières et nos montagnes et nos forêts.

Cette vie meilleure à l'Ouest, Kerouac n'en fait pas l'expérience pour deux raisons : d'abord, le siècle de Thoreau n'est pas le même que celui de Kerouac ; ensuite, la vision de Thoreau est métaphorique tandis que Kerouac se confronte au réel. Il s'agit là d'une première grande désillusion pour Kerouac qui se heurte à l'inadéquation entre ses modèles, ses idéaux et la réalité, désillusion principalement décrite dans *Les Anges de la désolation*.

3 - Lecture des atlas et « mémoire de la bibliothèque⁵¹ »

Les atlas et autres cartes du monde sont d'autres sources de rêveries. Chez le voyageur-écrivain, la lecture et la description de la carte est une sorte de *leitmotiv* qui trouve notamment sa source dans le poème « Le Voyage » de Baudelaire : « Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes / L'univers est égal à son vaste appétit [...] ⁵² ». Alors qu'il est déjà bien en route –

⁴⁹ Jack Kerouac, *Sur la route*, *op.cit.*, p.170.

⁵⁰ Henry David Thoreau, cité par Malcolm Lester, *op.cit.*, p.20.

⁵¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, PUF, 1997, p.5.

⁵² Charles Baudelaire, « Le Voyage », *op.cit.*, p.186.

mais retenu six mois par la neige dans la ville de Tabriz dans *L'Usage du monde* – Nicolas Bouvier fait la description d'une carte allemande qui ravive encore son appétit de parcourir le monde, « vaste » lui aussi :

J'avais envie d'aller égarer [ma vie], par exemple dans un coin de cette Asie centrale dont le voisinage m'intriguait tant. Avant de dormir j'examinai la vieille carte allemande dont le postier m'avait fait cadeau : les ramifications brunes du Caucase, la tache froide de la Caspienne, et le vert olive de l'Orda des Kirghizes plus vaste à elle seule que tout ce que nous avons parcouru. Ces étendues me donnaient des picotements. C'est tellement agréable aussi, ces grandes images dépliantes de la nature, avec des taches, des niveaux, des moirures, où l'on imagine des cheminements, des aubes, un autre hivernage encore plus retiré, des femmes aux nez épatés, en fichus de couleur, séchant du poisson dans un village de planches au milieu des joncs (un peu puceau ces désirs de terre vierge ; pas romantique pourtant, mais relevant plutôt d'un instinct ancien qui pousse à mettre son sort en balance pour accéder à une intensité qui l'élève). (UDM p.207)

La remarque qui clôt la description de la carte marque une prise de distance ironique (« un peu puceau ces désirs de terre vierge »), un retour sur le propos qui est commenté et ressaisi. On trouve de nombreuses descriptions du rêve de la carte chez Bouvier, par exemple dans le texte *Dans la vapeur blanche du soleil*, texte écrit en 1953, resté longtemps inédit :

Il y a cette magie des noms de lieux qui agit comme l'éther sur la cervelle des gosses (j'en étais) vautrés sur ses atlas les longs dimanches de pluie. On lit : Tucuman, Surabaya, Florès – on dit « un jour j'irais là-bas » - on a dessiné avec l'ongle du pouce le cours du Yukon sur le beurre de sa tartine.

Souvent cette toponymie prestigieuse est mensongère et vous conduit dans un de ces « culs du monde » qui n'offrent que tôle ondulée, chiens efflanqués, putes édentées [...]. Il suffit alors d'avaler plusieurs fois sa salive, sa déception... et de poursuivre, parce que souvent aussi, à moins d'une heure de cariole ou à bon pas, une bourgade qui a négligé de mettre son nom sur la carte – ou alors un nom que l'œil saute – vous attendait vous, précisément vous : Belle au bois dormant, et c'est le paradis [...]. En route le mieux c'est de se perdre. Lorsqu'on s'égare, les projets font place aux surprises et c'est alors, mais alors seulement que le voyage commence⁵³.

Cet extrait de Nicolas Bouvier, prend peut-être sa source chez Joseph Conrad, que l'écrivain suisse a lu. C'est notamment la description des cartes faite par le personnage de Marlow, marin et vagabond des mers, au début de *Heart of Darkness* (*Au Cœur des ténèbres*, 1899) qui résonne avec « Atlas » :

Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put

⁵³Nicolas Bouvier, « Atlas », dans *Œuvres*, *op.cit.* p.72.

my finger on it and say, « When I grow up I will go there ». The North Pole was one of these places, I remember. Well, I haven't been there yet, and shall not try now. The glamour's off. Other places were scattered about the hemispheres. I have been in some of them, and... well, we won't talk about that. But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after.

True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness. But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird – a silly little bird. [...] The snake had charmed me⁵⁴.

Quand j'étais un petit gars j'avais une passion pour les cartes. Je regardais pendant des heures l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et je me plongeais dans des rêves glorieux d'exploration. À cette époque il y avait de nombreux espaces vides sur la terre, et quand j'en voyais un qui avait l'air particulièrement attirant sur la carte (mais ils l'étaient tous) je mettais mon doigt dessus et je disais, « Quand je serai grand j'irai là ». Le Pôle Nord était un de ces lieux, je me souviens. Eh bien je n'y suis pas encore allé, et je ne vais pas essayer de sitôt. Le charme est rompu. D'autres lieux étaient éparpillés dans les hémisphères. Je suis allé dans certains d'entre eux, et... eh bien, on va pas parler de ça. Mais il y en avait un pourtant – le plus gros, le plus vide, si l'on peut dire – pour lequel j'avais encore une attirance.

En vérité à cette époque il n'y avait plus d'espace vides. Ils avaient été remplis depuis mon enfance avec des noms de rivières et de lacs. Ce n'était plus un espace vide et délicieusement mystérieux – une tache blanche à propos de laquelle un garçon pouvait magnifiquement rêver. C'était devenu un lieu de ténèbres. Mais il y avait là une rivière en particulier, qu'on pouvait voir sur la carte, qui ressemblait à un immense serpent déroulé, avec sa tête dans la mer, et son corps qui se reposait, courbé dans le lointain d'un vaste pays, et sa queue perdue dans les profondeurs des terres intérieures. Et alors que je regardais cette carte par la vitrine du magasin, elle me fascinait comme un serpent l'aurait fait avec un oiseau – un stupide petit oiseau. [...] Le serpent m'avait charmé.

Comme chez Bouvier, la fascination du personnage pour la carte est presque amoureuse, féérique puisque tous deux développent cet imaginaire : c'est « la Belle au bois dormant » pour Bouvier et un charme (« m'avait charmé », « charmed me ») pour le personnage de Marlow. La fascination est aussi synonyme de danger, de menace, comme s'il s'agissait d'une femme fatale, d'une sorcière envoûtante, ici un serpent, reptile lascif, rusé et fourbe lié à la tentation dans l'imaginaire biblique. Bouvier dit que les atlas agissent comme de « l'éther⁵⁵ » sur son cerveau

⁵⁴ Joseph Conrad, *Heart of Darkness/Au Coeur des ténèbres* [1899], Folio bilingue, 2010, p.40-42.

⁵⁵ Dans *Les Livres de ma vie*, Miller fait le même parallèle entre les lectures d'enfance et la drogue : « Pour moi, lire l'encyclopédie c'était comme absorber une drogue, une de ces drogues dont on dit qu'elle n'a pas d'effet nocif, qu'on ne s'y habitue pas. [...] j'estime que l'usage judicieux de l'opium est bien plus conseillé que celui de ce faux stupéfiant qu'est l'encyclopédie. [...] Quand je reviens en arrière et que je pense aux journées que j'ai passées à la bibliothèque [...] je les compare aux journées que passe un fumeur d'opium dans sa petite cellule. J'y allais régulièrement pour ma "dose" et je l'y obtenais », (« To read the encyclopaedia was like taking a drug – one of

et qu'il veut « égarer sa vie » quitte à se perdre dans ces lieux inconnus, quant au personnage de Marlow, il se compare à un oiseau captivé par un serpent : la rêverie sur la carte et ses blancs, ses espaces inconnus agit comme une sorte de sortilège.

Au cours de leurs voyages, les auteurs ont donc en tête ce que Christine Montalbetti nomme la « mémoire de la bibliothèque⁵⁶ » et des cartes. Cette mémoire peut agir comme une sorte de filtre, comme une grille de lecture du monde établie à partir des souvenirs littéraires. Les récits entretiennent un dialogue intertextuel continu avec les grands prédécesseurs. Les références aux œuvres littéraires peuvent alors être directement liées au pays ou au contraire très lointaines. Par exemple Henry Miller ponctue son texte de nombreuses références littéraires grecques : il cite l'incontournable Homère à plusieurs reprises – tout en avouant ne jamais l'avoir lu –, il évoque le voyage de Byron en Grèce et son célèbre graffiti sur un des murs du Parthénon, et parle aussi de ses découvertes, notamment des œuvres de son ami le poète grec et futur prix Nobel à l'époque, Georges Séféris. L'imaginaire mythologique grec s'infiltré également dans les descriptions du *Colosse de Maroussi* : ici, Katsimbalis, un ami grec de Henry Miller est comparé à un Colosse ; là, une jeune Grecque rencontrée en promenade lui fait penser à Méduse, l'une des trois Gorgones, avec ses cheveux qui semblent tressés de serpents. Mais Henry Miller ne se borne pas à faire référence à la seule culture grecque. Il emprunte aussi aux autres cultures de façon à créer, par raccourci, juxtaposition et accumulation, de nouvelles configurations de sens, bousculant l'imaginaire littéraire du voyage en Grèce. Chez lui, nombreuses et cosmopolites sont les références extra-grecques, qui s'accumulent parfois en un véritable catalogue. Il nomme par exemple pêle-mêle Knut Hamsun, Thomas Mann, Dante etc. dans de longues énumérations qui saturent certaines pages de références.

L'intertextualité est également très présente chez Nicolas Bouvier et joue un rôle fondamental dans sa relation au voyage. En effet, si les références littéraires sont majoritairement celles des pays traversés dans *L'Usage du monde* (le poète Hafiz et les *Rubayat* d'Omar Khayyam en Iran par exemple), il y aussi de nombreuses références faites à la littérature d'une Europe que l'on vient de laisser derrière soi. À l'inverse, dans *Le Poisson-Scorpion* il n'y a pas de réelle ouverture à la culture sri-lankaise. Le cadre des valeurs culturelles occidentales

those drugs of which they say it has no evil effects, is non habit-forming. [...] I would say the judicious use of opium is far better than the spurious drug of the encyclopaedia. Looking back upon my days in the library [...] I liken them to the days spent by an opium addict in his little cell. I went regularly for my "dose" and I got it »). Henry Miller, « Premières lectures », *Les Livres de ma vie* [1952], trad. Jean Rosenthal, Gallimard, L'imaginaire, 2015, p.64-65.

⁵⁶ Christine Montalbetti, *op.cit.* p.5.

est au contraire très vite utilisé par le narrateur comme bouée de sauvetage afin de ne pas sombrer dans la folie et de montrer que cette île est étrange parce que culturellement étrangère. Pour se donner du cœur à l'ouvrage à Ceylan (l'ancien nom du Sri-Lanka), afin de commencer « son inventaire du monde [à partir de son] foutoir vidéo-culturel » Bouvier écrit ainsi : « Pourquoi ne pas commencer par Montaigne : j'ai besoin de familiers pour équilibrer tout ce qui m'échappe encore ici » (PS p.740).

La lecture donne vie au voyage que l'on prépare, qui donne à son tour forme à l'écriture en tant qu'inventaire de choses vues et entrevues par le voyageur. De leur propre aveu, aucun des trois écrivains n'aurait écrit s'il n'était pas parti « se jeter sur les routes », avec en tête, le nom exemplaire, paradigmatique d'un grand écrivain-voyageur.

B- Voyager et écrire

1- Le temps du voyage :

En partant sur les routes, Kerouac, Miller et Bouvier semblent suivre les mots du Pigeon voyageur de la fable « Les deux Pigeons » de La Fontaine : « Quiconque ne voit guère / N'a guère à dire aussi⁵⁷ ». Bouvier fera peindre en anglais – certainement afin d'être compris par le plus grand nombre pendant sa descente de l'Inde entre l'Afghanistan et Ceylan – un message similaire sur la portière gauche de la Topolino (leur petite Fiat, voiture avec laquelle Vernet et Bouvier font le trajet). Il s'agit d'un passage du livre de Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Les Cahiers de Malte Laurids Brigge 1910) :

Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gabärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekanntem Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah [...].

Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en

⁵⁷ Jean de La Fontaine, « Les deux Pigeons » dans *Fables* [1668], Le Livre de poche, 2002, livre neuvième, v.25-26, p.276.

s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher [...]»⁵⁸.

Comme le remarque Françoise Levailant, le besoin de voyage de l'artiste-voyageur répond souvent au besoin de voir les choses avec un nouvel œil et éventuellement de renouveler son inspiration :

Le départ des peintres au XX^e siècle est dû aussi à des raisons plus générales déjà ressenties par leurs confrères du siècle précédent ; soucieux de renouveler ses impressions et ses motifs, influence de lectures, dont certaines forment, comme le dit justement Davy Depelchin, une « image mentale d'avant départ » (quitte à provoquer des déceptions sur place), volonté de déconditionnement cérébral et physique, sublimation de la vision, besoin d'enregistrer des souvenirs⁵⁹.

Cette préparation de la vision, en amont du voyage, par imagerie mentale grâce à la lecture va s'accompagner, en aval, d'une sublimation par l'écrit, au point de confondre parfois voyage et écriture. Henry Miller avoue volontiers n'être « qu'un homme qui raconte l'histoire de sa vie, et plus [il] la raconte, plus le sujet [lui] semble inépuisable » dans *Sunday After the War*, (*Dimanche après la guerre*, 1944). Il place sur un même niveau littérature, vie et voyage : « La littérature, comme la vie, est un voyage de découverte⁶⁰ ».

Chez Nicolas Bouvier, le temps de l'écriture est nécessaire, à la fois, pour enregistrer et mettre en mot les trajets et les rencontres ou au contraire pour s'en affranchir. Cette capacité à dire par l'écriture prend tantôt un sens positif :

C'est le voyage, "le vivre ailleurs", la précarité d'une vie longtemps itinérante qui m'ont conduit à murmurer des histoires [...]. Sans cet apprentissage de l'état nomade, je n'aurais peut-être rien écrit. Si je l'ai fait, c'était pour sauver de l'oubli ce nuage laineux que j'avais vu halé son ombre sur le flanc d'une montagne, le chant ébouriffé d'un coq [...]. De retour en Europe ou lors des longs bivouacs hivernaux qui parfois ponctuent un voyage, ces images se bousculaient dans ma tête, fortes de leur fraîcheur native et demandaient impérieusement la parole⁶¹.

tantôt un sens négatif, notamment vers la fin de sa vie, lorsqu'elle se transforme en difficulté à écrire :

⁵⁸ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], trad. Maurice Betz, Point, Seuil, 1995, p.21. On trouve une photographie de Bouvier datée de 1949 posant à côté du message sur la portière de la voiture dans le recueil de correspondance de Vernet et Bouvier page 394.

⁵⁹ Françoise Levailant, *La peinture en suspens, l'écriture en voyage. Ecrits voyageurs : les artistes et l'ailleurs*, Bruxelles, Belgique, 2010, p.6. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00691251/document>, page consultée le 09 octobre 2019.

⁶⁰ Henry Miller, *Dimanche après la guerre* [1944], cité par Béatrice Commengé, *Henry Miller, Ange, Clown, Voyou*, Paris, Plon, Collection Biographie, 1991, p.239.

⁶¹ Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », dans *Œuvre, op. cit.* p.1053

Il faut laisser au voyage son droit à la dérive [...] On finit par prendre une belle couleur de bois d'épave et d'ailleurs soi-même on se transforme en épave [...] On revient plus ou moins démâté, désemparé, mais comme un galion bourré de poivre, de muscade, d'épices extrêmement précieux. Et on ne sait au retour d'ailleurs absolument que faire de cette cargaison. C'est un grand problème⁶².

L'écriture peut aller jusqu'à faire office d'exorcisme : « Pendant longtemps je n'ai pas osé retourner dans cette espèce d'incubateur de merde où j'avais une partie de ma raison. Et j'ai écrit [*Le Poisson-Scorpion*] pour me débarrasser de Ceylan⁶³ ». La mise en récit du *Poisson-Scorpion* agit donc comme une véritable catharsis pour Nicolas Bouvier.

Paradoxalement le voyage est aussi l'occasion pour le voyageur-écrivain, de laisser advenir le monde, en toute oisiveté, sans médiation aucune. On trouve parfois au sein des récits de voyages l'affirmation d'une joie de ne plus écrire, affirmation paradoxale puisqu'elle ne peut se faire que par écrit ; accompagnée du désir d'être oisif et disponible au monde. C'est Henry Miller surtout qui répète tout au long de son voyage en Grèce, notamment dans ses lettres, qu'il est heureux de ne plus toucher à des livres : « Je n'avais aucun désir de lire un livre » (« I had no desire to look at a book » CM, p.18)⁶⁴. Cette oisiveté est synonyme de pouvoir :

The decision to take a vacation for one year, to abstain from writing during that time, the very choice of Greece [...] all this was significant. In the last year or two in Paris I had been hinting to my friends that I would one day give up writing altogether, give it up voluntarily – at the moment when I would feel myself in possession of the greatest power and mastery. [...] There are friends who tell me that I will never stop writing, that I can't. But I did stop, for a good interval while in Greece, and I know that I can in the future, any time I wish, and for good. (CM p.170).

La décision de prendre des vacances pour une année, de m'abstenir d'écrire pendant cette période, le choix de la Grèce [...] tous ceci était important. Pendant la ou les deux dernières années à Paris mes amis ont laissé entendre qu'un jour j'abandonnerai l'écriture, que j'abandonnerai volontairement – au moment où je me sentirai en possession d'un grand pouvoir et d'une grande maîtrise. [...] Certains amis me disaient que je n'arrêterai jamais d'écrire, que je n'en étais pas capable. Mais j'ai bien arrêté, pour un long intervalle pendant que j'étais en Grèce, et je sais que je pourrai dans le futur, à chaque fois que je le désirerai, ou pour de bon.

Plus qu'un choix, il s'agit pour Nicolas Bouvier d'une nécessité vitale puisque l'écriture peut être hémorragique en certaines circonstances : « Il est clair que si je n'avais fait qu'écrire,

⁶² Nicolas Bouvier, dans Joël Calmettes, Olivier Bauer, *Nicolas Bouvier. Le vent des mots*, Paris, Chiloe productions, DVD, 2008.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ici Miller fait un jeu de mot, presque une paronomase, entre « look » c'est-à-dire « regarder » et « book » c'est-à-dire « livre ». Nous aurions pu traduire « look » par « jeter un œil » mais il nous a semblé que le jeu de mot était partiellement rétabli entre « lire » et « livre ».

je me serai vidé de mon sang comme une outre⁶⁵ ». La fatigue pousse Thierry Vernet et Nicolas Bouvier à bout dans *L'Usage du monde*, c'est-à-dire à un point de rupture avec l'écriture ou le dessin. Il leur faut économiser leur forces vives, faire silence. De même dans *Le Poisson-Scorpion*, écrire afin de trouver le financement nécessaire à sa fuite devient extrêmement difficile pour Nicolas Bouvier. Il existe pourtant une limite à cette alternative « écrire ou mourir », puisque Nicolas Bouvier avoue qu'il y a « des voyages qui souhaitaient rester muets⁶⁶ ». C'est le cas par exemple de ses nombreux voyages en Chine qu'il n'a jamais racontés.

Le cas de Jack Kerouac est plus singulier. Lorsqu'il se retire du monde pour son travail d'été à Desolation Peak, il emporte des livres et souhaite se consacrer pleinement à l'écriture. Il adopte durant sa retraite une attitude quiétiste : « ce que les chinois appellent « ne rien faire », (« what the Chinese call do-nothing », CC p.90) qui doit lui ouvrir de nouveaux horizons spirituels. Bien que la contemplation soit pour lui supérieure à l'action, il dit écrire. Il résultera deux livres de cette retraite, l'un heureux (*Les Clochards célestes*) et l'autre moins (*Les Anges de la désolation*).

Tout se passe comme si, à certains moments du voyage et de l'existence, l'écriture était trop douloureuse, stérile ou dépourvue de sens, et qu'il faille, au moins pendant un certain temps, en faire l'économie pour retrouver une forme de santé mentale, d'équilibre ou de désir d'écrire. Notons que cette vacance de l'écriture, étant l'objet d'une enquête et d'une communication littéraire, lui confère un statut *quasi* réflexif. Le voyageur-écrivain thématise, à ce niveau, une sorte d'écriture *silencieuse* en surplomb de l'écriture habituelle.

2- Le temps de l'écriture

a. Ramener des images du monde

La forme du récit de voyage dépasse généralement le simple texte : s'ajoute les dessins, les carnets de bord, les photographies etc. Rappelons que la tradition du Grand Tour⁶⁷ au XIX^e siècle, voulait que l'éducation des jeunes gens, (généralement des hommes), soit complétée par

⁶⁵ Nicolas Bouvier, « Préface » dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.24.

⁶⁶ Nicolas Bouvier, dans Joël Calmettes, Olivier Bauer, *Le vent des mots*, *op. cit.*

⁶⁷ On trouve aussi une discrète référence à cette tradition du Grand Tour chez Henry Miller qui qualifie son voyage de : « Grand Tour du Péloponnèse », (« Grand Tour of the Peloponnesus », CM p.83).

la visite de nombreux pays européens et que cette période devait être propice à l'exécution de nombreux croquis ou dessins d'œuvres d'art ou de paysages. Les croquis d'œuvres antiques et les vues étaient un moyen de ramener des images du monde parcouru. Certains voyageurs comme Nicolas Bouvier et Thierry Vernet reprennent cet héritage : l'association du croquis, du dessin et de la photographie avec les textes est courante dans leurs œuvres. *L'Usage du monde* n'est pas leur première association : le livre est précédé de trois premiers textes et douze eaux-fortes parus dans un opuscule grand format intitulé *Douze gravures de Thierry Vernet, trois textes de Nicolas Bouvier*, tiré à une trentaine d'exemplaires chez Kundig en 1951.

Nombreuses sont les photographies que l'on peut trouver des voyages de Henry Miller, de Jack Kerouac et de Nicolas Bouvier. Il en va de même pour les croquis faits par les auteurs dans des carnets personnels [Figure 1, 2 et 3]. Pourtant aucun de ces trois écrivains n'a souhaité accompagner son œuvre de photographies ou de dessins personnels.

Pour Jack Kerouac, sa prose seule devait suffire à imaginer le texte : « Écris pour que le monde lise et voie les images précises que tu en donnes⁶⁸ », (« write for the world to read and see yr pictures of it »). Au début des années 60, Henry Miller a été, quant à lui, invité à collaborer à un projet avec l'artiste new-yorkaise Anne Poor, connue pour ses peintures de paysages. Le livre qu'ils co-signèrent, elle pour les dessins, lui pour les textes, fut sobrement intitulé *Greece (Grèce 1964)*⁶⁹. Il s'agit d'un petit livre d'une cinquantaine de pages (cinquante-sept très exactement) : les dessins en couleurs représentent des vues de monuments anciens, des paysages, des scènes de la vie quotidiennes et des portraits. De tous les récits de voyage de notre corpus, seul Nicolas Bouvier a fait la part belle aux dessins dans *L'Usage du monde*, du fait de sa collaboration avec Thierry Vernet. Il s'agit d'un choix intéressant, parce que contrairement aux photographies, les dessins ne prétendent pas offrir une vision directe et mimétique de la réalité ; les traits peuvent être délibérément exagérés, adaptés ou inventés. Le rapport que le lecteur entretient avec l'image que lui présente le livre, n'est donc pas aussi immédiat que celui qui s'instaure lorsque l'on regarde une photographie. Une certaine spontanéité s'établit tout de même. Pour reprendre, en la modulant légèrement, l'expression du poète René Char, l'alliance du texte avec les dessins (et non du poète avec le peintre) est le résultat d'une alliance substantielle. La seule différence entre le poème et l'œuvre dessinée tient à leurs matières hétérogènes.

⁶⁸ Jack Kerouac, « Croyance et technique pour la prose moderne », dans *Vraie Blonde et autres, op.cit.*, p.22.

⁶⁹ C'est un livre très rare, tiré à peu d'exemplaires et donc très difficile à trouver, nos remarques s'appuient donc sur des photographies du livre trouvées en lignes. Le parallèle avec *L'Usage du monde* aurait été très riche.

Nicolas Bouvier et Thierry Vernet dans *L'Usage du monde* font le choix d'emprunter à la tradition des récits de voyages leurs modèles d'illustration. Cependant, contrairement aux planches du XVIII^e siècle, qui, par exemple détaillent minutieusement et fidèlement paysages, animaux ou peuplades exotiques, les quarante-huit dessins⁷⁰ de Thierry Vernet sont empreints de subjectivité. Subjectivité que l'on retrouve dans le texte de Nicolas Bouvier : ils ne cherchent pas à enregistrer ou certifier le réel, mais à le styliser. On peut ainsi dire des dessins de Thierry Vernet que « leur style non réaliste leur confère une valeur informative qui n'est pas tant fondée sur les choses que sur la qualité du regard⁷¹ ».

Le dessin qui fait face au début de la partie « Bayburt » (UDM p.160), en est un parfait exemple [Figure 4]. On y voit plusieurs bandes rayées noires sur blanc qui nous donnent l'illusion de la perspective et correspondent à des champs, tandis que les taches noires figurent des petites collines ou bien un hameau dispersé. Ce dessin, presque comme un dessin d'enfant, mi-figuratif, mi-abstrait est l'affirmation d'un style singulier, et nous rappelle que toute image dessinée, comme tout récit est nécessairement le produit d'une interprétation du monde. Le dessin de Thierry Vernet est si abstrait qu'il devient parfois difficile à saisir et peut donner lieu à plusieurs interprétations. Avec ce dessin de collines, deux lectures s'offrent à nous selon ce que représentent ces taches (collines ou hameau). S'il s'agit de collines, alors le village de Bayburt est décrit par Bouvier et dessiné par Vernet de deux façons très différentes : la vision de Thierry Vernet montre un village sauvage tandis que celle de Nicolas Bouvier décrit un lieu quasi citadin. Bouvier fait dire à Vernet : « - Ici, fit Thierry, on dirait que le pays se refuse absolument "d'avoir un village" » (UDM, p.161). S'opposant à cette déclaration, Nicolas Bouvier décrit : « C'en était pourtant un ; étendu, jaune lépreux, se distinguant à peine de la terre du plateau » (UDM, p.161). Dans le cas où Thierry Vernet a souhaité représenter des collines, et non pas un village, il donne alors à voir ce que lui fait dire Bouvier. Deuxième hypothèse : on peut même aller jusqu'à se demander si ces collines sont vraiment Bayruth, ou s'il s'agit en fait de « ce troupeau de montagnes dont la plupart n'ont même pas de nom » (UDM, p.159) du col du Cop qui précède ce chapitre. L'absence de légende rend possible ces interrogations. Dans le second cas pourtant, si les taches sont en fait un hameau, la description de Nicolas Bouvier s'accorde parfaitement avec le dessin de son ami, puisqu'on « distingu[e] à peine [le hameau] de la terre du plateau ».

⁷⁰ Thierry Vernet en a réalisé plus que quarante-huit. Certains n'ont pas été retenus pour l'édition finale voir ce dessin de jeune fille [Figure 5].

⁷¹ Claude Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent : remarques sur les fonctions du récit de voyage » dans *Versants : revue suisse des littératures romanes*, op.cit., p.20

On peut souvent se demander si tel dessin de Vernet est lié à telle description de Bouvier, et en l'absence de tout repère clair, le lecteur invente de nombreuses analogies créatrices. À la sortie de *L'Usage du monde*, Vernet et Bouvier ont prolongé ces libres associations dans les mises en pages qu'ils proposaient à la presse lors de la promotion du livre à la fin de l'année 1963 :

[...] Pour *La Gazette de Lausanne* j'ai donné [le texte de] l'accident avant Chiraz, soir à Chiraz, Persépolis, Surmak, Abaghou. Dessins : le camion, les montagnes du désert Yezd, et les flics iraniens qui peuvent très bien venir en regard de la tchaïkhane de Surmak, pleines de flics opiomanes. [...]

Pour *Preuves* : Téhéran et Ispahan,

Dessins : les oiseaux en bandeau

le jardin de l'Imam

et la dinde en émail cloisonné qui peut coller avec des considérations sur le bleu, la finesse, le bazar etc.⁷²

L'Usage du monde continuait donc d'évoluer comme le montre les formulations de Bouvier : tels dessins « peuvent venir en regard » et tel autre « peut coller avec des considérations ». De plus, on remarque que Vernet et Bouvier caractérisent certains dessins de manière assez précise (« Les danseurs du Saki », « Le Baloutch » ou « les montagnes du désert de Yezd »). D'une certaine manière peintre et écrivain ont inversés les attributs de leur médium respectifs pour le donner à l'autre. Ainsi, chacune des parties rédigées du roman porte un titre détaillé rappelé ici (« Persépolis » ou « Ispahan »), comme une sorte de légende de tableau ; tandis que l'absence de légendage des dessins leur confère une autonomie.

b. Peindre comme un écrivain, écrire comme un peintre

L'Usage du monde et *Le Colosse de Maroussi* commencent par l'écoute ou la lecture d'un récit de voyage relaté par un ami. Retranscrivant les paroles de son amie Betty Ryan qui lui narre ses voyages, Henry Miller emploie dès l'*incipit* la métaphore de la peinture, nous faisant explicitement comprendre que pour être un bon narrateur, il faut savoir *peindre* son récit :

⁷² Nicolas Bouvier, « Lettre de fin octobre 1963 », dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, op.cit., p.1405-1406.

I always listened to [Betty Ryan] with great attention, not only because her experiences were strange but because when she talked about her wanderings she seemed to paint them: everything she described remained in my head like finished canvases by a master (CM p.3).

J'ai toujours écouté [Betty Ryan] avec une grande attention, pas seulement parce que ses expériences étaient étranges, mais parce que lorsqu'elle parlait de ses voyages, elle semblait les peindre : tout ce qu'elle décrivait restait dans ma tête comme les toiles finies d'un grand maître.

C'est un même déploiement d'images picturales – naturel chez un peintre – que l'on retrouve dans la lettre de Thierry Vernet (réelle ou imaginaire, le livre ne le dit pas) retranscrite par Nicolas Bouvier au début de l'avant-propos de *L'Usage du monde*. Le style, qui reproduit une carte postale est, comme l'on peut s'y attendre, télégraphique (« au retour croisé un paysan monté sur un poney », UDM p.79), mais cette première économie de mot est suivie au contraire par une profusion de détails descriptifs qui donnent toute la vivacité visuelle du pays traversé :

des sacs faits avec de la peau de chèvre, des faucilles à vous donner envie d'abattre des hectares de seigles, des peaux de renard, des paprikas, des sifflets, des godasses, du fromage, des bijoux de fer-blanc, des tamis de jonc encore verts auxquels des moustachus mettent la dernière main, et régnant sur tout cela, la galerie des unijambistes, des manchots, des trachomeux, des trembleurs et des béquillards. (UDM p.79).

Cette accumulation atteste de l'émerveillement et de l'étonnement de Thierry Vernet. À l'énumération minutieuse et hétéroclite des produits du marché s'ajoute l'énumération non moins hétéroclite des différents types d'estropiés ou de handicapés qui le fréquentent. Vernet nous donne la peinture imagée d'une cour des miracles qui saisit, dans un même mouvement, les richesses profuses, l'exotisme et la dure réalité du pays. Inspiré par son œil de peintre, il rapporte la réalité avec gaieté et force détails. Mais, est-ce réellement la carte de Thierry Vernet, ou est-ce que c'est Nicolas Bouvier qui le fait parler ? Est-ce Nicolas Bouvier qui écrit de manière enjouée et prolixe ?

Le recours aux comparaisons picturales peut également être un moyen efficace pour décrire. Ainsi, sans qu'il ne se soit jamais rendu au Japon (comme Vincent Van Gogh qui a lui aussi été beaucoup influencé par ce pays sans y être jamais allé), Henry Miller décrit à plusieurs reprises les paysages grecs en se référant étonnement à l'art japonais : « Les lumières électriques striaient le bord de l'eau en créant un effet japonais », (« The electric lights strung the waterfront create a Japanese effect », CM p.11) ou « de l'autre côté il y a des arbres tels qu'on peut les voir dans les estampes japonaises, des arbres inondés de lumière, grisés, des arbres coryphantiens qui ont dû être plantés par les dieux dans un moment d'ivresse exaltation », (« on the other [side] are trees such as one sees in Japanese prints, trees flooded with light, intoxicated, coryphantic trees which must have been planted by the gods in moments of drunken

exaltation », CM p.37). L'écrivain fait ici référence à la peinture et aux peintres par citation, analogie et comparaison. Il y a là une sorte de collaboration imaginaire qui amène l'écrivain à voir comme le peintre : « tel qu'on peut le voir dans les estampes japonaises » écrit Miller. Il s'agit bien de prendre le point de vue de l'autre medium et de changer de perspective.

Dans *Routes et déroutés* (1997), le recueil d'entretiens de Nicolas Bouvier avec Irène Lichtenstein-Fall, cette dernière remarque qu'il « écri[t] aussi comme un peintre⁷³ ». Nicolas Bouvier explique cela par l'influence de Thierry Vernet :

C'est comme si j'avais traversé la France à pied avec Van Gogh⁷⁴. [Thierry Vernet] me rendait sans cesse attentif à des choses pour lesquelles je n'aurais peut-être pas trouvé les mots. Il y a eu une mise en forme du plaisir visuel, une sorte de training, comme si j'avais été avec un entraîneur sportif pour la couleur⁷⁵.

La réciproque est vraie puisque Thierry Vernet compare ses dessins à une forme d'écriture dans une lettre qu'il adresse à Nicolas Bouvier pour la mise en forme de *L'Usage du monde* : « [...] mes dessins ne sont pas des illustrations de ton texte mais [...] un texte. Il faudra les placer dans le livre en en tenant compte⁷⁶ ». Même si le dialogue entre les deux médiums est incontestable, les dessins de *L'Usage du monde* illustrent très peu le texte de façon mimétique, c'est-à-dire en plaçant par exemple en vis-à-vis le dessin d'un oiseau et sa description. Les dessins forment au contraire entre eux une chaîne logique et cohérente qui, isolés, pourraient raconter par touche la vision du peintre en donnant des fragments de voyage : on situe clairement à Constantinople (aujourd'hui Istanbul) la vue de la ville grâce à la basilique Sainte Sophie (UDM p.144), et certaines caractéristiques vestimentaires dans les nombreux portraits en pieds, nous aident à plus ou moins localiser le pays (UDM p.91, p.188, p.350 ou p.376). De plus, comme les dessins se passent de légendes, leur harmonisation est interne et leur placement n'est pas nécessairement fixe, ce qui invite à porter sur eux un regard inventif et libre.

Cette complémentarité du texte qui fait dessin et du dessin qui fait texte n'empêche pas le dessin de faire sens en face du texte, tantôt en l'interrompant – en faisant césure –, tantôt en faisant charnière – en créant un lien symbolique. Lors de l'émission *À livre ouvert*, Nicolas Bouvier parle de la fin de *L'Usage du monde* en ces termes :

⁷³ Irène Lichtenstein-Fall, « Routes et Déroutés » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1302.

⁷⁴ Nicolas Bouvier compare souvent Vernet à Van Gogh : « Autre chose qui fait plutôt plaisir c'est que si ta peinture – ce que j'en aime le mieux – m'a toujours fait penser à Van Gogh, sans cependant du tout lui ressembler, mon écriture – ce que j'en aime – de Ceylan me fait penser à Artaud, sans cependant de tout lui ressembler ». Nicolas Bouvier, « Lettre du 10 février 1956 », dans Nicolas Bouvier Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées, op.cit.*, p.926-927.

⁷⁵ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutés » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1302.

⁷⁶ Thierry Vernet, « Lettre du 9-10 septembre 1961 », dans Nicolas Bouvier Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées, op.cit.*, p.1308.

J'ai arrêté mon livre dans le col du Khyber d'abord parce que pour moi c'est une charnière historique et en géographie humaine c'est une charnière extrêmement importante. Ce col sépare l'Afghanistan de la plaine de l'Indus lorsque vous franchissez ce col vous changez vraiment de monde. [...] De l'autre côté de ce col c'est un peu un autre voyage qui commence⁷⁷.

Il se trouve que la description de cette « charnière géographique » est interrompue en son milieu par le dessin de la montagne⁷⁸ [Figure 6]. Cette double page représentant la montagne se démarque des autres par la taille de son image. Dans *L'Usage du monde*, la double page est exploitée à dix reprises (sur un total de quarante-huit dessins). À chaque fois, le dessin, prenant toute la place, provoque une pause dans le récit (souvent une phrase en cours est interrompue par le surgissement de la double page dessinée). La double page de montagne est l'avant-dernier dessin (le dernier avant la fin du texte), ce qui en fait une image remarquable et hautement signifiante. Avec ce dessin de montagne, la double page est investie et la pliure est niée : il n'y a pas de vectorisation du mouvement, c'est comme si le lecteur s'enfonçait dans la montagne, vers la pliure. La proportion du dessin par rapport au blanc de la page lui confère en plus une aura impressionnante et imposante. La « charnière » dont parle Nicolas Bouvier, c'est-à-dire un point de jonction, de transition, est donc reprise ici littéralement par le dessin. La charnière est double, elle est un point de jonction entre les deux fragments de description interrompus et une transition parfaite vers la fin du livre.

Au cours du voyage, Nicolas Bouvier prend des croquis pour notes et des notes comme s'il s'agissait de croquis : « Je prenais quelques notes, comptais sur ma mémoire et regardais autour de moi » (UDM p.100). La relative absence de confort du voyage impose des contraintes techniques qui forcent à la vitesse et à l'efficacité. Ainsi, les dessins de Thierry Vernet sont réalisés à l'encre, medium qui sèche très vite, et de nombreux dessins d'éléments extérieurs saisis en mouvement – situés pour la plupart au début du livre – sont esquissés à gros traits très simples, presque enfantins [Figure 7]. Au contraire, les intérieurs, les monuments ou les points de vue sur la ville sont eux plus détaillés, faits de nombreuses hachures [Figures 8 et 9]. En Grèce, Henry Miller utilisera l'aquarelle pour ses dessins, medium habituel aux voyageurs (exécution rapide et peu d'encombrement matériel). Il écrira : « De temps en temps j'écrivais une lettre ou j'essayais de peindre une aquarelle », (« Now and then I wrote a letter or tried to paint a water color », CM p.18).

⁷⁷ Entretien de Nicolas Bouvier à l'occasion de l'émission littéraire *À livre ouvert* questionné par Maurice Huelin le 28 novembre 1963. URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/a-livre-ouvert/3467006-l-usage-du-monde.html>.

⁷⁸ Selon les éditions l'interruption varie et apparaît comme plus ou moins nette, mais c'est une constante.

Enfin, Kerouac aussi mêle écriture rapide et spontanée et dessins *sur le vif* comme on peut le voir dans ses carnets de croquis⁷⁹ [Figure 1]. Il écrit en parallèle de ses haïkus des esquisses littéraires rédigées entre 1952 et 1954, qui ont été réunies en 2006 sous le nom de *Book of Sketches (Livre des esquisses)*. Il s'agit de notes versifiées comme suit :

The	Le
building sits upon the	bâtiment est là sur la
earth under a gray	terre sous un ciel
radiant sky – I see	gris rayonnant – Je vois
vague boxes in the right	de vagues cartons dans la
front window – Cars	vitrine de droite – Les
are going by with a	voitures passent avec
sound like a sea in	un bruit comme la mer sur
the superhiway below it	l'autoroute plus bas
– It is very bleak	– C'est très désolé
& I only give you the	& je vous livre seulement
picture of this bleakness	l'image de cette désolation ⁸⁰

Dans cette partie intitulée « 1954 RICHMOND HILL ESQUISSE SUR LE BOULEVARD VAN WICK » (« 1954 RICHMOND HILL SKETCH ON VAN WICK BOULEVARD »), la rue est décrite par fragments discontinus qui, assemblés, forment une « image ou « photographie » (« picture »). Kerouac décrit en brisant typographiquement les lignes et la fluidité de la description tout en liant les vers libres par des enjambements (« la mer sur / l'autoroute », « a sea / in the superhiway »). Il s'agit bien d'esquisses, c'est-à-dire d'ébauches, de canevas, de premières formes du dessin, ici d'idées annotées, qui serviront ensuite à nourrir les œuvres de Kerouac. Pour Regina Weinreich, cette technique est à associer aux haïkus :

À la recherche des possibilités visuelles du langage, Kerouac a associé sa prose spontanée au *sketching*, une technique que lui avait suggérée son ami Ed White à l'université de Columbia dans les années quarante : Pourquoi ne fais-tu pas des esquisses dans la rue comme un peintre mais avec des mots ?

« “Garde l’œil fixé LONGUEMENT sur l’objet”, pour le haïku », s'exhorte-t-il lui-même à faire dans ses carnets. « ECRIS DES HAÏKU PUIS PEINS LA SCENE QUI LES DECRIT ! ». Il assimilait aussi un haïku à une bonne toile. Le meilleur haïku lui donnait « la sensation que j'éprouve devant une belle toile de Van

⁷⁹ C'est un aspect du travail de Jack Kerouac qui est assez peu étudié, ce qui signifie aussi que l'accès à ces documents (carnets de notes, manuscrits et autre) est lui aussi limité. En 2016, une exposition événement a eu lieu au Centre Pompidou du 22 juin au 3 octobre, intitulée « Beat Generation ». Le catalogue d'exposition, « Beat Generation. New York San Francisco Paris » sous la direction de Philippe-Alain Michaud reproduit de nombreuses œuvres et artefacts appartenant à Kerouac ou à d'autres auteurs et artistes (machines à écrire, tableaux, photographies, collages etc.) qui étaient alors exposés. La New York Public Library réunit les archives et manuscrits de Kerouac, mais son accès en ligne est restreint et il y a très peu de scans de documents disponibles en ligne.

⁸⁰ Jack Kerouac, « Second Book », *Book of Sketches (1952-1954)*, Londres, Penguin Books, 2006, p.45.

Gogh, tout est là et il n'y a rien à dire ou faire, excepté *observer* d'un air consterné la puissance du regard »⁸¹.

On remarquera que le nom de Vincent Van Gogh⁸² revient régulièrement sous la plume des trois écrivains, sous formes de comparaisons qui leur sert à chaque fois à évoquer l'intensité colorée d'un paysage ou d'une scène. Miller décrit par exemple la brillance du soleil grec en se référant au peintre néerlandais dans *Le Colosse de Maroussi* : « Il y avait un soleil inondé de citron et d'orange suspendu de façon menaçante par-dessus le relief suffocant dans cette luminosité éclaboussante et coulante qui avait intoxiqué Van Gogh » (« There was a sun flooded with lemon and orange hung ominously over the sultry land in that splashing, dripping radiance which intoxicated Van Gogh » CM p.129)⁸³. La récurrence de cette comparaison est analysée par Vernet : « C'est le mieux désigné, chez les peintres, pour séduire les poètes. C'est un fulgurant, un personnel, une comète. Un vrai roman, sa vie⁸⁴ ».

c. Le projet original d'une œuvre commune et totale : *L'Usage du monde*

Nicolas Bouvier et Thierry Vernet collaborent tout en revendiquant leur singularité, comme le souligne cette remarque de Thierry Vernet : « notre travail à chacun si différent⁸⁵ ». L'approche des deux médiums est en effet radicalement différente, ce à quoi réfléchit Nicolas Bouvier dans une lettre à Thierry Vernet en février 1956 :

⁸¹ Regina Weinreich, « Introduction », dans *Le Livre des haïku* [2003], Paris, La Table ronde, le petit vermillon, 2014, p.35.

⁸² Alors qu'il vivait au Japon, Bouvier explique son intérêt pour Van Gogh dans une lettre à Thierry Vernet : « Pour en revenir à Van Gogh, ce n'est pas l'aspect nécessairement catastrophique de son destin qui me séduit. Je sais qu'on a pas manqué d'en déduire cette morale de midinette – et révoltante ; l'artiste crève. Non ce que j'admire c'est qu'il ait passé par-dessus tout ce cauchemar, et fait une peinture qui me semble justement si drue. Son suicide n'est que ce qui a mis fin à cette peinture, et ce n'est pas du tout ce qui la valorise. C'est un cas d'éclatement. Il était trop malchanceux, ou mal en point pour supporter les tensions auxquelles une création très violente l'avait soumis. Il a pété, comme un piano. Bref ce qui m'attire ce n'est pas sa biographie au guignon, mais les quelques toiles si évidentes (*Le Pont de l'Anglais* par exemple) qui la démentent. Et ce qui m'émouvait chez Artaud c'est la même sorte de victoire remportée sur la même infecte folie. (Mais je t'accorde qu'Artaud est un artiste beaucoup plus douteux que Van Gogh...) ». Nicolas Bouvier, « Lettre du mercredi 7 mars 1956 » dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, *op.cit.*, p.985-986.

⁸³ Sans qu'il fasse cette fois-ci référence à Van Gogh, le soleil et les couleurs de la Grèce impressionnent également beaucoup Bouvier : « Lorsqu'on quitte la Yougoslavie pour la Grèce, le bleu – la couleur des Balkans – vous suit, mais il change de nature ; on passe d'un bleu nuit un peu sourd à un bleu marin d'une intense gaieté, qui agit sur les nerfs comme de la caféine » et plus loin « Pendant un instant, les poissons brillent [...] puis le soleil s'abîme derrière une mer violette en tirant à lui toutes les couleurs. Je pense à ces clameurs lamentables qui dans les civilisations primitives accompagnaient chaque soir la mort de la lumière, et elles me paraissent tout à coup si fondées que je me prépare à entendre dans mon dos toute la ville éclater en sanglots » (UDM p.139).

⁸⁴ Thierry Vernet, « Lettre du samedi 25 février 1956 », *ibid.*, p.940.

⁸⁵ *Ibid.*, p.941.

Il y a une possibilité en peinture (peut-être en photo) d'exprimer une certaine réalité brute – sans réfléchir, sans expliquer, sans démontrer, surtout sans interpréter – simplement en la « retrouvant » comme on découvre une grosse pierre en tâtant avec la main. Et sans être animé d'autres sentiments que la fascination que procure ce contact. Si l'on réussit, le tableau a une sorte de pouvoir forcené qui n'a rien d'intellectuel. Comme la chaise de paille et le bougeoir de Van Gogh qui sont tellement chaise et tellement bougeoir qu'ils en deviennent des objets essentiels, très importants, peut-être à certains égards, dangereux. Je crois qu'on ne peut pas aller plus loin que ça.

En écriture c'est bien plus difficile puisque l'écriture elle-même est déjà un détour. C'est ce qui me donne du mal à présent ; il faut travailler sur deux plans, que l'enchaînement des idées soit compréhensible, aisé, et mène l'esprit du lecteur quelque part, et puis, second plan, plus important, que la matière des mots (sans égard pour leur sens) crée dans l'esprit du lecteur une autre trame, une succession de chocs plus obscurs, plus réels, qui coule à pic presque aussitôt au fond de la conscience et sert d'ancre, de corps mort aux idées du texte qui flottent à la surface, à portée de main⁸⁶.

On retrouve la singularité des deux médiums dans *L'Usage du monde*. Alors que les dessins sont très simples et en noir et blanc, le texte lui se réfère sans cesse aux couleurs alentour.

D'après l'exposition « Follement visuel. Un automne en image avec Nicolas Bouvier⁸⁷ », *L'Usage du monde* est « [i]maginé à l'origine comme une œuvre commune et totale, associant texte, dessins, photographies, musique ». Et en effet les descriptions de Nicolas Bouvier mêlent images visuelles et musicales tout comme les dessins de Thierry Vernet qui représentent très souvent des musiciens [Figure 10]. Les enregistrements sonores captés tout au long du voyage devaient également faire partie de l'œuvre, et Nicolas Bouvier n'hésite pas à incorporer des morceaux de chansons dans son récit, parfois en langue *romani* suivi de la traduction, ou seulement traduit (UDM, p.105, 108 ou 136). « Faudra mettre un ou deux brins de musique dans le livre du monde [*L'Usage du monde*] ; ça a vraiment beaucoup contribué à la beauté du voyage⁸⁸ » écrit Nicolas Bouvier à Thierry Vernet dans une lettre.

En parallèle à ses écrits, Nicolas Bouvier a toujours été photographe, et ces dernières années de très nombreuses expositions ont rendu hommage à sa pratique⁸⁹. Pourtant *L'Usage du monde* ne comporte pas de photographies. De nombreuses hypothèses peuvent être avancées

⁸⁶ Nicolas Bouvier, « Lettre du samedi 11 février 1956 », *ibid.*, p.927-928.

⁸⁷ Du 19 septembre 2018 au 2 février 2019 la Bibliothèque de Genève organisait dans la ville une série de manifestations sous le titre « “Follement visuel”, Un automne en images avec Nicolas Bouvier ».

⁸⁸ Nicolas Bouvier, « Lettre du 21 avril 1956 », dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, *op.cit.*, p.990.

⁸⁹ Pour ne citer que les plus récentes, du 30 octobre au 30 novembre 2018, le musée de l'Élysée de Lausanne présentait l'exposition « Les couleurs du voyage. Photographies de Nicolas Bouvier » ; du 19 septembre 2018 au 2 février 2019 la Bibliothèque de Genève organisait dans la ville une série de manifestations sous le titre « “Follement visuel”, Un automne en images avec Nicolas Bouvier » ; et du 23 mai au 30 juin 2019, le Centre Culturel du Manoir de Coligny proposait « Nicolas Bouvier, Déambulations japonaises ».

pour justifier cette absence. Peut-être qu'à l'époque de la publication du livre, Nicolas Bouvier ne trouvait pas son travail d'iconographe et de photographe assez abouti pour être publié, ou que, le coût d'une belle édition avec photographies était trop important. L'hypothèse la plus plausible reste celle d'un souci d'équilibre : Nicolas Bouvier ne voulait pas prendre le pas sur le travail de Thierry Vernet, composé de quarante-huit dessins. Crainte soulignée par Thierry Vernet dans une lettre en 1955 : « Je pense au livre du monde : le boulot que j'y ferai, dessiné, ne sera pas des redites de photos. C'est important⁹⁰ ». *L'Usage du monde* est pensé comme une œuvre à quatre mains et devient ce que Yves Peyré nomme un livre de « dialogue⁹¹ », une sorte de livre d'artiste. Pour Liouba Bischoff les photographies servent essentiellement à Nicolas Bouvier d'« aide-mémoire pour construire son récit⁹² ».

L'écriture de Nicolas Bouvier et les dessins de Thierry Vernet sont empreints du même humour, d'un même regard à la fois curieux et tendre, porté sur le monde et les personnes alentour. Ils s'intéressent prioritairement au monde extérieur, surtout Thierry Vernet qui dessine le monde tel qu'il l'a vu : c'est son environnement qui est représenté, il n'y a par exemple jamais d'autoportraits parmi les dessins tandis qu'il y en a de nombreux en photos [Figure 11]. Nicolas Bouvier insiste d'ailleurs volontiers sur l'importance qu'a pris pour lui l'aide de Thierry Vernet : « Il y a toujours eu une connivence de fabricateurs entre nous. [...] Le côté jubilatoire de *L'Usage du monde* tient en partie de cette bonne entente⁹³ ».

Mais la légèreté s'accompagne aussi d'une part de gravité. Quelques mois après la sortie du livre, Nicolas Bouvier invité sur le plateau de l'émission suisse *À livre ouvert* commentait les dessins de son ami :

[...] il y a un mélange de cocasse et de tragique dans les dessins de Thierry Vernet. Il y a beaucoup de force, il y a une certaine rudesse, mais il faut dire qu'il s'agit d'un monde rude et nous l'avons vu rudement⁹⁴.

La rudesse se voit dans les traits très gros, que l'on peut qualifier de grossier, dans le sens où les dessins sont parfois très bruts, peu retravaillés, comme des premiers jets, à tel point que l'on peut douter de ce qu'ils représentent (par exemple les tulipes [Figure 7] ou les oiseaux p.249). Pour Nicolas Bouvier, la rudesse peut résider dans la part enfantine des dessins de Thierry Vernet. L'écrivain dresse en effet un parallèle entre les dessins d'enfants et les « choses humaines frustrées » à la fin de *L'Usage du monde* en décrivant la montagne du Khyber Pass :

⁹⁰ Thierry Vernet, « Lettre du 23 novembre 1955 », dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, op.cit., p.833.

⁹¹ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.

⁹² Liouba Bischoff, Laure Himy-Piery, *Nicolas Bouvier, L'Usage du monde*, Paris, Atlande, 2017, p.145.

⁹³ Nicolas Bouvier, « Routes et déroutés », dans *Œuvres*, op.cit., p.1303.

⁹⁴ Entretien de Nicolas Bouvier à l'occasion de l'émission littéraire *À livre ouvert*, op.cit.

« toutes les choses humaines paraissent frustrées [...] séparées par trop d'espace comme ces dessins d'enfants où la proportion n'est pas respectée » (UDM, p.386). La comparaison avec des dessins d'enfants, s'applique parfaitement aux dessins de Thierry Vernet, notamment celui du pont sur lequel des bonhommes très simples et armés marchent [Figure 12].

Le cocasse tient surtout à certains éléments figurés dans *L'Usage du monde*. C'est par exemple le dessin des deux hommes sur un âne [Figure 13]. L'animal (sourit-il ?) a la patte haut levée alors qu'il porte le poids de deux hommes qui se font face. L'image prête à sourire : aucun des deux hommes ne regarde réellement la route, raides sur leur monture, en vis-à-vis mais non souriant, inexpressifs. Est-ce qu'ils flânent les mains dans les poches sur le dos de l'animal ? Drôle de manière de flâner en ne regardant pas le paysage mais son voisin. Cette situation incongrue présente des personnages étourdis mais peu amènes. On pense à des personnages de romans picaresques, misérables et décrits dans des situations extravagantes et invraisemblables. Le mélange de « cocasse et de tragique » peut être ici relié au passage de Nicolas Bouvier placé en vis-à-vis de l'image :

Dans l'esprit des Kurdes, tout ce qui possède un moteur et quatre roues, c'est nécessairement l'autobus, et ils s'emploient à monter dedans. [...] Ils ne pensent ni à la taille, ni à la capacité de la voiture, sorte de bourrique d'acier destinée à porter le plus possible et à mourir sous les coups. (UDM p.215-216)

Il peut également y avoir rudesse dans le choix des sujets représentés qui dépeignent souvent le commun, l'ordinaire, le prosaïque, la pauvreté ou la faim, comme l'illustre notamment le dessin du chien dont on voit les entrailles sorties du ventre [Figure 14]. L'on peut remarquer que ce style de dessin en une dimension, avec peu ou pas de perspectives et en noir et blanc – dont on trouve une résurgence chez des dessinateurs de bandes dessinées tels que David B., Marjane Satrapi, ou Zeina Abirached⁹⁵ – est très fréquemment utilisé pour représenter des sujets durs en mélangeant le « cocasse et le tragique ».

L'Usage du monde est donc un livre qui sacrifie le réalisme au profit de la stylisation tant dans ses dessins que dans son écriture. Françoise Levailant, remarque qu'il s'agit d'une constante chez les peintres en voyage au XX^e siècle :

Les objectifs changent. Le « rendu » vériste est réservé à un exotisme dit « de pacotille ». Sur place, libérés des contraintes, quelques-uns travaillent à inventer une peinture dont l'altérité se trouve dans sa nouveauté

⁹⁵ Respectivement l'épilepsie dans *L'Ascension du Haut-Mal* (1996-2003), la vie en Iran après la destitution du Shah en 1979 dans *Persépolis* (2000-2003) et le quotidien à Beyrouth pendant la guerre dans *Le Jeu des hirondelles* (2007).

même, qui deviendra le modernisme : les jeux de monochromie des peintures sensuelles d'Henri Matisse au Maroc, l'architecture transparente des gouaches de Paul Klee en Tunisie...⁹⁶.

C'est bien le cas pour les dessins de Thierry Vernet. Il n'ajuste jamais ses quarante-huit dessins, tous en noir et blanc, avec les styles artistiques traditionnels des pays traversés⁹⁷. Comme Thierry Vernet souhaitait placer les dessins en tenant compte du fait qu'ils n'étaient pas de simples illustrations, on peut même supposer qu'ils n'ont pas été nécessairement réalisés sur ou pour les lieux correspondant aux sections dans lesquels ils sont placés. C'est pourquoi, l'on voit toujours apparaître à la fin de la narration les dessins de Thierry Vernet alors que les deux amis se sont séparés géographiquement. Le noir et blanc des dessins est cependant parfaitement adapté à la ville de Tabriz. Nicolas Bouvier dira ainsi : « [...] je venais de passer sept mois à Tabriz, dans une sorte de bichromie noir blanc. Il y avait les paletots noirs de ces ruffians, la neige, et ici et là un petit peu de bleu dans des mosaïques de mosquées à moitié ruinées⁹⁸ ». Pour une illustration – cette fois plus mimétique – du livre *The Old Man and the Sea* (*Le Vieil Homme et la mer*, 1952) d'Ernest Hemingway faite en 1958, Thierry Vernet mélangera au contraire l'encre et l'aquarelle ainsi que la couleur et le noir et blanc [Figures 15 et 16]. Le choix du noir et blanc, tenu tout au long de *L'Usage du monde*, est donc l'expression d'un désir de simplicité et de connivence, parfaitement marié avec le noir et le blanc du texte sur la page. Blanc, Vernet ; noir, Bouvier et réciproquement. Une œuvre à quatre mains.

Une mise en perspective claire entre l'héritage littéraire des auteurs et les autres arts se dessine en filigrane dans les textes. Chacun ne reçoit pas de la même manière cet héritage mais tous s'en servent dans leur récit : c'est par exemple la peinture et la musique qui vont ouvrir de nouvelles perspectives littéraires pour Bouvier, Kerouac et Miller, faire émerger par analogies de nouveaux possibles dans la manière de raconter.

La recherche poétique constituait donc le premier champ de la quête existentielle dans le récit de voyage. Le long cheminement vers le sens recherché, sens de la vie, sens du voyage, passe ensuite par des moments de doutes qui agissent comme de véritables nœuds existentiels

⁹⁶ Françoise Levailant, *op.cit.*, p.12.

⁹⁷ Nicolas Bouvier approuve ce choix dans son discours à l'inauguration d'une exposition de peinture de Thierry Vernet en 1954 à Téhéran pendant le voyage : « Qu'advient-il de sa peinture ? Elle va ou bien céder au prétexte facile de l'exotisme, ou s'enrichir en se simplifiant. [...] [L]'exotisme en peinture comme en littérature, n'est pas une valeur positive. Ce n'est qu'une paresse de l'esprit qui reste accrochée au décor, au folklore, aux caravanes, aux bayadères, aux minarets, aux éléphants, à tous ces éléments étrangers qu'il n'a pas pris la peine d'assimiler. » Nicolas Bouvier, « Voyager en peignant. Causerie faite à l'Institut franco-iranien le 13 mai 1954 à Téhéran », dans Thierry Vernet, *Peindre, écrire chemin faisant*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p.15.

⁹⁸ Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.1302

qui semblent indémêlable pour les écrivains. Lorsque le rapport au monde se fait plus immédiat pour le voyageur, lorsqu'il se retrouve seul ou fatigué par le voyage, et qu'une sensation d'impermanence et de finitude s'insinue en lui, tout se retrouve dans le récit. Il s'agit d'observer les signes de ce doute, dispersés dans les œuvres sous forme d'archétypes, de symboles – la ligne droite, le cercle – ou mis en relief lors de la description d'un arrêt brutal du voyage.

DEUXIEME PARTIE

Archétypes et interruptions

La difficile confrontation du voyageur avec le monde est un topos qui traverse l'imaginaire littéraire du voyage. Pour Henry Miller les doutes rencontrés au cours du voyage sont présents dans *Le Colosse de Maroussi* :

But the sense of voyage can wither and die. There are adventurers who penetrate to the remotest parts of the earth, dragging to a fruitless goal an animated corpse. [...] The panic and confusion which grips the soul of the wanderer is the reverberation of the pandemonium created by the lost and the damned (CM p.67).

Pourtant le sens d'un voyage peut se flétrir et mourir. Il y a des aventuriers qui pénètrent dans les parties les plus reculées de la terre, traînant vers un objectif infructueux un cadavre animé. [...] La panique et la confusion qui enserrant l'âme du vagabond est la réverbération du pandémonium créé par les perdus et les damnés.

Cette perte du sens va amener Kerouac, Bouvier et Miller à traverser ce qu'il faut bien appeler une « crise⁹⁹ » prenant de multiples formes, parfois psychologiques, parfois existentielles, renvoyant à la complexité et à la singularité des expériences de chacun d'entre eux : doute, désorientation, confusion, panique ou angoisse. Le voyage, dépaysant, peut mettre à mal – par la solitude, la fatigue voire l'épuisement – leur santé mentale. Très régulièrement, les auteurs interrompent le fil linéaire de la diégèse de leur voyage pour faire état de réflexions liées à leur bonheur ou à leur malheur. Il s'agit d'exprimer une angoisse ; le voyage, qui peut avoir été source de cette angoisse, est ensuite thérapeutique pour mettre fin à une crise personnelle.

Kerouac, Miller et Bouvier, dans l'itinéraire de leur voyage respectif, n'échappent pas à ces méandres de la pensée inquiète, mais la crise reste toutefois un état transitoire dans leurs récits. Bien qu'il ne s'agisse que de passages et d'états éphémères, la multiplication de ces petits indices, crée un motif récurrent qu'il convient d'interroger. Comment se caractérise donc cette crise transitoire dans les récits de voyages ?

On peut relever une série d'images et de symboles par analogie à l'archétype (archétype au sens jungien de symbole primitif, universel, supposés appartenir à un inconscient collectif). On distinguera ici plusieurs types de figures archétypales qui symbolisent le voyage et la crise

⁹⁹ Le mot crise vient du grec *krisis* (κρίσις) qui signifie « décision, jugement », et du latin impérial *crisis* au sens de « phase décisive d'une maladie ». Etymologies issues du *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, t. I et II, Dictionnaire le Robert, 2016. Il désigne au départ « un moment d'instabilité et de trouble qui appelle une prise de décision immédiate, fondée sur un jugement rapide et approprié » *La Philosophie de A à Z*, dir. Laurence Hansen-Løve, Paris, Hatier, 2011, p. 102. C'est au domaine médical qu'appartient le terme à l'origine, et il se dit d'un moment critique qui déterminera la santé ou la mort du patient.

du moi. La première est la ligne droite, ligne apaisante et familière, symbolisant le bonheur du voyage – qui peut se briser ou s'avérer mortifère. La deuxième est le cercle (plus particulièrement la roue), figure ambivalente, symbole de perfection mais aussi caractéristique de la folie. Enfin, ce n'est pas à une figure archétypale que nous nous intéresserons, mais aux arrêts indésirables qui viennent inévitablement entraver les mouvements des voyageurs.

A. Routes et déroutés¹⁰⁰ : lignes de fuite, zigzags et lignes brisées

La ligne droite est ce qui vient le plus spontanément à l'esprit lorsque l'on envisage une géographie littéraire du voyage puisqu'elle est la route empruntée. L'*homo viator*, le voyageur, n'est-il pas défini par le chemin, la route, la voie, la *via* ? Cette figure, tangible lorsqu'elle est parcourue par les voyageurs, peut être également métaphorique. Elle symbolise alors par analogie la vie, et la fin inévitable du voyage, peut alors symboliser la mort.

1- Aller vers l'Ouest, aller vers l'Est

La longue route droite est caractéristique de la géographie américaine¹⁰¹. À la même époque que Jack Kerouac, Vladimir Nabokov fait sillonner les routes américaines à ses deux personnages, Humbert Humbert et Lolita, par soucis de « réalisme » lié à des « considérations de profondeur et de perspective [...] qui [l']ont amené à édifier un certain nombre de décors nord-américains », (« considerations of depth and perspective [...] lead [him] to build a number of North American sets¹⁰² »). C'est cet imaginaire commun que Jack Kerouac redynamise en le fusionnant symboliquement avec l'écriture. La ligne de la route épouse chez lui celle du récit ou le récit entier : « Je l'ai fait passer dans la machine à écrire et donc pas de paragraphes... l'ai

¹⁰⁰ Référence au titre de Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutés » dans *Œuvres*, [1992], Paris, Quarto Gallimard, 2004.

¹⁰¹ Howard Cunnell écrit que « [l]e récit de route a toujours occupé une position centrale dans la représentation que l'Amérique se fait d'elle-même », « [t]he road narrative as always been central to America's cultural representation of itself ». Jack Kerouac, *op. cit.*, trad. Josée Kamoun, p.18.

¹⁰² Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], « À propos d'un livre intitulé Lolita », trad. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, Folio, 2005, p.528.

déroulé sur le plancher et il ressemble à la route¹⁰³ », (« I slid it into the typewriter and never hit the paragraph key... I laid it out on the floor and it looked like a road ») écrit-il à propos du rouleau de quarante mètres de long qui compose le manuscrit de *Sur la route*¹⁰⁴. *Les Clochards célestes* est aussi écrit sur un rouleau de taille plus modeste : « [...] tous les détails extraordinaires et les poèmes et les huées des *Clochards célestes* enfin rassemblés en un récit urgent sur un rouleau de cent pieds¹⁰⁵ ».

Chez Nicolas Bouvier aussi la route est omniprésente puisque pas moins de seize sections ont pour nom une route traversée par l'auteur : « Route de macédoine », « Route d'Ankara », « Route du Sungurlu » etc. Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri soulignent que

l'écriture [de Bouvier] est empreinte d'un véritable souci topographique, décrivant les trajets, les avancées, les retours, le lien entre la carte et le monde, entre le compte rendu topographique du monde par les outils symboliques dont l'homme dispose, et la réalité référentielle. [...] De façon générale, la route et ses conditions sont le premier motif du texte, ancrant le voyage dans une réalité physique [...]¹⁰⁶.

Pour Henry Miller, sa trajectoire en Grèce n'est pas linéaire mais plutôt concentrique [Figures 17 et 18]. On compte en effet de nombreux allers-retours dans les mêmes endroits (Nauplie, Patras et Mycènes parmi ceux dont il parle explicitement). Quant à Bouvier, il décrit seulement une poignée de lieux dans *Le Poisson-Scorpion*, qui sont caractérisés de façon évasives comme le bourg de « M. ». Il est donc impossible de suivre son parcours en détails.

La mise en récit de la route peut aussi être lue métaphoriquement comme une ligne brisée, c'est-à-dire la conséquence vectorielle d'une fuite. Dans *Dialogues* (1977), livre d'échange coécrit par Gilles Deleuze et la journaliste Claire Parnet, on peut lire ce commentaire à propos de la littérature anglo-américaine :

Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. [...] Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors. Ils créent une nouvelle Terre, mais il se peut précisément que le mouvement de la terre soit la déterritorialisation même. La littérature américaine opère d'après ces lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser.

¹⁰³ Jack Kerouac, *On the Road* [1957], « À toute allure », trad. Josée Kamoun, *op.cit.*, p.9.

¹⁰⁴ Blaise Cendrars a la même démarche avec *La Prose du Transsibérien* en collaboration avec Sonia Delaunay en 1913 : la prose sur le rouleau se déroule comme les rails du train. La forme en rouleau du manuscrit peut aussi être une référence aux manuscrits médiévaux ou au texte religieux de la Torah, ce qui lui confère un caractère important et permet d'innover en gardant un lien avec l'ancien.

¹⁰⁵ Jack Kerouac, « Le 10 décembre 1957 », dans Jack Kerouac et Allen Ginsberg, *Jack Kerouac et Allen Ginsberg : Correspondance (1944-1969)*, *op.cit.*, p.300.

¹⁰⁶ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.270.

Le devenir est géographique. [...] Comment faire pour que la ligne de fuite ne se confonde pas avec un pur et simple mouvement d'autodestruction, alcoolisme de Fitzgerald, découragement de Lawrence, suicide de Virginia Woolf, triste fin de Kerouac ? La littérature anglaise et américaine est bien traversée d'un sombre processus de démolition, qui emporte l'écrivain [...] ¹⁰⁷.

Si l'on observe les trajectoires des voyages du *Colosse de Maroussi* [Figures 17 et 18] des *Clochards célestes* [Figures 19 et 20], et celles de *L'Usage du monde* [Figure 21], on remarque en effet que leur découverte du monde est une « longue fuite brisée ». Les itinéraires gigantesques sont saccadés et organisés en zigzags suivants deux trajectoires : l'itinéraire à l'Est, l'itinéraire à l'Ouest.

Dans l'imaginaire collectif, l'Ouest symbolise l'avenir, et, comme le rappelle Gilles Deleuze, « la fuite vers l'Ouest » est liée à la constitution même des États-Unis et à son expansion d'Est en Ouest. De plus, le phénomène de la ruée vers l'or, le « California Gold Rush » au milieu du XIX^e siècle, est une des quêtes les plus emblématiques des États-Unis. Au contraire l'Est correspond à l'origine si l'on se réfère à l'expression « le soleil se lève à l'Est ». Dans *Sur la route*, Jack Kerouac écrit ainsi : « J'étais à mi-chemin de la traversée de l'Amérique, sur la ligne de partage entre l'Est de ma jeunesse et l'Ouest de mon avenir. » (« I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future ¹⁰⁸ »).

En 1963, au cours de l'émission *À livre ouvert*, Maurice Huelin demande à Nicolas Bouvier : « En allant comme vous l'avez fait vers l'Est, en parcourant l'Asie, est-ce que vous avez eu l'impression que l'on remonte le cours de l'Histoire comme on dit communément ? ». Et Nicolas Bouvier de répondre :

Oui certainement. D'ailleurs ça n'était pas étranger à mon désir de voir l'Asie. [...] De fil en aiguille on finit par se sentir en sympathie absolue avec des voyageurs d'autrefois qui ont fait une expérience analogue et qui allaient eux-aussi en sommes chercher en Asie une explication de leurs origines ¹⁰⁹.

En 1992, Nicolas Bouvier reprend l'explication de ce tracé dans son entretien avec Irène Lichtenstein-Fall :

¹⁰⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p.47-50. Comme l'expliquent Stéphane Leclercq et Arnaud Villani : « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivisation précis. [...] Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation. » Stéphane Leclercq et Arnaud Villani dans *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), « Répétition », Les Cahiers de Noesis n°3, 2003, p.301.

¹⁰⁸ Jack Kerouac, *Sur la route*, *op.cit.*, p.171.

¹⁰⁹ Entretien de Nicolas Bouvier à l'occasion de l'émission littéraire *À livre ouvert*, *op.cit.*

S'il y a eu cet axe vers l'Est, c'est que j'avais le sentiment d'une destinée historique, l'impression que l'Asie était la mère de l'Europe [...]. Pour moi il y avait la grand-mère, qui était l'Asie, la mère l'Europe, et la fille, l'Amérique. [...] Il y a une chronologie de la connaissance et il faut commencer par le plus ancien, sans bien sûr dédaigner ce qui est le plus récent [...]¹¹⁰.

Selon cette généalogie des continents, Nicolas Bouvier est celui qui, relativement à la Suisse son point de départ, remonte le plus loin dans la destinée historique, suivi par Henry Miller et Jack Kerouac. En se rendant en Grèce, Henry Miller a également l'impression de revenir à l'origine, mais une origine formant le centre de cercles concentriques, comme si la Grèce était le nombril du monde, sa matrice : « Chaque fois que j'ai pensé à la Grèce, elle s'est présentée à moi comme le centre de l'univers, le lieu idéal d'une rencontre de l'homme avec l'homme en présence de Dieu », (« In every possible way that I can think of Greece presented itself to me as the very center of the universe, the ideal meeting place of man with man in the presence of God », CM, p.174).

2- Déviation

Le titre de l'entretien de Nicolas Bouvier avec Irène Lichtenstein-Fall, *Routes et déroutes*, illustre bien le parcours suivi par les écrivains voyageurs : un parcours planifié, imaginé en avance, mais également imprévisible et déviable. Se dérouter, c'est changer de route. La ligne droite peut devenir une ligne brisée. Mais il y a un autre sens, moins physique et plus psychologique celui-là, où « dérouté » veut aussi dire « défaite ». Le mot « dérouté » est alors à entendre au sens étymologique de « déroutant », c'est-à-dire « déconcertant ». Dans la littérature de voyage, cette polysémie va au-delà du simple jeu de mot à en croire Nicolas Bouvier :

Ce qui finalement est le plus dangereux dans un voyage de cette nature, c'est certains aspects des saisons par exemple le froid extrême ou la chaleur, surtout le soleil. Et puis un autre danger c'est un danger d'une nature plus psychologique, c'est le dérèglement que peut entraîner la solitude, que peut entraîner la fatigue nerveuse qui résulte de cette vie au jour le jour. Vous n'êtes jamais sûr du lendemain, vous passez constamment par des états extrêmes, d'extrême enthousiasme ou d'extrême soucis, d'extrême fatigue. Il y a une usure nerveuse très forte. [...] Cela peut conduire des voyageurs jusqu'au naufrage total¹¹¹.

¹¹⁰ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op. cit.*, p.1288.

¹¹¹ Entretien de Nicolas Bouvier à l'occasion de l'émission littéraire *À livre ouvert, op.cit.*

Pour éviter le « naufrage total », la capacité à accepter l'inattendu d'une déviation suppose une certaine disponibilité au monde qui s'accompagne d'une capacité à gérer la déroute et à l'accepter comme errance potentielle. Comme le rappelle à de nombreuses reprises Nicolas Bouvier, si les auteurs voyagent, c'est avant tout pour être présents au monde, et non pas pour « mettre au sec dans [leurs] sourds cantons de belle herbe les trésors polychromes récoltés [en chemin] » (PS p.738). Ainsi, dans *L'Usage du monde*, lui qui était au départ horrifié que Thierry Vernet veuille arrêter leur équipée, se reprend, et finit par voir dans ce détournement une vertu, puisqu'« on voyage pour que les choses surviennent et changent ; sans quoi on resterait chez soi » ajoutant qu'il ne faut pas « nie[r] la croissance, les forces neuves, l'inattendu » (UDM, p.208).

Cette disponibilité permanente à la dérive et à l'inattendu se retrouve *a posteriori* dans la mise en récit du voyage. L'impression donnée est celle de petits îlots discontinus rédigés sans fil directeur, au rythme spontané de la vie retranscrite. Véronique Magri-Mourgues remarque ainsi que

le récit de voyage se structure comme une chaîne d'instantanéités reliées par le parcours du voyageur et surtout par le récit du narrateur. L'esthétique du fragment, principe de discontinuité peut être considéré comme principe générique. Le voyageur maintient les anecdotes successives comme les fils d'un même écheveau¹¹².

Les récits des trois voyageurs foisonnent, en effet, d'anecdotes mais aussi de parties segments et autres chapitres qui structurent les récits et qui organisent leur linéarité « brisée » en segments indépendants ou en cercles discontinus. Le plus adepte des digressions est sans doute Henry Miller comme il le reconnaît lui-même dans son essai *The World of Sex (Le Monde du sexe, 1940)* :

In telling the story of my life I have frequently discarded the chronological sequence in favour of the circular or spiral form of progression. The time sequence which relates one event to another in linear fashion strikes me as falsely imitative of the true rhythm of life. [...] No one takes a straight-cut line through life. Often we fail to stop at the stations indicated on the timetable. Sometimes we go off the track. Sometimes we lose our way [...] ¹¹³.

En racontant l'histoire de ma vie, j'ai fréquemment renoncé à la chronologie des séquences en faveur de la circularité ou d'une progression sous forme de spirale. L'ordre du temps qui connecte un événement à un autre de façon linéaire me frappe comme quelque chose qui imite faussement le vrai rythme de la vie. [...]

¹¹² Véronique Magri-Mourgues, « *Roman et récit de voyage* » *op.cit.*, p.161.

¹¹³ Henry Miller, *The World of Sex*, [1940], Londres, Penguin, Modern-Classics, Non-fiction, 2015, p.55 et 56.

Personne ne prend un chemin continu dans la vie. Parfois nous ne nous arrêtons pas aux stations indiquées dans nos emplois du temps. Parfois nous faisons du hors-piste. Parfois nous nous perdons [...].

Pour Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, leur voyage est, à première vue, linéaire dans l'ensemble [Figure 21]. Pourtant cette linéarité est nuancée dès l'annonce de leur programme dans l'Avant-propos : « Je devais rejoindre [Thierry à Belgrade] dans les derniers jours de juillet avec le bagage et la vieille Fiat que nous avons retapée, pour continuer vers la Turquie, l'Iran, l'Inde, plus loin peut-être... » (UDM, p.79). Grâce à ce « peut-être », le détour devient possible et il arrive parfois que Thierry Vernet et Nicolas Bouvier fassent de petits crochets pour visiter des villes. D'ailleurs, le rythme du récit qui épouse la trajectoire effectuée, est en fait fragmenté en près d'une centaine de sections. *L'Usage du monde* n'est donc pas un récit visuellement semblable à une route comme le manuscrit de *Sur la route*. C'est l'oscillation entre moments passés sur la route et pauses qui rythme la progression du voyage et du récit. D'être resté trop longtemps à un même endroit provoque d'ailleurs, chez Bouvier, le désir de fuir.

Dans la mesure où les auteurs souhaitent vivre puis écrire, il leur faut manier habilement la distance entre le voyage et sa rédaction. Pour créer un effet de « sur le vif », les écrivains se mettent en scène en train d'écrire et certains passages oscillent entre le journal de bord et la fiction, adaptés à partir de leurs propres carnets de voyage. Celui de Henry Miller, *First Impressions of Greece (Premiers regards sur la Grèce 1973)*, publié quelque trente années après *Le Colosse de Maroussi*, permet de voir les nombreuses modifications, ajouts ou suppressions opérées par l'auteur. De même, Jack Kerouac réutilisera à plusieurs reprises un même élément emprunté à sa vie qu'il remaniera ici ou là. Par exemple, cette jeune femme qui le prend en auto-stop et qui fait l'objet d'une description aussi rapide que son apparition dans *Les Clochards célestes* : « une magnifique jeune et adorable blonde dans un maillot de bain blanc sans bretelles et pieds nus avec un bracelet d'or autour de la cheville [...] », (« a beautiful darling young blonde in a snow-white strapless bathing suit and barefooted with a gold bracelet on her ankle [...] » CC p.12), deviendra l'objet d'une véritable rencontre dans la nouvelle « *Vraie blonde* » (dans *Vraie Blonde et autre*, paru à titre posthume en 1993).

Enfin, on trouve un effet littéraire d'éclatements et de dispersion dans la forme et dans le fond du *Poisson-Scorpion*. Les listes sont nombreuses, notamment dans le troisième chapitre qui se présente comme une suite de noms de lieux suivie de descriptions. Il s'agit en fait de la trajectoire d'un plan donné en détail à mesure qu'il est suivi par le narrateur : une lecture de carte très différente de celles de *L'Usage du monde* et de *Dans la vapeur blanche du soleil*. Le

réalisme magique¹¹⁴ est un deuxième effet de dispersion dans *Le Poisson-Scorpion*, dans la mesure où le fil du récit est littéralement dispersé et éclaté. On se souvient que Nicolas Bouvier expliquait à Irène Lichtenstein-Fall qu'il avait construit son livre comme un « conte tropical » qui s'éloigne ensuite du récit de voyage pour devenir « fiction¹¹⁵ ». Dans *Le Poisson-Scorpion*, le narrateur prend du recul sur le récit (son ton est très acerbe et ironique) tout en adhérant à des croyances surnaturelles. De nombreux passages oscillent en effet entre la véracité testimoniale du récit de voyage et le mode narratif du réalisme magique, c'est-à-dire des passages dans lesquels on a du mal à démêler le vrai du faux. C'est précisément toujours « à la limite » entre monde réel et imaginaire, folie et lucidité, que se place le livre. Dans *Le Poisson-Scorpion*, le magique est décrit comme s'il s'agissait de quelque chose de naturel et de vérifié. Par exemple, vers la fin du récit, le narrateur rencontre à plusieurs reprises la nuit près d'une vieille église abandonnée, un Padre avec lequel il discute. Il apprend plus tard en interrogeant les autochtones sur cet homme, qu'il s'agit du Père Alvaro, un homme mort des années avant leur rencontre. Cette rencontre stupéfiante n'est jamais rationalisée : alors que Bouvier n'avait jusqu'alors jamais entendu parler de lui, il a su des détails avérés et cet homme l'a considérablement aidé à améliorer ses rédactions écrites en anglais pour des journaux. Le lecteur a donc du mal à faire la part des choses entre ce qui relève du réel et ce qui relève d'éléments non-rationnels, imaginés par la fièvre, ou dans le cas de la rencontre avec le Père Alvaro, d'une coïncidence troublante. Nombreux sont les passages « à cheval entre le réalisme et l'occulte » (PS p.789) : le combat d'insectes, la visite au bourg de M., la réception des lettres, la rencontre avec le Père Alvaro etc. Pour Wendy B. Faris, spécialiste du réalisme magique, ce choix esthétique est toujours révélateur :

Magical realism can be seen to open up a space of the ineffable in-between that accommodates the camouflaged presence of the spirit amid material reality. From a philosophical perspective, the irreducible element [of magic] forms a counterweight to empiricism; from a narratological perspective, it represents a new kind of focalization; and from a religious perspective, it constitutes an incipient re-emergence of spirit

¹¹⁴ Dans le réalisme magique, la frontière entre les deux concepts à priori opposés de « réalisme » et « magie », n'existe plus. Il s'agit d'un courant qui touche tous les arts et qui est d'abord apparu en Amérique latine dans la seconde moitié du XX^e siècle. Claude Le Fustec dresse un bref rappel historique de la naissance du réalisme magique : « On attribue généralement la naissance de l'expression « réalisme magique » au critique d'art allemand, Franz Roth, qui l'utilisa dans les années 1920 pour qualifier des œuvres picturales relevant d'une technique post-expressionniste, marquée par un réalisme cru. Mais c'est à l'Amérique latine que le mode doit son extraordinaire développement littéraire, sous la double impulsion de son théoricien majeur, Alejo Carpentier, qui en pose les bases théoriques dans les années 1940, et de son praticien sans doute le plus reconnu : Gabriel Garcia Marquez ». Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », *Amerika* [En ligne], 2, 2010, mis en ligne le 16 mai 2012, disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/amerika/1164>. Dernière consultation le 04 juin 2020.

¹¹⁵ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1330.

or the sacred. And it is this last that has been the most neglected because it is the most alien to the modern Western critical tradition, including, especially, literary and cultural criticism¹¹⁶.

Le réalisme magique peut être perçu comme un espace d'ouverture à l'ineffable, d'entre-deux qui assemble la présence camouflée de l'esprit dans la réalité matérielle. Vu d'une perspective philosophique, l'irréductible élément [de magie] forme un contrepoids à l'empirisme ; vu d'une perspective narratologique, il représente un nouveau type de focalisation ; et vu d'une perspective religieuse, il constitue le commencement d'une réémergence de l'esprit ou du sacré. Et c'est cette dernière qui a été la plus négligée parce qu'elle est la plus étrangère à la tradition critique occidentale moderne, y compris, littéraire et critique culturelle.

L'irruption du réalisme magique dans un récit de voyage, censé être un témoignage, est d'autant plus intéressante qu'elle est très inhabituelle. D'une perspective narratologique, le réalisme magique dans *Le Poisson-Scorpion* permet bien « un nouveau type de focalisation ». Cette focalisation floue concorde parfaitement avec l'état du narrateur : toujours malade, toujours méfiant, toujours fiévreux. L'effet de réel est alors conservé. D'une perspective religieuse ensuite, le réalisme magique permet dans le roman une « réémergence de l'esprit de sacré ». Revenons sur une remarque précédemment établie : dans *Le Poisson-Scorpion* le narrateur est hermétique à la culture sri-lankaise puisqu'il n'y a pas de référence littéraire propre à cette culture en son sein. Peut-être que l'apport de la culture de Ceylan dans le livre ne se situe pas au niveau littéraire mais dans la référence aux puissances occultes. Pour Bouvier, l'île, son climat, ses habitants, ses croyances, sont destructrices et néfastes à cause du bouddhisme qui y est perverti ; le livre est en premier lieu un moyen d'exorciser le malaise du souvenir de ce voyage. L'émergence de la magie dans le récit, serait alors peut-être une manière – *a priori* très paradoxale dans ce type de récit – d'être absolument honnête et exact avec l'expérience faite au cours du voyage.

3- Topique de la vie comme route

Dans les récits de voyages de Jack Kerouac et Nicolas Bouvier, la route concrète est redoublée par une route plus métaphorique. En effet, on peut lire en filigrane la métaphore topique de la vie comme un voyage : la vie et par contamination le voyage, forment une route qui implique une orientation linéaire et vectorielle du temps. La vie est alors envisagée par son

¹¹⁶ Wendy B. Faris, citée par Claude Le Fustec, *op. cit.*

terme qui est la mort : la ligne droite devient une « ligne brisée » si l'on veut bien prendre en compte la finitude de l'homme. À l'image de Montaigne pour qui écriture et voyage permettaient d'apprendre à mourir, Nicolas Bouvier est conscient de l'issue qui se profile derrière tout voyage : « Loin d'assombrir la vie, l'évidence de son terme et, dans le meilleur des cas, de son accomplissement, la tonifie, et lui sert de repoussoir » et il ajoute plus loin que « [l]e voyage où, petit à petit, tout nous quitte est aussi, symboliquement et réellement, passage d'un état grossier à un état subtil et donc, apprentissage de la mort¹¹⁷ ».

Mais la ligne droite peut également se révéler mortifère sans que cela entraîne un apprentissage positif. Zigzags, détours et retour en arrière sont alors des issues nécessaires pour Kerouac qui affirme que « la ligne droite ne mène qu'à la mort » (« the straight line only leads to death¹¹⁸ » [Figure 22]). Joshua Kupetz dans son analyse de la vectorisation chez Kerouac, prend l'exemple de la préparation de l'itinéraire que se trace l'écrivain à l'aide de cartes pour aller droit au but, le long de la Route 6. Cette ambition se solde par un échec ainsi qu'en témoigne le début de *Sur la route* :

[...] below the storm-shrouded peaks, Kerouac represents the failure inherent in anticipating linearity and unity; the straight line of Route 6 threatens to "lead him only to death." Eager to proceed but deflected from his goal, Kerouac comes to understand that the method of his passage must be contingent, that progress is achievable only by "trying various roads and routes" instead of proceeding with predetermined expectations.

[...] au pied des pics que l'orage lui dérobe, Kerouac représente l'échec de l'homme qui mise sur la linéarité et l'unité. La ligne droite de la Route 6 menace en effet de ne le "mener qu'à la mort". Impatient d'avancer mais détourné de son but, il comprend enfin que ce n'est pas le parcours prévu qui compte, mais qu'on avance au contraire par rectifications successives de l'itinéraire¹¹⁹.

Cette route, qu'elle soit ligne droite, ligne de fuite, zigzag ou ligne brisée (en tant que dynamique contrariée du voyage), sert de chemin d'apprentissage aux écrivains qui la prennent, parce que la route « vous tient une leçon cohérente, salubrement réductrice¹²⁰ », écrira Nicolas Bouvier, faisant écho aux propos d'Henry Miller : « l'écrivain [...] se met en route afin de devenir lui-même le chemin » (« the writer [...] takes the path in order eventually to become the path himself¹²¹ »).

¹¹⁷ Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1061.

¹¹⁸ Jack Kerouac, *Sur la route, op. cit.*, p.130.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.132, trad. Josée Kamoun.

¹²⁰ Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et le paysage », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1055.

¹²¹ Henry Miller, *Henry Miller on Writing* [1964], New Directions, New York, 1964, p.109.

B. « Les cercles du désespoir »

Le cercle est une autre figure géométrique archétypale à forte teneur symbolique dans la littérature de voyage. Cette figure parfaite, c'est-à-dire achevée, symbolise la dimension du retour, puisque la chambre est pour Victor Segalen « le but du revenir¹²² » de tout voyageur, le premier étant sans doute Ulysse. Elle peut symboliser également une forme d'errance par cercles concentriques ou par dérive en spirale, si le voyageur tourne en rond involontairement, avec progression ou sans avancée. Elle peut aussi symboliser une forme de régression ou de dépression sur un plan psychologique : elle est une figure archétypale de la crise et de la folie.

1- Tourner en rond

Pour Jack Kerouac le récit repose sur le principe du « “cercle du désespoir” [qui] reflète l'idée que “la vie est une série de détournements réguliers”¹²³ ». C'est donc à l'échelle du roman entier que la crise est symbolisée en cercles. Il n'y a pas d'avancée dans cette conception de la vie et du récit, seulement des retours et l'on ne peut que subir les rectifications successives de l'itinéraire qui ramènent inlassablement au point de départ. Jack Kerouac accentue ainsi, en le plaçant à l'intérieur d'une vie et de ses récits, le principe bouddhiste de la réincarnation, ce que Paul Mus appelle « le cercle vicieux de la transmigration, parcouru suivant un enchaînement de causes dont la dernière ramènera la première¹²⁴ ». Dans son journal en 1949, Jack Kerouac transpose sur l'écrivain Louis Ferdinand Céline la topographie circulaire de l'Enfer de Dante. Il y compare ce qu'il appelle « le cercle de la vie » (« the circle of life ») avec un « cercle du désespoir » (« circle of despair ») ajoutant : « C'est un cercle : c'est vraiment un désespoir » (« It is a circle ; it is really despair »)¹²⁵. Il dessine ce cercle dans son journal avec cette légende : « l'expérience de la vie est une série régulière de détournements qui débouchent finalement sur un cercle du désespoir » (« the experience of life is a regular series of deflections that finally

¹²² Victor Segalen, *Equipée : Voyage au pays du réel* [1929], Paris, Plon, 1983, p.92.

¹²³ Joshua Kupetz, *On the Road* [1957], « La ligne droite ne mène qu'à la mort », *op.cit.*, p.129.

¹²⁴ Paul Mus, « La notion de temps réversible dans la mythologie bouddhique » dans *Ecole pratique des hautes études*, section des sciences religieuses, 1937, p.5.

¹²⁵ Véronique Lane, *The French Genealogy of the Beat Generation*, New York, Bloomsbury, 2017, p.77.

result in a circle of despair¹²⁶) [Figure 22]. On trouve également dans ses carnets un dessin, nommé *The Ten-Year Spiritual (or Psychological?) Circle of "An American Passed Here"*, (*Les Dix ans spirituels ou (psychologiques ?) Cercle d'« un Américain passé par là »*) représente une période de sa vie qui va de 14 à 24 ans [Figure 23]. « La maison de l'esprit », (« the home of the spirit »), est l'élément récurrent dans ce cercle, tantôt absent, tantôt présent, mais toujours mis en parallèle de sa vie : de ses succès sportifs, de ses débuts artistiques, de ses années à l'université etc. On remarque que lorsque cet élément est absent, l'équilibre de sa vie semble perdu. C'est un équilibre qu'il a tenté de trouver en s'intéressant au bouddhisme, mais le retour au « même » de son cercle montre que toute libération est relative. Ainsi, selon lui, après vingt-quatre ans, les soucis sont loin de s'arrêter comme le montre un bref commentaire dans la première version publiée de *Sur la route* : « cette période usante et diabolique qui est le lot des jeunes types pendant leur vingtaine », (« the beat and evil days that come to young guys in their middle twenties¹²⁷ »).

Quelques évènements reviennent aussi régulièrement dans *Les Clochards célestes* de Kerouac et font cercles : les fêtes, les expéditions dans la montagne et l'auto-stop par exemple. Les personnages, Japhy (Gary Snyder) et Ray (Jack Kerouac) surtout, tentent de briser ces cercles en changeant brusquement de trajectoire, le premier en partant au Japon, le second en s'isolant dans la nature à Desolation Peak. Ces changements de trajectoires, lorsqu'ils se répètent, deviennent alors à leur tour des évènements récurrents.

Ce motif de la répétition inlassable, cette circularité stylistique sont clairement mis en relief dans certains passages par la répétition de phrases ou d'expressions. Le chapitre 18, qui suit le retour de Ray chez sa mère en Géorgie pour Noël, se clôt par « [...] j'étais de nouveau à la maison » (« [...] I was home again » CC, p.112) ; phrase dont on retrouve l'écho à la fin du chapitre 21, lorsqu'il est temps pour lui de revenir en Californie : « Je serai de nouveau à la maison au prochain Noël » (« I would be home again the next Christmas » CC, p.126).

Le même phénomène de reduplication de phrase est visible dans *Le Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier lorsque le narrateur constate qu'il n'a « pas la moindre ombre ni la plus furtive épave d'idée » : « Mon balcon s'égoutte » est répété au début et à la fin du chapitre « Au théâtre ce soir » (PS pp. 776-777). Ce balcon qui s'égoutte, c'est le temps qui s'écoule mais c'est aussi une façon de délimiter le cadre qui sépare le début et la fin de la petite représentation théâtrale que Nicolas Bouvier s'invente tout seul dans sa chambre. C'est aussi le signe d'un arrêt du temps, d'un temps mis entre parenthèse, dans une bulle.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Jack Kerouac, *On the Road*, *op.cit.*, p.57.

Finalement, c'est la circularité des habitudes qui définit le rapport spécifique de Kerouac à l'espace du voyage, entre routine et fatalisme. Son univers familier, bien que très vaste, ne possède rien de l'exotisme de la Grèce d'Henry Miller ou de la traversée entre Belgrade et l'Inde jusqu'à l'île de Ceylan de Nicolas Bouvier. Jack Kerouac « déambule dans le monde (généralement dans l'immense arc triangulaire de New York à Mexico City à San Francisco) » (« wandering the world (usually the immense triangular arc of New York to Mexico City to San Francisco) » CC, p.8). L'adverbe « usually », c'est-à-dire « généralement, habituellement » ne qualifie jamais l'itinéraire des récits de Bouvier et Miller, qui voyagent en pays étrangers (par nature *unusual*). Pris dans son contexte, le ton de la phrase de Kerouac n'est pas désespéré, mais sous-entend que le trajet régulier devient routine, presque une habitude, dès la deuxième page du récit, marqué par ce discret adverbe. C'est peut-être aussi cette habitude qui, en se renforçant, crée ce sentiment fataliste dans la poétique de Kerouac¹²⁸. Alors que le retour chez sa mère lui semblait au départ une bonne idée pour échapper à la routine des fêtes avec les amis, le cours de sa vie semble lui échapper et être fixé par avance, comme programmé. Ce sentiment de fatalité personnelle est moins affirmé chez Miller même s'il se manifeste aussi de façon répétitive. En effet, toutes ses réflexions sur le sort de l'Europe et le rôle négatif de l'Amérique du Nord dans la décadence civilisationnelle et humaine reviennent comme des *leitmotive* pessimistes dans son œuvre et particulièrement dans *Le Colosse de Maroussi*.

2- Le cercle et la folie

Stylistiquement, dans la mesure où « [l]a répétition cyclique de la crise fait apparaître une faille, une fêlure que les moments calmes dissimulent¹²⁹», le thème de la roue et du cercle reste discret. En « mettant l'accent sur le mouvement centrifuge qui mène du moi au monde¹³⁰», ou en mettant l'accent sur le mouvement centripète qui mène du monde au moi, les auteurs-voyageurs renforcent, sur un plan symbolique, l'idée circulaire de crise. Ils la médiatisent et la révèlent. Par l'effet des circonstances, l'écrivain-voyageur rapporte souvent que dans son périple, sa relation au monde s'altère et se subjective à l'excès.

¹²⁸ Il partira bien, entre autres, à Tanger ou en France, mais l'exotisme ne le fera jamais rêver.

¹²⁹ François Guéry, art. « Crise » dans le *Dictionnaire de philosophie*, sous la dir. de Jean-Pierre Zarader, Poitiers, Ellipses, 2007, p.135.

¹³⁰ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.23.

Georges Poulet dans ses *Métamorphoses du cercle* souligne que la figure géométrique du cercle est liée à une forme de crise du sujet. Il prend, notamment, l'exemple de Flaubert et du « caractère *circulaire* de [s]a représentation du réel¹³¹», qui épouse sous sa plume le désespoir de Madame Bovary. Jean Starobinski dans la préface de l'essai, parle de « l'importance accrue des images de la circularité comme figures du rapport subjectif à l'espace – rapport instauré par la conscience de l'individu » (ce que Jung appelle l'archétype du soi après avoir observé que ses patients utilisaient le cercle « pour se symboliser eux-mêmes¹³²»). Jean Starobinski ajoute que « tout se passe comme si les images de la sphère et du cercle [...] correspondaient à un besoin psychique primordial d'*orientation*¹³³».

Dans les récits de voyage, la conscience de l'espace et du soi dans l'espace sont exacerbées. Mais ces cercles permettent-ils vraiment d'orienter le voyageur ? Pas dans la conception du roman de Jack Kerouac, qui envisage ce cercle comme un détournement du but, lequel force à une nécessaire désorientation, ni dans *Le Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier. Après la vaste étendue parcourue dans *L'Usage du monde* et la dernière étape indienne, sa vie insulaire à Ceylan prend la forme d'un enfermement circulaire, immobile et désespérant duquel il devient difficile de sortir. Tout ce qui entoure le narrateur fait cercle, se resserre, entraînant une modification de la perception du temps et de l'espace, en le pressant vers la folie et l'incitant à la fuir :

Parfois, dans cet espace qui se resserre sans cesse et dans mon temps ralenti, il me semble entendre cette boule de crotte où les larves incubent tictaquer comme une machine infernale. Il faut que je déguerpisse, que cette chambre, cet aubergiste aux yeux d'atropine, cette Île ne soient déjà plus qu'un souvenir avant que cet engin n'éclose. (PS p.800).

L'intensité de cette crise est cristallisée dans « cet engin » qui est en fait un escarbot, un petit coléoptère que Nicolas Bouvier a adopté par sympathie en se souvenant d'une fable de La Fontaine¹³⁴. Le malaise et le vertige nauséux que provoque cet encerclement tourbillonnant, va s'élargissant de la boule formée par le coléoptère (premier cercle), s'étend à la perception de la chambre comme prison (deuxième cercle), jusqu'à l'Île, perçue, elle-même, comme un grand cercle fermé sur soi (troisième cercle). Tout est saisi à travers une perception floue : il lui « semble » et les yeux de l'aubergiste sont « d'atropine » qui est un hallucinogène délirant. Bouvier écrit, par projection que tout est circulaire, mais c'est lui qui, de fait, a une perception

¹³¹ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Pocket, 2016 p.520.

¹³² Agnel, Aimé, « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 11, no. 3, 2003, pp. 49-61, page consultée le 26 mars 2019.

¹³³ *Ibid.* p.28-29.

¹³⁴ Certainement la fable « L'Aigle et l'Escarbot » (Livre II, fable 8).

délirante, hallucinée de la réalité devenue un ensemble de cercles concentriques. À rebours de toute la rondeur de l'extrait, et comme pour souligner l'impression nauséuse, possiblement explosive de la scène, les sonorités des phrases sont dures et rugueuses (le son [r] est omniprésent, et il y a beaucoup de consonnes occlusives en [t] et [p] et de consonnes fricatives en [s]). C'est par crainte de la folie que Nicolas Bouvier souhaite partir avant que tout n'explode. Il en parle dans son entretien avec Irène Lichtenstein-Fall : « [À Ceylan] j'ai eu une sorte de mauvaise obstination. J'aurais dû filer alors que j'en avais encore la force, au lieu de quoi je me suis mis à descendre en spirale, comme une feuille morte. [...] À la fin, j'avais la berlué¹³⁵ ».

Cette figure circulaire menaçante se retrouve aussi dans le commentaire qu'Henry Miller donne de Nijinski pendant son périple en Grèce, après la lecture de la biographie du danseur. L'écrivain américain note dans son carnet de bord : « Le cercle a été l'ultime obsession de Nijinski. Curieux pour un homme dont la folie portait le nom de schizophrénie¹³⁶ », (« Circle was the final obsession of Nijinsky. Strange for a man whose madness was called schizophrenia »). Le cercle métaphorise efficacement la faille de l'individu en crise dans son rapport avec lui-même.

Enfin, quand Nicolas Bouvier tente d'expliquer son état en invoquant la maladie, il use encore de l'image du cercle : « La fièvre – vaccins de la veille ou retour de la malaria – et la danse des lucioles au-dessus de ma tête me donnait le tournis. Un de ces instants où la fatigue retire au voyageur toutes ses raisons » (PS p.733). Les mêmes images en cercles sont présentes dans *L'Usage du monde* pour décrire la fatigue extrême de Thierry Vernet :

Quand j'arrivai, il tournait depuis un bon moment à sa propre poursuite. C'était naturel ; tout tournait : peu à peu, la fatigue et l'absence de sommeil introduisaient dans notre vie les mécanismes giratoires du rêve. [...] La fièvre aussi tournait. [...] Rien de sérieux mais assez pour distraire. (UDM p.329)

Chez Jack Kerouac et Henry Miller, la figure archétypale du cercle est une figure porteuse d'ambivalence tantôt négative, tantôt positive.

3- Ambivalence du cercle

Dans *Les Clochards célestes*, la télévision est comparée à un œil géant, menaçant et allégorique qu'il appelle « The Eye » c'est-à-dire L'Œil :

¹³⁵ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1329-1330.

¹³⁶ Henry Miller, *Premiers regards sur la Grèce* [1973], trad. Carine Chichereau, Paris, Arléa-Poche, 2010, p.52.

But there was a wisdom [in that mad night], as you'll see if you take a walk some night on a suburban street and pass house after house on both sides of the street each with the lamplight [...] and inside the little blue square of television, each living family riveting its attention on probably one show; nobody talking; silence in the yards; dogs barking at you because you pass on human feet instead of on wheels. [...] Only one thing I'll say for the people watching television, the millions and millions of the One Eye: they're not hurting anyone while they're sitting in front of that Eye. But neither was Japhy... (CC p.88)

Pourtant il y avait de la sagesse [dans cette folle nuit], comme vous pourrez le voir si vous allez marcher une nuit dans une rue de banlieue, et passez le long des maisons de chaque côté de la rue chacune éclairée [...] et à l'intérieur, le petit carré bleu de la télévision, vers lequel toute la petite famille garde son attention rivée probablement sur une seule émission ; personne ne parle ; silence dans les jardins ; les chiens vous aboient dessus parce que vous passez à pied et non pas sur des roues [...]. Je ne dirais qu'une chose aux personnes qui regardent la télévision, les millions et millions de l'Œil Unique : ils ne font de mal à personne tant qu'ils restent assis devant cet Œil. Mais Japhy non plus...

Ce passage, qui clôt presque le chapitre 13, est fortement teinté de pessimisme et de tristesse. La description opère un mouvement de zoom, de l'espace le plus général, la rue, à l'espace le plus intime, la maison, la famille, mais cet espace décrit n'est pas du tout celui d'un foyer heureux. Rappelons que, métaphoriquement, sans « la maison de l'esprit » la vie est très difficilement équilibrée pour l'écrivain. Ce dernier prend soin de distinguer la masse (« millions and millions ») du simple (« one show », « One Eye »), qui crée une impression de suprématie de cet Œil. L'adresse directe aux lecteurs et le ton très grave renforcent l'impression d'inquiétude et de mélancolie du passage. Le carré (« square ») de la télévision se mue très vite en œil, que tous sont forcés de regarder et les chiens ne sont pas habitués à voir passer autre chose que des roues (« wheels »). Le cercle sert à décrire la peur de la folie et de l'aliénation comme pour Nicolas Bouvier dans *Le Poisson-Scorpion*. Quelques pages après ce chapitre, Jack Kerouac revient avec insistance sur la privation de liberté que représente pour lui l'image hypnotique de l'écran de télévision :

The only alternative to sleeping out, hopping freights, and doing what I wanted, I saw in a vision would be just to sit with a hundred other patients in front of a nice television set in a madhouse, where we could be 'supervised' (CC p.103)

La seule alternative au fait de coucher dehors, sauter dans des frets, et faire ce que je voulais, j'en eu la vision, serait d'être assis avec une centaine d'autres patients devant une jolie télévision installée dans un asile de fou, où nous pourrions être "supervisés".

La crainte de l'enfermement du cercle ne focalise pas seulement sur la télévision, perçue comme un œil despotique, elle se retrouve aussi dans la figure de la roue. Est-ce la roue de la fortune, la *Rota Fortunae* des mythologies antiques et médiévales qui symbolisait les caprices

du destin ? Toujours est-il qu'une inéluctable « roue de la viande tremblante », (« the wheel of the quivering meat conception ») apparaît une première fois dans le « Chorus 211 » du recueil de poème de Jack Kerouac *Mexico City Blues* (1959) rédigé dès 1955 :

The wheel of the quivering meat	La roue de la viande
conception	tremblante
Turns in the void expelling human beings,	Tourne dans le vide, rejetant des êtres humains,
[...]	[...]
<i>Poor!</i> I wish I was free	<i>Pauvre !</i> J'aimerais être libre
Of that slaving meat wheel	De cette roue-chair emprisonnante
And safe in heaven dead	Et mort et sauf au ciel ¹³⁷

Prenant le contre-pied du sérieux de ce poème, Jack Kerouac met en scène dans *Les Clochards célestes*, ses amis se moquant de ce poème. Lors d'une fête, l'un d'eux, Alvah (Allen Ginsberg), en fait une parodie : « Vous n'avez pas vu le nouveau livre de poème que Ray vient d'écrire à Mexico – 'la roue de la viande tremblante tourne dans le vide, expédiant tics, porc-épics, éléphants, gens, nébuleuse, imbéciles, absurdité...' », (« Haven't you seen Ray's new book of poems he just wrote in Mexico – 'the wheel of the quivering meat conception turns in the void expelling tics, porcupines, elephants, people, stardust, fools, nonsense...' », CC p.25).

Si Jack Kerouac tourne son poème en dérision, c'est parce que cette symbolisation de la crise par le cercle est ambivalente. Le cercle reflète bien, entre autres, l'angoisse du temps, du destin et de l'aliénation, mais il peut aussi prendre un sens positif. Dans *Les Clochards célestes*, la roue du Dharma est surtout un symbole bouddhiste¹³⁸, une métaphore filée du destin, mais d'un destin que l'on peut maîtriser :

I was very devoted in those days [...]. Since then I've become a little hypocritical [...] and a little tired and cynical. [...] But then I really [...] believed that I was an oldtime bhikku [...] wandering the world [...] in order to turn the wheel of the True Meaning, or Dharma (CC p.8).

J'étais très dévot à cette époque [...]. Depuis je suis devenu un peu hypocrite [...] et un peu fatigué et cynique. [...] Mais à l'époque je [...] croyais sincèrement être un bhikku des temps anciens [...] errant dans le monde [...] dans le but de tourner La Roue de la Véritable Signification ou du Dharma.

Dans le roman, la roue est aussi reliée au mandala, autre figuration mystique et rituelle, qui permet un recentrement pendant la méditation. Juste avant leur première expédition en

¹³⁷ Jack Kerouac, "Chorus 211" dans *Mexico City Blues* [1959], édition bilingue, trad. Pierre Joris, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1995, p.436-437.

¹³⁸Dharma : mot sanscrit signifiant "droit, justice, ordre établi". Dans l'hindouisme, le bouddhisme et le jaïnisme, [c'est une] loi universelle de la nature. *La roue qui tourne sur elle-même est le symbole du dharma.* Définition issue du CNRTL [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/dharma>, page consultée le 05 avril 2019.

montagne, Japhy dessine un mandala au sol pour les « aider dans [leur] montée », (« help [them] in [their] climb », CC p.48). À la suite de la demande de Ray, Japhy lui en donne une définition : « Ce sont des motifs bouddhistes toujours en cercle remplis de choses, le cercle représente le vide et les choses l'illusion, regarde » (« They're the Buddhist designs that are always circles filled with things, the circle representing the void and the things illusion, see » CC p.48).

Cette roue du destin apparaît également chez Henry Miller : « Victoire et défaite ne signifient rien à la lumière de la roue qui sans relâche tourne » (« Victory and defeat are meaningless in the light of the wheel which relentlessly revolves » CM p.162) ; « Nulle part d'un bout à l'autre du monde considérablement élargit on ne trouve le moindre signe ou preuve de la rotation de la roue » (« Nowhere throughout the greatly enlarged world is there the least sign or evidence of the turning of a wheel » CM p.127) C'est une force positive, parce qu'elle permet de conserver un équilibre tout en faisant changer les choses¹³⁹. Pourtant, cette question revient de façon obsessionnelle, *cyclique* dans son récit, puisqu'il constate quelques pages plus loin que « nous sommes incapables de voir au-delà de la répétition du cycle de la guerre et de la paix, de la richesse et de la pauvreté, de ce qui est bon et mauvais », (« we are incapable of seeing beyond the repetitious cycle of war and peace, rich and poor, right and wrong, good and bad » CM p167). La roue est présente absolument partout, jusque dans un rêve que Ghika, un ami, lui rapporte :

Again that impression of a vast, all-englobing space encircling us, which I had noted in Thebes, came over me. There was a terrific synchronization of dream and reality, the two worlds merging in a bowl of pure light, and we the voyagers suspended, as it were, over the earthly life. [...] We were in the dead center of that soft silence which absorbs even the breathing of the gods (CM, p.156).

De nouveau, cette impression qu'un vaste espace englobait tout et nous encerclait, que j'avais déjà eu à Thèbes, me submergea. Il y eut une formidable synchronisation du rêve et de la réalité, les deux mondes émergents dans un bol de pure lumière, et nous, voyageurs suspendus, en quelque sorte, au-dessus de la vie terrestre. [...] Nous étions au centre mort de ce doux silence qui absorbait même le souffle des dieux.

Si cette figure archétypale du cercle est à la fois positive et négative, c'est parce que la littérature et la pensée occidentale, dans leur imaginaire, lui assignent une double polarité. Elle est synonyme de perfection, parce que comme le rappelle George Poulet : « il y a une fameuse définition de Dieu [qui dit que] Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part¹⁴⁰ » ; et elle sert, au contraire, de schème mythique à Dante pour construire les cercles

¹³⁹ Il écrit dans les dernières pages du *Colosse de Maroussi* que la Grèce lui a permis de « trouver le vrai centre et le vrai sens de révolution », (« having found the true center and the real meaning of revolution » CM p.200).

¹⁴⁰ Georges Poulet, *op.cit.*, p.33.

de l'enfer dans sa *Comédie*. Cet imaginaire symbolique est particulièrement développé dans la littérature et l'art médiévale : d'un côté le cercle de la table met les chevaliers de la table ronde à égale distance physique et hiérarchique les uns par rapport aux autres ; d'un autre côté les représentations des roues de la fortune, dans lesquelles le roi reste toujours au sommet de la roue, permettent de se rendre compte du caractère illusoire d'un changement de paradigme.

Cette figure archétypale prend sens au sein de la poétique du récit de voyage, avec le mythe de l'éternel retour. Le voyageur (opposé en cela au touriste) est sur la route pour un temps indéterminé mais pas infini (ce qui le distingue cette fois du nomade) puisque tout voyageur doit retourner chez lui pour écrire. Excepté chez Kerouac qui ne cesse de faire des va et vient entre l'Est et l'Ouest des Etats-Unis, les récits de Miller et Bouvier mettent un peu ou ne mettent pas du tout en scène le voyage du retour. La mention du retour est succincte parce que douloureuse dans *Le Colosse de Maroussi*. Pour ce qui est de *L'Usage du monde*, cette absence est justifiée puisque le voyage se poursuit. Au contraire, c'est le désir de retour et de retour au voyage qui hante *Le Poisson-Scorpion*, qui est un récit marqué par l'arrêt.

C. Arrêts

Les récits de voyage des auteurs débutent par le mouvement ou une mise en mouvement. *Les Clochards célestes* commence *in medias res* (« Sautant d'une cargaison qui s'éloignait de Los Angeles » (« Hopping a freight out of Los Angeles », CC p.7) ; Miller annonce en creux son départ pour la Grèce dès la première ligne : « Je ne serais jamais parti en Grèce si cela n'avait pas été pour une femme », « I would never had gone to Greece had it not been for a girl » (CM p.3) ; et nous prenons Nicolas Bouvier déjà en route dans l'Avant-propos de *L'Usage du monde* (« J'avais quitté Genève depuis trois jours et cheminai à toute petite allure », UDM p.79) et dans *Le Poisson-Scorpion* (« Le soleil et moi étions levés depuis longtemps », PS p.727). Pour Vladimir Jankélévitch,

[u]n homme digne du nom d'homme veut aller et venir, se promener en tous sens, dans tous les azimuts et toutes les directions [...] C'est pourquoi la possibilité de se mouvoir a toujours été considérée par les hommes comme la plus précieuse et la plus caractéristique de toutes les libertés¹⁴¹.

¹⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 2001, pp.15-16.

Le voyageur jouit et profite de cette liberté, lui qui est toujours en train de quitter un territoire pour aller vers un autre. Mais ce déplacement peut être ambivalent puisque que tout en étant synonyme d'avancée (ou d'éternel retour dans le cas du cercle pour Kerouac), il s'accompagne aussi d'une forme de perte. Ainsi dans une lettre adressée à Anaïs Nin en 1933, Henry Miller fait le constat qu'« [o]n est toujours détaché, déraciné¹⁴² » à cause des voyages, constat partagé par Nicolas Bouvier : « La dialectique de la vie nomade est faite en deux temps : s'attacher et s'arracher¹⁴³ ». Mais à l'inverse c'est à cette vertu de la perte par le voyage que fait référence Nicolas Bouvier lorsqu'il écrit dans *L'Usage du monde* que « [l]a vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir » (UDM p.95); idée déclinée plus tard dans *Le Poisson-Scorpion* : « on ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdote comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels » (P.S. p.748). La perte, chez Bouvier, relève d'un enrichissement par usure et essorage : elle tend à l'essentiel.

1- Quiétude et inquiétude

Pourtant, d'actif le voyageur devient parfois passif si cet arrêt n'est pas désiré et que sa cause vient d'un élément extérieur : une panne de véhicule, de mauvaises conditions météorologiques, la maladie, le manque d'argent etc. Cette immobilité signifie que la ligne du voyage est momentanément brisée. Alors, l'agitation, la panique, l'inquiétude s'installent dans cette quiétude contrainte. Comme le remarque Yves Hersant dans sa préface au *Là-Bas* (1891) de Huysmans :

[...] à l'égaré, le voyage promet un but, au captif une évasion. L'ancienne médecine le savait bien, qui aux malades de l'âme prescrivait de prendre la route – soit pour conquérir un horizon et sortir de leur marasme, soit pour imposer un rythme aux fluctuations de leur inquiétude¹⁴⁴.

De fait, lier inquiétude et voyage semble évident surtout lorsque l'on interroge l'étymologie des deux mots¹⁴⁵. « Inquiétude » dérive du latin *inquietus* c'est-à-dire « troublé, agité » et au sens

¹⁴² Henry Miller, « Lettre à Anaïs Nin », cité par Béatrice Commengé, *op.cit.*, p.238.

¹⁴³ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1290.

¹⁴⁴ Yves Hersant, « Préface », dans Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* [1891], Gallimard, Folio classique, édition d'Yves Hersant, 1985, p.10.

¹⁴⁵ Etymologies issues du *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, t. I et II, Dictionnaire le Robert, 2016. Montaigne fait le même constat : « Je sais bien qu'à le prendre à la lettre, ce plaisir de voyager porte

figuré « qui s'agite, qui n'a pas de repos, turbulent ». Celui qui est inquiet n'a donc pas d'autre choix qu'être en mouvement, et en cela, le voyage commence. Le mot « voyage » est, quant à lui, issu du latin *viaticum*, il veut dire « ce qui sert à faire route » et a signifié « chemin à parcourir », « pèlerinage », « croisade ».

L'arrêt se rencontre d'abord dans la tension, voire la contradiction, qui existe entre le statut de voyageur et celui d'écrivain. Comme le rappelle Alain Schaffner, le voyageur, contrairement à l'auteur, est celui qui ne parvient pas à rester seul dans sa chambre. À cela s'ajoute le fait que le récit tend à confondre la spontanéité du vécu avec l'élaboration du projet littéraire¹⁴⁶. Nicolas Bouvier dans l'entretien filmé qu'il accorda à Joël Calmettes et Olivier Bauer vers la fin de sa vie, fait ce constat : « il n'y a pas de véritable littérature nomade. Les écrivains du voyage sont forcément sédentaires six mois sur douze¹⁴⁷ ». Le voyage et l'écriture renvoient à deux temporalités différentes qui sont difficilement superposables : le temps vécu de la route n'est pas le temps de l'écriture.

Les récits de voyage mentionnent de façon topique cette contradiction entre voyage et écriture. Henry Miller fait de son incapacité à écrire et de sa procrastination, le moteur même de ses récits. *Le Colosse de Maroussi* est ainsi traversé de passages qui affirment le bonheur de ne pas écrire, mais l'appendice fait étrangement coïncider la lecture presque achevée du livre pour le lecteur avec le temps de l'écriture : « Je venais juste d'écrire la dernière ligne lorsque le postier m'apporta une lettre caractéristique de Lawrence [...] » (« Just as I had written the last line the postman delivered me a characteristic letter from Lawrence [...] » CM p.201). On retrouve ce procédé chez Bouvier qui, à la fin de *L'Usage du monde*, intitule une section que l'italique distingue du reste. L'arrêt – pour Bouvier l'arrêt de la rédaction dont il doit « reprendre le fil » – peut ainsi être dans la distance qui sépare le voyage de la rédaction, ou de sa douloureuse reprise comme dans le *Poisson-Scorpion*.

Pourquoi de tels arrêts ? Le besoin de mettre en scène la difficulté d'écrire, la panne du récit sont les éléments d'une catharsis qui engage la vérité du récit. C'est pour l'écrivain l'occasion d'exposer ses doutes : « *pourquoi s'obstiner à parler de ce voyage ? quel rapport avec ma vie présente ? aucun, et je n'ai plus de présent* » (en italique dans le texte, UDM p.379). Le silence de plus de vingt ans entre le voyage du *Poisson-Scorpion* à Ceylan et sa rédaction est le symptôme caractéristique de ce doute.

témoignage d'inquiétude et d'irrésolution : Aussi sont-ce nos maîtresses qualités et prédominantes. » (*Essais*, III, IX, 1588, ed. A. Tournon, Arles, Actes Sud, 1998, p. 313).

¹⁴⁶ Alain Schaffner, « “Ce n'est pas un livre que j'écris”. *Équipée* de Victor Segalen : le récit de voyage en question » dans *Roman et récit de voyage. Écriture de fiction, Écriture du voyage, op.cit.*, 2001.

¹⁴⁷ Joël Calmettes et Olivier Bauer, *Nicolas Bouvier. Le vent des mots, op.cit.*

Mais l'arrêt est aussi synonyme de piège. Tout est faillible pour le voyageur qui se laisse porter sans rien planifier : son véhicule, son corps, la météo, les autres, etc. Dans *Le Poisson-Scorpion*, ces pièges opèrent sur plusieurs échelles, suivant une logique concentrique qui va de l'espace public à l'espace le plus intime : de l'insularité de l'île à la chambre et du dispensaire à l'espace mental. Problématique pour cet écrivain qui s'était mis en route parce que « l'idée qui le travaillait était de ne pas être captif ¹⁴⁸».

Son séjour sur l'île de Ceylan est, en effet, un gigantesque arrêt, un gigantesque enlèvement, à tel point que le livre devient quasiment un anti-voyage. Pierre Pachet fait très justement remarquer qu'il s'agit d'un « récit de voyages qui a ceci de particulier qu'on n'y voyage pas : c'est l'évocation d'une panne dans le voyage, d'une impossibilité d'aller plus loin ¹⁴⁹ ». C'est précisément à cause d'une panne de voiture et du manque d'argent pour la faire réparer que Nicolas Bouvier se voit contraint de prolonger son séjour ; cela motive très vite son rejet de l'île. Il y a un contraste fort entre « le temps [...] suspendu » (PS p.727) de l'incipit qui caractérise la joie des derniers moments passés en Inde, sur « ce continent qu'[il] avai[t] tant aimé » (PS p.727), et le temps flou de l'île où « l'on sait depuis Ulysse que le temps [ne] passe pas comme ailleurs » (PS p.733), où « le temps *reste* suspendu » (nous soulignons, P.S. p.760). C'est pourquoi, dès le deuxième chapitre, Bouvier s'adresse une mise en garde pour ne pas se laisser aller et tenter de lutter contre l'oubli de soi : « Veiller à ne pas rester coincé ici comme une cartouche dans un canon rouillé » (PS p.733).

Mais si Nicolas Bouvier rejette l'île, c'est d'abord parce que celle-ci le rejette en permanence et l'accule dans ses recoins, le force à se recroqueviller, à ne plus rien entreprendre. Lorsqu'il fait une tentative pour sortir de son village et aller au bourg de M..., il est chassé par un mystérieux coup (dû, pense-t-il, à la magie noire) qui le fait tomber à distance au crépuscule. Le lecteur n'en saura pas plus. Ce dixième chapitre est placé sous les auspices d'« un jour de déroute » (PS p.773) qui souligne bien que toute incartade est proscrite alors même que toute route est déjà inexistante. Cet incident le rapproche de ses voisins, qui eux-mêmes sont peu avenants et ne sortent jamais de chez eux, « passent [...] leur temps à attendre », « immobiles chrysalides », « [ils] ne font absolument rien », dans une « torpeur trompeuse », qui lui fait se demander s'il va enfin se passer quelque chose dans cette atmosphère menaçante « qui rappelle l'immobilité de grands insectes aux aguets » (PS p.760). Nicolas Bouvier se sent lui-même contaminé par cet immobilisme, cette impression de surplace qu'il éprouve en traversant la rue :

¹⁴⁸ *Ibid*, propos de Jean Starobinski.

¹⁴⁹ Pierre Pachet, « Ecrire dans l'anémie », *Autour de Nicolas Bouvier*, textes réunis par Christiane Albert, Nadine Laporte et Jean-Yves Pouilloux, Genève, Résonances, Editions Zoé, 2002, p.98.

[...] celui qui remonte lentement Indigo Street jurerait qu'il marche sans avancer entre des images identiques, qu'il s'engage étourdiment dans un jeu de miroir ternis qui le bercent, qu'il va... qu'il est déjà tombé dans un piège à alouettes disposé tout exprès pour lui. (PS p.761)

On ne peut s'empêcher de penser que le sort qui est réservé à celui qui tombe dans le piège, est alors de se faire plumer comme l'alouette de la comptine du XIX^e siècle, chanson à récapitulation, qui répète en boucle le même schéma. D'ailleurs, la profusion du bestiaire dans le livre, qu'il soit réel ou fantasmagorique et la progressive animalisation des choses¹⁵⁰, accentuent l'impression de piège, de chasse et de prédation si inquiétantes. Et pour renforcer cette impression, toute entreprise, toute action comme celle par exemple visant à chercher du travail tourne court, et ce, dès le premier contact avec l'Alliance française. C'est une offre de rédaction qu'on lui proposera de l'extérieur qui lui permettra de s'extraire de l'île.

2- « Le Dehors et le Dedans »

La dialectique du « Dehors et [du] Dedans », pour reprendre le titre du recueil de poème de Nicolas Bouvier, est centrale dans le récit de voyage. Aux descriptions d'intérieur quasiment absentes chez Miller (à peine quelques descriptions de la maison d'un préfet américain rencontré par hasard et d'une ou deux chambres d'hôtel), répondent, chez Bouvier, les longues descriptions de sa chambre et du dispensaire dans lesquelles il séjourne dans *Le Poisson-Scorpion*.

Le contraste est encore plus évident dans *Les Clochards célestes* et dans *L'Usage du monde*. Pour ce dernier l'espace intérieur est triple : il y a des lieux de méditation (comme la cabane qu'il ne quitte presque jamais lorsqu'il est à Desolation Peak), des lieux de réjouissance conviviale (s'y déroule souvent une fête improvisée), ou des lieux dont il faut se détacher (c'est ainsi qu'à son arrivée chez sa mère il profite chaque soir du sommeil de la maisonnée pour « aller méditer sous [son] petit pin favori » (« going to meditate under [his] favorite baby pine » CC p.113). Au début de *Sur la Route*, Kerouac met en scène son alter ego, Sal Paradise, reclus chez lui et en pleine panne d'inspiration. Il est le mauvais exemple, celui de la sédentarité prisonnière. C'est Neal Cassady et le désir de voyage qui le feront finalement sortir de sa chambre à New York et écrire son plus célèbre roman.

¹⁵⁰ Nicolas Bouvier avait découpé des croquis de chauve-souris (désignée par le nom Vetâla, l'équivalent du vampire dans la mythologie indienne), d'une mygale et d'une fourmi, et noté sur un panneau mural accroché au mur de la chambre rouge pour l'écriture du *Poisson-Scorpion* : « valoriser peu à peu les insectes », p.813.

Bouvier, lui, s'arrête dans de nombreuses chambres d'hôtels dans *L'Usage du monde* (au *Moda-Palás*, à *l'Hôtel Ghilan*, à *l'Hôtel Station View* etc.), mais elles sont littéralement ouvertes sur le monde. Elles n'offrent pas d'intimité puisque tout le monde y rentre « sans attendre [de] réponse » (UDM. p.220), et Thierry Vernet et lui n'y vont généralement que pour travailler et dormir abattus de sommeil. Les descriptions afférentes à ces lieux sont, de fait, laconiques voire absentes.

En revanche, la sédentarité du *Poisson-Scorpion* fait de la chambre d'hôtel un espace intérieur personnel, d'autant plus qu'il récupère celle de ses amis, Thierry Vernet et Floristella Vernet, tout juste mariés. Pour mieux mettre l'accent sur sa solitude, il passe sous silence leurs retrouvailles, attestées pourtant par des photographies et parlent des amis en question comme s'ils étaient partis juste avant qu'il n'arrive. Un chapitre entier est consacré à cette chambre dans *Le Poisson-Scorpion*, « La cent-dix-septième chambre », c'est-à-dire la chambre qui vient après les cent-seize chambres d'hôtel qui l'ont précédée dans *L'Usage du monde*. C'est précisément dans cette cent-dix-septième chambre que l'acmé d'une crise le submerge sous la forme d'un chagrin d'amour dans le chapitre « Le Poisson-Scorpion ». Il prend en effet connaissance d'une lettre de rupture dans ce chapitre situé au centre du livre. C'est dans cet espace clos qu'il s'invective : « Ressaisis-toi Caliban, réveille-toi Gribouille avec tous tes trajets, tes projets, cette marotte d'aller et venir, de changer d'horizon toujours » (PS p.769). Le problème, c'est que son immobilité et son isolement insulaire ne lui permettent pas de se distraire de ce chagrin. Ce chagrin d'amour se métamorphose et se métaphorise « *Le même soir un peu plus tard* » (en italique dans le texte, PS p.770) en un combat hyperbolique et minutieusement détaillé d'insectes. Bouvier y cherche un signe et se demande « si ce jour de désastre porter[a] même un nom dans [ses] chroniques » (PS p.772). Le lecteur sait qu'il portera le nom du livre.

3- Prison(s)

Un autre lieu de l'arrêt est la prison. Si ce motif revient de façon aussi récurrente dans les quatre récits, c'est parce que la liberté du voyage fait naturellement redouter au voyageur son contraire qui est la sédentarisation forcée. À cette dichotomie correspond aussi une opposition de lieux : comme les intérieurs sont peu représentés dans les œuvres, parce que la liberté est synonyme d'extérieur et de grands espaces, la prison sera au contraire symbole d'un

dedans exigü. Simples symboles ou réalités concrètes, l'exigüité et la prison sont souvent présentes dans les romans étudiés.

Le Poisson-Scorpion est l'exemple d'une sédentarité forcée, d'un arrêt du voyage. La prison y est un motif omniprésent mais discret, avec par exemple ce vers de Desnos rapporté par Bouvier : « le château se ferme et devient prison » (PS p.734) qui clôt le chapitre d'installation. *L'Usage du monde* fait aussi état de deux longs arrêts. D'abord la neige « retient » Nicolas Bouvier et Thierry Vernet pendant six mois à Tabriz. Elle poussera à bout Vernet : « “Je n'en peux plus de cette prison, de cette trappe” – et je ne compris d'abord pas tant l'égoïsme peut aveugler, qu'il parlait du voyage – “regarde où nous en sommes, après huit mois ! piégés ici” » (UDM p.207). Ensuite, la « vraie » prison les retiendra à Mahabad avec un « statut d'hôte-prisonnier [...] pas exactement défini » (UDM p.223).

Si le voyage de Henry Miller, en Grèce, ne connaît pas, lui, d'immobilisation en raison de la rigueur de l'hiver ou d'arrestation, son retour aux États-Unis n'en demeure pas moins une sorte de « retour en prison », (« back to jail », CM p.186) dont il se plaint.

Enfin, s'il y a arrêt dans le voyage, c'est bien souvent parce qu'il y a une maladie. Dans le passage du dispensaire dans *Le Poisson-Scorpion*, l'arrêt préfigure la mort, et c'est d'ailleurs le sort réservé au voisin de lit malade de Bouvier. Maladie et folie sont deux menaces d'arrêt qui sont exacerbées par l'éloignement du point de départ. Mais la folie peut être, dans certains cas, un remède à l'arrêt puisque le fou est celui qui ne se laisse pas assigner à une subjectivité, à un territoire pour reprendre les termes de Deleuze. La folie survient dans *Le Poisson-Scorpion* pour atténuer et compenser une immobilité et une immobilisation subie mais aussi pour échapper à l'étroitesse de l'île.

Cette conscience du voyageur qui, vacillante, perd tout contact avec le réel, affecte le langage et l'écriture. *Le Poisson-Scorpion* est un livre dans lequel s'accumulent les points de suspensions – littéralement – à mesure que le texte avance (ou s'enlise). Par petites touches, la ponctuation ralentit le rythme au sein d'un paragraphe ou, de façon moins conventionnelle, entre deux paragraphes, comme si les articulations logiques se délitaient en même temps que la pensée à cause de l'avancée de la folie. Le texte est aussi semé d'épanorthoses qui viennent corriger ou nuancer la narration entre tirets : « Ma rue, car elle débouche sur la mer juste à côté de l'auberge, celle où j'ai mes habitudes et mes lieux est, d'une certaine façon – bien que je n'y aie guère été heureux –, la plus belle et la plus folle de ma futile existence » (PS p.759), « Chacun sa guerre aussi ; la mienne – qui ne sera jamais gagnée – n'en serait pas facilitée » (PS p.769) etc. Ce ralentissement de la progression du récit conduit à une progressive irréalité du texte, qui accompagne le réalisme magique et l'entrée dans la fiction.

Sur un autre versant, la dépendance à l'alcool de Kerouac constitue une autre forme de prison de laquelle il cherche à s'affranchir. Comme le remarque Gilles Bibeau :

Deux voies s'étaient ouvertes devant Jack : celle du voyage sur les routes, du dépassement des frontières géographiques, de l'exploration de l'espace et de l'entrée dans le monde des autres, dans une reprise de la tradition des explorateurs qui ont autrefois arpenté le continent nord-américain ; celle de l'errance intérieure, de la recherche religieuse, de l'expansion de la conscience par les drogues. Jack Kerouac s'est engagé dans l'une et l'autre voie, jusqu'au point où elles ont coïncidé, dans un éclatement des repères qui l'a fait basculer dans l'alcoolisme, dans le tarissement de son inspiration, dans la folie¹⁵¹.

Folie et *delirium tremens* sont présents dans son roman *Les Anges de la désolation*. L'addiction à l'alcool est aussi évoquée dans *Clochards célestes*. Depuis ses aventures dans *Sur la route*, Ray, l'*alter ego* de Kerouac, est souvent amer et parfois aigri, à cause de « [ses] dernières années de boissons et de déceptions » (« [his] recent years of drinking and disappointment » CC, p.66). C'est Japhy qui tente de libérer Kerouac de sa dépendance qui l'immobilise :

And true to what Japhy had predicted, I had absolutely not a jot of appetite for alcohol, I'd forgotten all about it, the altitude was too high, the exercise too heavy, the air too brisk, the air itself was enough to get you as drunk as drunk (CC, p.63).

Ce qu'avait prédit Japhy était vrai, je n'avais absolument pas un iota d'appétit pour l'alcool, j'en avais tout oublié, l'altitude était trop haute, l'exercice trop important, l'air trop vif, l'air lui-même suffisait pour vous rendre aussi ivre qu'ivre.

Mais cette délivrance n'est que passagère. *Les Anges de la désolation* ou encore dans *Satori in Paris* (*Satori à Paris*, 1966) mettent en scène un narrateur qui retombe dans l'enfer de la dépendance. Kerouac semble prisonnier de son cercle du désespoir.

Ainsi que nous venons de le voir, Kerouac, Miller et Bouvier ont recours dans leurs récits de voyage à un schématisme symbolique faisant de la ligne une figure de choix au sens propre comme au sens figuré du terme. Au sens propre, la ligne se fait « droite » lorsqu'il s'agit de traverser de grandes étendues ou des déserts ; se brise lorsqu'une panne ou la mauvaise saison vient interrompre la route ; « fait » cercle lorsque le narrateur tourne en rond. Au sens figuré, la ligne se brise et s'interrompt lorsque la conscience du voyageur se laisse gagner par

¹⁵¹ Gilles Bibeau, « Voyages et fictions chez Jack Kerouac : une ethnographie de la franco-américanité ? », dans *Anthropologie et Sociétés*, volume 28, numéro 3, 2004, p. 59–89. URL : <https://doi.org/10.7202/011283ar>

la fatigue ; la solitude, encercle le narrateur lorsque la peur se transforme en angoisse. Commence alors une curieuse géométrie. Fuir ne sert à rien parce que le principal problème du voyageur, c'est lui-même dans sa relation au monde. C'est ce que présente Emerson :

Traveling is a fool's paradise. Our first journeys discover to us the indifference of places. At home I dream that at Naples, at Rome, I can be intoxicated with beauty, and lose my sadness. I pack my trunk, embrace my friends, embark on the sea, and at last wake up in Naples, and there beside me is the stern fact, the sad self, unrelenting, identical, that I fled from.

Voyager est le paradis des sots. Nos premiers voyages nous révèlent combien les lieux sont indifférents. Chez moi je rêve qu'à Naples et à Rome, je pourrai m'enivrer de beauté et perdre ma tristesse. Je fais mes malles, dis au revoir à mes amis, embarque sur la mer, et enfin me réveille à Naples, et là, à mes côtés, se trouve l'austère réalité : le moi triste, implacable, celui-là même que j'avais fui¹⁵².

La découverte du monde confronte justement le moi à la solitude et permet, comme le remarque Emerson, d'identifier le problème.

¹⁵² Ralph Waldo Emerson, *La Confiance en soi*, trad. Monique Begot, Paris, Édition Rivages Poche, 2000, p.120.

TROISIEME PARTIE

Élévations : du Sublime à l'illumination

Comme l'a remarqué Vanezia Pârlea dans son introduction du livre d'étude *Voyage et Intimité*, le voyage transforme en profondeur l'écrivain :

Car quoi de plus définitoire pour le genre viatique que de rendre compte, de manière plus ou moins fragmentaire, des parcours kaléidoscopiques de voyageurs en contact permanent avec une altérité elle-même mouvante, capable des fois d'engendrer des mutations en profondeur chez celui qui tente l'aventure ?¹⁵³.

Le voyage engendrerait donc quelquefois une double découverte : dans un premier temps une conscience large du monde, qui conduirait dans un second mouvement vers une conscience plus intime de soi dans ce monde. Dans les récits d'Henry Miller, de Jack Kerouac et de Nicolas Bouvier, l'accent est placé sur la porosité ressentie entre le moi et le monde.

Les écrivains-voyageurs font tous, dans leur voyage, l'expérience d'une certaine forme de transcendance et d'illumination, qui peut être qualifiée de « sursaut existentiel ». On trouve, par exemple, trace de cette « sensation absolue » chez Nicolas Bouvier :

La marche est aussi un processus de connaissance et d'illumination. [...] Quelquefois, au bout de très longues marches, non pas au but, mais en vue du but, lorsque vous savez que vous l'atteindrez, se produit une sorte d'irruption du monde dans votre mince carcasse, fantastique, dont on ne parvient pas à rendre compte avec les mots.¹⁵⁴

On notera la difficulté à rendre compte, par les mots, de cette expérience. Toute l'entreprise des *Clochards Célestes*, du *Colosse de Maroussi*, de *L'Usage du monde* et du *Poisson-Scorpion*, réside précisément dans le fait d'exprimer avec des mots, cette illumination.

Il nous a semblé que cette quête, d'essence à la fois esthétique et spirituelle, reposait en grande partie sur la notion de sublime. La théorie esthétique et littéraire du sublime se fonde sur le *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours* (Ier siècle ap. J.C.) de Longus, traduit en France par Boileau en 1674. Longus est le premier à affirmer que la terreur peut conduire à une élévation véritable. À sa suite, les écrivains et les peintres vont associer un sentiment de terreur avec la beauté de certains éléments naturels. Le sublime caractérisera tous les spectacles naturels dangereux qui outrepassent les possibilités de perception : la mer et ses tempêtes, la montagne et ses précipices, les volcans et ses éruptions etc. C'est le philosophe irlandais Edmund Burke qui fait avancer la théorie de façon déterminante avec son essai *A*

¹⁵³ Vanezia Pârlea, *op.cit.*, p.10.

¹⁵⁴ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op. cit.*, p.1299.

Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau) en 1757. Il soutient que le beau et le sublime peuvent tous deux produire du plaisir chez celui qui regarde, mais que seul le sublime peut provoquer un agréable sentiment d'horreur. Le plaisir du sublime, proviendrait du soulagement d'avoir fait l'expérience du danger, d'avoir ressenti peur, horreur et effroi tout en survivant à l'expérience, qui suscite *in fine* un sentiment de domination triomphante.

À en croire la théorie de Burke, celui qui fait l'expérience du sublime fait aussi l'expérience de l'humilité qui mène à une sorte de transcendance, puisque l'illusion de supériorité de l'homme sur la nature est anéantie. Pour Baldine Saint Girons : « Si le sublime trouble autant et finit par s'imposer, c'est qu'il constitue une *double manifestation* : à la fois de la nature et du sujet. Se profile à travers lui l'abîme d'une altérité commune à la nature, à autrui et à moi-même¹⁵⁵ ». Le sublime n'est pas lié à un lieu ou à une personne, il survient lors de la rencontre du sujet et de l'objet. Le genre viatique a toujours été lié à l'expérience du sublime puisque le voyageur part à sa rencontre (pour ramener des dessins d'éléments sublimes, les ruines).

Pour Patrick Marot enfin : « le sublime assume contradictoirement les caractéristiques de la lumière et de l'obscurité, de la profondeur et de l'éclat, de la visibilité et de l'invisibilité, du beau et du terrible...¹⁵⁶ ». C'est cette alliance des contraires – définissant le sublime – qui semble à l'œuvre dans les récits viatiques du corpus et qui s'exprime dans un certain attrait pour les hauteurs ou un sens du ravissement devant les paysages. Le sublime semble effacer toute dichotomie entre le moi et le monde.

A- Conscience du monde

L'espace naturel sublime, espace de solitude pour l'écrivain-voyageur, est-il un espace de refuge ou au contraire un lieu de perdition, un gouffre ? Quelle place occupe-t-il dans les récits viatiques de Kerouac, Bouvier et Miller ?

Nous nous intéresserons dans un premier temps à ce qui caractérise l'attrait des écrivains pour la nature en nous attachant à deux types de paysages très différents mais semblablement

¹⁵⁵ Baldine Saint Girons, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, Paris, Éditions Quai Voltaire, coll. « La République des lettres », 1993, p.100.

¹⁵⁶ Patrick Marot, « Avant-propos » dans *La Littérature et le Sublime*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.10.

sauvages et dangereux : la forêt et le désert. Nous verrons ensuite que la conscience élargie du monde modifie leur rapport à la nature, entraînant une sorte de fusion avec elle : il y a chez eux une hyperconscience de l'infini et paradoxalement de leur finitude. D'autre part, on trouve dans leurs récits l'image récurrente et rassurante d'une nature qui s'offre comme un ventre maternel.

1-L'attrait pour la nature : entre euphorie et dysphorie

Dans les quatre œuvres, l'espace devient parfois refuge. C'est par exemple à la fin des *Clochards célestes*, une forêt dans laquelle Jack Kerouac est employé pour surveiller les éventuels départs de feux, forêt qu'il considère comme un asile loin du monde ; pour Henry Miller, c'est l'espace maritime qui semble l'isoler de la vie du continent, c'est-à-dire pour un temps de la guerre ; et chez Nicolas Bouvier, la neige et la mer bloquent et immobilisent respectivement le voyage de *L'Usage du monde* pendant six mois à Tabriz, et celui du *Poisson-Scorpion* à Ceylan. D'après Tatiana Antolini-Dumas, tous ces espaces se veulent sécurisants : « Une topographie fondée sur le symbolisme du refuge met en scène des espaces délimités, des lieux qui s'apparentent à une cellule protectrice dans laquelle le voyageur possède des repères rassurants¹⁵⁷ ». Cependant, tous ces lieux refuges sont vite jugés *trop* protecteurs parce qu'ils forcent souvent à l'immobilisme. Nicolas Bouvier note qu'« Il y a une opposition fictive entre le déplacement dans la géographie et la période sédentaire de macération¹⁵⁸ ». On trouve dans leurs romans, une tension entre euphorie et dysphorie, qui se traduit par des descriptions d'espaces qui oscillent entre *locus amoenus* (le lieu agréable) et *locus terribilis* (le lieu effroyable).

a- Forêt, montagne et *wilderness* chez Jack Kerouac

La nature est le lieu où les auteurs se réfugient loin de la civilisation et où l'expérience de la solitude dans l'immensité recentre l'écrivain sur le moi. Bertrand Agostini dans sa préface du *Livre des haïku* (2003) de Kerouac souligne l'importance que revêt la géographie dans la poétique de l'auteur :

¹⁵⁷ Tatiana Antolini-Dumas, « Paradoxes de l'intime et singularité de l'intimité » dans *Voyage et Intimité, op.cit.*, p.164.

¹⁵⁸Nicolas Bouvier dans *Nicolas Bouvier. Le vent des mots, op.cit.*

Il est indéniable que [l'errance] était la solution existentielle idéale pour un écrivain qui voulait écrire au-delà des systèmes afin de retrouver l'Amérique mythique et l'homme dans sa pureté originelle.

[...] C'est ainsi qu'est née son œuvre romanesque, *La Légende de Duluoz*, fruit désorienté de longues années de cheminement géographique à travers l'Amérique, mais aussi quête spirituelle erratique d'un être fasciné par la souffrance humaine. Aux quatre coins de ce continent, à travers son expérience propre, Kerouac a créé une œuvre ontologique qui manquait à la littérature américaine¹⁵⁹.

La quête spirituelle fait entrer en jeu la notion de « wilderness », notion fondamentale aux États-Unis, puisqu'elle caractérise les principaux espaces américains. Il s'agit d'un lieu sauvage, immense et disproportionné, voire mortel. Pour le spécialiste de littérature américaine Pierre-Yves Pétillon :

La longue stratification qui a marqué ce mot donne au « wilderness » le double aspect d'espace « sauvage » et d'espace « sacré » : c'est le « wild-er-ness » du vieil anglais, le lieu où habitent les bêtes sauvages, les forêts de la nuit où, par opposition à la savane ouverte ou à l'espace défriché de la clairière, on ressent la terreur archaïque des grands bois, le chaos où l'on perd ses repères familiers, mais c'est aussi le terme qui sert depuis Wycliff à traduire les divers termes par lesquels les Écritures désignent le désert, le terme qui récapitule l'expérience spirituelle telle que le peuple hébreu l'a vécue¹⁶⁰.

Le « wilderness » est donc un double espace, à la fois sauvage et sacré. La dimension sacrée de la géographie est bien présente dans la poétique de Jack Kerouac, qui se décrit comme un « vagabond religieux », (« religious wanderer » CC p.9).

L'un des *topoi* de la littérature de voyage met en avant que de moins en moins de territoires restent encore à découvrir au XX^e siècle, motif que l'anthropologue Claude Lévi-Strauss a appelé « La fin des voyages » dans *Tristes tropiques* en 1955. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, le voyage se fait désormais dans un monde fini, et cet imaginaire modifie le modèle et les enjeux du voyage. Si toutes les terres sont explorées, que reste-t-il du « wilderness » au XX^e siècle ? Selon cette perspective, le « wilderness » semble lié chez Kerouac à une forme de nostalgie fantasmatique.

Le terme apparaît à plusieurs reprises chez l'écrivain et forme un idéal de vie. Kerouac reprend les leçons de vie développées par Henry David Thoreau dans *Walden*. Thoreau y tisse un véritable éloge de la nature et met en avant les vertus d'une existence lente et paisible, retirée du monde. Dans les dernières pages avant la conclusion, Thoreau dresse le bilan des choses les plus remarquables dans la nature, du plus beau et paisible au plus terrible et désagréable,

¹⁵⁹ Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op.cit., p.11.

¹⁶⁰ Pierre-Yves Pétillon, *L'Europe aux anciens parapets : essai* [1983], Paris, Seuil, 1986, p.21.

convoquant ainsi le sublime (bien que la littérature américaine souhaite s'affranchir de la culture européenne) :

Our village life would stagnate if it were not for the unexplored forests and meadows which surround it. We need the tonic of wildness, – to wade sometimes in marshes where the bittern and the meadow-hen lurk, and hear the booming of the snipe; to smell the whispering sedge where only some wilder and more solitary fowl builds her nest, and the mink crawls with its belly close to the ground. At the same time that we are earnest to explore and learn all things, we require that all things be mysterious and unexplorable, that land and sea be infinitely wild, unsurveyed and unfathomed by us because unfathomable. We can never have enough of Nature. We must be refreshed by the sight of inexhaustible vigor, vast and Titanic features, the sea-coast with its wrecks, the wilderness with its living and its decaying trees, the thunder cloud, and the rain which lasts three weeks and produces freshets. We need to witness our own limits transgressed, and some life pasturing freely where we never wander. We are cheered when we observe the vulture feeding on the carrion which disgusts and disheartens us and deriving health and strength from the repast.

La vie de notre village stagnerait en l'absence des forêts et des prairies inexplorées qui l'entourent. Nous avons besoin du fortifiant de la nature sauvage, de patauger parfois dans des marais où se cachent le butor et la râle, d'entendre le cri guttural de la bécassine ; de respirer l'odeur de la laïche murmurante là où seuls bâtissent leurs nids les oiseaux les plus sauvages et les plus solitaires, où le vison rampe au ras du sol. En même temps que nous aspirons à explorer et à connaître toutes choses, nous exigeons que toutes choses demeurent mystérieuses et inexplorables, que la terre et la mer soient infiniment sauvages, inconnues et non sondées par nous, parce qu'insondables. Nous ne pouvons jamais avoir assez de la Nature. Il faut que nous soyons revigorés par le spectacle de son inépuisable vigueur, de ses vastes traits de colosse, la côte de l'océan et ses épaves, les étendues sauvages et leurs arbres vivants ou putrescents, le nuage d'orage, la pluie qui dure trois semaines et provoque des crues brutales. Nous avons besoin de voir nos propres limites dépassées, et des animaux paître librement là où nous ne nous aventurons jamais. Nous nous réjouissons de voir le vautour se délecter de la charogne qui nous dégoûte et nous décourage, un repas dont il tire force et santé¹⁶¹.

Cet extrait, tiré de *Walden* est situé dans le dernier chapitre « Le Printemps », qui retrace les derniers moments de Thoreau dans sa cabane. Nous avons ici arrêté l'extrait qui entame ensuite une description d'un cheval mort sur la route près de chez Thoreau, figure qui symbolise le thème de la vanité, déjà présent dans l'exemple de la charogne. La dérivation autour du mot « wild » (« wildness », « wilder », « wild », « wilderness ») montre toute l'importance de la nature sauvage. Ici, Brice Matthieussent, comme le précédent traducteur du livre, Louis Fabulet, ont choisi de traduire « wilderness » par « solitude », choix intéressant puisqu'il associe le wilderness à un état d'esprit.

¹⁶¹ Henry D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op.cit., p.347-348.

Les vertus de l'expérience louées par Thoreau le sont aussi par Kerouac qui affirme qu'« un seul homme qui pratique la charité dans le désert vaut mieux que tous les temples bâtis par les hommes¹⁶² » (« One man practicing kindness in the wilderness is worth all the temples this world pulls » CC p.114). Ici, il est intéressant de remarquer que le mot « wilderness » est traduit par Marc Sapotra par celui de « désert ».

C'est aussi la dichotomie entre l'insondable, l'inexplorable et le besoin d'explorer qui se retrouve chez Jack Kerouac. L'appel de la forêt, du lieu sauvage non civilisé connu d'une poignée d'élus, « inconnu aux yeux de la plupart des hommes de ce monde, vu par seulement une poignée de grimpeurs », (« unknown to the eyes of most men in this world, seen by only a handful mountainclimbers » CC p.70) est fortement développé dans *Les Clochards célestes*. Il remplace dans ce récit la notion de route, création purement humaine, qui est le sujet principal de *Sur la route*.

D'après Jack Kerouac, ce fantasme d'aller vivre dans les bois est secrètement partagé : « Je savais que [les autres hommes] voulaient secrètement aller dormir dans les bois, ou seulement s'asseoir dans les bois, comme moi qui n'avait pas trop honte de le faire » (« I knew [the old boys] secretly wanted to go sleep in the woods, or just sit and do nothing in the woods, like I wasn't too ashamed to do » CC p.118). Pour Pierre-Antoine Pellerin la recherche du « wilderness » dans *Les Clochards célestes* est liée à une crise de la masculinité¹⁶³. Selon lui, pour Kerouac les hommes recherchent le « wilderness » pour fuir les femmes (qui en sont donc absentes) et pour fuir les intérieurs. Ils sont à la poursuite d'un espace qui tend à disparaître, et qui incarne « l'idéal masculin sur lequel la nation a été fondée » (« the manly ideal on which the nation had been built »). Ainsi, Kerouac oppose sans équivoque la vie domestique aux errances poétiques de Japhy en louant ce dernier :

rows of well-to-do houses with lawns and television sets in each living room, with everybody looking at the same thing and thinking the same thing at the same time, while the Japhies of this world go prowling the wilderness to find the ecstasy of the stars, to find the dark mysterious secret of the origin of faceless wonderless crapulous civilization (CC p.35).

des rangées de maisons aisées avec gazons et appareils télévisés dans chaque salons, avec tout le monde qui regarde la même chose au même moment et pense la même chose au même moment, pendant que les

¹⁶² Jack Kerouac, *Les Clochards célestes* [1963], trad. Marc Sapotra, Paris, Folio, 2017, p.207.

¹⁶³ Dans l'article « Jack Kerouac's Eco-poetics in *The Dharma Bums* and *Desolation Angels* : Domesticity, Wilderness and Masculine Fantasies of Animality », *Transatlantica* [En ligne], 2011, URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5560>, page consultée le 04 décembre 2018.

Japhy du monde vont rôder dans le “wilderness”, pour trouver le ravissement dans les étoiles, pour trouver le sombre et mystérieux secret de l’origine de la crapuleuse civilisation sans visage et désenchantée¹⁶⁴

La forêt est donc bien le lieu d’une possible fusion avec le monde dans laquelle « il n’y a aucun besoin de parler, comme si nous étions des animaux qui communiquaient par télépathie silencieuse » (« there’s just no need to talk, as if we were animals and just communicated by silent telepathy », CC p.63).

Pourtant, en pratique, cette nature sauvage est décrite dans un premier temps avec moins d’enthousiasme. Au début de son séjour de soixante-trois jours à Desolation Peak, Kerouac se demande s’il ira jusqu’au bout de son séjour : « Vais-je aimer cela ? Et si ce n’est pas le cas, comment partir ? » (« will I get to like this ? And if I don’t, how do I get to leave ? » CC, 195). La première nuit se peuple pour lui de monstres et la montagne lui apparaît dans toute sa majesté sublime et terrifiante :

In the middle of the night while half asleep I had apparently opened my eyes a bit, and then suddenly I woke up with my hair standing on end, I had just seen a huge black monster standing in my window, and I looked and it had a star over it, and it was Mount Hozomeen miles away by Canada leaning over my backyard and staring in my window. The fog had all blown away and it was perfect starry night. What a mountain! [...] Hozomeen, Hozomeen, the most mournful mountain I ever seen, and the most beautiful as soon as I got to know it and saw the Northern Lights behind it reflecting all the ice of the North Pole from the other side of the world. (CC, p.195)

Au milieu de la nuit alors que j’étais à moitié endormi j’ai apparemment ouvert un peu les yeux, et alors soudain je me suis réveillé avec les cheveux dressés, je venais de voir un énorme monstre noir qui se tenait devant ma fenêtre, et en regardant j’ai vu qu’il y avait une étoile au-dessus de cette chose, et que c’était le mont Hozomeen à des kilomètres de là vers le Canada, penché au-dessus du jardin et fixant du regard ma fenêtre. Le brouillard s’était dissipé et c’était une nuit parfaitement étoilée. Quelle montagne ! [...] Hozomeen, Hozomeen, la plus mélancolique montagne que j’ai jamais vu, et la plus belle dès que j’ai fini par la connaître et vu les Étoiles du Nord derrière elle refléter toute la glace du Pôle Nord depuis l’autre bout du monde.

Avec cette personnification de la montagne, qui apparaît au départ comme un monstre, Kerouac souligne l’ambivalence des paysages sublimes. D’abord décrite comme effrayante, la montagne devient ensuite « la plus mélancolique » (« the most mournful ») et « la plus belle » (« the most beautiful ») des montagnes, et les superlatifs insistent bien sur ce point. On passe donc très

¹⁶⁴ Jack Kerouac, *Les Clochards célestes* [1963], trad. Marc Sapotra, *op.cit.*, p.65. Marc Sapotra traduit de nouveau le mot « wilderness » par « désert ».

rapidement du *locus terribilis* au *locus amoenus*. Une porosité que l'on retrouve également dans la description du désert chez Nicolas Bouvier.

b- Désert chez Nicolas Bouvier

Le désert est, quant à lui, l'espace ambivalent par excellence notamment dans la tradition biblique, puisqu'il s'agit d'un espace de perdition et de révélation. Dans sa définition du mot « wilderness », Pierre-Yves Pétilion donne les deux sens du mot, à la fois « forêt » et « désert » ; et nous avons vu que Marc Sapotra traduit systématiquement le terme par « désert » dans *Les Clochards Céleste*. Comme pour le « wilderness », le désert est donc fortement lié au désert biblique.

Ainsi, à mesure qu'il affronte Dacht-e Kavir, le désert d'Iran le plus chaud du monde qui mesure huit-cent kilomètres de long et trois-cent vingt kilomètres de large, les descriptions faites par Nicolas Bouvier se font de plus en plus dysphoriques. Alors qu'il chemine route d'Ispahan, il fait référence à une scène biblique de révélation : « [...] on voit alors surgir avec une netteté prodigieuse ce plateau désert ou l'ange a, paraît-il, conduit Tobie par la main » (UDM p.267). La mention « paraît-il » introduit un certain recul. Suit ensuite une description légèrement plus sombre : « Même dans les étendues désolées du sud-est, qui ne sont que mort et soleil, le relief reste exquis » (UDM p.268).

À mesure que la fatigue prend le dessus, un réel danger physique surgit au cours du trajet, accentué par l'adresse au lecteur qui le met directement à la place du narrateur par le biais du pronom personnel « vous » :

Mais dans le sommeil, la sécheresse travaille et couve comme un feu de brousse ; tout l'organisme brame, s'affole, et on se retrouve debout, le souffle court, le nez bourré de foin, les doigts en parchemin, tâtonnant dans le noir à la recherche d'un peu d'humide, d'un fond d'eau saumâtre, ou de vieilles épluchures de melon où plonger son visage. Trois ou quatre fois par nuit cette panique vous jette sur vos pieds, et quand enfin on va pouvoir dormir : c'est l'aube, les mouches bourdonnent [...]. Puis le soleil se lève et recommence à pomper... (UDM p.288)

Ce désert, apparaît alors comme un espace maléfique, quasiment diabolique. Dans la Bible, le désert est bien le lieu où l'on peut rencontrer le Diable et Pierre-Yves Pétilion insiste sur le fait que dans le désert, dans le *wilderness*, on rencontre soit Dieu, soit le Diable. Il s'agit chez Bouvier d'un lieu dangereux de perdition, véritable contrepoint du paradis boisé de Jack Kerouac :

Le désert avait pris une maléfique couleur de cendre. [...] C'est l'extrémité méridionale du désert du Lout, où bon an mal an, pour un axe cassé, pour une batterie séchée par le soleil, une demi-douzaine de chauffeurs laissent leur peau. Le Lout est, de plus, mal famé : Loth – dont il tire son nom – y vit sa femme transformée en statue de sel ; quantité de Génies et de goules y rôdent, et les Persans y placent une des demeures du Diable. Si l'enfer c'est l'anti-monde dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison (UDM p.297).

L'expérience de la solitude dans l'immensité (forêt sauvage ou désert) centre ou recentre l'écrivain sur lui-même et lui donne conscience de son insignifiance. Ainsi, pour le mystique Charles de Foucauld, le désert est une métaphore du destin, un lieu où l'on apprend que nous sommes notre propre limite. Le désert est en tout cas « un chemin de *semmedri*, de petitesse, de rapetissement, d'effacement¹⁶⁵ » écrit Carlo Ossola dans sa préface au *Déserts* (publié à titre posthume en 2008) de Charles de Foucauld, un sentiment qui se retrouve chez les écrivains face à l'immensité du monde.

3- Se diluer ou fusionner avec l'espace

a- Infini et finitude

« Berçant notre infini sur le fini des mers »
Charles Baudelaire, « Le Voyage » (CXXXVI)

Confronter les deux échelles du macrocosme – échelle du monde – et du microcosme – échelle humaine – peut produire un décalage déstabilisant. C'est ce décalage d'échelle qui permet un glissement de la conscience étroite du moi vers une vision totalisante du monde.

Les trois auteurs ont soif de grands espaces, d'espaces qui libèrent leur esprit. Bertrand Agostini souligne qu'« il fallait donc à Kerouac un espace géographique et un champ de conscience très larges qu'il puisse investir sans demi-mesure afin de laisser son esprit souffler en toute liberté¹⁶⁶ ». Ces grands espaces, Jack Kerouac les cherche à l'Ouest, dans les montagnes et l'Amérique mythique des pionniers ; Henry Miller près de la mer et sur des sites

¹⁶⁵ Carlo Ossola, « Préface » [2013], dans Charles de Foucauld, *Déserts* [2013], Paris, Payot & Rivages, 2015, p.18.

¹⁶⁶ Bertrand Agostini, « Préface », dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, *op.cit.* p.11.

archéologiques millénaires ; et Nicolas Bouvier le long du vaste plateau d'Anatolie ou dans le désert iranien.

Cette vision totalisante du monde permet un oubli du moi que remarquait déjà Saint Augustin et qui était pour lui négatif : « Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer immense, les vastes cours des fleuves, le rivage de l'océan et le mouvement des astres, et ils s'oublient eux-mêmes¹⁶⁷ ». Nicolas Bouvier va rechercher cet oubli de soi, qu'il juge au contraire très positivement. Son souhait est, en effet, de « parvenir à ces instants privilégiés où la conscience de soi disparaît, moments presque épiphaniques où le monde cesse d'être une représentation pour le voyageur qui s'y retrouverait presque fondu¹⁶⁸ ». Cette démarche n'est pas exclusive de tout acte de connaissance et de contemplation qui prendrait le moi comme objet : « la pérégrination ouvre la conscience sur une vie intérieure profonde où se croisent méditations, réflexions et connaissance de soi¹⁶⁹ ».

L'expérience du sublime éprouvé sur des hauteurs redouble l'expérience de fusion, de dilution du moi avec la nature à travers la forêt ou le désert. À une nuance près qu'explicite fort bien Patrick Marot :

L'expérience du ravissement vers les hauteurs [...] mène surtout aux vertiges d'une intériorité qu'aucune raison supérieure ne peut limiter ou diriger. Se perd en l'occurrence l'opposition (axiologique et rationnelle) du haut et du bas ; la détermination des règles qui commandaient les rapports entre les signes et les choses se retourne en indéterminations, en face à face effrayant entre deux infinis hétérogènes : celui de l'intériorité et celui de la nature.¹⁷⁰

Il ne s'agit plus d'une fusion mais d'un « face à face effrayant » résultant de la rencontre de deux infinis, celui de la nature et celui de l'intériorité.

Comme dans les tableaux de Caspar David Friedrich, ce sont les panoramas, la grandeur du spectacle dans sa totalité qui suscitent l'étrange confrontation entre l'homme et l'immensité de la nature. Ainsi dans le tableau *Le Voyageur contemplant la mer de nuages* (1818), l'homme est représenté de dos, face à la nature, mais anonyme pour celui qui regarde l'œuvre. Pour Nicolas Bouvier ce sont ces « vues aux horizons immenses¹⁷¹ », comme le souligne Claude

¹⁶⁷ Saint Augustin, *Les Confessions* [entre 397 et 401], X, 8,17, Paris, GF Flammarion, 2008, p.193.

¹⁶⁸ Jean-Xavier Ridon « Pour une poétique du voyage comme disparition », dans *Autour de Nicolas Bouvier*, *op.cit.*, p.130.

¹⁶⁹ Josiane Guitard-Morel, « La quête de l'ailleurs pour l'édification de soi dans les *Mémoires* de Valentin Jamery-Duval », dans *Voyage et Intimité*, *op.cit.*, p.47.

¹⁷⁰ Patrick Marot, « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque » dans *La Littérature et le Sublime*, *op.cit.*, p.30-31.

¹⁷¹ Claude Reichler, « Paysage et expérience de l'espace dans *L'Usage du monde* », dans *Europe*, n°974-975, juin-juillet 2010, p.138.

Reichler, qui permettent à celui qui les contemple d'atteindre l'anonymat. Ce contemplateur est à la fois très présent parce qu'au centre du récit, mais aussi discret, grâce au pronom « on ».

Chez Henry Miller, l'évocation du panorama dérive sur de vastes considérations sur le temps ou l'éternité, considérations dans lesquelles seule la figure ancestrale du berger peut subsister, parce qu'il est celui « qui a renoncé » (« renunciator ») :

We come out on the far hillside into a panorama of blinding clarity. A shepherd with his flock moves about on a distant mountainside. [...] He moves leisurely in the amplitude of forgotten time. [...] The shepherd is eternal, an earth-bound spirit, a renunciator. On these hillsides forever and ever there will be the shepherd with his flock: he will survive everything, including the tradition of all that ever was (CM p.76).

Nous arrivâmes à flanc de coteau devant un panorama d'une clarté aveuglante. Un berger avec son troupeau se déplaçait au loin à flanc de montagne. [...] Il se déplaçait tranquillement dans toute l'amplitude du temps oublié. [...] Le berger est éternel, c'est un esprit terrestre, il a renoncé. Il y aura pour toujours le berger avec son troupeau sur ces flancs de coteaux : il survivra à tout, y compris à la tradition de tout ce qui fut.

Au contraire ce n'est pas « l'amplitude du temps oublié » que nous donne à lire Jack Kerouac au sommet de Desolation Peak, mais plutôt l'amplitude d'un espace infiniment déployé. Dans ce chapitre, l'auteur insiste sur l'illimité en répétant que tout pointe vers l'infini : « [la route] montait en spirale vers le sommet sur lequel une parfaite tour de sorcière pointait vers l'infini » (« [the road was] spiraling to the very top where a perfect witches' tower peaked up and pointed to all infinity » CC, p.195) et plus loin « vous pouviez voir les pins se refléter à l'envers dans le lac, pointant vers l'infini » (« you could see pines reflected upsidedown in the lake pointing to infinity » CC p.197). Kerouac est très sensible à l'évocation de l'infiniment grand qui généralement le conduit à une réflexion sur les commencements du monde et la condition humaine. Dans le premier chapitre des *Clochards célestes*, il écrit : « Combien de grains de sables sont là sur cette plage ? pensais-je. [...] “Combien d'êtres humains ont existé, depuis bien avant la plus infime partie de l'absence du commencement des temps ?” » (« How many grains of sand are there on this beach ? I think [...] “How many human beings have there been, since before the less part of beginningless time?” » CC, p.10). Le néologisme « beginningless », formé du nom « beginning » (« début ») auquel Kerouac a ajouté le suffixe privatif « less » (« sans ») est une négation lexicale très curieuse dans cette phrase. En nous parlant de « l'absence du commencement des temps », Kerouac nous fait imaginer l'inconcevable. Par cette réflexion poétique, l'écrivain montre que le langage ne peut pas dire l'inconnu, mais il essaye de le contourner quand-même en créant un sens nouveau, en bricolant à partir des outils dont il dispose. Il s'agit aussi d'un jeu de construction autour des sonorités qui, se mêlant, ajoutant au vertige et à la difficile compréhension de la phrase. En effet, plusieurs

éléments de sens et de rimes s'entrechoquent : la répétition de « less » qui peut faire penser que les deux négations créent du positif, et les proches sonorités comme « how many », « human » et « have » ; ou encore « beings », « been », « before » et « beginningless ».

Ces observations de paysages grandioses, ouvrant ainsi que nous venons de le voir sur le sentiment du sublime, entre terreur et beauté, amènent les écrivains à une forme de conscience exacerbée de leur petitesse et à une représentation parfois douloureuse de la nature. Le paysage devient l'élément qui stimule l'imagination, grâce auquel toute comparaison est possible.

I stood at the edge of a deep canyon and as I looked down into its depths I saw the shadow of a great eagle wheeling over the void. We were on the very ridge of the mountains, in the midst of a convulsed land which was seemingly still writhing and twisting. [...] There was the continuous roar of an icy waterfall which, though hidden from the eye, seemed omnipresent. The proximity of the eagles, their shadows mysteriously darkening the ground, added to the chill, bleak sense of desolation. And yet from Arachova to the outer precincts of Delphi the earth presents one continuously sublime, dramatic spectacle. [...] The sea as become a mountain lake poised high above the mountaintops where the sun is sputtering out like a rum-soaked omelette. [...] To the other side, as if borne along like a cataract, a sea of grass slips over the precipitous slope of a cliff. It has the brilliance of the vernal equinox, a green which grows between the stars in the twinkling of an eye.

Seeing it in this strange twilight mist of Delphi seemed even more sublime and awe-inspiring than I had imagined it to be. I actually felt relieved [...] to find a group of idle village boys shooting dice: it gave a human touch to the scene (CM p.159-160)

Je me tenais au bord d'un profond canyon et comme je regardais en bas dans les profondeurs je vis l'ombre d'un grand aigle tournant au-dessus du vide. Nous étions à la crête des montagnes, au milieu de reliefs convulsionnés qui semblaient, sinueux, se tordre de douleur. [...] On entendait le grondement continu d'une chute d'eau glacée qui, bien que cachée à la vue, semblait omniprésente. La proximité des aigles, leurs ombres qui assombrissaient mystérieusement le sol, ajoutaient au frisson, à l'impression de morne désolation. Et déjà d'Arachova aux plus éloignés arrondissements de Delphes, la terre présente un paysage continuellement sublime, un spectacle dramatique. [...] La mer est devenue un lac montagneux calme élevé au-dessus de la cime des montagnes où le soleil vacille comme une omelette trempée de rhum. [...] De l'autre côté, comme née d'une cataracte, une mer de pâturage glisse au-dessus de la pente escarpée d'une falaise. Cela à l'éclat d'un équinoxe de printemps, espace vert qui grandit entre les étoiles dans le scintillement d'un œil.

Voir cela dans l'étrange crépuscule de Delphes me sembla encore plus sublime et terrifiant que je l'imaginai. Je me senti vraiment soulagé [...] de trouver un groupe de villageois inoccupés lancer les dés : cela donnait une touche humaine à la scène.

Henry Miller utilise ici le présent de vérité générale pour souligner que pour lui, ces paysages sont de toute éternité. Ses comparaisons très lyriques – une mer qui devient montagne et un pâturage qui se fait océan – oscillent entre plaisir et inquiétude. Ces associations entre mer et

montagne, lieux traditionnels du sublime, sont très courantes chez les poètes, de Virgile à Cendrars en passant par Cocteau qui compare les vagues et l'écume au mont Fuji neigeux. Chez Miller, la terre semble souffrir, l'atmosphère est inquiétante ce qui n'empêche pas le paysage d'être très beau. Tous les ingrédients du sublime sont donc de nouveau réunis. Mais dans ce paysage grandiose, on notera que l'homme est absent. C'est avec soulagement que Miller retrouve un groupe de villageois à la fin. Toutefois, à proximité de cette nature grandiose, Miller semble les trouver encore écrasés par l'immensité, puisqu'il les qualifie de oisifs « inoccupé », (« idle »). Les perceptions sensorielles assaillent le narrateur : la vision est fortement sollicitée comme le montre l'omniprésence de l'isotopie du regard.

Deux autres paysages « où le regard s'égaré », méritent également ce qualificatif de grandiose. Il s'agit des routes de Kazvin et de Yezd qu'empruntent Nicolas Bouvier et Thierry Vernet dans *L'Usage du monde*. On constatera, dans leurs descriptions par effet d'échelle, que l'homme y est presque réduit à portion congrue, comme absent, amoindri :

Puis la vallée s'évase, devient un large plateau marécageux encore taché de neige. La rivière s'y perd, le regard aussi. La première ondulation est à vingt kilomètres et l'œil en distingue une douzaine d'autres jusqu'à l'horizon. Soleil, espace, silence. [...] Chemin faisant on rencontre [...] parfois l'homme avec son allure de flâneur qui dispose de son temps. C'est une question d'échelle, dans un paysage de cette taille, même un cavalier lancé à fond de train aurait l'air d'un fainéant (UDM pp.248-249).

En quittant Surmak, on traverse d'abord des étendues rouges et noires semées de taches de sel. [...] Nous avons roulé de quatre à sept heures du soir sur cette excellente piste de terre sans rencontrer âme qui vive. À cause de la sécheresse de l'air, le regard porte à des distances incroyables : cette construction, là-bas, sous un arbre isolé, combien de kilomètre ? Thierry dit quatorze ; moi, dix-sept. On parie, on roule et le soir tombe avant que personne ne gagne : elle est à quarante-huit kilomètres en ligne droite¹⁷². On aperçoit aussi de hautes montagnes qui sont à plusieurs jours de voyage. On distingue parfaitement la limite de la neige – dans cette fournaise ! – et du roc. Comme la courbure de la terre dérobe leur socle, seuls les sommets apparaissent : des doigts, des dents, des baïonnettes, des mamelles : archipel immensément dispersé qui flotte sur un coussin de brume aux confins du désert. À mesure qu'on avance, d'autres silhouettes saugrenues surgissent d'un horizon vaste comme la mer, et vous font signe (UDM p.285).

La comparaison est transfert : la métaphore topique de l'horizon du monde vaste comme une mer facilite la désorientation. Cette perte des repères conduit à un relativisme. Comme le rappelle Claude Reichler, le paysage donne en premier lieu une leçon d'humilité :

¹⁷² Dans *Les Clochards célestes* les distances semblent aussi incroyables et infinies à Kerouac : « Je regardais vers le sommet. Il était juste là. J'y serai dans cinq minutes. "Plus qu'une demi-heure de trajet" cria Japhy. Je ne le cru pas. Après cinq minutes à crapahuter avec colère vers le haut je tombais, et regardant en haut, je vis qu'il était toujours aussi loin que tout à l'heure. », (« I looked up to the peak. It was right there. I'd be there in five minutes. "Only a half-hour to go!" yelled Japhy. I didn't believe it. In five minutes of scrambling angrily upward I fell down and looked up and it was still just as far away » CC p.71).

Tel le regard aux limites du visible, l'homme se perd, quoique jamais totalement : il perd de son importance. Comme si la subjectivité était diluée dans l'espace [...], son être profond dans la disparition des repères appris¹⁷³.

Cette « subjectivité diluée dans l'espace » qui produit chez Nicolas Bouvier l'« expérience du ravissement face à l'incommensurable¹⁷⁴ » effraie au contraire Jack Kerouac (dans un premier temps du moins). Le livre des *Clochards célestes* atteste, à sa manière, de ce sentiment du sublime terrifiant qui vire au cauchemar et qui souligne la petitesse de l'homme :

At every few steps we took it seemed we were going higher and higher on a terrifying elevator. I gulped when I turned around to look back and see all the state of California it would seem stretching out in three directions under huge blue skies with frightening planetary space clouds and immense vistas of distant valleys and even plateaus and for all I knew whole Nevada out there. It was very terrifying to look down and see Morley a dreaming spot by the little lake waiting for us. 'Oh why didn't I stay with old Henry?' I thought. I now began to be afraid to go any higher from sheer fear of being too high. I began to be afraid of being blown away by the wind. All the nightmares I'd ever had about falling off mountains and precipitous buildings ran through my head in perfect clarity. (CC p.71)

À chaque pas que nous faisons, il semblait que nous allions plus haut, plus haut dans un terrifiant ascenseur. Je déglutis lorsque me tournant pour regarder en arrière je vis tout l'état de Californie qui semblait s'étirer dans trois directions sous l'énorme ciel bleu empli d'effrayants nuages de tailles planétaires et l'immense panorama des lointaines vallées et même des plateaux et peut-être tout le Nevada là-bas. Il était vraiment terrifiant de regarder en bas pour voir Morley, petite tache rêvant près du petit lac nous attendant. "Oh, pourquoi je ne suis pas resté avec ce bon vieux Henry ?" j'ai pensé. Je commençais à présent à avoir peur d'aller plus haut par pur crainte d'être trop haut. Je commençais à avoir peur d'être emporté par le vent. Tous les cauchemars que j'avais faits dans ma vie dans lesquels je tombais de montagnes et d'immeubles à pic me revinrent en tête avec une clarté parfaite.

La raison principale de cette panique découle du désir irréalisable de *circonscrire* le paysage, de l'englober du regard. Kerouac ne peut que superposer les éléments composites qui s'offrent à sa vue et au-delà en les juxtaposant par des liens de coordinations (figure de la polysyndète). Si « l'expression "à perte de vue" revient fréquemment¹⁷⁵ » dans *L'Usage du monde*, c'est avant tout pour signifier l'impossibilité de l'entreprise. La mise en récit est alors peut-être là pour tenter de maîtriser cet espace immense dans l'espace étroit de la page : « Incantation de l'espace, décantation du texte¹⁷⁶ » écrivait Nicolas Bouvier.

¹⁷³ Claude Reichler, *op. cit.*, p.138.

¹⁷⁴ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.ci.*, p.154.

¹⁷⁵ *Ibid.* p.153.

¹⁷⁶ Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1054.

La source de cette peur de la perte de repaire au sommet de la montagne se trouve pour Kerouac chez Thoreau qui écrit dans *The Maine Woods* (*Les Forêts du Maine* 1864) :

The tops of mountains are among the unfinished parts of the globe, whether it is a slight insult to the gods to climb and pry into their secrets, and try their effect on our humanity. Only daring and insolent men, perchance, go there¹⁷⁷.

Les sommets des montagnes comptent parmi les parties inachevées du globe, où c'est un peu comme insulter les dieux que d'y grimper, de s'immiscer dans leurs secrets et d'éprouver l'ascendant qu'ils exercent sur notre humanité. Les hommes audacieux et insolents sont sans doute les seuls à y aller.

Pour Thoreau, monter au sommet des montagnes est une expérience héroïque mais inconsciente. Kerouac dépasse sa peur en comprenant qu'on ne peut pas tomber d'une montagne.

En recherchant le caractère grandiose des paysages et l'intensité des sensations qui l'accompagne, Henry Miller et Jack Kerouac expriment un désir de transcendance. Pour Henry Miller c'est l'infinité du monde, sa lumière, son atmosphère et la possibilité de retrouver des époques perdues dans les ruines, qui rend possible la présence des dieux grecs et d'un Dieu unique. Même syncrétisme chez Kerouac, mais entre une éducation catholique et un apprentissage bouddhiste. Son rapport contemplatif à l'univers, doublé par ses exercices de méditation, le mènent à percevoir dans le spectacle du monde ce que les bouddhistes nomment l'impermanence des choses et à mettre en œuvre le principe d'anéantissement :

Kerouac cherchait à vivre pleinement le moment présent au point de se dissoudre dans le flux de l'existence, de façon à devenir simultanément omniprésent (en tant que sujet mémorisant) et mystérieusement invisible (en tant qu'objet mémorable). Ces visions mystiques évoquent une appréhension immédiate du cosmos, où la vie, l'art et le rêve convergent à la faveur de l'effacement de soi¹⁷⁸.

Si, comme l'affirme Gaston Bachelard, « l'immensité est le mouvement de l'homme immobile¹⁷⁹ », alors Jack Kerouac accède à cette immensité par la méditation. Toutes les perceptions temporelles et spatiales sont intensifiées pour ensuite s'effacer en une « éternité » (terme répété plus de six fois au cours des trois derniers chapitres du roman, lorsque Ray Smith occupe la fonction de garde à Desolation Peak).

¹⁷⁷ Henry David Thoreau, *The Maine Woods* [1864], ed. Joseph Moldenhauer, Princeton, Princeton University, 2010, p.65.

¹⁷⁸ Adam Griffey, « *Sur la route : cinquante ans après* », dans *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 193-194, no. 3, 2007, pp. 539-546. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2007-3-page-539.htm#pa17>, page consultée le 03 juin 2019.

¹⁷⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, P.U.F., 1989, p.210.

Mais l'immensité d'un espace peut concrètement conduire au désespoir. Le passage de la décharge de *L'Usage du monde* est un épisode clef dans lequel survient une crise du narrateur devant la vastitude. Une décharge peut-elle être un lieu du sublime ? En effet, la décharge est *a priori* un exemple paradoxal non reconnu comme lieu habituel du sublime. Burke consacre tout de même un chapitre à la question des odeurs pestilentielles, chapitre appelé « L'odorat et le goût, les amertumes et les puanteurs » (« Smell and Taste, Bitters and Stenches »), dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Il écrit :

Smells and Tastes, have some share too in ideas of greatness; but it is a small one, weak in its nature, and confined in its operations. I shall only observe, that no smells or tastes can produce a grand sensation, except excessive bitters, and intolerable stenches.

Les odeurs et les saveurs contribuent, elles aussi, à l'idée de grandeur, mais leur participation est réduite, faible par nature et bornée dans ses effets. J'observerai seulement qu'odeurs et saveurs ne sauraient produire une grande impression, à l'exception de l'amertume extrême et de la puanteur intolérable¹⁸⁰.

Alors qu'il prépare ses bagages pour changer d'hôtel, Nicolas Bouvier se rend compte que son manuscrit écrit pendant l'hiver a été jeté par le boy qui assurait le ménage de la chambre. Avec l'aide de Thierry Vernet, il va tenter de le retrouver à la décharge de Quetta, où « puanteur intolérable » il y a, et l'entreprise se révèle aussi fructueuse que de chercher une aiguille dans une botte de foin.

Tout l'enjeu du passage est de montrer l'indifférence (presque l'hostilité) du monde extérieur par rapport à une subjectivité prise de panique. Ainsi, juste après la découverte de la disparition du manuscrit, survient un premier moment de calme absolu. C'est un décalage presque comique que décrit Nicolas Bouvier, entre ce qu'il ressent et le monde extérieur qui reste indifférent : « Il était midi, le soleil coulait entre les arbres, tout reposait. J'allai fouiller d'une main tremblante la poubelle de la cuisine, traversai l'office où soupirs et ronflements montaient de partout et retrouvai le groom endormi sous une nappe souillée » (UDM p.329) ou encore : « À cinq heures, le ciel se tendit de vert pomme, le feuillage des eucalyptus étincela comme du mercure puis le soleil noya tout dans son flot écœurant » (UDM p.330).

Le monde alentour se teinte de progressives touches subjectives, hyperboliques et comiques à force de tragique : « le camion de la voirie et ses servants squelettiques, masqués de feutre noir, étaient passés à l'aube dans un panache de poussière pour disparaître avec mon manuscrit » (UDM p.329). Le décalage est constant puisque le jour de cette perte est célébrée

¹⁸⁰ Edmund Burke, « L'odorat et le goût, les amertumes et les puanteurs », dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], édition présentée, traduite et annotée par Baldine Saint Girons, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, p.163.

la fête de l'indépendance nationale à Quetta : Nicolas Bouvier est donc confronté à la liesse des habitants tandis qu'il est anéanti à l'idée de ne jamais revoir son manuscrit.

Le grotesque de la situation s'intensifie avec la description de la décharge perçue comme un cloaque pestilentiel :

À midi nous étions à pied d'œuvre, au cœur d'un cirque de montagnes chauves dans une plaine d'ordures noirâtres, semées de tessons étincelants. D'énormes bouffées délétères, régulières comme le souffle d'un dormeur, montait en vibrant vers le soleil et brouillaient l'horizon. Une troupe d'ânes pelés trottaient, piochaient de la tête ou se roulaient dans ces vallonnements infects avec des braiments déchirants. Tout seul au centre de cette pestilence, un vieux entièrement nu tamisait du mâchefer. [...] Ce sont les vautours et les aigles qui nous ont conduits au plus frais. Ils étaient là une bonne centaine, perchés autour de leur dernière provende, digérant, fientant, rotant (UDM p.330-331).

La décharge est immense bien sûr, mais c'est curieusement par le minuscule, le détail, que Nicolas Bouvier fait saisir l'immensité du lieu grâce à l'énumération des objets ici contenus :

Vues de près, ces ordures exprimaient curieusement la disette ; des prélèvements successifs [...] les avaient complètement écrémés. Timbres-poste, mégots, chewing-gum, bouts de bois avaient fait des heureux bien avant le passage du camion. Seul l'innommable et l'informe étaient parvenus jusqu'ici, réduits, après l'ultime nettoyage des vautours, à une pâtée cendreuse, acide et morte, pleine d'arêtes traîtresses sur lesquelles la pelle butait. [...] [N]ous retenions notre souffle et cherchions une piste. On retrouvait dans ces détritiques comme une image affaiblie de la structure de la ville. [...] À chaque pelletée nous changions de quartier ; après les billets roses du cinéma *Cristal*, de vieux morceaux de film entremêlés de crevettes signalèrent la boutique Tellier et le *Saki Bar*. Quelques mètres plus loin, Thierry explorait le filon plus cossu du *Club Chiltan* – journaux étrangers, enveloppes avion, paquets de « Camel » rongés par la fermentation – et sondait prudemment en direction de notre hôtel (UDM p.331-332).

Roland Barthes dans ses *Essais critiques* (1963) précise le fonctionnement des objets dans les descriptions :

Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite : ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref, ils fourmillent de significations : ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit¹⁸¹.

La description des objets concentre donc tout le jugement implicite qu'un auteur place en eux. C'est toute une cartographie, un inventaire qui se retrouve ici ; la société de Quetta – mais qui peut s'élargir à toutes les villes – fait l'objet d'une analyse sociologique grâce aux différentes

¹⁸¹Roland Barthes, « Littérature objective » dans *Essais critiques* [1963], Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p.33.

couches d'ordures. La confrontation aux ordures, ce que l'on rejette, dans un espace infini ouvre à une réflexion sur la finitude. Nicolas Bouvier oublie la perte de son manuscrit éphémère, pour se concentrer sur l'impermanence des choses et donc la mort. Le souvenir des ordures lui fait, en effet, penser au vide, au non être :

Sans l'odeur j'aurais pu oublier la journée. Mais malgré le savon, la douche, une chemise propre, je puais l'ordure. À chaque respiration je revoyais cette plaine fumante et noire libérer par bouffées ses dernières molécules instables pour rejoindre enfin l'inertie élémentaire et le repos ; cette matière au bout de ses peines, au terme de ses réincarnations, dont cent ans d'ondée et de soleil n'auraient plus tirée un brin d'herbe. Les vautours qui picoraien ce néant ne manquait pas de nerf ; la succulence de la charogne avait depuis longtemps déserté leur mémoire. La couleur, le goût, la forme même, fruit d'associations délicieuses, mais fugaces, n'étaient pas souvent au menu. Négligeant ces efflorescences passagères, perchés en pleine permanence, en pleine torpeur, ils digéraient la dure affirmation de Démocrite : *ni le doux ni l'amer n'existent, mais seulement les atomes et le vide entre les atomes* (UDM p.334)

Pour comprendre cette dernière citation de Démocrite, philosophe grec de l'Antiquité, il faut connaître sa théorie du plein dense (représentant l'Être) et du vide (représentant le Non-Être). En effet, les premiers atomistes, Démocrite d'Abdère et Leucippe décrivent un monde matérialiste dans lequel les atomes (particules insécables) tombent dans le vide (le *clinamen*). Selon eux, nos sens attribuent aux choses des qualités substantielles qui ne sont que des effets produits par le jeu de ces atomes entrant en collision dans le grand vide de la *physis*. À ce titre, toute chose peut être tenue comme n'existant pas en soi. Il est donc vain d'accorder aux choses et à nos sens de l'importance. On notera l'humour indéfectible de Nicolas Bouvier : ces charognards ont des lettres, ils ont su (eux) digérer une culture gréco-latine humaniste.

Ainsi, les espaces grandioses et infinis autorisent Miller, Kerouac et Bouvier, par l'entremise de la fascination du sublime, un accès à la transcendance et simultanément un renvoi à leur propre finitude.

b- *From womb to tomb*

Les descriptions des paysages grandioses dans lesquels Bouvier, Miller et Kerouac se fondent sont donc nombreux dans leurs récits. Est-ce un simple *topos*, un morceau de bravoure ? Pourquoi cette expérience est-elle répétée ? Pourquoi le récit vient-il systématiquement

l'amplifier ? Sans doute par désir de complétude, volonté de retrouver une unité perdue. C'est ce que suggère Nicolas Bouvier dans ses « Réflexions sur l'espace et l'écriture » :

Pour les déracinés de l'écriture, voyager c'est retrouver par déracinement, disponibilité, risques, dénuement, l'accès à ces lieux privilégiés où les choses les plus humbles retrouvent leur existence plénière et souveraine¹⁸².

Il s'agit de retrouver symboliquement, *in utero*, la quiétude d'avant la naissance. Le schème ascensionnel en direction du sommet se transforme dans le récit de voyage en son schème inverse, celui de la descente et du blottissement que nous devons comprendre comme un retour fusionnel au ventre de la mère. Ainsi, le motif le plus courant est la comparaison plus ou moins implicite avec le ventre de la mère pour les trois écrivains.

Nicolas Bouvier, toujours dans ses « Réflexions sur l'espace et l'écriture » propose, sans ambiguïté, cette comparaison imagée du ventre maternel comme lieu protecteur, dans lequel on s'oublie parce que tout prend sens :

J'étais au bord d'un chemin poussiéreux comme dans le ventre de ma mère. Parfaitement vide, entièrement décentré. [...] Je me retrouvais rien, moins que rien, sans origine ni destination, entièrement absorbé par l'ici et le maintenant. Les moines gyrovagues de la tradition orthodoxe et les bonzes itinérants ont connu et recherché ces instants où la dispersion et l'érosion de la route conduisent paradoxalement à un Da sein où le seul fait d'être au monde remplit l'horizon jusqu'au bord¹⁸³.

Même désir et même comparaison chez Jack Kerouac : « [...] tout ce que le monde voulait c'était pénétrer au cœur des choses, comme dans le ventre maternel, pour s'y blottir et y dormir d[un] sommeil extatique [...] » (« [...] all anybody wanted was some kind of penetration into the heart of things where, like in a womb, we could curl up and sleep [an] ecstatic sleep [...] »¹⁸⁴ »).

La comparaison du monde avec un ventre maternel est une image qui se retrouve enfin surtout chez Miller, disséminée dans toute son œuvre et notamment dans son essai « The Enormous Womb », littéralement Le Ventre Immense :

As far as I can make out, there is never anything but womb. First and last there is the womb of Nature; then there is the mother's womb; and finally there is the womb in which we have our life and being and which we call the world¹⁸⁵.

¹⁸² Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », dans *Œuvres, op.cit.* p.1054.

¹⁸³ *Ibid*, p.1055.

¹⁸⁴ Jack Kerouac, cité par George Mouratidis « Voyager au cœur des choses », dans *Sur la Route* [1957], trad. Josée Kamoun, *op.cit.*, p.110.

¹⁸⁵ Henry Miller, « The Enormous Womb », *The Wisdom of the Heart, op.cit.*, p.94.

D'aussi loin que je puisse le discerner, il n'y a rien d'autre qu'un ventre. En premier et en dernier il y a le ventre de la Nature ; puis il y a le ventre de la mère ; et finalement il y a le ventre dans lequel nous avons notre vie et notre être et que nous appelons le monde.

On retrouve aussi le motif, (mais inversé puisque Miller n'envisage pas de sortir du ventre), chez le poète Blaise Cendrars, ami d'Henry Miller et source d'inspiration de Nicolas Bouvier. À la fin de son *Voyage en Amérique*, Blaise Cendrars décrit l'arrivée du bateau au port de New York comme s'il s'agissait pour lui d'une nouvelle naissance. En voici les derniers mots :

L'âme tire du néant, épingle au fond des nuits, un phare, puis un autre, puis encore un petit feu, un tremblotant falot et, déconcertée, par un méandre dardanellesque, arrive, déçue, au port. C'est une nouvelle naissance ! Je vois des feux briller, comme à travers l'épaisseur de la chair... Je me souviens, je me souviens des splendeurs apparues... Vais-je crier comme un nouveau-né ?...¹⁸⁶

Ce retour à la naissance est décrit par Kerouac comme un sommeil profond. Bouvier, pour sa part, parle de dispersion. La gestation renvoie, certes, à un état de plénitude, mais c'est un état de plénitude oublié, « parfaitement vide » pour reprendre les mots de Nicolas Bouvier. Dans la poésie anglophone, le ventre maternel (womb) rime avec la tombe (tomb), ce qui a donné lieu à tout un imaginaire. On trouve notamment cette riche association chez Shakespeare, dans *Richard III* (1597) ou bien dans *Roméo et Juliette* par exemple :

The earth, that's nature's mother, is her tomb.
What is her burying, grave that is her womb. (Acte II, scène 3)

La terre qui est la mère de la nature, c'est sa tombe
Et ce qu'est son cercueil est aussi sa matrice profonde¹⁸⁷

Des vers qui font écho à certaines réflexions de Miller lors de son séjour en Grèce, puisque l'on trouve dans les *Premiers regards sur la Grèce* cette note : « [Eleusis] est une cité enveloppée d'un voile mortuaire, comme si, lorsque nous sommes dans son ventre, notre mère prenait le deuil¹⁸⁸ ». Ce ventre rêvé, marqué par l'oubli, est de manière ambivalente l'expression d'un désir de mort. Pour William Gordon dans *The Mind and Art of Henry Miller*, il s'agit au contraire d'un désir d'immortalité : « [Le désir d'échapper au fait de devenir] ressemble au désir pour le ventre et au vœux de sécurité et d'immortalité, pour ce qui est changeant et éphémère »

¹⁸⁶ Blaise Cendrars, *Mon Voyage en Amérique*, [1961], L'imaginaire, Gallimard, 2015, p.74.

¹⁸⁷ William Shakespeare, *Roméo et Juliette* [1595], trad. Pierre Jean Jouve et George Pitoëff, Garnier-Flammarion, 1992, p.112.

¹⁸⁸ Henry Miller, *Premiers regards sur la Grèce* [1973], Paris, Arléa, 2010, p.54. On trouve également un croquis d'Henry Miller, qui représente un arbre de vie schématique, portant au bas l'équation : « Tombe = ventre maternel » (« Grave = womb »).

(« [The desire to escape from the realm of becoming] resembles the desire for the womb in its wish for security and immortality, for what is changing and impermanent¹⁸⁹»). Dans l'un ou l'autre cas – pulsion de mort ou pulsion de vie –, on peut ici faire l'hypothèse que cette volonté fusionnelle d'unité avec la mère ou la nature doit être comprise comme un désir d'oubli dans lequel il n'y a ni avant ni après, ni sujet ni objet, ni *je* ni *tu*.

B- Conscience de soi dans le monde

Dans son *Voyage en Orient* (1838), Lamartine observe que tout voyage est (trans)formateur : « Il n'y a d'homme plus complet que celui qui a beaucoup voyagé, qui a changé vingt fois la forme de sa pensée et de sa vie¹⁹⁰ ». Et Philippe Antoine d'ajouter que le récit de voyage permet à celui qui écrit de se connaître :

Existe-il des façons intimes d'habiter le monde ou de parcourir le territoire ? La question reste ouverte mais s'impose de manière entêtante : dire comment et dans quelle disposition d'esprit on voyage revient peu ou prou à dire qui l'on est¹⁹¹.

La quête des voyageurs est donc une quête intime et intérieure. Les cheminements de Kerouac, Miller et Bouvier sont ponctués d'étapes : découverte, adaptation, doutes, fatigue et enfin illuminations. Dans leur rapport intime au monde, on peut dégager trois formes d'explorations : l'une poétique, écartelée entre le lyrisme d'une part et la forme brève d'autre part ; une deuxième liée à la recherche de l'effacement, encore rattaché au poétique mais qui tend déjà vers une ascèse ; et enfin une troisième d'essence spirituelle voire mystique, qui est l'atteinte d'illuminations, certes éphémères mais répétées.

1- Du lyrisme à la dépersonnalisation

Entre lyrisme et dépersonnalisation, l'écart semble grand. Pourtant, ces formes d'expression poétiques paradoxales se mêlent dans les récits viatiques de Miller, Kerouac et Bouvier. Le lyrisme, c'est-à-dire l'excès de parole sert à rendre compte de l'illumination extatique vécue. Il

¹⁸⁹ William A. Gordon, *op.cit.*, p.58.

¹⁹⁰ Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Meline, 1838, p.203.

¹⁹¹ Philippe Antoine, « Conclusion », dans *Romans et récits de voyage, op.cit.*, p.217.

voisine avec son opposé, la forme brève, qui se révèle être un autre moyen, tout aussi efficace, de décrire l'expérience d'un ravissement. La forme brève donne accès au contenu même du ravissement, elle permet de se substituer à l'expérience de l'épiphanie. Elle serait ainsi l'épiphanie mais sans le moi qui en est le support, comme dans l'exercice de disparition extrême recherché par Bouvier. Dans son introduction au livre d'étude *La Littérature et le Sublime*, Patrick Marot rappelle :

L'un des caractères communs à toutes les configurations du sublime est ce paradoxe, plusieurs fois formulé, que l'occultation est la condition de l'énonciation. Longin cite à cet égard le silence d'Ajax aux enfers, dans *L'Odyssée*, comme sublime de l'ellipse du discours, et écrit que les bonnes métaphores sublimes doivent être masquées. C'est dire que l'énonciation sublime est contradictoire au discours sur lequel elle doit pourtant s'appuyer, qu'entre la belle ordonnance des mots et la puissance foudroyante du verbe la relation – même lorsqu'elle n'est pas conflictuelle – est d'exclusion réciproque¹⁹².

Ce paradoxe s'accompagne enfin, d'un effacement heureux du narrateur sous plusieurs aspects. Cet effacement rejoint l'expérience mystique, qui est détachement et dénudation du moi, auxquels les méditations doivent donner accès.

a- Présence lyrique

Pour Jean-Michel Maulpoix, grand spécialiste du lyrisme, cette tonalité obéit à certaines règles : on trouve toujours une dimension de célébration et une idée d'élévation. Le lyrisme met également en question « la notion même de sujet puisqu'il signifie *une manière d'être, de parler ou d'écrire*, et ne désigne pas expressément un genre¹⁹³ », tout en étant « cette chaleur du discours, cette ferveur, cet emportement, ce remuement de la langue dans le corps, la voix, le souffle...¹⁹⁴ ».

Écriture dionysiaque

Des trois voyageurs, Henry Miller est sans doute celui dont l'écriture correspond le mieux à la description des caractéristiques de la prose lyrique proposée par Jean-Michel Maulpoix. Des quatre récits de voyage, le sien est en effet celui qui s'éloigne le plus de la forme du roman : les chapitres ne sont pas aussi fréquemment ordonnés que dans les autres livres, les digressions

¹⁹² Patrick Marot, « L'écriture du Sublime ou l'éclat du manque » *op.cit.*, p.38-39

¹⁹³ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme* [1997], Paris, José Corti, 2009, p.22.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.23.

se font plus longues et impromptues comme si elles étaient improvisées au fil de la plume. Il n'en est rien puisque l'écriture du *Colosse de Maroussi* s'est faite essentiellement après son voyage en Grèce, une fois l'auteur rentré aux États-Unis. Cette impression d'improvisation est donc souhaitée, appuyée sans doute par le carnet de bord que tenait Miller au cours de son périple. Il s'agit d'une impression de fraîcheur d'une écriture qui accueille la présence directe du monde et se tient dans l'instant présent.

Dans *Le Colosse de Maroussi*, l'écrivain déroule librement ses idées, sans se soucier de guider son lecteur ; il passe du réel à l'imaginaire parfois sans aucune autre transition qu'un saut de ligne entre deux parties. La manifestation de son emportement lyrique ne se marque pas nécessairement par des points d'exclamation typographique, mais peut être suggérée dans le ton du narrateur (notamment les nombreuses pages sur la guerre et la paix, ou celles dans lesquelles il développe une anecdote sur un prisonnier ou un personnage mythique). Ces parenthèses graves ou ludiques se caractérisent par des pages que Henry Miller qualifie de surréalistes, il emploie le terme dans sa préface de l'édition française du *Colosse de Maroussi* : « il m'arrive de relire, dans un de mes livres, une page humoristique, argotique, ou surréaliste¹⁹⁵ ». Le parallèle entre le style de Henry Miller et les surréalistes a été largement souligné et traité par la critique¹⁹⁶. Si l'on compare les livres de Henry Miller avec la définition du surréalisme donnée par André Breton en 1924, un lien peut facilement être établi :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale¹⁹⁷.

Radicalité, refus du compromis, marginalisation, goût du scandale, pour tous ces critères (communs à ceux du groupe surréaliste), Henry Miller a longtemps été censuré et ses livres jugés immoraux aux États-Unis¹⁹⁸. Pourtant, bien que Miller ait lu les Surréalistes¹⁹⁹, il est impossible de l'affilier au mouvement, puisqu'il n'a jamais été membre du groupe. Il s'agit plus

¹⁹⁵ Henry Miller, *Le Colosse de Maroussi* [1941], trad. Georges Belmont, Paris, Le chêne, 1958, p.ix. En français dans le texte.

¹⁹⁶ C'est par exemple le sujet de la thèse de Kenjiro Matsuda, *Le surréalisme dans l'univers littéraire d'Henry Miller* (1992) ; du livre de Gay Louise Balliet *Henry Miller and Surrealist Metaphor: Riding the Ovarian Trolley* (1996) et du livre de Paul Jahshan *Henry Miller and the Surrealist Discourse of Excess : A Post-structuralist Reading* (2001).

¹⁹⁷ André Breton, *Manifeste du Surréalisme* [1924], Gallimard, Folio Essais, 1983, p.37.

¹⁹⁸ *Tropique du Cancer*, son premier roman, a été publié en anglais en France par Obelisk Press en 1934, éditeur spécialisé dans les livres à scandale qui pouvaient être censurés en Angleterre et aux États-Unis. La publication de *Tropique du Cancer* aux États-Unis attendra 1961 et Miller sera poursuivi pour obscénités, sans suites.

¹⁹⁹ Miller fait référence au *Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon ainsi qu'à *Nadja* (1928) d'André Breton dans *Le Colosse de Maroussi*. Ce discret « nous sommes des poissons solubles » (« we are soluble fish » CM p.134) est-elle une autre référence à Breton ?

d'une proximité que d'une réelle inspiration. En 1939, Miller emploie le terme de façon assez floue dans son essai *The Cosmological Eye (L'Œil qui voyage)* : « J'écrivais de façon surréaliste en Amérique avant même d'avoir entendu le mot. Bien entendu je me suis bien fait botter les fesses pour ça » (« I was writing Surrealistically in America before I had ever heard the word. Of course I got a good kick in the pants for it²⁰⁰ »).

Proches de l'univers surréaliste par leur incongruité et leur audace, les passages de Miller qui s'éloignent de la réalité du voyage sont de véritables envolées lyriques. Ce sont également les pages dans lesquels la présence de Miller se fait le plus sentir et devient la plus imposante. Une présence admirée par Nicolas Bouvier comme l'écrit ce dernier dans une lettre adressée à Thierry Vernet :

Ces temps, lu un peu de Miller bien sûr, sans déchanter. Sa façon de tremper dans la vie, la saveur de ce qu'il en ramène, la Présence finalement me paraît plus précieuse que les « variations de l'intelligence » sur un thème bien choisi. Une façon d'accepter activement aussi, avec une confiance dont je ne me sens pas capable²⁰¹.

Dans ses livres, Miller laisse libre court à ce que Paul Jahshan nomme le « discours de l'excès » (discourse of excess »). On le voit dans ses hyperboles, ses comparaisons, ses affirmations péremptoires, sont usage du présent de vérité général etc. Pour éviter tout raccourci – puisque Miller ne fait pas partie du mouvement surréaliste – on peut parler pour lui d'une écriture dionysiaque et hybride, caractérisée par l'inspiration, l'exubérance et la démesure, un style passionnément enthousiaste. C'est d'ailleurs toujours à l'enthousiasme que se réfère Miller lorsqu'il se décrit en Grèce, au sens étymologique de « en-theos », « Dieu en nous ». Miller souhaite d'ailleurs « l'émergence d'un type d'artiste Dionysien » (« the emergence of the Dionysian type of artist²⁰² »).

Écritures automatiques et spontanées

Selon Philippe Antoine :

Le scripteur est par ailleurs conscient de ce fossé entre le senti et le dit. Il cherche parfois à le combler et bricole des solutions pour accorder autant que faire se peut les mots et les affects. Le recours au lyrisme,

²⁰⁰ Henry Miller, « A Turning Point in My Life – A *Cosmological Eye* », dans *Henry Miller on Writing* [1964], New York, A New Directions Paperbook, 1964, p.102.

²⁰¹ Nicolas Bouvier, « Lettre du 13-18 septembre 1961 », dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, op.cit. p.1311.

²⁰² Henry Miller, « Creative Death » dans *The Wisdom of the Heart*, op.cit p.8.

l'adoption d'un phrasé accordé aux battements de l'âme et du corps, la quête d'une écriture transparente... font partie des ressources dont dispose l'écrivain pour se situer au plus près de l'impression²⁰³.

Le lyrisme se loge précisément dans le refus de reconnaître qu'il y a un fossé. Seul Nicolas Bouvier pratique une écriture de la conscience. Il ne songe pas à nier qu'il peut y avoir fossé, au contraire il met toujours en avant cette difficulté. Pour lui, le langage est un matériau laborieux à manier : « il m'a fallu apprendre à découper et à coudre le cuire du langage²⁰⁴ » écrit-il. Pendant la rédaction de *L'Usage du monde*, Nicolas Bouvier avoue dans son entretien avec Irène Lichtenstein avoir

traversé une période de désespoir dans l'écriture, parce que finalement, c'est un projet très immodeste de vouloir rendre compte des choses. Il y a une telle disproportion entre cette ambition et les moyens dont on dispose qu'il faut payer de sa personne jusqu'au moment où le sol se dérobe²⁰⁵.

Il y a tout de même une « quête de l'écriture transparente » chez lui, pour reprendre les termes de Philippe Antoine, parce qu'il cherche à tout prix à faire oublier la présence de l'écrivain pour que le récit devienne léger. Mais cette recherche ne passe absolument pas par la spontanéité ou l'automatisme. Afin de se situer au plus près de l'impression il retranscrit les rythmes de l'oralité : l'usage de propos rapportés ou d'un lexique familier sont autant de procédés qui lui permettent de saisir sur le vif des réactions ou des situations. S'il y a une part de spontané dans les récits de Bouvier, elle se loge essentiellement dans le lexique et les constructions syntaxiques. Il s'agit cependant d'une spontanéité apparente : il réussit à donner une impression de légèreté et d'absence grâce à un travail laborieux. Il se distingue en cela de Kerouac et de Miller.

Henry Miller affirme en effet dans *The Time of the Assassin*, son essai sur Rimbaud : « il nous faut trouver un nouveau langage dans lequel le cœur parlera sans intermédiaire » (« we must find a new language in which one heart will speak without intermediation²⁰⁶ »). C'est précisément ce qu'il apprécie dans la prose de Kerouac, comme le présente la préface que Miller a rédigée pour le roman *The Subterraneans* (*Les Souterrains*, 1958) :

Jack Kerouac has done something to our immaculate prose from which it may never recover. A passionate lover of language, he knows how to use it. Born virtuoso that he is, he takes pleasure in defying the laws

²⁰³ Philippe Antoine, « "Le reste est trop intime". Indicible et silences dans le *Voyage en Orient* de Lamartine », dans *Voyage et Intimité*, *op.cit.*, p.75.

²⁰⁴ Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture » dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.1053.

²⁰⁵ Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes » dans *Ibid*, p.1300.

²⁰⁶ Henry Miller, *The Time of the Assassin: A Study of Rimbaud* [1946], New York, A New Direction Paperback, 1962, p.37.

and conventions of literary expression which cripple genuine, untrammled communication between reader and writer²⁰⁷.

Jack Kerouac a fait quelque chose à notre prose immaculée dont elle ne se remettra peut-être jamais. En amoureux passionné du langage, il sait l'utiliser. Né virtuose, il prend plaisir à défier les lois et les conventions des expressions littéraires qui affectent la sincérité, il désentrave la communication entre le lecteur et l'écrivain.

La nécessité de réinventer le langage, de défier ses lois, s'incarne dans l'idéal d'une écriture plus spontanée, à l'image peut-être, d'un voyage. C'est pour cela que le rouleau de *Sur la route* devient chemin que l'on déroule, loin des conventions de phrases et de syntaxe, puisqu'il n'y a pas de paragraphes.

Pour Kerouac, l'impression de spontanéité s'obtient si l'écriture est dépourvue de filtre : il est ainsi permis d'« écri[re] ce que [l'on] veu[t] depuis le fond sans fond de l'esprit » (« write what [one] want[s] bottomless from bottom of [one's] mind²⁰⁸ »). Ce style nouveau, spontané, sera tourné en dérision par certains parce qu'il semble littérairement irréflecti. Truman Capote déclarera donc dans une interview en 1957 à propos de la Beat Generation et de Kerouac particulièrement : « Seulement ce ne sont pas des écrivains. Ce sont des dactylographes. » (« Only they're no writers. They're typists²⁰⁹ »).

Pour Ginsberg, cette spontanéité est signe de liberté et d'intelligence :

Not many prose writers alive (Celine, Genet, a few others) would have the freedom and intelligence to trust their own minds, remember they made that jump, not censor it but write it down and discover its beauty. That's what I look for in K[erouac]'s prose. He's gone very far out in discovering (or remembering, or transcribing) the perfect patterns that his own mind makes, and trusting them, and seeing their importance—to rhythm, to imagery, to the very structure of the “novel.”²¹⁰

Peu d'écrivains de prose vivants (Céline, Genet et quelques autres) auraient eu la liberté et l'intelligence de faire confiance à leur propre esprit, se souviendrait de faire ce saut, ne pas le censurer mais de l'écrire et découvrir sa beauté. C'est ce que je recherche dans la prose de K[erouac]. Il est allé très loin dans la découverte (ou le souvenir ou la transcription) des parfaits motifs créés par son esprit, et de leur faire confiance, et de voir leur importance – pour le rythme, pour l'imagerie, pour la structure du « roman ».

²⁰⁷ Henry Miller, « Préface », dans Jack Kerouac, *The Subterraneans and Pic. Two novels* [1958], Londres, A Flamingo Modern Classic, 1995, p.9.

²⁰⁸ Jack Kerouac, « Croyance et technique pour la prose moderne », dans *Vraie blonde, et autre, op.cit.*, p.21.

²⁰⁹ Truman Capote, *The Paris Review*, Number 16, The Art of Fiction No. 17, 1957, Interviewé par Pati Hill.

Disponible à l'adresse : <https://www.theparisreview.org/interviews/4867/the-art-of-fiction-no-17-truman-capote> Consulté le 25 mai 2020. Il y a ici une parenté entre la Beat Generation et les surréalistes qui souhaitaient prendre la dictée de l'inconscient, comme s'ils étaient dactylographes

²¹⁰ Allen Ginsberg, *Review of « The Dharma Bums »* dans *The Village Voice*, 12 novembre 1958. Disponible à l'adresse : <https://www.villagevoice.com/2008/06/02/allen-ginsberg-on-the-dharma-bums/> Dernière consultation le 12 mai 2020.

Parallèlement, on peut rapprocher la prose spontanée de Kerouac de celle de Miller que William Gordon caractérise par l'appellation d'« écriture automatique » (« automatic writing »), synonyme de spontané :

Miller has created the dramatic structure which will enable him to move within the dimensions of experience from the biological matrix to god-feeling. Miller has developed a technique for representing these extremes of experience; and while he does not always use it to the same degree, it tends to appear in all the auto-novels. [...] The passages of narrative tend to set up associations which lead either to fantasy or a kind of ecstasy. The fantasy, which is to a greater or lesser extent surrealistic, is usually associated with the biological level of life; the imagery tends to be archaic and very sensual, archetypal in the Jungian sense. The ecstatic passages are characterized by exuberance of language and the adoption of a prophetic pose. According to Miller the level of fantasy flows straight from the unconscious – almost automatic writing.²¹¹

Miller a créé la structure dramatique qui lui permettait de se déplacer dans les étendues de l'expérience, de la matrice biologique au sentiment divin. Miller a développé une technique pour représenter ces expériences extrêmes ; et bien qu'il ne les ait pas toujours utilisées au même degré, elles avaient tendance à apparaître dans tous les auto-romans. [...] Les passages narratifs ont tendance à installer des associations qui conduisent soit à la fantaisie soit à une sorte d'extase. La fantaisie, qui est dans une plus ou moins grande mesure surréaliste, est souvent associée au niveau biologique de la vie ; l'imaginaire a tendance à être archaïque ou très sensuel, archétypal au sens jungien. Les passages extatiques se caractérisent par l'exubérance du langage et l'adoption d'une prose prophétique. D'après Miller, le niveau de fantaisie vient tout droit de l'inconscient – c'est presque une écriture automatique.

Plusieurs indices sont le signe de ces écritures automatiques ou spontanées : la longueur des phrases, leur rythme, la ponctuation (absence ou omniprésence), les associations d'idées etc. En voici un exemple dans le début des *Clochards céleste*, alors que le narrateur, arrivé en Californie se réveille sur une plage :

Waking up in the middle of the night, 'Wa? Where am I, what is the basketbally game of eternity the girls are playing here by me in the old house of my life, the house isn't on fire is it?' but it's only the banding rush of waves piling up higher closer high tide to my blanket bed. 'I be as hard as a conch shell', and I go to sleep and dream that while sleeping I use up three slices of bread breathing... Ah poor mind of man, and lonely man alone on the beach, and God watching with intent smile I'd say... And I dreamed of home long ago in New England, my little kitkats trying to go a thousand miles following me across America, and my mother with a pack on her back, and my father running after the ephemeral uncatchable train, and I dreamed and woke up to a gray dawn, saw it, sniffed (because I had seen all the horizon make me believe in its reality), and went back to sleep, turning over. (CC p.10-11)

²¹¹ William A. Gordon, *The Mind and Art of Henry Miller*, op.cit., p.61.

Me réveillant au milieu de la nuit, « Wa ? Où je suis, qu'est-ce que c'est que ce jeu d'éternité de basketball auquel les filles jouent à côté de moi dans cette vieille maison de ma vie, la maison n'est pas en feu non ? » mais c'est seulement l'orchestre hâtif des vagues de la marée haute qui s'amasse de plus en plus haut de plus en plus près vers ma couverture. « Je vais être aussi dur qu'une conque », et je retourne dormir et je rêve que pendant mon sommeil j'épuise trois tranches de souffle en pain... Ah pauvre esprit de l'homme, et homme seul solitaire sur la plage, et Dieu qui regarde avec un sourire intense je dirais... Et je rêvais de la maison il y a longtemps en Nouvelle Angleterre, mes petits jouets tentant de me suivre sur des milliers de kilomètres à travers l'Amérique et ma mère avec un sac sur le dos, et mon père qui court après le fugace train inattrapable, et je rêvais et je me réveillais avec l'aube grise, je la vis, je reniflais (parce que j'avais vu tout l'horizon qui m'avait fait croire en sa réalité), et je recommençais à dormir, en me retournant.²¹²

Ce passage est particulièrement intéressant parce que Kerouac va au bout du processus de spontanéité de ses phrases, puisque le narrateur est à moitié en train de rêver. Rappelons qu'André Breton commence *Le Manifeste du surréalisme* (1924) par noter une « phrase de réveil ». Le moment de l'endormissement et de l'éveil est un moment de porosité entre conscient et inconscient, c'est le cas également dans le monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysse* (1922), chez Joyce dont voici les premières lignes :

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methylated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first [...]

Oui parce qu'avant jamais il a fait une chose pareille de demander qu'on lui serve son petit déjeuner au lit avec deux œufs depuis le City Arms Hotel quand il faisait toujours semblant d'être alité avec sa voix de malade il faisait sa seigneurie pour se faire remarquer de cette vieille peau de Mme Riordan avec laquelle il pensait avoir la cote et qu'elle nous a pas laissé un radis tout passe en messes pour elle et son âme ce qu'elle pouvait être rat effrayée à l'idée d'allonger 3 sous pour son alcool à brûler me racontant toutes ses maladies elle faisait tout un plat sur la politique les tremblements de terre la fin du monde prenons un peu de bon temps d'abord [...]²¹³

« Stream of consciousness²¹⁴ » (« flux de consciences ») et écriture automatique se rejoignent dans leur résultat, atteint par des chemins différents. On retrouve chez Kerouac – à plus petite échelle – la même (dé)construction de phrases que Joyce²¹⁵ : la multiplication d'aposiopèses,

²¹² Dans sa traduction, Marc Sapotra réduit le cours sinueux des phrases en les ponctuant.

²¹³ James Joyce, *Ulysse* [1922], traduit et édité sous la direction de Jacques Aubert, Gallimard, Folio, 2013, p.1130.

²¹⁴ William James invente l'expression dans *The Principles of Psychology* [1890].

²¹⁵ Dans une lettre à Kerouac, Ginsberg lui écrit : « Et la cadence orale de ta prose – dont Joyce est également un spécialiste – s'effectue sans causer de dégâts majeurs aux séquences naturelles de la construction de la phrase. [...] Je remarque que tes mélodies sont souvent produites par un mélange de la phrase à l'irlandaise façon Joyce, mais

la continuité des phrases sans que soient nettement distinguées les pensées vagues des idées éveillées etc. Kerouac va moins loin dans sans manière de malmener la phrase que Joyce, notamment parce que ce dernier supprime toute ponctuation. Kerouac n'hésite pas à écrire des pléonasmes (« lonely man alone ») et à multiplier les associations d'idées (sa maison, sa mère, son père, un train). L'usage des points de suspensions est également très fécond, puisqu'ils ménagent des petits temps de repos entre les idées comme entre les rêves, il s'agit presque du souffle du dormeur en pointillé ou de ses pensées qui dérivent. On retrouve encore une fois le jeu sur les sonorités renforcé par l'absence de ponctuation ; ici pour accompagner le son de la marée (« banding rush of waves piling up higher closer high tide ») ; là pour justifier peut-être une association d'idée du rêve (« pack on her back »). De plus, la superposition de plusieurs niveaux de la même voix narrative opère un brouillage qui renforce la confusion du rêve. Kerouac coupe les phrases du narrateur (notamment la première) par des pensées au style direct pour reprendre ensuite le fil de la narration comme si de rien n'était, puisque la narration répond à la question.

Dans « Croyance et technique pour la prose moderne », le quinzième principe dicté par Jack Kerouac est de « Raconter l'histoire véritable du monde dans un monologue intérieur²¹⁶ », « Telling the true story of the world in interior monolog ». Allen Ginsberg parle de ces monologues intérieurs :

[his style] allowed for individual sentences that might not come to their period except after several pages of self reminiscence, of interruption and the piling on of detail, so that what you arrived at was a sort of stream of consciousness visioned around a specific subject [...] and a specific view point [...]²¹⁷.

[son style] autorise la phrase indépendante qui ne parvient à son terme qu'après plusieurs pages de reminiscences, d'interruptions, d'accumulation de détails, de sorte qu'on aboutit à un courant de conscience centré sur un sujet spécifique [...] et à un point de vue spécifique [...]

On retrouve ces monologues intérieurs chez Miller. Contrairement à celles de Kerouac, les associations d'idées de Miller dérivent souvent loin du sujet initial. Pour reprendre la formulation de William Gordon, les « passages extatiques se caractérisent par l'exubérance du langage et l'adoption d'une prose prophétique ». Par exemple, alors qu'il se rend à Hydra, Miller énumère tous les sites antiques qu'il a visité (Epidaure, Tirynthe, Mycènes, Argos etc.) et il termine par ce constat illuminé :

portées par une cadence naturelle à la Neal [Cassady] ». Allen Ginsberg, « Lettre écrite entre le 1^{er} et le 7 novembre 1952 », dans *Jack Kerouac et Allen Ginsberg : Correspondance (1944-1969)*, op.cit., p.151-152.

²¹⁶ Jack Kerouac, *Vraie blonde et autres*, op.cit., p.22.

²¹⁷ Jack Kerouac, *Sur la Route Le rouleau original*, op.cit. p.39.

I am at Leonidion at sundown and behind the heavy pall of marsh vapor looms the dark portal of the Inferno where the shades of bats and snakes and lizards come to rest, and perhaps to pray. In each place I open a new vein of experience, a miner digging deeper into the earth approaching the heart of the star which is not yet extinguished. The light is no longer solar or lunar; it is the starry light of the planet to which man has given life. The earth is alive to its innermost depths; at the center it is the sun in the form of a man crucified. The sun bleeds on its cross in the hidden depths. The sun is man struggling to emerge towards another light. From light to light, from cavalry to cavalry. The earth song... (CM p.48)

Je suis à Leonidio au coucher du soleil et derrière les épais nuages vaporeux du marécage se profile le portail noir des Enfers dans lesquels les ombres des chauves-souris et des serpents et des lézards viennent se reposer, ou peut-être prier. Dans chaque endroit j'ouvre une nouvelle veine d'expérience, un sillon plus profond dans la mine de la terre approchant le cœur des étoiles qui ne sont pas encore éteintes. La lumière n'est plus solaire ou lunaire ; c'est la lumière étoilée de la planète à laquelle l'homme a donné vie. La terre est vivante dans ses plus secrètes profondeurs, en son centre il y a le soleil sous la forme d'un homme crucifié. Le soleil saigne sur la croix dans les profondeurs cachées. Le soleil est un homme qui se débat pour émerger en direction d'une autre lumière. De la lumière à la lumière, de la cavalerie à la cavalerie. Le chant du monde...

Il s'agit ici d'un passage qui associe à la fois l'extase et la fantaisie, deux lignes de force que William Gordon distingue dans la prose de Miller. Ce type de passage, récurrent dans *Le Colosse de Maroussi* cristallise l'emportement « automatique » ou « spontané » de Miller dans sa rédaction. Il réinvente un mythe à partir d'éléments de son savoir parcellaire sur la Grèce antique. Parcellaire, parce que ses lectures sont parfois plus imaginaires que sérieuses : il reconnaît à plusieurs reprises ne jamais avoir lu Homère par exemple, ce qui ne l'empêche pas d'en parler, ou plutôt d'imaginer le contenu de ses épopées. Il reconnaît également avoir une connaissance partielle de la Grèce et de ses mythes : « [...] j'ai [...] une connaissance limitée de l'histoire grecque et même celle-ci est confuse, comme l'est toute histoire pour moi » (« [...] I have [...] the scantiest knowledge of Greek history and even that is thoroughly confused, as is all history to me » CM p.164). Ce qui intéresse Miller dans ces mythes fondateurs, c'est leur pouvoir d'invention, de fondation d'une culture. Comme dans le rêve de Kerouac, le récit de Miller avance par analogies. Ce qui surprend dans ce passage notamment, c'est que le glissement entre la description réelle des sites antiques grecs et la vision hallucinée et poétique qu'il donne ensuite, ne sont pas distinguées par des comparaisons claires, mais par des métaphores. Le marécage de Leonidio devient sans transition le portail des Enfers ce qui emmène ensuite Miller à imaginer le soleil crucifié et à entendre le chant du monde. Peut-être Miller joue-t-il avec les études qui cherchent à situer en Grèce les lieux mythiques – le détroit de Messine étant pour certains spécialistes le lieu où Ulysse rencontre Charybde et Scylla par

exemple. Toujours est-il qu'il s'opère dans sa prose un curieux mélange des religions, des mythes, des littératures, qu'il réorganise en un nouvel imaginaire personnel et poétique.

Il transforme et magnifie sa vie par l'art, parfois sans soucis de réalisme, ce qui est très rare dans le genre viatique. Ann Douglas remarque aussi chez Jack Kerouac cet intérêt pour l'autobiographie sans concession, « somatique » ainsi que l'absence de censure :

[...] Kerouac's work was openly, unabashedly autobiographical, [...] he staked everything on an ethos of almost physical intimacy in which the somatic self's fluctuations defy the censorship of the mind, bringing the narrative 'I' close to himself as possible and abolishing the traditional distance between author and reader, mean the result was life, not art. (CC p.vi)

[...] l'œuvre de Kerouac était ouvertement et sans complexe autobiographique, [...] il centrait tout autour d'un ethos très proche physiquement au moyen duquel les fluctuations de son « moi » somatique bravaient la censure de l'esprit, approchant le plus possible de lui-même le 'Je' narratif, et abolissant la traditionnelle distance entre l'auteur et le lecteur, souhaitant que le résultat soit la vie, pas l'art.

L'écriture automatique est donc un procédé littéraire très utile pour rendre vivant et saisir sur le vif au plus près de l'impression de vécu. Elle manifeste parfaitement la *présence* souvent lyrique de l'auteur dans le texte.

Le rythme du jazz

Nicolas Bouvier ne s'attache pas au cours de son voyage à un style de musique particulier, il est au contraire curieux des musiques spécifiques des pays qu'il traverse. Il rend notamment longuement hommage aux musiques tziganes à Batcka, l'une des premières étapes du voyage :

D'ordinaire, les Tziganes jouent le folklore de la province dans laquelle ils se trouvent ; *czardas* en Hongrie, *oros* en Macédoine, *kolo* en Serbie. [...] Mais ce soir-là, dans leur repaire et sur leurs instruments bricolés, c'était justement leur musique qu'ils jouaient. De vieilles plaintes que leurs cousins des villes ont oubliées depuis longtemps. Des chansons frustres, excitées, vociférantes qui racontent en langue *romani* les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux... (UDM p.105)

Suivent une retranscription en *romani* de la chanson avec une traduction, puis une description du contenu des chansons, que Nicolas Bouvier a choisi d'ordonner sous forme d'histoires en prose racontées à sa manière plutôt que sous la forme de vers chantés. De la musique donc, mais pas de jazz. Soulignons tout de même que ce genre musical l'intéresse. En septembre 1950, il dit dans une lettre à Vernet, lire avec passion *Really the Blues (La Rage de vivre 1946)* du célèbre clarinettiste et saxophoniste américain Milton Mesirov (alias Milton « Mezz »

Mezzrow), livre préfacé par Henry Miller lui-même et qui retrace dans le détail la vie du jazz aux États-Unis.

Ce genre musical irrigue au contraire la prose de Henry Miller et Jack Kerouac qui s'en sont beaucoup inspirés, notamment du bebop, courant de jazz créé dans les années 1940 par quelques jazzmen (dont Charlie Parker et Theolonius Monk). Rappelons que selon Jean-Michel Maulpoix, « le lyrisme vise le chant sans le secours de la musique. L'expression de la volonté humaine a capella. Le lyrisme est en compétition avec la musique ou nourri de musique [...]»²¹⁸.

Avant le bebop, l'improvisation jazz dérivait d'une ligne mélodique ; avec le bebop, les boppeurs, improvisent en oubliant la mélodie de départ et le soliste respecte seulement la structure des accords. Dans sa critique des *Clochards célestes* parue dans *Village Voice* le 12 novembre 1958, Allen Ginsberg explique la transposition du bebop opérée par Kerouac dans ses romans : « La prosodie spontanée du Bop, un surnom que certains pourraient donner à ce type d'écriture c'est-à-dire, lire à voix haute et noter comment le rythme de la phrase correspond au rythme réel de la parole » (« Spontaneous Bop Prosody, a nickname one might give to this kind of writing – that is to say, read aloud and notice how the motion of the sentence corresponds to the motion of actual talk»²¹⁹).

On trouve cette oralité spontanée dans *Les Clochards célestes*, qui se manifeste par exemple lorsque le narrateur est en danger : c'est le cas lorsqu'il essaie de saisir un train en marche pour rejoindre Los Angeles dans le seizième chapitre, peu de temps après la mort malheureuse de Rosie, la femme de son ami Cody (Neal Cassady). Le rythme de la phrase se traduit en une urgence primaire, comme prise dans le vif des pensées :

Holy smokes goddam and all ye falling candles of heaven smash, but as the train picked up tremendous momentum and tore out of that yard I saw it was a bloody no-good eighteen-car sealed sonofabitch and at almost twenty miles an hour it was do or die, get off or hang on to my life at eighty miles per (impossible on a boxcar top) so I had to scramble down the rungs again but first I had to untangle my strap clip from where it had got caught in the catwalk on top so by the time I was hanging from the lowest rung and ready to drop off we were going too fast now (CC p.101).

Sapristi bordel et toutes vos bougies tombantes du paradis, à mesure que le train prenait un phénoménal élan et s'arrachait de cette cour de triage je vis qu'il s'agissait d'un foutu mauvais train de fils de pute de dix-huit wagons scellés et à presque trente kilomètres à l'heure c'était marche ou crève, va-t'en ou accroche toi à la vie à cent vingt à l'heure (impossible en haut d'un wagon de marchandise) donc j'ai dû me précipiter

²¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, p.23.

²¹⁹ Allen Ginsberg, *Review of « The Dharma Bums » dans The Village Voice, op.cit.*

en bas des barreaux de nouveau mais d'abord j'ai dû démêler ma lanière de là où elle s'était coincée sur la passerelle donc lorsque je me suis suspendu au plus bas barreau pour sauter nous allions déjà trop vite²²⁰

Ici, le rythme de la phrase, laquelle est très longue, se construit sur le suspense et la vitesse, presque sans ponctuation. L'oralité se retrouve donc à la fois dans le rythme, comme si Jack Kerouac racontait la scène à voix haute, et dans les nombreux jurons qui participent aussi de cet effet de réel. La prose kerouacienne doit beaucoup au rythme, à la musique d'improvisation, au jazz comme il l'écrit lui-même :

Then suddenly everything was just like jazz: it happened in one insane second or so: I looked up and saw Japhy *running down the mountain* in huge twenty-foot leaps, running, leaping, landing with a great drive of his booted heels, bouncing five feet or so, running, then taking another long crazy yelling yodelaying sail down the sides of the world and in that flash I realized it's *impossible to fall off mountains* you fool and with a yodel of my own I suddenly got up and began running down the mountain after him doing exactly the same huge leaps, the same fantastic runs and jumps [...] (CC p.74)

Alors soudain tout devint exactement comme du jazz : cela arriva à peu près en une folle seconde : j'ai levé les yeux et vu Japhy *dévaler la montagne* en faisant des sauts immenses, courant, sautant, atterrissant parfaitement sur ses chaussures, rebondissant sur plus d'un mètre, courant, puis prenant son inspiration pour crier un autre fou et long yodel voguant vers le bas le long des deux côtés du monde et dans un éclair j'ai réalisé qu'il est *impossible de tomber d'une montagne* idiot et avec un yodel de mon cru je me suis soudain relevé et j'ai commencé à dévaler la montagne après lui, faisant exactement les mêmes bonds, la même course fantastique et les mêmes sauts [...]

Mimétiquement, la phrase (qui n'est ici reproduite qu'à moitié) dévale la page, vers le bas « running down », comme une partition de jazz. Le rythme est alors très travaillé. La ponctuation est au départ très présente, très resserrée, pour ensuite se relâcher et disparaître avec le rythme de la course. Le début de la phrase est d'ailleurs syncopé par l'accumulation des deux points comme pour reproduire un impromptu musical. Les mots, courts pour la plupart, hachent la lecture (« in one insane second or so : I looked up and saw ») et sont répétés plusieurs fois comme un motif musical, notamment « running », « leaping » et « down ». Ils partagent les mêmes sonorités et leurs débuts comme leurs fins riment entre eux dans un enchaînement naturel « in one insane second or so », « running, leaping, landing », « crazy yelling yodelaying

²²⁰ La traduction de Marc Saporta qui date de 1963, passe totalement sous silence les jurons, qui sont très difficiles à traduire. Voici sa version : « J'étais environné d'une sacrée fumée et d'escarbilles qui semblaient pleuvoir du ciel. Mais le train pris de la vitesse et sortit des entrepôts. J'y vis alors plus clair. C'était un ignoble convoi formé de dix-huit sacrés wagons scellés. À trente à l'heure, il me fallait prendre une décision rapide et il y allait de ma vie : sauter ou m'accrocher. Cette dernière solution était exclue si je devais demeurer sur le toit d'un fourgon roulant à cent vingt à l'heure. Il fallait donc commencer par descendre de mon perchoir, en m'aidant de l'échelle, comme à la montée. Mais tout d'abord, j'étais obligé de dégager mon sac qui s'était accroché à la coursière du wagon, de sorte que le train roulait déjà beaucoup trop vite lorsque je me trouvai enfin prêt à sauter ». Jack Kerouac, *Les Clochards célestes* [1958], Paris, Folio, 2017, pp.181-182.

sail ». Un pareil rythme accompagne à plusieurs reprises le mouvement de la descente de la montagne, au contraire du mouvement ascensionnel qui est plus pénible. Jack Kerouac insère également des poèmes en prose en entiers dans son récit pour leurs sonorités et leurs rythmes : « Was it God got mad, like the Indian cad, who was only a giver, crooked like the river ? » (CC p.89). Rappelons que pour Jack Kerouac, le sens de « beat » était multiple, lié à la béatitude, mais aussi au fait de battre la mesure, plutôt qu’au sens d’être abattu de fatigue, sens retenu par les critiques de l’époque. Il est donc d’autant plus naturel que le rythme du texte épouse celui du voyage. Enfin, ce rythme de jazz est libérateur, une libération heureuse et lyrique de la parole mais c’est aussi une libération accomplie grâce à la prise de conscience – presque un satori – que l’on ne peut pas tomber d’une montagne. C’est une écriture de transe.

C’est une oralité que l’on retrouve également dans l’étrange fable, une « maxime à la Huysmans²²¹ » (CM p.113) que Miller raconte à une vendeuse de souvenirs française à propos d’Agamemnon et de ses deux fils Epaminondas et Louis the Armstrong pendant sept pages. Seule l’anaphore « *Madame* », en français dans le texte, permet de comprendre qu’il s’adresse à elle, puisque le conte, détaché de la rencontre avec les boutiquiers – la vendeuse de souvenirs et son mari – dans une partie indépendante, ne porte aucune marque de discours excepté l’adresse directe « vous » (« you »).

Dans cette fable, « un homme boogie-woogie dont le nom était Agamemnon » (« a Boogie Woogie man whose name was Agamemnon ») a deux fils Epaminondas pour la guerre et Louis the Armstrong pour la paix. Miller s’amuse avec la polysémie de « Boogie Woogie » qui désigne à la fois un style pianistique propre au jazz et le Bogeyman (aussi orthographié boogeyman, bogyman, bogieman, boogie monster ou boogie man), sorte de croque-mitaine, qui est une figure mythique qui sert à effrayer les enfants. Il s’agit peut-être d’un rappel implicite au fait qu’Agamemnon a sacrifié sa propre fille Iphigénie. Miller joue également avec les noms en ajoutant le déterminant « the » au nom de Louis Armstrong. Cet ajout sert à mythifier ce dernier, puisque Miller nous force ainsi à décortiquer l’onomastique de ce nom auquel on peut ne plus faire attention à force de l’entendre : « arm strong » veut littéralement dire le « bras fort » en langue anglaise.

Dans cette fable, Agamemnon donne à son fils Louis the Armstrong une trompette et lui dit de répandre la joie partout. Ce qu’il fait accompagné de deux de ses amis, Count (Basie) et Duke (Ellington) : le jazz est né. On retrouve la structure de certains mythes (les *Hymnes homériques* notamment) tels que les mythes de l’invention de la lyre (le dieu Hermès invente la lyre et la

²²¹ En français dans le texte. C’est-à-dire pour J-K Huysmans : « atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste », Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, *op.cit.*, p. 32.

donne ensuite à son frère Apollon qui en fait son attribut), de la flûte (jetée du mont Olympe par Athéna parce qu'elle lui déformait le visage et récupérée par le satyre Marsyas qui fut ensuite puni après avoir concouru contre Apollon), de la poésie (le mythe d'Orphée, le premier poète qui charmait animaux et les êtres inanimés) etc. Miller mélange sans préavis des figures grecques mythologiques telles que Agamemnon et Œdipe, avec des figures historiques comme Epaminondas (420-362 av. J.C.) général et homme d'état béotien, le tout de nouveau mêlé avec la culture américaine contemporaine : on croise donc Louis Armstrong dans le conte mais aussi Ella Fitzgerald et Lionel Hampton. Grâce à ce mélange et au choix d'une narration proche des mythes (une évidence en Grèce), Miller élève le jazz et ses instruments, comme la trompette, au même rang que la poésie, la flûte ou la lyre. Et comme chez Kerouac, certains passages s'inspirent de la rythmique libre et improvisatrice du jazz dont il raconte la naissance :

Madame, I'm gonna blow you down so low you're gonna quiver like a snake. I'm gonna take a fat rat-bustin' note and blow you back to Kingdom Come. Hear that tappin' and rappin'? [...] That's the Boogie Woogie drawin' his breath. [...] Blow wind! Blow dust in the eye! Blow hot and dry, blow brown and bare! Blow down them orchards, blow down them walls. Boogie Woogie's here again. Boogie Woogie go bink-bink. Bink for poison, bink for arson. He ain't got no feet, he ain't got no hands. [...] Boogie Woogie scream. Boogie Woogie scream again. Boogie Woogie scream again, again, again, again. No walls, no trees, no nuthin'. Tish and pish and pish and tish. Rats movin'. Three rats, four rats, ten rats. One cockerel, one rat. Locomotive make choo-choo. [...] (CM p.116)

Madame, je vais tellement t'impressionner que tu vas frémir comme un serpent. Je vais tirer une note à sortir les gros-rats et à t'envoyer au Paradis. T'entend ce tapotement et ce coup ? [...] Ça c'est le Boogie Woogie qui prend son souffle. [...] Souffle vent ! Souffle poussière dans l'œil ! Souffle chaud et sec, souffle brun et brut ! Souffle contre leur verger, souffle contre leurs murs. De nouveau le Boogie Woogie est là. Il fait bink-bink le Boogie Woogie. Bink pour le poison, bink pour mettre le feu. Il a pas de pieds, il a pas de mains. [...] Il hurle le Boogie Woogie. Il hurle encore le Boogie Woogie. Il hurle encore, encore, encore, encore le Boogie Woogie. Pas de murs, pas d'arbres, que dalle. Chic et pisse et pisse et chic. Les rats bougent. Trois rats, quatre rats, dix rats. Un coquelet, un rat. Locomotive fait choo-choo [...]

Dans ce passage, en réalité beaucoup plus long, on remarque bien l'effet d'oralité voulu par Miller qui supprime les « s » de la troisième personne, reproduit les accents du registre familier (« ain't », « nuthin' ») et élide la fin des verbes (« tappin' », « rappin' »). Il y a également une nette accumulation d'assonances et d'allitérations, notamment autour du son [b], et un jeu avec les onomatopées telle que « choo-choo » et « bink-bink ». La première phrase, annonce la volonté performative du texte qui cherche, comme la musique, à produire un effet physique sur celui qui entend ces sonorités. Les phrases sont courtes, brusques, impératives ou minimales. Les mots sont eux aussi courts, et l'écrivain rythme le texte en répétant les mots et la structures

de certains segments de phrases ou des phrases elles-mêmes (« He ain't got no feet, he ain't got no hands », « Boogie Woogie scream. Boogie Woogie scream again » etc). Peut-être Miller s'amuse-t-il également de la réputation sulfureuse du jazz, qui a été longtemps lié à un imaginaire péjoratif : celui de l'excès, de la marginalité, d'un style de vie subversif, et des clubs dans lesquels l'alcool clandestins continuait de circuler pendant la Prohibition etc. Le terme même de « jazz » a longtemps été rejeté à cause de son origine. Le jazzman Charles Mingus n'en voulait pas :

Je ne veux pas que ma musique soit appelée jazz. Savez-vous ce que cela veut dire jazz ? À la Nouvelle Orléans, *to jazz your lady*, cela veut dire b... votre petite amie. Je ne veux pas que les critiques appliquent ce mot à ma musique. Qu'ils aillent se faire « jazzer » ! Ma musique est une œuvre de beauté qui n'a rien à voir avec ça... Cette expression pornographique ne concerne pas la musique, pas plus d'ailleurs que l'amour²²².

La pornographie n'étant pas vraiment ce qui effrayait Miller, on peut penser que cette association l'amusait beaucoup. En tout cas, par sa diatribe, Miller se moque allégrement de cette « *Madame* » française et conservatrice. Ce qui l'agace chez cette boutiquière, c'est qu'elle n'aime pas la Grèce parce qu'il ne s'agit pas selon elle d'un pays civilisé. Emporté par ses associations d'idée, Miller dresse donc ce parallèle entre la Grèce et la naissance du jazz aux États-Unis, qu'elle jugerait tout autant incivilisé.

Le récit de voyage tend vers un désir de spontanéité qui s'obtient en croisant les arts entre eux et en s'inspirant notamment du jazz qui est fondé sur quelques airs de départ (que l'on peut associer au langage) sur lesquels viennent se greffer des réinterprétations improvisées et sans cesse renouvelées.

b- Formes brèves :

En contrepoint de la grandiloquence du lyrisme, les formes brèves, plus discrètes, sont tout aussi présentes. On peut distinguer deux entrées : une entrée liée à l'imitation et à l'hommage, en s'inspirant notamment de la poétesse Emily Dickinson et des haïkus japonais ; et une entrée plus intime, liée cette fois à une quête poétique plus personnelle, celle de l'allègement.

²²² Charles Mingus cité par Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, p.263.

À la manière d'Emily Dickinson

Retiré chez sa mère dans le chapitre 19, Jack Kerouac décrit ses petits rituels solitaires, lorsque la maisonnée (sa mère, sa sœur et son beau-frère) part travailler. Sous les pins, il lit, étudie, médite, écrit puis rentre préparer le dîner. Cette réclusion lui donne l'occasion de penser à Emily Dickinson, poétesse américaine qui vécut toute sa vie retirée chez son père ; elle est parfois surnommée par les critiques « The New England Mystic » (« La mystique de Nouvelle-Angleterre ») et elle se désigne elle-même « The Wayward Nun of Amshet²²³ » (« la None Fantastique de Amshet »). Jack Kerouac s'amuse à l'imiter lors de ses journées sous les arbres :

The woods received me well. I amused myself writing little Emily Dickinson poems like 'Light a fire, fight a liar, what's the difference, in existence?' or 'A watermelon seed, produces need, large and juicy, such autocracy'. CC p.115

Les bois m'accueillirent avec bienveillance. Je m'amusais à écrire des petits poèmes à la manière d'Emily Dickinson comme "Allumer un feu, combattre un menteur, quelle est la différence, dans l'existence ?" ou "Une graine de pastèque, créé un besoin, large et juteux, quelle autocratie".

Voici un quatrain écrit par Emily Dickinson comme point de comparaison :

Within that little Hive	Cette petite Ruche abritait
Such Hints of Honey lay	De telles Promesses de Miel
As made Reality a Dream	Que le Réel devenait Rêve
And Dreams, Reality – ²²⁴	Et le Rêve, Réel –

Pastiches ou parodies ? Il semblerait que Kerouac adapte l'ironie et le style de Dickinson à son propre registre et quotidien. Il reproduit en tout cas tous les attributs caractéristiques de la poésie de Dickinson, ce qui prouve qu'il l'a minutieusement étudié. En fait, Dickinson fait partie de son panthéon personnel si l'on en croit une lettre adressée à Allen Ginsberg en 1955, dans laquelle Kerouac écrit : « mes ultimes auteurs préférés (Dickinson, Blake et Thoreau) ont fini leur vie en ermitage » (« my final favorite writers (Dickinson, Blake and Thoreau) ended up their lives in little hermitage²²⁵ »). Dans une autre lettre adressée au poète Philip Whalen en

²²³ Dans le poème n°745 de l'édition complète de ses œuvres poétiques : *The Poems of Emily Dickinson*, ed. de R. W. Franklin, The Belknap Press of Harvard University, 1998.

²²⁴ Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs*, trad. Claire Malroux, Gallimard, Poésie, nrf, 2016, p.190.

²²⁵ Jack Kerouac à Allen Ginsberg, dans *Jack Kerouac et Allen Ginsberg: The Letters*, édité par Bill Morgan et David Stanford, Viking, 2010, p.307.

1956, Kerouac fait cette remarque : « Le haïku est sympathique mais il est petit, je veux dire, il y a un million de haïku dans un bon travail en prose de la Grande Emily Dickinson aussi – qui riment même !²²⁶ » (« Haiku is nice but it's small, I mean, there are a million of haikus in one good prose work and a million haikus in the Great Emily Dickinson too – that rhyme even! »).

D'ordinaire, les pastiches de Dickinson s'attachent souvent à la ponctuation si particulière²²⁷. Or Kerouac ne reproduit pas du tout les tirets, les majuscules et les retours à la ligne, et choisi de dérouler en une seule ligne ses pastiches. Il supprime les vers pour donner une sorte de continuité²²⁸ (alors que l'on ramène souvent Dickinson au souffle court). On retrouve dans sa version le goût d'Emily Dickinson pour le détail – l'Abeille, la graine ou la fleur – et pour le concept – la lumière, le silence ou la nature. Il reproduit son travail sur les mots : ses jeux de mots et son usage des allégories (seules les majuscules qui marquent normalement ces dernières sont absentes chez lui). Il joue comme elle avec les différentes figures de diction telles que les paronomases qui permettent d'associer le sens à priori éloigné de deux termes grâce à leurs sonorités (« light », « fight », « fire », « liar », « seed », « need »). Cependant, Dickinson n'aurait pas choisi d'associer des rimes riches, puisqu'elle préférait les demi-rimes, que l'on retrouve dans le vers « Hints of Honey lay », puisque l'assonance se produit de façon subtile entre les voyelles et les syllabes (les sons [o], [n], [i]).

On peut donc voir dans cette légère citation de Kerouac que ses exercices de méditations solitaires lui permettent d'établir une sorte de dialogue avec ses prédécesseurs, en s'inspirant

²²⁶ Jack Kerouac, Lettre à Philip Whalen datée du 16 janvier 1956, « Notes » dans *Le livre des haïku, op.cit.*, p.424. On trouve dans ce recueil de haïkus aux pages 362 et 363 un hommage de Kerouac à la poétesse dans le haïku suivant : « La constellation pendouille / au-dessus du monticule herbeux – / La tombe d'Emily Dickinson » (« The droopy constellation / on the grassy hill – / Emily Dickinson's Tomb »). Traduction de Bertrand Agostini.

²²⁷ Les premières éditions des poèmes de Dickinson étaient lourdement normées et corrigées. Selon Thomas H. Johnson il a fallu attendre *Unpublished Poems* en 1935, édité par Bianchi et Hampson, pour une version plus fidèle. Ensuite l'édition de *Bolts of Melody* en 1945, mise en ordre par Mabel Loomis Todd et Millicent Todd Bingham, a marqué une nouvelle étape vers la fidélité du texte. Enfin, la version de Johnson en 1955 (soit trois ans avant la publication des *Clochards célestes*), présentait les manuscrits de Dickinson. Kerouac a donc pu lire une version éloignée du texte original de Dickinson, ou une version plutôt fidèle. Thomas H. Johnson, « Editing the Poems », *The Poems of Emily Dickinson volume I*, London, Oxford University Press, p.xxxix à xlvi. Disponible en ligne à l'adresse : <https://archive.org/details/poemsofemilydick030097mbp/page/n7/mode/2up>. Consulté le 29 mai 2020.

²²⁸ La disposition linéaire semble être la meilleure piste, mais Kerouac n'était pas tout à fait libre de choisir. On trouve un haïku organisé en vers dans l'édition Penguin des *Clochards célestes*. Dans sa traduction, Marc Sapotra dispose ce pastiche en vers (le retour à la ligne se fait après chaque virgule) sans le traduire pour montrer le travail de Kerouac sur les assonances. Dans une interview qu'il donna pour *Paris Review* en 1968, Kerouac a affirmé qu'il n'avait pas le dernier mot pour la mise en page : « Tous mes éditeurs depuis Malcolm Cowley ont reçu l'ordre de laisser ma prose exactement telle que je l'avais écrite. Du temps de Malcolm Cowley, avec *Sur la route* et *Les Clochards célestes*, je n'avais aucun pouvoir sur ma prose, pour le meilleur ou pour le pire » (« All my editors since Malcolm Cowley have had instructions to leave my prose exactly as I wrote it. In the days of Malcolm Cowley, with *On the Road* and *The Dharma Bums*, I had no power to stand by my style for better or for worse. »). Jack Kerouac pour Ted Berrigan, « The Art of Fiction », *Paris Review II*, no. 41, Summer 1968. Disponible à l'adresse : <https://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>

de leur style pour l'adapter à son humour et sa spontanéité. Outre le parallèle biographique, le choix de Jack Kerouac de penser à Emily Dickinson pendant ses jours de recueillement est très intéressant puisque selon Claire Malroux, la traductrice du recueil des *Quatrains* d'Emily Dickinson :

Le quatrain d'Emily Dickinson, semblable à la notation dans le journal intime, est un fragment arraché au quotidien qu'il transcende mais dont il retient, pareil au pétale pressé de la fleur, quelque chose de charnel, une saveur singulière. Les réflexions les plus abstraites s'enracinent dans le vécu, elles émergent de la complexité intérieure [...] ²²⁹.

À la manière d'Emily Dickinson, Kerouac fait usage de la forme brève – ici et ailleurs dans le roman comme avec le haïku – afin de transcender le réel. Comprendre, puis imiter l'usage ciselé et d'apparence si simple que fait la poétesse de l'abstraction, a permis à Kerouac de se familiariser avec « l'expérience mystique avec laquelle il se débattait ²³⁰ ». Les pastiches de Kerouac sont aussi des petits exutoires humoristiques dans ses moments de réflexions. Ils forment un premier aperçu de l'intérêt porté à la forme brève. La seconde forme empruntée par la brièveté correspond au haïku, qui concorde parfaitement avec une formule de Gaston Bachelard citée par Claire Malroux : « La miniature est un des gîtes de la profondeur ²³¹ ».

Le haïku

Comme on le sait, un haïku est un poème japonais limité à dix-sept syllabes réparties en trois vers (sous le modèle 5/7/5). C'est une forme poétique extrêmement concentrée, apparue au XVII^{ème} siècle, qui obéit à des règles strictes, assouplies dans ses formes contemporaines et non-japonaises. Les quatre maîtres classiques du haïku sont Matsuo Bashō (1644-1694), Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1773-1828) et Masaoka Shiki (1867-1902). Le haïku comporte généralement une césure (« kiregi »), un mot de saison (« kigo ») qui le lie à la réalité et deux images opposées. En voici un exemple de Bashō :

Les cigales vont mourir –
 mais leur cri
 n'en dit rien ²³²

²²⁹ Claire Malroux, dans Emily Dickinson, « Préface », *Ibid.* p.23.

²³⁰ Regina Weinreich, « Introduction » dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, *op.cit.*, p.45.

²³¹ Gaston Bachelard cité par Claire Malroux, *Ibid.*, p.20.

²³² Matsuo Bashō dans *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, trad. Corinne Atlan et Zéno Bianu, Gallimard, Poésie, nrf, 2005, p.102.

On trouve, notamment dans *Les Clochards célestes* et *L'Usage du monde*, trace du haïku japonais. Plus largement, l'intertextualité sous forme de références étrangères est très importante et presque *attendues* dans les récits de voyages. Ainsi il n'est pas étonnant de voir des mots espagnols se glisser dans le récit de Kerouac lors de son escapade au Mexique (CC p.131) ; ou des mots serbes, arabes ou grecs dans les livres de Nicolas Bouvier (UDM p.98) ou Henry Miller (CM p.28). La poésie étrangère irrigue aussi les récits viatiques sous forme de patchwork. Là c'est un poème de Hafiz inscrit en persan sur la portière de la Topolino de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet :

Même si l'abri de ta nuit est peu sûr
et ton but encore lointain
sache qu'il n'existe pas
de chemin sans terme
Ne soit pas triste (UDM, p.261)²³³

et ici, chez Kerouac c'est le vers « Où sont passées les neiges d'antan » de « La Ballade des dames du temps jadis » de François Villon extrait du recueil *Le Testament* (1489) en français dans le texte des *Clochards céleste* (p.82), qui préfigure peut-être son intérêt croissant pour les poètes français et la recherche de ses origines bretonnes quelques années plus tard dans *Satori à Paris*. Dans *Le Poisson-Scorpion*, Bouvier multiplie les références et citations littéraires ou extra-littéraires anglaises sans les traduire. L'île de Ceylan, resta colonie britannique de 1802 à 1948. Bouvier, qui arrive sur l'île en 1955, fait donc états des restes de la colonisation en citant les panneaux, paroles et livres qu'il entend et lit en anglais. La référence de Bouvier sera alors l'écrivain Rudyard Kipling, qui voyagea à Ceylan en 1891 et dont il place de nombreux extraits en exergue de chapitres.

Mais l'inspiration japonaise et plus largement bouddhiste, tient une place particulière dans la poétique et la vie de Nicolas Bouvier, Jack Kerouac et Henry Miller. Kerouac se familiarise avec le Bouddhisme d'abord en lisant Thoreau puis tous les grands textes bouddhistes dont il fait souvent référence dans *Les Clochards célestes* ; Bouvier a vécu au Japon à de nombreuses reprises ; Henry Miller, quant à lui, entretient un rapport beaucoup plus indirect via la médiation par exemple du *Siddhartha* (1922) de Herman Hesse.

D'après Regina Weinreich « la découverte du haïku par le biais de l'œuvre de T. D. Suzuki et des traductions de Blyth est le point de départ de *The Dharma Bums* (*Les Clochards*

²³³ Comme lorsque plus tard Bouvier fera inscrire du Rilke, la voiture devient une sorte de livre à ciel ouvert, offert à tous.

célestes)²³⁴ ». Kerouac met en scène dans *Les Clochards célestes*, de grands débats sur la poésie avec ses amis (notamment du chapitre 2 au chapitre 5). Warren Caughlin (Philip Whalen), Alvah Goldbook (Allen Ginsberg) et Ray Smith (Jack Kerouac) se retrouvent régulièrement chez Japhy Ryder (Gary Snyder), que ce soit après une lecture poétique ou simplement pour boire. Ils réfléchissent ensemble à la poésie, à sa fonction, à ses effets, souvent en plaisantant. Ces discussions se poursuivent lors des expéditions en montagnes, entre Ray et Japhy, tout en devenant plus sérieuses. Pour Kerouac, l'essence sobre du haïku peut se trouver partout, comme le dit l'alter-ego de l'écrivain au début de la première expédition en montagne : « S'énivrer ici un samedi matin comme celui-ci, tout brouillé et malade et nous voilà à côté de ce lac frais et pur marchant avec du bon air, par Dieu c'est un haïku en soi » (« Getting drunk in there on a fresh Saturday morning like this, all bleary and sick and here we are by the fresh pure lake walkin along in this good air, by God it's a haiku in itself. » CC p.49)²³⁵.

Entre 1956 et 1966, Kerouac a écrit à peu près un millier de haïkus, dont plus d'une centaine ont été réunis dans un recueil en 2003 aux États-Unis et en 2006 en France. L'écrivain aimait donner des leçons d'écriture de haïku, comme il le fit dans *Les Clochards célestes*. Dans ce roman, c'est Japhy, véritable guide spirituel et poétique pour Kerouac²³⁶, qui lui donne une leçon sur les haïkus, ce qui permet une mise en abyme habile, puisque par ce procédé, c'est Kerouac lui-même qui donne en fait un enseignement à ses lecteurs. En se mettant à la place de l'élève ignorant qui pose des questions, il réinstalle la dynamique ludique des dialogues philosophiques que l'on trouve chez Platon ou encore dans *Le Sūtra du Diamant*, livre dans lequel Bouddha enseigne à un disciple qui le questionne. À la fin du huitième chapitre des *Clochards célestes*, Ray comprend ce qu'est un haïku, grâce aux explications de Japhy :

Walking in the country you can understand the perfect gems of haikus the Oriental poets had written, never getting drunk in the mountains or anything but just going along as fresh as children writing down what they saw without literary devices or fanciness of expression. We made up haikus as we climbed, winding up and up now on the slopes of brush.

« Rocks on the side of the cliff », I said, « why don't they tumble down? »

²³⁴ Regina Weinreich, « Introduction » dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op.cit., p.36.

²³⁵ Il y a une grande tradition poétique de l'ivresse comme façon de percevoir une autre réalité, dérégulée et euphorique. Dans la poésie persane par exemple, le poète est ivre ; dans la poésie chinoise, trois des plus grands poètes ont été très inspirés par l'ivresse, Tao Yuan-ming (356-427), Li Po (701-762) et Lu Yu (1125-1210). Miller dit d'ailleurs qu'il lit ces poètes chinois dans *Les Livres de ma vie*. De nombreux haïkistes font également la part belle à l'ivresse, mais le thème reste moins central car trop éloigné de la nature, du moins dans le début de la tradition. Ainsi Bashō écrit par exemple : « Buvons toute la nuit / pour faire un pot à fleur / du tonneau ».

²³⁶ Kerouac lui consacra un haïku : « Gary Snyder / is a haiku / far away », ce qui donne en français « Gary Snyder / est un haïku / loin devant ». Jack Kerouac, *Le Livre des haïkus*, op. cit., p. 292.

« Maybe that's a haiku, maybe not, it might be a little too complicated », said Japhy. « A real haiku's gotta be as simple as a porridge and yet make you see the real thing, like the greatest haiku of them all probably is the one that goes "The Sparrow hops along the veranda, with wet feet." By Shiki. You see the wet footprints like a vision in your mind and yet in those few words you also see all the rain that's been falling that day and almost smell the wet pine needles. » (CC p.52)

En marchant dans ce pays on pouvait comprendre la perfection de pierre précieuse que sont les haïkus que les poètes Orientaux ont écrit, en ne se soûlant jamais dans les montagnes ni rien mais en vivant simplement aussi frais que des enfants qui écrivent ce qu'ils voient sans technique littéraire ou sophistication de l'expression. Nous avons fait des haïkus à mesure que nous grimpons le long de la pente broussailleuse.

« Rochers sur ce côté de la montagne, dis-je, pourquoi ne chutent-ils pas ? »

« Peut-être est-ce un haïku, peut-être non, ça peut être plus compliqué, dit Japhy. Un vrai haïku doit être aussi simple qu'un porridge tout en te faisant voir une chose réelle, comme le fait l'un des plus grand haïkus qui donne

“Pattes mouillées
le moineau sautille –
le long de la véranda.”

C'est de Shiki. Tu vois les empreintes de pattes mouillées comme une vision dans ton esprit et pourtant dans ces quelques mots tu vois aussi toute la pluie qui est tombée ce jour-là et tu peux presque sentir les épines de pin trempées. »²³⁷

Ce qui plaît indéniablement à Kerouac dans le haïku, c'est l'impression de spontanéité et de fraîcheur qui se dégage de l'œuvre achevée, œuvre qui a pourtant nécessité un immense travail. On retrouve donc le lien avec « l'écriture spontanée ». Regina Weinreich remarque que les haïkus de Kerouac étaient écrits dans de petits carnets reliés noirs « qu'il pouvait enfouir dans sa poche de chemise à carreaux de bûcheron et emporter partout pour y consigner des idées nouvelles et spontanées²³⁸ ». C'est tout un monde qui se capture dans le détail et l'infime, une délicatesse immense qui invite à la méditation, comme les poèmes d'Emily Dickinson. Kerouac a trouvé dans le haïku une forme poétique qui convient parfaitement à la simplicité d'un enfant, tout en restant profonde pour un adulte. Comme il l'explique dans « The Art of Fiction » l'entretien qu'il accorda à Ted Berrigan pour *Paris Review* en 1968, le haïku est un art qui mêle profondeur de la pensée et légèreté de l'amusement :

²³⁷ Pour revenir sur la mise en page, l'édition française établie par Marc Sapotra, place en exergue les haïkus, ainsi que tous les autres poèmes, qu'ils soient longs, courts, fassent partie de dialogues ou non. L'édition de Penguin Book, a au contraire choisi de laisser ces vers dans le corps du texte N'ayant pas accès au manuscrit original, nous avons choisi de suivre leur reproduction, afin de ne pas nous tromper dans la mise en forme (césure, majuscules etc.) souhaitée par Kerouac. Ici toutefois, comme ce haïku de Shiki est normalement sous forme versifiée, nous avons adapté la mise en page.

²³⁸ Regina Weinreich, « Introduction » dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op.cit, p.31.

A sentence that's short and sweet with a sudden jump of thought in it is a kind of haiku, and there's a lot of freedom and fun in surprising yourself with that, let the mind willy-nilly jump from the branch to the bird²³⁹.

Une phrase courte et douce avec un saut de pensée soudain est une sorte de haïku, et il y a beaucoup de liberté et d'excitation à se surprendre soi-même avec cela, à laisser l'esprit sautiller bon gré mal gré de la branche à l'arbre.

Pour Kerouac, c'est l'image du moineau – que l'on retrouve par métonymie avec l'image du saut – qui cristallise le mieux cette puissance évocatrice du haïku, image qu'il associe donc souvent aux poèmes japonais. Selon l'écrivain, le haïku est recherche de vérité, c'est « une vision complète du monde [libre de toute] supercherie poétique » (« a whole vision of life [free of] poetic trickery » CC p.xvii). Le récit *Les Clochards célestes* constitue avant tout une quête de l'écriture, et l'acheminement du roman tend vers l'idéal du haïku, idéal peut-être rencontré dans le dernier chapitre du roman, et mis en relief parce qu'ordonné en vers²⁴⁰ :

What is a rainbow, Lord ?

Qu'est-ce qu'un arc-en-ciel, Seigneur ?

A hoop

Un cerceau

For the lowly. (CC p.202)

Pour les humbles.

Pour Bertrand Agostini, qui a traduit et préfacé la publication bilingue du *Livre des Haïku* de Kerouac en français :

Au-delà de l'écriture fiévreuse de *La Légende de Duluoz*, sans aucun doute le haïku fut-il pour Kerouac ce qui correspondait le plus étroitement à ses attentes de spontanéité, de fraîcheur et de simplicité dans le cadre de sa quête spirituelle²⁴¹.

On ne s'étonne donc pas de trouver ce haïku en guise de conclusion heureuse du roman, au terme d'une longue quête romanesque parfois éprouvante.

Cependant, l'imaginaire japonais ne se retrouve pas seulement sous la forme du haïku en vers et clairement identifié comme tel. Ainsi, Gilles Deleuze perçoit nettement l'inspiration du Japon dans la prose de Kerouac : « Le secret de la grande littérature est d'aller vers la sobriété de plus en plus grande. Pour citer un auteur que j'aime, une phrase de Kerouac finit par être une ligne de dessin japonais, elle appuie à peine sur le papier²⁴² ». Allen Ginsberg, remarque quant à lui, que dans *Les Clochards célestes* : « Les phrases sont plus courtes (plus courtes que dans

²³⁹ Jack Kerouac pour Ted Berrigan, *op.cit.*

²⁴⁰ Également dans l'édition de Penguin Books.

²⁴¹ Bertrand Agostini « Préface », dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, *op.cit.* p.15.

²⁴² Gilles Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Edition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p.15.

le superbe *Docteur Sax* fluide et inventif), presque comme s'il écrivait un livre d'un millier de *haikus*— parfois Bouddhiste Visionnaire », (« The sentences are shorter (shorter than the great flowing inventive sentences of “Dr. Sax.”), almost as if he were writing a book of a thousand haikus—Buddhist Visionary at times²⁴³. »)

Chez Nicolas Bouvier, cette inspiration est présente en filigrane dans *L'Usage du monde* et *Le Poisson-Scorpion*. À l'époque de ces voyages, il n'est pas encore parti au Japon, il n'a pas encore écrit ses *Chroniques japonaises* et il ne s'est pas encore attelé à traduire en français Matsuo Bashō, l'un des quatre maîtres du haïku, dans un recueil appelé *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*. Pourtant le Japon est déjà présent dans ses premières œuvres sous la forme des « phrase[s] courte[s] et douce[s] » dont parle Kerouac.

On le voit dans des images qui se focalisent sur un détail, généralement des animaux, à la fin de certaines sections, en Iran par exemple. Ainsi dans *L'Usage du monde*, quelques dernières phrases, bien que plus longues que des haïkus, se rapprochent pourtant de cette forme : « De temps en temps, un des poissons saute pour gober une mouche avec un miraculeux “plop” lacustre qui nous renvoie loin en arrière dans nos souvenirs » (UDM p.289-290) ou encore « Une compagnie entière de perdrix aveuglées par le sable vient de s'abattre comme grêle sur le jardin, et pépie entre les légumes » (UDM p.290). On retrouve dans ces phrases au présent, l'intemporel qui caractérise le haïku, ainsi que l'usage du « kigeru », le mot de saison traditionnellement présent dans cette poésie.

A contrario, on ne trouve presque jamais de références au Japon dans *Le Colosse de Maroussi*, bien qu'il développe un goût pour la comparaison entre les paysages et la peinture japonaise. Miller aime surtout à parler et à comparer les pays avec la Chine dans laquelle il ne s'est jamais rendu : la Chine est présentée par lui comme le *summum* de l'exotisme.

Enfin, le haïku suscite l'intérêt poétique des auteurs parce qu'il participe d'une forme de poésie de l'allègement. En effet, selon Roland Barthes dans *L'Empire du signe* (1970) : « [...] le temps du *haïku* est sans sujet : la lecture n'a pas d'autre *moi* que la totalité des *haïkus* dont ce *moi*, par réfraction infinie, n'est jamais que le lieu de lecture²⁴⁴ ».

²⁴³ Allen Ginsberg, *Review of « The Dharma Bums »* dans *The Village Voice*, *op.cit.*

²⁴⁴ Roland Barthes, « L'Empire des signes » dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002, p.412.

2- Un effacement heureux : la poétique de l'allègement

Comme le souligne Odile Gannier, la transparence du discours auctorial est une constante du récit de voyage : « L'idée que la simplicité même puisse être un indice de vérité est un topos de la littérature de voyage²⁴⁵ ». Les narrateurs s'effacent parfois dans le récit, au profit de descriptions de paysages ou de coutumes et personnes rencontrées. Dans les récits viatiques de Kerouac, Bouvier et Miller, cette simplicité se mêle à l'humilité bouddhiste. Tous trois, notamment Kerouac et Bouvier, semblent retenir de la philosophie bouddhiste que c'est en diminuant que l'on augmente et que la sagesse passe par la renonciation. Pour Julien Gracq, dans la notice de *Liberté grande* (1946) – livre dans lequel l'auteur explore la manière dont la poésie peut jaillir de cartes et de paysages métamorphosés par un regard – les vertus du bouddhisme se trouvent dans le renoncement qui permet paradoxalement une réalisation :

Cette *réalisation*, capable de faire disparaître l'opposition entre le sentiment du moi et l'existence du monde sensible, me paraît toujours la seule chose qui vaille d'être recherchée – c'est en cela que le bouddhisme Zen m'intéresse. Je suis porté à croire aussi à la justesse de la *direction* dans laquelle il cherche : c'est-à-dire à la non-valeur de l'action, aux vertus de la passivité, de la détente mentale complète, de l'absorption²⁴⁶.

Après le lyrisme et la forme brève qui seront nécessaires pour exprimer l'illumination des voyageurs, la disparition dans un exercice d'humilité – humilité dans le texte, humilité dans le rapport de l'écrivain au monde – semble être une préparation primordiale pour une absorption épiphanique dans le monde.

a- S'effacer

Alors que l'on a vu que les narrateurs des *Clochards célestes* et du *Colosse de Maroussi*, manifestaient pleinement leur présence lyrique dans les textes, le souhait de Nicolas Bouvier semble être de disparaître de son travail d'écriture :

Quand l'écriture approche de ce qu'elle devrait être, elle ressemble intimement au voyage parce qu'elle est comme lui, une disparition. Loin de prétendre comme on le croit à une affirmation de la personne, c'est la dilution qu'elle propose au profit d'une réalité qu'on veut rejoindre²⁴⁷.

²⁴⁵ Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p.50.

²⁴⁶ Julien Gracq, « Notice de *Liberté grande* » [1946], dans *Julien Gracq. Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p.1221-1222.

²⁴⁷ Nicolas Bouvier, *L'Echappée belle* [1996], Genève, Métropolis, 1997, p.13.

On peut se demander ce qu'est cette écriture-dilution dont parle Nicolas Bouvier. Si l'écriture a vocation à disparaître, comment se manifeste cette disparition dans le texte ? En fait, la disparition idéale de l'écriture est atteinte à la condition que la voix narrative – et par extension l'écrivain – disparaissent. C'est pour cela que l'entreprise littéraire de Nicolas Bouvier est inverse à l'autobiographie, qui est d'ordinaire une sorte de roman d'apprentissage : « Nicolas Bouvier ne cherche pas à raconter comment il s'est construit, mais comment il est parvenu à détruire un moi qu'il jugeait encombrant grâce à l'érosion du voyage²⁴⁸ » note Liouba Bischoff. Adrien Pasquali propose, pour ce travail de déconstruction, le terme « d'auto-thanatographie²⁴⁹ ». Bouvier décrit dans *Le Poisson-Scorpion* son idéal esthétique : « Sans ce détachement et cette transparence, comment espérer faire voir ce qu'on a vu ? Devenir reflet, écho, courant d'air, invité muet au petit bout de la table avant de piper mot » (PS p.748).

Cette démarche de disparition est aussi présente – dans une moindre mesure – chez Miller et Kerouac. Une deuxième forme d'effacement du « moi » dans le voyage réside dans le changement de regard ou plutôt la multiplication des points de vue²⁵⁰. L'écriture permet un regard multiple. Ainsi, pour Proust, le vrai voyageur est le romancier :

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est [...] ²⁵¹.

Cette vision du voyage donne lieu à une redéfinition du rapport entre identité et altérité qui constitue un des enjeux principaux du récit de voyage. Le récit montre à la fois la difficulté à devenir autre que soi et le travail de transformation de soi à l'épreuve de l'altérité. Le récit de voyage se constitue à travers une tension entre ces deux pôles.

La première étape de cette redéfinition du rapport entre l'identité et l'altérité, est l'escamotage pure et simple du sujet linguistique. Ainsi, le style des auteurs efface souvent le pronom personnel « je », d'autant plus imposant en anglais qu'il est toujours majuscule. Henry Miller emploie des phrases construites à partir du pronom impersonnel « one » que l'on peut difficilement remplacer en français par le pronom indéfini « on » qui sous-entend toujours le « je » : « La route qui va à Epidaure est semblable à la route de la création. On s'arrête de chercher. On devient silencieux, immobilisé par le calme des mystérieux commencements » (« The road to Epidaurus is like the road to creation. One stops searching. One grows silent,

²⁴⁸ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.89.

²⁴⁹ Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996, p.141.

²⁵⁰ Nous reprenons ici l'analyse de Patrick Marot, développée lors du cours de M2 sur le récit de voyage en octobre 2018.

²⁵¹ Marcel Proust, *La Prisonnière* [1923], Paris, Folio classique, 1990, p.69.

stilled by the hush of mysterious beginnings » CM p. 63). Nicolas Bouvier replace, lui, dans ses récits les fragments de phrases et les impressions écrites sur le vif dans ses carnets de bord pour laisser intacte la fraîcheur du voyage. S'impose alors parfois le minimalisme du style télégraphique qui supprime le pronom personnel : « Repris mon passeport paraphé, et quitté l'Afghanistan » (UDM p.387) ; « Suis descendu voir » (PS p.770) ; « écrit à la main, trotté jusqu'au phare [...], tapé ce qui était écrit, ressorti pour les cigarettes, récrit, dormi deux heures, relu, corrigé, puis balade nocturne [...] » (PS p.802) etc. Cette technique de rédaction, très répandue dans les récits de voyage est une façon d'élider le « moi » en élidant le sujet grammatical. Une élision du sujet que Bouvier admire chez Bashō dans ses *Réflexions sur l'espace et l'écriture* : « Dans le monde que Bashō déjà habite, "Je" a disparu, l'identité se porte plus ombre²⁵² ».

La deuxième étape de la disparition du « je » survient avec la fusion du « je » personnel du narrateur qui se mue en un « nous » qui englobe les compagnons de voyage. Anne-Marie Jaton rappelle que c'est un aspect possible et récurrent du récit de voyage, notamment lorsqu'il est rédigé à quatre mains :

Il existe un type d'écriture principalement autobiographique, qui a pour fil conducteur le déplacement d'un *je* ou d'un *nous* narrant, et les découvertes, petites ou grandes, auxquelles peut conduire un périple²⁵³.

Bien souvent, Kerouac laisse la parole aux autres dans *Les Clochards célestes*. Il fait par exemple une large place aux discours des auto-stoppeurs qui le prennent, et ce n'est qu'en creux que l'on sait ce qu'il pense. Sa parole est également parfois fondue avec celle des autres dans des dialogues qui ressemblent à des stichomythies (CC p.25). Ces exemples très significatifs doivent tout de même être pris à titre d'exemples ponctuels, puisque le reste du livre prend pour point de vue la focalisation interne du « je » qui est donc omniprésent. Mais cette modestie du narrateur qui se voit comme personnage secondaire et simple écuyer a été soulignée par Ann Douglas dans la préface du roman :

[A]s a persona and even as a person, he saw himself as *Bowell*, *Sancho Panza*, and *Pip*, the child who accompanies *Ahab* on his doomed quest for the white whale, and goes mad in the process (CC p.ix).

[C]omme personnage et même comme personne, il s'assimilait à *Bowell*, *Sancho Panza*, et *Pip*, cet enfant qui accompagne *Ahab* dans sa quête tragique de la baleine blanche, et devient fou en cours de route.

C'est un rapport plus équilibré qui se dessine chez Nicolas Bouvier puisque l'unité du « nous », rarement scindée, est suivie presque tout au long de *L'Usage du monde*. Le narrateur

²⁵² Nicolas Bouvier « Réflexions sur l'espace et l'écriture » dans *Œuvres*, op.cit., p.1056.

²⁵³ Anne-Marie Jaton, op.cit, p.143.

est souvent un personnage à deux têtes (Vernet et Bouvier), et le résultat final de *L'Usage du monde* est un travail à quatre mains dans lequel dessins et texte s'articulent ensemble. Le « je » devient plus douloureux dans *Le Poisson-Scorpion* à cause de la solitude. Pourtant, comme s'il s'agissait d'un mantra rassurant, Nicolas Bouvier inscrit sur le mur de sa chambre ce mot du médecin théologien et voyageur suisse Paracelse : « Tout ce qui est pluralité est inquiétude » (PS p.813)²⁵⁴.

Enfin Miller est un cas très singulier. D'un côté son lyrisme exubérant place au centre de son récit sa présence, ses pensées, ses sensations, ses délires ; de l'autre, c'est grâce à ces mêmes envolées dionysiaques qu'il semble dépasser sa personne pour atteindre un ton prophétique et universel. Ses réflexions dérivent souvent vers des opinions exprimées de façon péremptoire, dans lesquelles l'ensemble des humains est englobé par le pronom personnel « nous ». Par exemple, alors qu'il marche dans l'amphithéâtre d'Epidaure, il pense qu'il lui faudrait recommander un séjour en Grèce à quelques-uns de ses amis psychanalystes afin qu'ils se soignent. Il explique que ses lettres n'ont jamais pu réaliser son souhait : le premier s'étant suicidé avant l'arrivée du courrier, le deuxième ayant fait une crise cardiaque peu après avoir reçu la lettre et le troisième avouant qu'il n'avait pas le courage de Miller. La pensée de celui-ci, et par extension le récit, s'orientent alors dans des réflexions sur le rôle vain des analystes et le besoin de révolte des gens :

Our whole way of life has to alter. We don't want better surgical appliances, we want a better life. If all the surgeons, all the analysts, all the medicos could be withdrawn from their activity and gathered together for a spell in the great bowl of Epidaurus, if they could discuss in peace [...] [the answer] would be unanimous: REVOLUTION. [...] A billion men seeking peace cannot be enslaved. We have enslaved ourselves, by our own petty, circumscribed view of life. (CM p.68)

Notre mode de vie entier doit être modifié. Nous n'avons pas envie de meilleurs appareils médicaux, nous voulons une vie meilleure. Si tous les infirmiers, tous les analystes, tous les toubibs pouvaient être renvoyés de leur activité et réunis ensemble pour un sort dans la grande cuvette d'Epidaure, si tous pouvaient discuter en paix [...] [la réponse] serait unanime : REVOLUTION. [...] Un milliard d'hommes cherchant la paix ne peuvent être réduit en esclavage. Nous nous sommes aliénés nous-mêmes, par notre propre vision de la vie, mesquine et limitée.

²⁵⁴ Citation que l'on retrouve dans les *Réflexions sur l'espace et l'écriture* : « "Tout ce qui est pluralité est inquiétude" écrivait voici plus de quatre cent ans Paracelse. Cette affirmation magnifique pourrait bien être la devise de mon petit pays où quatre langues et quatre cultures ont appris, au fil des siècles, des querelles et des horizons à voisiner tant bien que mal », Nicolas Bouvier, *Œuvres*, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », *op.cit.* p.1057.

Chez lui, le récit de voyage devient une sorte de prescription médicale. Miller s'inclut puisqu'il emploie le pronom personnel « nous », tout en parlant de l'homme en général. Par son lyrisme, Miller dépasse son simple cas, il enjoint ses lecteurs à réagir.

b- L'effacement comme ascèse

Chez Nicolas Bouvier cet effacement est constitutif de son art poétique et lui est nécessaire pour forger ses récits. Ce désir d'effacement est une sorte d'ascèse, « un exercice d'humilité et d'escamotage assez ardu et parfois périlleux, [...] une ambition fort immodeste²⁵⁵ ». Ainsi dans *Le Poisson-Scorpion*, Bouvier se demande « combien d'années encore pour avoir raison de ce moi qui fait obstacle à tout » (PS p.748).

Pour Kerouac, l'effacement est aussi une fin en soi mais cet état, cette manière d'être survient au terme d'une recherche intime. C'est en méditant dans le jardin de sa mère qu'il a une illumination. Alors que « [s]on épreuve était de [se] débarrasser de la conception des gens et des chiens, [...] et de [lui]-même [et qu'il] souffrai[t] intérieurement de la triste entreprise d'essayer de nier ce qui fut » (« [His] pain was in getting rid of the conception of people and dogs [...] and of [himself] [he] was hurting deep inside from the sad business of trying to deny what was » CC p.121), il a cette « stupéfiante idée : “Tout est vide mais éveillé ! Les choses sont vides dans le temps, l'espace et l'esprit” » (« astonishing idea : ‘Everything is empty but awake ! Things are empty in time, space and mind’ » CC pp.121-122). Il devient un Buddha (« I've become a Buddha » CC p.123). Selon Bertrand Agostini, Kerouac s'inspire de ses lectures zen pour la méditation et l'écriture :

L'identification avec l'objet perçu est si intense que le soi est oublié. C'est une notion zen que Kerouac avait trouvée chez Houei Neng : « On ne devrait pas regarder l'objet, mais être comme l'objet », mais aussi chez Bashō qui disait que lorsqu'on écrit, pas un seul cheveu ne doit nous séparer du sujet, qu'il faut s'exprimer directement et aller vers celui-ci sans pensées errantes²⁵⁶.

Dans *Dharma* à la même époque que *Les Clochards célestes*, Kerouac écrit : « Comme je suis impatient d'être capable de faire autre chose avec ce rythme des inspirations Bouddha et des expirations Bouddha que de simplement respirer, comme je suis impatient d'être désincarné dans le rythme²⁵⁷ ».

²⁵⁵ Nicolas Bouvier, *Œuvres*, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », *op.cit.*, p.1062.

²⁵⁶ Bertrand Agostini, « Préface » dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, *op.cit.* p.19.

²⁵⁷ Jack Kerouac, cité par Pierre Gugliemina, dans Jack Kerouac, « La Longue Marche », *Dharma* [1997], Paris, Fayard, 2000, p.XIV.

Cela le conduit à une véritable explosion verbale et à un état d'euphorie. Paradoxalement, Kerouac se sent *empty* mais cela ne l'empêche pas de mettre des mots sur ce vide :

What did I care about the squawk of the little very self which wanders everywhere? I was dealing in outblownness, cut-offness, snipped, blownoutness, putoutness, turned-off-ness, nothing happens-ness, gone-ness, gone-out-ness, the snapped link, nir, link, vana, snap! (CC p.123).

Qu'est-ce que j'en ai à faire du braillement du petit moi qui vagabonde partout ? Je m'occupais du soufflement, de la limite, des incisives, de l'explosion, de l'extinction, rien-n'est-arrivé, parti, sorti, de briser-le-lien, nir, lien, vana, crac !²⁵⁸

Dans son enthousiasme, l'écrivain joue avec le sens littéral des mots et coupe le *nirvana* en *nir* et *vana* (ce qui conduit à mettre en relief la proximité en anglais de *vana* avec *vanish* c'est-à-dire disparaître). De plus, *Nirvana* est un mot sanscrit, signifiant littéralement l'« extinction » ou la « non-existence » et l'adjectif verbal de *nirva* veut dire « souffler ; cesser de souffler ; s'éteindre » et *va* « souffler²⁵⁹ ». *Nirvana* est la troisième des Quatre Nobles Vérités, celle qui concerne la cessation de la souffrance dont Kerouac parle dans « Agneau pas lion²⁶⁰ ». Ce concept bouddhiste d'impersonnalité apparaît dans le poème « 210th Chorus ». Il est aussi présent dans le recueil de poème *Mexico City Blues* (1959) mais aussi dans *The Town and the City* (1950) premier roman de Kerouac et dans *Les Clochards célestes* qui fera dire au critique James T. Jones que « le motif religieux connecte aussi l'autobiographie au thème le plus important du poème, l'exploration par Kerouac du principe d'anatta, la possibilité de s'annihiler » (« the religious motif also connects autobiography to the most important theme of the poem, Kerouac's exploration of the concept of anatta, the possibility of annihilating self²⁶¹ »).

Nicolas Bouvier est lui aussi sensible à cet effacement bouddhiste qui fait place au monde : « J'aime chez les bouddhistes d'abord ce qui est plus proprement zen, une extrême présence aux choses²⁶² ».

²⁵⁸ Ce passage est très difficile à traduire, puisque Kerouac s'amuse à faire des noms à partir d'adjectifs ou de verbes. Bien qu'il réduise fortement l'énumération, la traduction donnée par Marc Sapotra est intéressante parce qu'il choisit des mots-valises : « Que m'importaient les couacs poussés par le petit moi errant ici-bas ? Mon affaire, c'était la table-rase, la clef-des-champs, la page-tournée, le point-n'arrive, le tout-enfui, le rien partout, nir, trait d'union, vana, clac. » Jack Kerouac, *Les Clochards célestes*, trad. Marc Sapotra, *op.cit.*, p.225.

²⁵⁹ CNRTL [en ligne], article « Nirvana ». Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/nirvana>, page consultée le 10 mai 2019. Étendu au domaine philosophique, le mot signifie : « état de délivrance intellectuelle et affective obtenu par le renoncement au vouloir-vivre » pour Arthur Schopenhauer.

²⁶⁰ Jack Kerouac, *Vraie blonde, et autres* [1993], Paris, Gallimard, 1998, pp.79-83.

²⁶¹ James T. Jones, *A Map of Mexico City Blues, Jack Kerouac as a Poet* [1992] Southern Illinois University Press, 2010, p.33.

²⁶² Nicolas Bouvier, « Routes et Déroutes », dans *Œuvres, op. cit.*, p.1308.

3- Illuminations : épiphanie et *satori*

En littérature, le terme d'épiphanie²⁶³ est souvent associé à l'écrivain irlandais James Joyce. Joyce n'a jamais clairement défini ce qu'il entendait par le terme d'épiphanie, mais l'on peut se faire une idée de ce qu'il veut dire, à partir de la façon dont son personnage, Stephen Daedalus, le définit dans *Stephen Hero* (*Stephen le héros*), première version du *Portrait of the Artist as a Young Man* (*Portrait de l'artiste en jeune homme*, 1916) publié à titre posthume en 1944 :

By epiphany, he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they are themselves the most delicate and evanescent of moments²⁶⁴.

Par épiphanie, il voulait dire une soudaine manifestation spirituelle, qu'elle se trouve dans la vulgarité d'un discours ou d'un geste ou dans une phrase mémorable de l'esprit lui-même. Il croyait qu'il revenait à l'homme de lettre d'archiver ces épiphanies avec un soin extrême, en remarquant qu'elles étaient les plus délicats et évanescents des instants.

Naomi Toth – qui s'est intéressée aux « instants de vie » ou « moments d'être » (« moments of being ») de Virginia Woolf, qui sont des équivalents des épiphanies joyciennes – a résumé la thèse du livre de référence, *Epiphany in the Modern Novel* (1971) de Morris Beja. Pour ce dernier, le terme d'épiphanie peut s'appliquer à tout roman moderne qui décrit des moments d'intense perception du présent :

Using Joyce's term as a point of departure, Beja defines an epiphany as a highly significant moment of revelation, triggered by incongruously trivial events, objects or words. For Beja, epiphanies are primarily subjective experiences, rooted in modernism's interest in consciousness and individual psychology, and are also key to the disruption of linear narrative structures and time schemes in the modernist novel. He associates the importance of epiphany with the modernists' rejection of institutionalised religion and

²⁶³ Selon le CNRTL, l'épiphanie fait référence dans son sens premier à une « Fête de l'Église (fixée au 6 janvier ou le dimanche suivant, dans l'Église catholique) appelée aussi jour des Rois et célébrant notamment la manifestation de Jésus aux rois mages » ; et il s'agit dans son sens second de « la manifestation d'une réalité cachée » Définitions issues du CNRTL, disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9piphanie> Dernière consultation le 13 mai 2020. Il en va de même pour la langue anglaise : selon l'Oxford English Dictionary, l'épiphanie est « un soudain et surprenant moment de compréhension » (« a sudden and surprising moment of understanding »). Définition issue du Oxford English Dictionary disponible à : <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/epiphany> Dernière consultation le 13 mai 2020.

²⁶⁴ James Joyce, *Stephen Hero* [1944], ed. Theodore Spencer, New York, New Directions, 1963, p.211.

mysticism on the one hand, and of rationality on the other. Indeed, despite the term's obvious religious connotations, Beja understands epiphanies as secular manifestations of meaning²⁶⁵.

En prenant comme point de départ le terme de Joyce, Beja définit l'épiphanie comme un instant hautement important de révélation, déclenché par des événements, des objets ou des mots incongrus et triviaux. Pour Beja, les épiphanies sont des expériences essentiellement subjectives, enracinées dans l'intérêt moderniste pour la conscience et la psychologie individuelle, et sont aussi la clef du chahut des structures narratives linéaires et du schéma temporel du roman moderniste. Il associe l'importance de l'épiphanie au rejet moderniste de la religion institutionnalisée et au mysticisme d'une part, et à la rationalité d'autre part. En effet, malgré les connotations religieuses évidentes dans le mot, Beja comprend l'épiphanie dans le sens de manifestation profane.

Mise en perspective avec des auteurs tels que Miller, Kerouac et Bouvier, cette analyse éclaire richement leurs œuvres.

Tout d'abord, le voyage est un terreau fertile en expériences triviales et incongrues et les voyageurs développent une attention portée aux signes. La période moderniste qui intéresse Naomi Toth et Morris Beja se concentre, en effet, sur des auteurs d'avant-garde tels que Virginia Woolf, James Joyce et Joseph Conrad, qui écrivent avant les années 1950. Kerouac, Miller et Bouvier héritent et s'inspirent donc de ces bouleversements romanesques, de ces « chahut des structures narratives ». Kerouac et Miller tordent la prose respectivement en ayant recours à l'« écriture spontanée » (« spontaneous writing ») et à l'« écriture automatique », et certaines de leurs pages sont de véritables « stream of consciousness ». A priori plus sage, la prose de Bouvier, « très classique, parfois même archaisante²⁶⁶ », apparaît tout de même comme hybride et inventive puisque son texte est « partagé entre plusieurs tentations : prose, formes de poésie ; narration distanciée, formes plus existentielles et testimoniales ; fragment, pans explicatifs composant les ruptures²⁶⁷ ».

Enfin, les rapports qu'entretiennent les trois écrivains avec le sacré sont parfois assez ambiguës. Ils se réfèrent ponctuellement à certaines religions, mais tous décrivent des expériences épiphaniques profanes, au même titre que les écrivains modernistes selon Beja. Kerouac, Miller et Bouvier, passionnés par les questions spirituelles, ne rejettent pas le sacré, au contraire, mais ils entretiennent avec lui un rapport de dilettantes éclairés qui demandent à être nuancé.

²⁶⁵ Naomi Toth, « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's 'Moments of Being' », dans *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°46, 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 15 mai 2020. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/ebc/1182> .

²⁶⁶ Liouba Bischoff et Laure Himy-Pieri, *op.cit.*, p.39.

²⁶⁷ *Ibid.* p.296.

Dès lors, « épiphanie » est-il le bon mot pour caractériser les moments de bonheur intense que vivent les trois voyageurs au cours de leur voyage ? Et si non, quel terme choisir ? L'épiphanie, en tant que « soudaine manifestation spirituelle » pour reprendre les mots de Joyce, semble convenir, mais aucun des trois écrivains n'ont recours à ce vocable. Jean-Yves Pouilloux s'est posé la question pour Nicolas Bouvier : « Épiphanie ? non, le terme est trop convenu, trop religieux, il s'agit seulement, mais ce 'seulement' ne dit que la modestie de Bouvier par rapport à une expérience toute-puissante, de jubilation inattendue²⁶⁸ ».

Kerouac, parle quant à lui de satori, mot japonais qui signifie l'éveil spirituel à la connaissance que le disciple recherche par la méditation dans le bouddhisme. Bouvier utilise aussi volontiers le terme. À la lecture de *Black Spring (Printemps noir, 1936)*, écrit par Henry Miller, l'écrivain suisse rapporte :

Dans une librairie [...] j'achète en poche un texte d'Henry Miller, *Printemps noir*, qui m'avait jusqu'alors échappé. [...] Pendant une heure, je vis un satori de lecture qui me guérit pour un bon mois de quelques infirmités et questions²⁶⁹.

Dans son étude sur la poétique de Jack Kerouac, Hassan Melehy distingue strictement l'épiphanie du satori : « Le satori apparaît lors d'un instant furtif parce que l'instant privilégié de l'épiphanie conduirait à une hiérarchisation du temps et des espaces, en enclenchant une sorte de relevé précis du savoir acquis » (« The satori takes place in an elusive moment because the privileged moment of an epiphany would lead to a hierarchization of time and places, running counter to a knowledge acquired²⁷⁰ »). Nous verrons plus en détail qu'une typologie de ces moments peut être dressée pour mieux caractériser les différentes expériences des auteurs. Si le terme de satori semble convenir à Bouvier et surtout à Kerouac, pour Miller, au contraire, il semblerait que le mot ne soit pas adéquat. En effet, après avoir donné la définition du satori (« L'aboutissement du Zen est le satori, un état d'illumination soudain pendant lequel tous les problèmes et contradictions de la vie sont résolus », « The culmination of the way of Zen is satori, a state of sudden illumination in which all the problems and contradiction of life are resolved »), William Gordon remarque que :

Miller has never presented ecstasy in quite these terms. He has claimed a gradual awakening, the quality of which is drawn from or coincidentally resembles the description of satori. Such sudden illuminations, perhaps, being less Western in feeling would have seemed inappropriate for Miller's own use²⁷¹.

²⁶⁸ Jean-Yves Pouilloux, « Nicolas Bouvier la jubilation du regard » dans *L'art et la formule*, Gallimard, coll. L'infini, 2016, p.127.

²⁶⁹ Nicolas Bouvier, « Henry Miller », *Œuvres, op. cit.*, pp.1084-1085.

²⁷⁰ Hassan Melehy, *Kerouac, Language, Poetic & Territory*, New York, Bloomsbury, 2016, p.171.

²⁷¹ William A Gordon, *op.cit.* p.82.

Miller n'a jamais présenté le ravissement en ces termes. Il a parlé de réveil graduel, dont la nature est tirée ou ressemble par hasard au satori. De telles illuminations soudaines, peut-être, étant moins d'esprit occidentales auraient semblées inappropriées pour l'usage personnel de Miller.

Miller ne parle pas de satori ou d'épiphanie, il invente le mot valise de « god-feeling²⁷² » (littéralement « sentiment de dieu » ou « sentiment divin »). Lorsqu'il éprouve ce sentiment, tout son environnement devient intense et le monde bat, dit-il, à un rythme divin. Miller utilise également un autre synonyme intéressant, « l'éternalité » : « En Grèce l'on est toujours rempli de ce sentiment d'éternalité qui est extrait de l'ici et maintenant » (« In Greece one is ever filled with the sense of eternality which is expressed in the here and now » CM p.163). Ce néologisme est un pléonasme puisqu'il se compose de la contraction de « eternity » (« éternité ») et de « eternal » (« éternel »). Miller invente des mots nouveaux pour caractériser un sentiment qu'il juge certainement nouveau pour lui et unique. Dans *The Time of the Assassin*, Henry Miller écrit que les mots sont les indices les plus éloquents pour sonder la personnalité d'un auteur : « Il y a des mots obsessionnels, répétitifs utilisés par un auteur, qui sont plus révélateurs que tous les faits amassés par de patients biographes » (« There are obsessive, repetitive words which a writer uses which are most revealing than all the facts which are amassed by patient biographers²⁷³ »). Il est intéressant de noter que son ami George Seféris avait composé en 1937, soit quelques années avant sa rencontre avec Miller en Grèce, un poème appelé *Épiphanie*. Dans *Le Colosse de Maroussi*, Miller rapporte :

The man who has caught this spirit of eternality which is everywhere in Greece and who had embedded it in his poems is George Seferiades whose pen name is Seferis. I know his work only from translation, but even if I had never read his poetry I would say this is the man who is destined to transmit the flame. (CM p.38).

L'homme qui a capturé l'essence de l'éternalité qui est partout en Grèce et qui l'a incrusté dans ses poèmes est Georges Seferiades dont le nom de plume est Seféris. Je connais son œuvre seulement en traduction, mais même si je n'avais jamais lu sa poésie je dirais qu'il est l'homme qui est destiné à transmettre la flamme.

Il semblerait qu'à la suite et à la manière de Seféris, Miller souhaite à son tour capturer et transmettre la flamme de l'éternalité, mais en langue anglaise. Ce rôle de passeur est essentiel pour les écrivains qui racontent leurs illuminations. On se souvient des propos de Joyce définissant l'épiphanie : « il pensait qu'il revenait à l'homme de lettre d'archiver ces épiphanies avec un soin extrême, en remarquant qu'elles étaient les plus délicats et évanescents des

²⁷² Henry Miller, « Uterine Hunger », dans *The Wisdom of the Heart*, op.cit. p.191.

²⁷³ Henry Miller, *The Time of the Assassins: A Study of Rimbaud*, op. cit., p.31-32.

instants » (« it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they are themselves the most delicate and evanescent of moments²⁷⁴ »).

On notera que le satori ou le sentiment divin qui caractérisent les expériences de Kerouac, Bouvier et Miller peut être rapproché d'une autre forme d'expérience, celle du « sentiment océanique ». C'est ce que souligne Liouba Bischoff pour Bouvier et William A. Gordon pour Miller. L'expression « sentiment océanique » a été inventée par Romain Rolland, historien, philosophe et écrivain français qui tentait de décrire dans une lettre à Sigmund Freud, datée du 5 décembre 1927, un sentiment incommensurable et intense qu'il avait ressenti :

Votre analyse des religions est juste. Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du *sentiment religieux* spontané ou, plus exactement, de la *sensation* religieuse, qui est toute différente des *religions* proprement dites, et beaucoup plus durable.

J'entends par là : – tout à fait indépendamment de tout dogme, de tout Credo, de toutes organisations d'Église, de tout Livre Saint, de toute espérance en une survie personnelle, etc. – le fait simple et direct de la *sensation de l'« éternel »* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique).

Cette sensation est, à la vérité, d'un caractère subjectif. Mais comme, avec des milliers (des millions) de nuances individuelles, elle est commune à des milliers (des millions) d'homme actuellement existants, il est possible de la soumettre à l'analyse, avec une exactitude approximative²⁷⁵.

Cette lettre a longuement préoccupé Freud²⁷⁶. On remarquera que, comme dans la caractérisation de l'épiphanie par Morris Beja, Rolland parle d'un sentiment religieux spontané indépendant de tout dogme. Bischoff, pour sa part, note que ce sentiment « se manifeste par un mouvement de flux et de reflux entre le monde et soi, accompagné d'un sentiment de joie massive et suffocante, de dilatation et d'expansion des frontières du moi²⁷⁷ ». Pour Gordon enfin, le « sentiment océanique » renvoie analytiquement au ventre maternel, image centrale, nous l'avons vu, chez Henry Miller :

²⁷⁴ James Joyce, *Stephen the Hero*, *op.cit.*

²⁷⁵ Romain Rolland, dans Sigmund Freud et Romain Rolland, *Correspondance 1923-1936. De la sensation océanique au Trouble souvenir de l'Acropole*, ed. Henri Vermorel et Madeleine Vermorel, Presses Universitaires de France, 1993, p.304.

²⁷⁶ Pour Freud, rationaliste, la lettre de Rolland qui fait état d'une expérience mystique est très troublante. Il met deux ans pour lui répondre, dans son essai *Das Unbehagen in des Kultur (Le Malaise dans la culture)* en 1930. Freud reformule les propos de Rolland : « Ce sentiment, il l'appellerait volontiers la sensation de l'éternité, il y verrait le sentiment de quelque chose d'illimité, d'infini, en un mot : d'océanique. [...] Il s'agirait donc d'un sentiment d'union indissoluble avec le grand tout, d'appartenance à l'universel ». Sigmund Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », dans *Résultats, idées, problèmes II (1921-1938)*, Paris, PUF, 1992.

²⁷⁷ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.138.

The concept of “womb” for Miller goes further than the birth trauma theories of Rank²⁷⁸. The sense of being one with all things and sensing all things as one with the self imparts what in psychology has been called the “oceanic feeling”. In this state the individual seems to undergo a widening of the ego boundaries to include the universe. The result is a state of great peace²⁷⁹.

Le concept de « ventre » chez Miller va au-delà des théories sur le traumatisme de la naissance de Rank. L'impression d'être un dans le tout et le sentiment que tout fait un avec soi-même révèle ce qui a été appelé en psychologie le « sentiment océanique ». Dans cet état l'individu semble vivre l'élargissement des limites de son être compris dans l'univers. Le résultat est un état de grande paix.

Alors que l'épiphanie est déclenchée « par des évènements, des objets ou des mots incongrus et triviaux » (« triggered by incongruously trivial events, objects or words²⁸⁰ ») pour reprendre les termes de Naomi Toth, ce qui constitue une liste de critères relativement précis, le sentiment océanique est, quant à lui, provoqué par une source inconnue. Cependant, la métaphore de l'océan, élément naturel, rapproche du récit de voyage et des éléments déclencheurs de l'épiphanie chez Kerouac, Miller et Bouvier. En effet, et c'est particulièrement le cas pour Miller, leur expérience de la totalité se fait surtout dans la nature : il s'agit d'une union entre le monde et soi. En fait, le sentiment océanique, très proche de l'épiphanie, renvoie à une forme de conscience vécue que le bouddhisme et les écrivains transcendantalistes, (Emerson, Thoreau et Whitman) tentent de circonscrire et d'écrire.

Épiphanies, satori, god-feeling, sentiment océanique : tous ces noms peuvent se regrouper sous le terme générique d'illumination, équivalent que l'on trouve en anglais, « enlightenment », dans les textes de Kerouac et Miller. L'illumination a une connotation rimbaldienne qui a toute sa place dans l'imaginaire des trois écrivains – Miller et Kerouac ont par exemple écrit chacun un essai sur le poète français, respectivement *The Time of the Assassin* (1941) et *Rimbaud* publié à titre posthume en 1970.

Quelle que soit la terminologie choisie par les écrivains, il convient d'en relever les sources. De quelles lectures s'inspirent-ils pour décrire leurs expériences « mystiques » ? Qu'en retiennent-ils ? Comment certaines notions sont-elles réinvesties dans leurs œuvres respectives ? Avec quelles nuances ou différences ?

²⁷⁸ Otto Rank [1884-1939], psychologue et psychanalyste autrichien, qui écrit *Das Trauma der Geburt (Le Traumatisme de la naissance)* 1924).

²⁷⁹ *Ibid* p.74.

²⁸⁰ Naomi Toth, *op. cit.*

La source bouddhiste

Comme le rappelle Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, Michel Butor voyait en Nicolas Bouvier un « “pèlerin d’espace” [...] car il avait bien perçu son rapport quasi religieux au déplacement, ou du moins son besoin existentiel de saisir le génie des lieux²⁸¹ ». Jack Kerouac se décrit lui-même dans *Les Clochards célestes* en tant que « vagabond religieux » (« religious wanderer » CC p.9) et plus loin en tant que « saint fou » (« crazy saint » CC p.156) Il passe également de nombreuses heures à méditer. Miller se dépeint, quant à lui, comme « un nomade, un moins-que-rien spirituel » (« a nomad, a spiritual nobody » CM p.77). Il est très sensible à l’aura religieuse qu’il sent en Grèce :

Marvelous things happen to one in Greece – marvelous good things which can happen to one nowhere else in earth. Somehow, almost as if He were nodding, Greece still remains under the protection of the Creator. Men may go about their puny, ineffectual bedevilment, even in Greece, but God’s magic is still at work and, no matter what race of man may do or try to do, Greece is still a sacred precinct – and my belief is it will remain so until the end of time. (CM p.13).

Des choses merveilleuses vous arrivent en Grèce – de bonnes choses merveilleuses qui ne peuvent arriver nulle part ailleurs sur terre. D’une certaine façon, c’est presque comme s’il acquiesçait, la Grèce reste sous la protection de Dieu. Les hommes peuvent continuer leur piètre harcèlement inefficace, même en Grèce, mais la magie de Dieu fonctionne toujours et, peu importe ce que telle ou telle race d’homme fait ou tente de faire, la Grèce reste un environnement sacré – et je crois qu’elle le restera jusqu’à la fin des temps.

Pour Bertrand Agostini, l’œuvre de Kerouac explore trois champs d’investigations : le champ chrétien, c’est-à-dire la foi en Dieu, l’humilité et le respect d’autrui sous forme d’amour et de charité ; le champ existentiel qui est une fuite devant la mort ; et le champ bouddhiste qui apporte à l’écrivain un souffle nouveau²⁸². Pour l’écrivain américain, la Beat Generation était avant tout synonyme d’euphorie, d’illumination, de béatitude :

Beat doesn’t mean tired, or bushed, so much that it means *beto*, the Italian for Beatific: to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart. How can this be done in our mad modern world of multiplicities and millions? By practicing a little solitude, going off by yourself once in a while to store up that most precious of goods: the vibrations of sincerity.

Beat ne veut pas tant dire fatigué, ou éreinté, que *beato*, béatifique en italien : être dans un état de béatitude, comme saint François, essayer d’aimer toute vie, essayer d’être absolument sincère avec chacun, pratiquer

²⁸¹ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.152.

²⁸² Bertrand Agostini, *op.cit.*, p.12-13.

l'endurance, la bonté, cultiver la joie du cœur. Comment cela peut-il se faire dans notre monde moderne et délirant de multiples et de millions ? En pratiquant un peu la solitude, en partant tout seul de temps en temps pour engranger l'or le plus précieux : les vibrations de la sincérité²⁸³.

Saint François d'Assise est une figure tutélaire nomade et humble à laquelle se réfère également Miller : « [...] le plus petit des pouvoirs de [St. François fut] d'écrire le plus sublime et simple, le plus éloquent hymne de grâce rendue que nous ayons en littérature : *Le Cantique de Frère Soleil* » (« [...] the least of [St. Francis's] powers, [was] to write the most sublime and simple, the most eloquent hymn of thanksgiving that we have in all literature: *The Canticle of the Sun*²⁸⁴ »).

Laissons de côté le champ chrétien et le champ existentiel, pour nous intéresser au champ bouddhiste que Kerouac a longuement étudié. Dans « Negative Capability : Jack Kerouac's Buddhist Ethic », un article publié pour le journal *Tricycle* à l'automne 1992, Allen Ginsberg raconte en détail la genèse et l'itinéraire bouddhiste de Kerouac. Ginsberg explique que suite à une conversation avec Neal Cassady, Kerouac a souhaité lire les sources bouddhistes originelles et qu'il les a « lues en profondeur, en a mémorisé beaucoup, et a continué à faire d'autres lectures et d'autres recherches pour finalement devenir un étudiant bouddhiste brillant et intuitif » (« read them very deeply, memorized many of them, and then went on to do other reading and other research and actually became a brilliant intuitive Buddhist scholar²⁸⁵ »). Mais Kerouac ne s'est pas contenté de lire. Il a notamment écrit entre décembre 1953 et mars 1956 *Some of the Dharma (Dharma)* publié pour la première fois en 1997, une série de neuf livres hybrides dont le sujet principal est le bouddhisme : on y trouve des lettres, des extraits de livres, des aphorismes, des poèmes, des dates suivies de notes etc. Écrit pendant la même période, le livre *Les Clochards célestes* peut se lire comme une sorte de journal de vie romancé de cette quête du dharma. Le bouddhisme y est omniprésent : au cours du roman, on trouve une centaine d'occurrences de mots bouddhistes, qui sont pour la plupart laissées à l'état brut, sans aucune explication, ou très peu, sur leur sens. Peut-être Kerouac souhaitait-il vulgariser ces mots en les rendant ordinaires, tout en incitant les lecteurs curieux à chercher par eux-mêmes leur sens, comme une sorte de guide ? Parmi ces termes et références bouddhistes, on trouve, entre autres,

²⁸³ Jack Kerouac, « Agneau pas lion » dans *Vraie Blonde et autres*, *op.cit.*, p.79. Jack Kerouac propose de nombreuses définitions du mot et du mouvement, la plupart rassemblées dans le recueil *Vraie Blonde et autres (Good Blond and Others)*.

²⁸⁴ Henry Miller, « The Wisdom of the Heart », dans *The Wisdom of the Heart*, *op.cit.*, p.38. Dans ce cantique, St. François loue Dieu pour les éléments naturels, le Soleil, la Lune, le Vent, l'Eau et la Terre.

²⁸⁵ Allen Ginsberg, « Negative Capability : Jack Kerouac's Buddhist Ethic », *Tricycle*, 1992. Adapté par Allen Ginsberg pour *Tricycle* à partir de son essai *Un Homme Grand : Jack Kerouac à la Confluence des Cultures*, Carleton University Press, 1990. Disponible à l'adresse: <https://tricycle.org/magazine/negative-capability-kerouacs-buddhist-ethic/> Dernière consultation le 09 juin 2020.

le *Diamond Sutra* (CC p.8 et p.18) traduit en français sous le titre *Le Sūtra du Diamant* qui est un texte bref très important du bouddhisme mahāyāna (Grand Chemin) ; on trouve également le terme de « Bodhisattvas » (p.13), qui désigne un bouddhiste qui, par compassion, a suspendu son éveil (éveil qui doit le faire devenir un bouddha, qui en sanskrit signifie « l'éveillé ») pour continuer à guider les personnes autour de lui.

Dans *Les Clochards célestes*, Ray est entouré d'amis avec lesquels il discute de leurs lectures bouddhistes. On peut donc supposer que la mention des « clochards célestes » du titre se réfère à tous ses amis, et par extension à tous les membres de la Beat Generation, « une génération de types fous et illuminés qui tout à coup se lèverait pour parcourir l'Amérique, sérieuse, clocharde [...]»²⁸⁶ (« a generation of crazy, illuminated hipsters suddenly rising and roaming America, serious, bumming [...] »). Le thème du satori est récurrent dans leurs conversations, il s'agit d'une sorte de but recherché par tout le groupe dans le roman avec plus ou moins d'implication selon les membres. L'obsession et le rigorisme de Ray est souvent moqué dans le livre. Par exemple, lorsque Ray fait part à Japhy et Morley (John Montgomery) de sa prise de conscience soudaine qu'on ne peut pas tomber d'une montagne, Morley s'exclame : « Ah un petit satori pour Smith aujourd'hui » (« Ah a little satori for Smith today » CC p.75). Autre exemple, après que Ray a refusé de participer à une orgie dans le cinquième chapitre, une dispute éclate entre lui et Alvah (Allen Ginsberg). Pour ce dernier, on est plus à même de vivre un satori en faisant l'amour avec une femme, qu'en pensant à des concepts tels que « Dharmakaya », l'un des trois corps du Bouddha, son corps ultime que seuls les illuminés peuvent percevoir. Cette dispute, qui n'est pas isolée, met en lumière la recherche constante de ce qu'il est juste ou non de faire pour Ray, recherche souvent conflictuelle entre ses envies et ce qu'il pense être moralement juste et spirituellement correct. Sa quête passe donc par un apprentissage constant.

Kerouac, grâce à ses amis et à ses lectures personnelles, a une grande connaissance des textes bouddhistes et de la recherche du satori par les maîtres. On le voit dans le roman mais également dans ses haïkus :

Alone at home reading	Seul à la maison lisant
Yoka Daishi	Yoka Daishi
Drinking tea ²⁸⁷	Buvant du thé

²⁸⁶ Jack Kerouac, « Contrecoup : la philosophie de la Beat Generation » dans *Vraie Blonde et autres*, op.cit p.85.

²⁸⁷ Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op.cit., p.67.

Yoka Daishi (665-713) était un maître ch'an (zen) auteur du *Chant de l'immédiat Satori* (VIII^e siècle environ), un recueil de soixante-dix-huit poèmes. Miller au contraire, se réfère ponctuellement au bouddhisme dans ses essais, mais de façon générale, sans jamais donner de références précises. On peut donc supposer que sa connaissance et ses lectures sont moins assidues que celles de Kerouac. Quant à Bouvier, il porte sur le bouddhisme un regard amusé et distancié lors de ses voyages dans *L'Usage du monde* et dans *Le Poisson-Scorpion*. Notons que ces premiers voyages précèdent ses voyages au Japon, pendant lesquels il recueillera les croyances et légendes du pays, réunies dans *Chroniques japonaises*. Le bouddhisme dont il parle dans *Le Poisson-Scorpion* est un bouddhisme sombre, dévié et perverti de son but spirituel, un bouddhisme qu'il fuit :

On peut affirmer sans grand risque que cette Île s'adonne à la magie depuis le jour où elle est sortie de la mer. À croire les anciennes chroniques, l'air y était à ce point bourdonnant de présence scélérates que le Bouddha lui-même y fit plusieurs voyages pour convertir ces ombres à la Bonne Loi et rendre le pays habitable (PS p.762).

Pour ce qui est de la dimension spirituelle dans *L'Usage du monde*, Liouba Bischoff remarque que :

La *mystique* peut être comprise comme un simple synonyme d'« idéal » ou de « représentation mythique », mais elle possède aussi une connotation spirituelle qui renvoie à la recherche d'un contact avec le mystère ou le divin. Ces deux aspects sont présents dans *L'Usage du monde*, qui propose une conception idéalisée du voyage comme exercice de disparition tout en rapportant des expériences d'illumination. Les références à la Bible ou au néoplatonisme se mêlent aux citations de poètes iraniens en une forme de syncrétisme mystique²⁸⁸.

On a vu chez Bouvier des références au texte biblique, notamment lors de la traversée du désert Dacht-e Kavir, mais il dialogue aussi avec Plotin à la fin de *L'Usage du monde* ainsi qu'avec le poète mystique iranien Hafiz. On retrouve ce syncrétisme de la culture occidentale et orientale chez Miller :

Miller's feeling for the unity of life which is so oriental and so close to Eastern ideas, is combined with the Western sense of fulfillment of self which would possibly be somewhat strange in the more anonymous East. The combination of the two can be seen quite clearly in another book which Miller admired greatly; *Siddhartha* by Hermann Hesse. Hesse managed remarkably well to create the spirit of the search and to suggest the full effect of the immediacy of experience²⁸⁹.

²⁸⁸ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.134.

²⁸⁹ William A. Gordon, *op.cit.*, p.80.

L'intuition de Miller à propos de l'unité de la vie, qui est tellement orientale et proche des idées de l'Est, se combine avec le sens occidental de la réalisation de soi qui serait sans doute étrange dans les pays de l'Est dans lesquels l'anonymat prime. La combinaison des deux peut être clairement vu dans un autre livre que Miller admire grandement ; *Siddhartha* de Hermann Hesse. Hesse réussit remarquablement bien à créer l'esprit de recherche et à suggérer l'effet complet de l'immédiateté de l'expérience.

Le court roman philosophique *Siddhartha* écrit par Herman Hesse, raconte la vie de Siddhartha Gautama (Bouddha), fondateur du bouddhisme qui cherche à atteindre l'éveil. La vie de Bouddha fascine à la fois Miller et Kerouac. Pour Miller, le roman de Hesse est un moyen de se familiariser avec la sagesse bouddhiste et la quête de l'illumination. On peut de nouveau noter que, Hesse étant allemand, la connaissance de la philosophie bouddhiste de Miller s'effectue par un biais indirect, *via* une médiation littéraire²⁹⁰. À la fin du roman, alors que Bouddha écoute le fleuve sur les conseils du passeur Vasuveda, après bien des apprentissages et des échecs, se produit l'illumination tant attendue :

Siddhartha lauschte. Er war nun ganz Lauscher, ganz ins Zuhören vertieft, ganz leer, ganz einsaugend, er fühlte, daß er nun das Lauschen zu Ende gelernt habe. [...] Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluß des Geschehens, war die Musik des Lebens. Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hieß Om: die Vollendung.[...] Seine Wunde blühte, sein Leid strahlte, sein Ich war in die Einheit geflossen.

Siddhartha était tout oreilles. Ses facultés étaient tendues vers ces bruits et plus rien n'existait pour lui que ce qu'il percevait [...]. Et toutes les voix, toutes les aspirations, toutes les convoitises, toutes les souffrances, tous les plaisirs, tout le bien, tout le mal, tout cela ensemble, c'était le monde. Tout ce mélange, c'était le fleuve des destinées accomplies, c'était la musique de la vie. Et lorsque Siddhartha, prêtant l'oreille au son de ces mille et mille voix qui s'élevaient en même temps du fleuve, ne s'attacha plus seulement à celles qui clamaient la souffrance ou l'ironie, ou n'ouvrit plus son âme à l'une d'elles de préférence aux autres, en y faisant intervenir son Moi, mais les écouta toutes également, dans leur ensemble, dans leur Unité, alors il s'aperçut que tout l'immense concert de ces milliers de voix ne se composait que d'une seule parole : *Om* : la perfection. [...] Sa plaie s'épanouissait maintenant, sa souffrance rayonnait ; son Moi s'était fondu dans l'Unité, dans le Tout.²⁹¹.

²⁹⁰ Hesse lui-même n'était pas un spécialiste du bouddhisme. Dans la préface de Jacques Brenner pour la traduction française, celui-ci écrit : « [Hesse] fut bien déçu [par son voyage en Inde]. [...] Aussi bien, Hesse aurait pu ne jamais aller aux Indes et cependant écrire *Siddhartha*. Ses souvenirs de famille et ses lectures lui auraient suffi. » Jacques Brenner, « Préface », dans Hermann Hesse, *Siddhartha* [1922], trad. Joseph Delage, Paris, Le Livre de poche, 2013, p.10.

²⁹¹ Hermann Hesse, *Ibid.*, p.145-146.

Contrairement à ce qu'affirme Gordon, il n'y a pas vraiment, dans cette illumination finale, la plus importante du roman, de combinaison contradictoire entre la réalisation de soi occidentale et l'unité de la vie orientale, puisque « son Moi se fond dans l'Unité » (« sein Ich war in die Einheit geflossen »). L'illumination se produit pour Siddhartha grâce à l'écoute de la nature, lien que l'on retrouvera par la suite dans les différentes illuminations des trois auteurs, ainsi que ce sentiment de paix, d'éveil et cette sensation d'union avec le Tout.

Si la connaissance de la vie de Bouddha est de seconde main pour Miller, pour Kerouac en revanche, le rapport avec la vie du fondateur du bouddhisme est plus direct. À partir de sources primaires, il a lui-même écrit une biographie de Bouddha en 1955, *Wake Up : A Life of the Buddha (Réveille-toi. La vie du Bouddha)*. De plus, Regina Weinreich, se basant sur une note datant de février 1955 et écrite à la main sur le manuscrit du poème « Daydreams for Ginsberg » (« Rêves de jours pour Ginsberg »), affirme que Kerouac « concevait l'intégralité de son œuvre, sa *Légende de Duluoz*, comme une "Comédie divine" basée sur Bouddha²⁹² ». On peut alors lire chronologiquement les différentes œuvres qui la composent comme une série de tentatives et d'échecs (à l'image du voyage de Bouddha).

Après un bref détour par les textes d'Emerson de Thoreau et de Whitman, autre source d'inspiration de Kerouac, Bouvier et Miller, voyons comment se présente cette quête de l'illumination dans leurs romans.

Des « instant[s] souverain[s]²⁹³ »

Au début du premier chapitre de *Nature* (1836), Emerson raconte comment, en marchant dans les bois, il fit l'expérience d'une forme de communion très forte avec la nature. Cet extrait peut être lu comme la matrice des descriptions d'illuminations de Bouvier, Miller et Kerouac :

To speak truly, few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing. The sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child. The lover of nature is he whose inward and outward senses are still truly adjusted to each other; who has retained the spirit of infancy even into the era of manhood. [...] Crossing a bare common, in snow puddles, at twilight, under a clouded sky, without having in my thoughts any occurrence of special good fortune, I have enjoyed a perfect exhilaration. Almost I fear to think how glad I am. In the woods too, a man casts off his years, as the snake his slough, and at what period soever of life is always a child. In the woods is perpetual youth. [...] In the woods we return to reason and faith. [...] Standing in the bare ground, - my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, - all mean egotism vanishes. I become a

²⁹² Regina Weinreich, *op.cit.*, p.33.

²⁹³ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.167.

transparent eye-ball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me; I am part of particle of God. [...] In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature²⁹⁴.

En vérité, peu d'adultes peuvent voir la nature. La plupart des personnes ne voient pas le soleil. Au minimum ils en ont une vision superficielle. Le soleil illumine seulement l'œil de l'homme, mais brille dans l'œil et dans le cœur de l'enfant. L'amoureux de la nature est celui dont les sens intérieurs et extérieurs sont toujours vraiment ajustés l'un par rapport à l'autre ; celui qui a retenu l'esprit de la prime enfance même dans l'âge adulte. [...] Traversant une étendue nue, parsemée de flaques de neiges, au crépuscule, sous un ciel nuageux, sans avoir dans mes pensées aucun évènement lié à une bonne fortune spéciale, j'ai joui d'une parfaite exaltation. J'avais presque peur de penser à quel point j'étais heureux. Dans les bois aussi, l'homme se débarrasse de ses années, comme le serpent de sa mue, et quelle que soit la période de sa vie, il est toujours un enfant. Dans les bois se trouve la jeunesse perpétuelle. [...] Dans les bois nous retrouvons raison et foi. [...] Me tenant sur le sol nu, - ma tête baignée dans l'air insouciant, et élevée dans l'espace infini - tout mauvais égotisme disparaît. Je deviens un globe oculaire transparent. Je ne suis rien. Je vois tout. Les courants de l'Etre Universel circulent à travers moi ; je suis une partie d'une particule de Dieu. [...] Dans le paysage tranquille, et surtout dans la ligne d'horizon distante, l'homme contemple quelque chose d'aussi beau que sa propre nature.

Emerson, qui fut pasteur, souhaitait la naissance d'une pensée américaine, philosophique, littéraire et artistique nouvelle, en rupture avec la tradition européenne. Pour cela, l'homme devait selon lui porter sur le monde un regard neuf, et particulièrement sur la nature, « contemple[r] quelque chose d'aussi beau que sa propre nature » (« behold[ing] somewhat as beautiful as his own nature »). Bouvier, Miller et Kerouac reprendront de nombreux éléments de la symbiose entre le narrateur et la nature à l'œuvre dans ce préambule : l'exaltation soudaine, l'ajustement des sens intérieurs avec la nature et le souhait de se fondre avec elle au point de disparaître, de devenir transparent, surtout pour Nicolas Bouvier. Celui-ci place d'ailleurs une citation de Emerson en conclusion de *L'Usage du monde*. Cette citation loue les vertus initiatiques du voyage : « ...et ce bénéfice est réel, parce que nous avons droit à ces élargissements et, une fois ces frontières franchies, nous ne redeviendrons jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions ».

Certains passages de *Walden*, décrivent également une hyper conscience du monde soudaine. C'est le cas notamment dans le chapitre « Solitude », lorsque le narrateur, ruminant des pensées négatives à propos de la solitude et des autres hommes, entend la pluie (contrairement à Emerson qui soulignait, quant à lui, qu'il n'avait en tête aucune idée liée à une bonne – ou une mauvaise – nouvelle) :

²⁹⁴ Ralph Waldo Emerson, *Nature* [1836], dans *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Nature, addresses, and lectures*, Harvard University Press, 1971, p. 9-10.

In the midst of a gentle rain while these thoughts prevailed, I was suddenly sensible of such sweet and beneficent society in Nature, in the very pattering of the drops, and in every sound and sight around my house, an infinite and unaccountable friendliness all at once like an atmosphere sustaining me, as made the fancied advantages of human neighborhood insignificant, and I have never thought of them since. Every little pine needle expanded and swelled with sympathy and befriended me. I was so distinctly made aware of the presence of something kindred to me, even in scenes which we are accustomed to call wild and dreary, and also that the nearest of blood to me and humanest was not a person nor a villager, that I thought no place could ever be strange to me again²⁹⁵.

Au beau milieu d'une petite pluie et tandis que je ruminais ces pensées, je fus soudain sensible à la compagnie si douce et généreuse de la Nature, jusque dans le crépitement des gouttes, et dans chaque son et chaque spectacle autour de ma maison, une bienveillance infinie et inexplicable tout ensemble comme une atmosphère qui me maintenait, qui avait rendu les avantages imaginaires du voisinage humain insignifiant, si bien que je n'ai plus repensé à eux depuis. Toutes les petites aiguilles de pin s'étiraient et se gonflaient de sympathie et d'amitié pour moi. J'ai pris si clairement conscience de la présence d'un lien avec quelque chose qui m'étais apparenté, même dans les scènes que nous avons l'habitude de qualifier de sauvages et mornes, et me rendant également compte que le lien de sang le plus proche et le plus humain pour moi n'était pas une personne ou un villageois, que j'ai pensé qu'aucun lieu ne pourrait m'être étranger de nouveau.

Comme pour Emerson, la sensibilité et le regard de Thoreau pour la nature sont si parfaitement modifiés qu'il perçoit jusqu'à la sympathie des aiguilles de pins. Selon Malcolm Lester :

The communion with the wilderness would allow one to discover self-truths and communicate with the divine. Emerson and Thoreau viewed transcendence as elevating oneself above one's imperfect, unsatisfactory situation in life through awareness of an ideal state of being. They felt this ideal state was reflected most perfectly by nature and that after solitary immersion in the natural world, man would try to mirror nature's perfect state and thereby achieve transcendence [...]. Thoreau develops the concept of communion with nature in *Walden* and stresses the need for man to be alone in the wilderness²⁹⁶.

La communion avec la nature sauvage permettrait la découverte de nos propres vérités et d'entrer en contact avec le divin. Emerson et Thoreau voyaient la transcendance comme une façon de s'élever au-dessus des situations imparfaites et insatisfaisantes de la vie par la conscience d'un état idéal de l'être. Ils sentaient que cet état idéal était reflété le plus parfaitement par la nature et qu'après une immersion solitaire dans le monde naturel, l'homme souhaiterait essayer d'imiter l'état de perfection de la nature et ainsi accomplir une transcendance [...]. Thoreau développe l'idée d'une communion avec la nature dans *Walden* et met en valeur le besoin de l'homme d'être seul dans la nature sauvage.

Si la solitude est un élément important pour atteindre l'illumination dans les textes d'Emerson et de Thoreau, nous verrons qu'elle est également cruciale chez Miller, Kerouac et Bouvier. Au

²⁹⁵ Henry David Thoreau, *op.cit.*, p.148.

²⁹⁶ Malcolm Lester, *op.cit.*, p.16.

côté de Thoreau et Emerson, c'est chez le poète Walt Whitman que l'on retrouve cette description de l'illumination heureuse et inspirée. Dans *Democratic Vistas (Perspectives démocratiques, 1871)*, Whitman décrit une expérience d'élévation transcendentaliste :

There is, in sanest hours, a consciousness, a thought that rises, independent, lifted out from all else, calm, like the stars, shining eternal. This is the thought of identity — yours for you, whoever you are, as mine for me. Miracle of miracles, beyond statement, most spiritual and vaguest of earth's dreams, yet hardest basic fact, and only entrance to all facts. In such devout hours, in the midst of the significant wonders of heaven and earth, (significant only because of the Me in the centre), creeds, conventions, fall away and become of no account before this simple idea. Under the luminousness of real vision, it alone takes possession, takes value. Like the shadowy dwarf in the fable, once liberated and look'd upon, it expands over the whole earth, and spreads to the roof of heaven²⁹⁷.

Il y a, dans les plus raisonnables des heures, une conscience, une pensée qui s'élève, indépendante, soulevée de tout le reste, calme, comme les étoiles, d'une brillance éternelle. C'est la pensée de l'identité – la votre pour vous, qui que vous soyez, comme la mienne pour moi. Miracle des miracles, au-delà des déclarations, le plus spirituel et le plus vague des rêves de la terre, cependant le plus durement fondamental des faits, et seule porte d'entrée à tous les faits. Dans de telles heures pieuses, au milieu des importantes merveilles du paradis et de la terre, (importantes seulement parce que le Moi est au centre), les principes, les conventions, déclinent et ne comptent plus devant cette idée simple. Sous la lumière de cette vision réelle, cela seul prend possession, prend de la valeur. Tel le nain ombrageux dans la fable, une fois libéré et regardé, cela se dilate sur la terre entière, et s'étend vers le toit du paradis.

De nouveau, on retrouve cette expansion démesurée, paisible et heureuse du Moi²⁹⁸.

On pourrait encore développer les comparaisons et sources possibles, puisque, ces modèles sont longuement revendiqués et enrichis par les auteurs eux-mêmes. Ainsi, dans son essai « The Wisdom of the Heart », Miller souhaite que les expériences décrites par Thoreau, Emerson et Whitman se généralisent, en faisant référence au psychologue E. Graham Howe²⁹⁹ qu'il admire beaucoup :

²⁹⁷ Walt Whitman, *Democratic Vistas* [1871], dans *Walt Whitman: Complete Poetry and Collected Prose*, ed. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, vol.3, 1982, p.41.

²⁹⁸ C'est cette dimension de poète à la vision totalisante qui retient l'attention de Kerouac dans *Les Clochards célestes* et dont il adopte l'emportement : « Japhy sautant : "J'ai lu Whitman, vous savez ce qu'il dit, *Souriez esclaves, et horrifiez les despotes étrangers*, il veut dire que c'est l'attitude du Barde, les bardes déments du Zen du vieux chemin désert, vous voyez tout est un monde plein de vagabonds en sac à dos, des Clochards Célestes refusant de participer à la demande générale de consommation production [...] j'ai une vision d'une grande révolution de milliers de sac à dos et même des millions de jeunes américains qui partent [...]" », (« Japhy leaping up : "I've been reading Whitman, know what he says, *Cheer up slaves, and horrify foreign despots*, he means that's the attitude of the Bard, the Zen Lunacy bards of old desert paths, see the whole thing is a world full of rucksack wanderers, Dharma Bums refusing to subscribe to the general demand that they consume production [...] I see a vision of a great rucksack revolution thousands or even millions of young Americans wandering around » CC p.83)

²⁹⁹ D'après Ian Charles Edwards, le docteur Eric Graham Howe fut l'un des plus importants psychologues du début du XXème siècle en Grande Bretagne, et pourtant, son travail est resté relativement inconnu (aujourd'hui encore),

For the awoken individual, however, life begins now, at any and every moment; it begins at the moment when he realizes that he is part of a great whole. [...] *Balance, discipline, illumination* – these are the key words in [E. Graham] Howe's doctrine of wholeness, of holiness, for the words mean the same thing. It is not essentially new, but it needs to be rediscovered by each and every one individually. As I said before, one meets it in such poets and thinkers as Emerson, Thoreau, Whitman, to take a few recent examples³⁰⁰.

Pour l'individu éveillé, cependant, la vie commence maintenant, à n'importe lequel et à tout moment ; elle commence au moment où il réalise qu'il fait partie d'un grand tout. [...] *Balance, discipline, illumination* – ce sont les mots clés dans la doctrine de l'unité de la sainteté de [E. Graham] Howe, parce les mots signifient la même chose. Ce n'est pas fondamentalement nouveau, mais cela a besoin d'être redécouvert par chacun et tous individuellement. Comme je l'ai dit plus tôt, l'on rencontre cette idée chez des poètes et penseurs tels que Emerson, Thoreau, Whitman, pour prendre quelques exemples récents.

Voyons à présent comment sont décrites les illuminations dans les romans de Miller, Kerouac et Bouvier. On peut dresser une liste de critères qui permettent de reconnaître ces épisodes :

- L'attention profonde du narrateur portée sur les choses du monde, les éléments naturels ou extérieurs. Avec en particulier l'insistance sur les sens, les sons, les odeurs, la beauté, les matières etc.
- La solitude.
- Le caractère temporaire de l'extase et du ravissement, comme le montrent les définitions : l'extase entraîne celui qui la vit hors de soi et le ravissement enlève au monde celui qui la ressent.
- Le côté paradoxal de l'entreprise : donner à lire ce que l'on ne peut caractériser. Selon Agnès Pigler : « L'expérience mystique n'est nullement susceptible d'analyse, encore moins de justification. Celui qui a vu peut tenter de la décrire, de la suggérer par des métaphores approchées impuissantes à en rendre l'ineffabilité³⁰¹ ». Le vocabulaire utilisé se compose donc de nombreux synonymes de bonheur, de l'usage de la figure style de l'épanorthose c'est-à-dire l'auto-correction, d'aposiopèses etc.

excepté pour quelques auteurs dont Miller. C'est ce qu'il explique dans sa thèse « Truth and Relationship : The Psychology of E. Graham Howe », Duquesne University (2006). Disponible à l'adresse : <https://dsc.duq.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1534&context=etd> Consultée le 10 juin 2020. Dans son essai, Miller résume trois œuvres de Howe : *I and Me* (1920), *Time and the Child* (1934) et *War Dance* (1937).

³⁰⁰ Henry Miller, « The Wisdom of the Heart », dans *The Wisdom of the Heart, op.cit.* p.39. Lorsque Miller écrit « comme je l'ai dit plus tôt », il fait référence à une remarque faite quelques pages avant : « il y a de la place dans [la vision du monde conflictuelle de Graham] pour inclure Whitman, Emerson, Thoreau, ainsi que le Taoïsme, le Bouddhisme Zen, l'astrologie, l'occultisme et ainsi de suite » (« there is a room in [Graham conflicting world-views] to include all of Whitman, Emerson, Thoreau, as well as Taoism, Zen Buddhism, astrology, occultism and so forth » p.35).

³⁰¹ Agnès Pigler, cité par Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op. cit.*, p.141.

- Le caractère soudain annoncé par des locutions et adjectifs récurrents tels que « soudain », « tout à coup », « alors » (« suddenly », « sudden » en anglais).

Avec quelques changements :

- La longueur des passages et la longueur des phrases sont variables.
- Il s'agit d'états plus ou moins répétés.
- L'intensité n'est pas toujours la même.

Dans *Le Colosse de Maroussi*

Parmi les qualités littéraires que Nicolas Bouvier admire le plus chez Henry Miller, se trouvent « ces instants de gaîté cosmique où il s'efface complètement devant le miracle que c'est, simplement, d'être au monde³⁰² ». Dans *Le Colosse de Maroussi*, on peut isoler selon les critères précédemment établis, cinq de « ces instants de gaîté cosmique » qui sont pour Miller de véritables « accomplissement, une réalisation après l'autre » (« one fulfillment, one realization after another » CM p.172).

Il y a quatre illuminations dans la première partie, une seule dans la deuxième partie et aucune dans la troisième. Pourquoi cette diminution numérique ? On peut émettre plusieurs hypothèses et remarques sur cette réduction. On peut dans un premier temps opter pour une explication pragmatique : peut-être Miller s'est-il habitué à la beauté des paysages grecs ou au sentiment d'harmonie provoqué par ceux-ci. Il est intéressant de remarquer que Miller visite et découvre les lieux sacrés tels que Eleusis et Delphes dans la première partie ; le choc de la découverte passée, il retourne ensuite dans ces lieux sans les décrire de nouveau ou simplement en évoquant ses souvenirs. Autre hypothèse : Miller a, dans les deux dernières parties du roman, de plus en plus conscience que son voyage va prendre fin. La guerre est de plus en plus présente dans sa vie quotidienne et donc dans ses remarques, qui deviennent tristes et négatives à propos de l'humanité et de la civilisation. Miller continue de louer la beauté épiphanique de la Grèce, mais il ne vit plus directement ces expériences. En fait, dans les dernières parties, l'écrivain, déjà nostalgique, décrit parfois ses souvenirs alors qu'il est de retour en Amérique, un décalage qu'il ne manque pas de souligner.

³⁰²Nicolas Bouvier, « Henry Miller », *Œuvres, op. cit.*, p.1083.

La première illumination fulgurante survient à son arrivée en Grèce, dans le port de Patras :

Anyway, pulling into Patras I got to thinking about [my friend Mayo, the painter who I knew in Paris] violently. I remembered asking him in Paris to tell me something about Greece and suddenly, as we were coming into the port of Patras, I understood everything he had been trying to tell me that night and I felt bad that he was not alongside me to share my enjoyment. I remembered how he had said with quiet, steady conviction, after describing the country for me as best he could – « Miller, you will like Greece, I am sure of it ». Somehow those words impressed me more than anything he had said about Greece. *You will like it...* that stuck in my crop. « By God, yes, I like it », I was saying to myself over and over as I stood at the rail taking in the movement and the hubbub. I leaned back and looked up at the sky. I had never seen a sky like this before. It was magnificent. I felt completely detached from Europe. I had entered a new realm as a free man – everything had conjoined to make the experience unique and fructifying. Christ, I was happy. But for the first time in my life I was happy with the full consciousness of being happy. It's good to be just plain happy; it's a little better to know that you're happy and to know why and how, in what way, because of what concatenation of events or circumstances, and still be happy, be happy in the being and the knowing, well that is beyond happiness, that is bliss, and if you have any sense you ought to kill yourself on the spot and be done with it. And that's how I was – except that I didn't have the power or the courage to kill myself then and there. It was good, too, that I didn't do myself in because there were even greater moments to come, something beyond bliss even, something which if anyone had tried to describe to me I would probably not had believed (CM p.12-13).

Quoi qu'il en soit, arrivant à Patras, j'ai repensé à [mon ami Mayo, le peintre que j'avais connu à Paris] violemment. Je me suis souvenu lui avoir demandé à Paris, de me dire quelque chose à propos de la Grèce et soudain, comme nous arrivions dans le port de Patras, j'ai compris tout ce qu'il avait essayé de me dire ce soir-là et je me suis senti triste qu'il ne soit pas à mes côtés pour partager mon plaisir. Je me suis souvenu comment il avait dit avec une conviction calme et solide, après avoir décrit le pays du mieux qu'il pouvait – « Miller, tu aimeras la Grèce, j'en suis certain ». D'une certaine manière, ces mots m'impressionnèrent plus que ce qu'il avait dit de la Grèce. *Tu l'aimeras...* ça restait coincé dans ma caboche. « Par Dieu, oui je l'aime », me disais-je encore et encore comme je me tenais debout au bastingage dans le mouvement et le brouhaha. Je me suis rallongé et j'ai regardé le ciel. Je n'avais jamais vu un pareil ciel auparavant. Il était magnifique. Je me suis senti totalement détaché de l'Europe. J'étais entré dans un nouveau royaume en tant qu'homme libre – tout avait convergé pour rendre l'expérience unique et fructueuse. Ciel, j'étais heureux. Mais pour la première fois de ma vie j'étais heureux en étant pleinement conscient d'être heureux. C'est bien d'être simplement heureux ; c'est un peu mieux de savoir qu'on est heureux et de savoir pourquoi et comment, dans quel sens, grâce à quel enchaînement d'évènements ou circonstances, et d'être quand même heureux, d'être heureux en l'étant et en le sachant, en fait c'est au-delà du bonheur c'est une félicité, et si vous avez un minimum de bon sens vous devez vous tuer sur-le-champ et en finir là-dessus. Et c'est comme ça que j'étais – sauf que je n'ai pas eu le pouvoir et le courage de me tuer à cet instant et à cet endroit. C'était également une bonne chose que je ne me sois pas tué parce qu'il y eut même d'autres moments

encore plus grands à venir, des choses au-delà de la félicité même, des choses que, si n'importe qui avait essayé de me les décrire je n'y aurais probablement pas cru.

« Heureux » (« happy »), « au-delà du bonheur » (« beyond happiness »), « félicité » (« bliss ») : Miller accumule les synonymes pour caractériser l'intensité du sentiment qui le submerge. Le corps du voyageur, bercé par la houle et le bruit, se fond dans le paysage, dans le ciel qu'il voit d'un œil nouveau, presque à la manière de Emerson. L'expérience est difficile à croire lorsque d'autres la décrivent : avant lui, son ami Mayo avait tenté de lui décrire le pays mais sans succès puisque Miller n'avait pas compris alors, et l'écrivain anticipe ses illuminations futures en remarquant que si d'autres lui en avait parlé, il « n'y aurai[t] probablement pas cru » (« probably not had believed »). Pourtant, lui-même décrit son expérience à son lecteur. Sa description oscille entre des phrases courtes, assertives et des phrases plus longues, prises dans un rythme qui s'emballe, dans lesquelles il cherche le bon mot et se corrige (« en fait c'est au-delà du bonheur », « well that is beyond happiness »). L'expérience est si forte que Miller affirme qu'il lui faudrait mourir sur le champ.

La deuxième expérience d'illumination se rapporte à la lumière d'Eleusis, lieu mystique lié dans l'Antiquité grecque aux Mystères d'Eleusis une cérémonie religieuse secrète. L'expérience est révélation, épiphanie lumineuse. En voici un court extrait puisqu'elle est similaire à l'expérience précédente :

Everything here speaks now, as it did centuries ago, of illumination, of blinding, joyous illumination. [...] Here the light penetrates directly to the soul, opens the doors and windows of the heart, makes one naked, exposed, isolated in a metaphysical bliss which makes everything clear without being known. CM p.37-38.

Tout ici parle à présent, comme il y a des siècles, d'illumination, d'aveuglante et joyeuse illumination. [...] Ici la lumière pénètre directement dans l'âme, ouvre les portes et les fenêtres du cœur, dénude, expose, isole dans une félicité métaphysique qui rend tout clair sans que rien ne soit su.

La troisième illumination a lieu sur l'île de Poros. Miller parle directement de l'épanouissement bouddhiste, mais il lui préfère l'illumination qu'il dit ressentir :

To sail slowly through the streets of Poros is to recapture the joy of passing though the neck of the womb. It is a joy too deep almost to be remembered. It is a kind of numb idiot's delight which produces legends such as that of the birth of an island out of a foundering ship. The ship, the passage, the revolving walls, the gentle undulating tremor under the belly of the boat, the dazzling light, the green snake-like curve of the shore, the beards hanging down over your scalp from the inhabitants suspended above you, all these and the palpitant breath of friendship, sympathy, guidance, envelop and entrance you until you are blown out like a star fulfilled and your heart with its molten smithereens scattered far and wide. It is now, as I write this, just about the same time of day some few months later. The clock and calendar say so, at any rate. In point of truth it is aeons since I passed through that narrow strait. It will never happen again.

Ordinarily I would be sad at the thought, but I am not now. There is every reason to be sad at this moment: all premonitions which I have had for ten years are coming true. This is one of the lowest moments in the history of the human race. [...] I repeat – *I am not sad*. Let the world have its bath of blood – I will cling to Poros. [...] If I should ever attain the fulfillment which the Buddhists speak of, if I should ever have the choice of attaining Nirvana or remaining behind to watch over and guide those to come, I say now let me remain behind, let me hover as a gentle spirit above the roofs of Poros and look down upon the voyager with a smile of peace and good cheer. I can see the whole human race straining through the neck of the bottle here, searching for egress into the world of light and beauty. May they come, may they disembark, may they stay and rest awhile in peace. And on a glad day let them push on, let them cross the narrow strait, on, on, a few miles – to Epidauros, the very seat of tranquility, the world center of the healing art.

Voguer doucement à travers les rues de Poros c'est retrouver la joie de passer par le col de l'utérus. C'est une joie presque trop profonde pour s'en souvenir. C'est le genre de grand plaisir idiot et engourdi qui fait les légendes telles que la naissance d'une île à partir d'un navire fondateur. Le navire, le passage, les murs tournants, la douce ondulation tremblante sous le ventre du bateau, la lumière éblouissante, la courbe du littoral d'un vert semblable à celui d'un serpent, les barbes pendues vers le bas par-dessus vos cuirs chevelus appartenant aux habitants suspendus au-dessus de vous, tout ceci et les souffles palpitants de l'amitié, de la sympathie, des conseils, vous enveloppent et vous fascinent jusqu'à ce que vous soyez soufflés comme une étoile comblée et que votre cœur entre en fusion volant en éclats éparpillés au loin et dans le vaste. Il est à présent, alors que j'écris ceci, tout juste le même moment de la journée quelques mois plus tard. L'horloge et le calendrier le disent, en tout cas. En vérité cela fait des lustres que j'ai passé cet étroit détroit. Cela n'arrivera plus jamais. Ordinairement je serais triste à cette pensée, mais je ne le suis pas à présent. Il y a toutes les raisons d'être triste à cet instant : toutes les prémonitions que j'avais faites il y a dix ans sont devenues vraies. Il s'agit de l'un des pires moments dans l'histoire de la race humaine. [...] Je répète – *je ne suis pas triste*. Qu'on laisse le monde avoir son bain de sang – je me raccrocherais à Poros. [...] Si je devais un jour atteindre l'épanouissement dont parlent les Bouddhistes, si je devais un jour atteindre le Nirvana ou rester derrière à garder et guider ceux qui viennent, je dis dès à présent laissez-moi rester derrière, laissez-moi planer comme un esprit gentil au-dessus des toits de Poros et regarder en bas vers le voyageur avec un sourire de paix et de la bonne humeur. Je peux voir toute la race humaine faire pression par le goulot de la bouteille ici, recherchant la sortie dans un monde de lumière et de beauté. Puissent-ils venir, puissent-ils débarquer, puissent-ils rester et se reposer un temps en paix. Et un heureux jour laissez-les poursuivre, laissez-les franchir l'étroit détroit, encore, encore, quelques miles – vers Epidaure, le véritable siège de la tranquillité, le centre du monde de la lumière curative.

Comme pour la première illumination, Miller est sur un bateau, ce qui veut dire que chez lui, le ravissement est en partie provoqué et sublimé par l'eau. De nouveau l'image du ventre maternel qui procure une « joie presque trop profonde pour s'en souvenir » (« a joy almost too deep to be remembered ») revient sous la plume de Miller, image qui, à la même époque, intéresse également Bachelard. Dans son essai *L'Eau et les Rêves* (1942), Bachelard étudie la symbolique

de l'eau, et il remarque que cette symbolique suscite chez les poètes des rêveries liées entre autres à des images maternelles et féminines :

Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. [...] C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère. [...] C'est près de l'eau, c'est sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel. [...] L'homme est *transporté* parce qu'il est *porté*. Il s'élançait vers le ciel parce qu'il est vraiment *allégé* par sa rêverie bienheureuse³⁰³.

Miller, s'élançait en effet symboliquement vers le ciel (de nouveau comme dans la première et même dans la deuxième illumination puisqu'il parle de la lumière) afin de guider les morts (là encore la symbolique entre l'eau et la mort est féconde et étudiée par Bachelard qui rappelle l'importance de figures emblématiques telles que Charon ou Ophélie). Mais la référence au ciel ne s'arrête pas là puisque Miller, dit être enveloppé par la beauté de concepts tels que l'amitié jusqu'à être soufflé « comme une étoile comblée et que [son] cœur entre en fusion vol[e] en éclats éparpillés au loin et dans le vaste » (« like a star fulfilled and [his] heart with its molten smithereens scattered far and wide »). On retrouve ici les mêmes images que chez Whitman : le parallèle avec les étoiles et la sensation d'une pensée qui se dilate et s'étend au monde entier. En règle générale les images liées aux étoiles et au ciel, qu'elles soient utilisées en tant que comparaisons métaphoriques ou bien réellement observées, parsèment les illuminations. Comme à Poros, la description de l'illumination est ici rythmée par des phrases longues, des accumulations, ainsi que par une joie paradoxale (l'envie de suicide alors, et ici parce que Miller devrait être triste).

Toujours dans la première partie, la quatrième illumination se produit de nouveau à Eleusis (CM p.63 à 67). Quant à la cinquième, dans la deuxième partie, elle survient pendant l'ascension avec son ami Alexandros, déjà évoquée pour ses caractéristiques sublimes. Stylistiquement, on retrouve l'accumulation, ici anaphorique et la figure de l'épanorthose. En voici un extrait :

It was one of the few times in my life that I was fully aware of being on the brink of a great experience. And not only aware but grateful, grateful for being alive, grateful for having eyes [...] for having done everything I did do since at last it had culminated in this moment of bliss (CM p.131).

C'est l'une des rares fois de ma vie où j'ai été entièrement conscient d'être au bord d'une expérience géniale. Et pas seulement conscient mais reconnaissant, reconnaissant d'être en vie, reconnaissant d'avoir des yeux [...] d'avoir fait tout ce que j'avais fait pour qu'enfin cela culmine à ce moment de félicité.

³⁰³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti, 2008, p.155-156.

Comme il l'écrit dans les dernières pages du roman, la Grèce fut un moment intense de révélation pour l'écrivain : « La terre grecque s'est ouverte devant moi comme le Livre des Révélations. [...] La lumière de Grèce m'a ouvert les yeux, a pénétré par mes pores, étendu tout mon être » (« The Greek earth opens before me like the Book of Revelation. [...] The light of Greece opened my eyes, penetrated my pores, expanded my whole being. » CM p.199-200). Avec cette référence biblique, on peut parler d'épisodes épiphoniques, qualificatif qui complète celui de « god-feeling » et d'« éternité ». Pandelis Prévélakis renvoie, quant à lui, Miller à son syncrétisme :

Au cours de son expérience grecque, Henry Miller connut la paix positive et invincible. À l'instar des ascètes de l'Orient, il fit sa cure de solitude ; à l'instar des anciens Grecs, sa cure d'Epidaure. Il en sortit guéri du mal du siècle, libéré de son moi d'esclave-conquistador. Son ultime sagesse rappelle celle de Bouddha³⁰⁴.

Une sagesse syncrétique qui se retrouve chez Jack Kerouac dans *Les Clochards célestes*.

Dans *Les Clochards célestes*

À l'instar de Miller, Kerouac décrit un nombre important d'illuminations, huit en tout, dans *Les Clochards célestes*. La moitié d'entre elles font partie de moments de méditation. Ce sont des satoris furtifs (p.61, 120, 121, 124).

La première illumination survient, pour le narrateur, lors de la première ascension en montagne, qui est un passage très important du roman. Ray a soudain l'impression d'avoir déjà vécu ce moment dans une vie antérieure avec un autre camarade que Japhy pour un autre voyage, plus important.

The woods do that to you, they always look familiar, long lost, like the face of a long-dead relative, like an old dream, like a piece of forgotten song drifting across the water, most of all like golden eternities of past childhood or past manhood and all the living and dying and the heartbreak that went on a million years ago and the clouds as they pass overhead seem to testify (by their own lonesome familiarity) to this feeling. Ecstasy, even, I felt, with flashes of sudden remembrance, and feeling sweaty and drowsy I felt like sleeping and dreaming in the grass (CC p54).

Les bois font cet effet, ils ont toujours l'air d'êtres familiers, longtemps perdus, comme le visage d'un proche disparu depuis longtemps, comme un ancien rêve, comme un fragment de chanson oublié à la dérive dans une rivière, plus que tout, comme l'éternité dorée de l'enfance passée ou d'un ancien âge d'homme archaïque et tous les vivants et tous les morts et les cœur brisés qui existèrent depuis un million d'années

³⁰⁴ Pandelis Prévélakis, cité par Michel Gresset dans *Henry Miller : Vie et Œuvre d'Henry Miller*, Paris, La République des Lettres, 2012, p.7.

et les nuages qui passent au-dessus de nos têtes semblent témoigner (par leur propre familiarité solitaire) de ce sentiment. De l'extase, même, j'ai senti, avec des éclairs de souvenirs, et me sentant en sueur et somnolent j'ai eu envie de dormir et de rêver dans l'herbe.

Ce satori fait écho à la dernière illumination à la fin du roman. Pour caractériser cette impression de déjà-vu, Kerouac a recours à une succession de comparaisons qui sont toutes nostalgiques. Son texte semble être une réponse directe à celui d'Emerson dans *Nature* : Kerouac parle de « l'éternité dorée de l'enfance » qui résonne directement avec la phrase du philosophe « Dans les bois aussi, l'homme se débarrasse de ses années [...] et quelle que soit la période de sa vie, il est toujours un enfant » (« In the woods too, a man casts off his years [...] and at what period soever of life is always a child »).

La deuxième illumination coïncide avec la période d'isolement de Kerouac chez sa mère. Alors qui s'efforce de méditer, d'écrire et de trouver un rythme de vie, il vit un satori brusque et presque négatif, décrit à la fin du chapitre dix-neuf :

Then suddenly one night after supper as I was pacing in the cold windy darkness of the yard I felt tremendously depressed and threw myself right on the ground and cried 'I'm gonna die!' because there was nothing else to do in the cold loneliness of this harsh inhospitable earth, and instantly the tender bliss of enlightenment was like milk and I was warm. And I realized that this was the truth Rosie knew now, and all the dead, my dead father and dead brother and dead uncles and cousins and aunts, the truth that is realizable in a dead man's bones and is beyond the Tree of Buddha as well as the Cross of Jesus. Believe that the world is an ethereal flower, and ye live. I knew this! I also knew that I was the worst bum in the world. The diamond light was in my eyes.

My cat meowed at the icebox, anxious to see what all the good dear delight was. I fed him. (CC p.115-116).

Alors soudain une nuit après dîner alors que je faisais les cent pas dans les froides et venteuses ténèbres du jardin, je me suis senti terriblement déprimé et je me suis jeté sur le sol en pleurant « Je vais mourir ! » parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire dans la froide solitude de cette sévère terre inhospitalière, et instantanément la tendre félicité de l'illumination fut comme du miel et j'eus chaud. Et j'ai réalisé que c'était la vérité que savais Rosie à présent, et tous les morts, mon père mort et mon frère mort et mes oncles morts et cousins et tantes, la vérité qui est réalisable dans les os d'un homme mort et au-delà dans l'Arbre de Bouddha ainsi que dans la Croix de Jésus. Croire que le monde est une fleur céleste, et qu'tu vis. Je le savais ! Je savais aussi que j'étais le pire clochard du monde. La lumière du diamant était dans mes yeux.

Mon chat se mit à miauler vers le réfrigérateur, anxieux de voir de quel nature était le bon et cher délice. Je l'ai nourri.

Dans cette illumination paradoxale, se mêlent le champ bouddhiste (l'arbre de Bouddha, c'est-à-dire l'arbre sous lequel Bouddha médite et atteint l'éveil spirituel) et le champ chrétien (la Croix de Jésus, l'image du miel) explorés par Kerouac. Il s'agit d'une Vanité, d'une prise de

conscience soudaine de la brièveté de la vie. Cette Vanité, s'achève par un doux retour au réel, à la vie ordinaire, puisque son chat miaule pour être nourri. La fin agit presque comme un haïku : on retrouve deux images opposées très fortes, l'angoisse de la mort et l'illumination d'un côté et d'un autre côté, le chat qui demande comme chaque jour à être nourrit. Notons que le chat est un sujet qui revient très fréquemment dans les haïkus de Kerouac³⁰⁵.

Enfin, le dernier satori a lieu à la fin du roman, pendant son travail à Desolation Peak. Pendant cette période, la vie du narrateur est décrite comme très paisible. En fait proportionnellement à la longueur du séjour, il y a de moins en moins de texte : l'expérience de soixante-trois jours est décrite en deux courts chapitres. Parce que le bonheur n'a pas d'histoire ? En comparaison, le chapitre précédent (le trente-deuxième) raconte à lui-seul le trajet de Ray entre la ville de Sedro Woolley à Skagit Valley et Desolation Peak. On trouve de nombreuses remarques heureuses tout au long de ces deux derniers chapitres : « Et soudain j'ai réalisé que j'étais vraiment tout seul et que je n'avais rien d'autre à faire que de me nourrir et de me reposer » (« And suddenly I realized I was truly alone and had nothing to do than feed myself and rest [...] » CC p.196) ou encore « Je ne m'étais pas sentis aussi heureux depuis des années et des années, depuis l'enfance, je me sentais vraiment ravi et solitaire » (« I was feeling happier than in years and years, since childhood, I felt deliberate and glad and solitary » CC p.197). Toutes ces remarques forment une succession de petit satori peu ou pas développés, jusqu'à la vision finale dans laquelle Ray a une vision de Han Shan qui se confond pour lui avec Japhy, qui est à des milliers de kilomètres de là, au Japon :

And suddenly it seemed I saw that unimaginable little Chinese bum standing there, in the fog [...] It wasn't the real-life Japhy of rucksacks and Buddhism studies and big mad parties at Corte Madera, it was the realer-than life Japhy of my dreams, and he stood there saying nothing. [...] « Japhy » I said out loud, « I don't know when we'll meet again or what'll happen in the future, but Desolation, Desolation, I owe so much to Desolation, thank you forever for guiding me to the place where I learned all [...] » Down on the lake rosy reflections of celestial vapor appeared, and I said « God I love you » and looked up to the sky and really meant it. « I have fallen in love with you, God. Take care of us all, one way or the other » (CC p.203-204).

Et soudain il m'a semblé voir cet unimaginable petit vagabond Chinois se tenir là, dans le brouillard [...] Ce n'était pas le Japhy de la vraie vie, celui des sacs de couchages et des études bouddhistes et des grandes et folles fêtes à Corte Madera, c'était le Japhy de mes rêves, plus vrai que le réel, et il se tenait là, ne disant rien. [...] « Japhy » j'ai dit tout haut, « Je ne sais pas quand on se reverra ou ce qu'il arrivera dans le futur,

³⁰⁵ « The cat: a little / body being used / By a little person » (« Le chat : un petit / corps qui est utilisé / Par une petite personne »), « Dawn – the tomcat / hurrying home / With his tail down » (« Aube – le matou / se hâte vers la maison / avec sa queue basse ») ou encore « After supper / on crossed paws, / The cat meditates » (« Après le souper / sur ses pattes croisées / Le chat médite »). Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, op.cit., p.152 et 158.

mais Desolation, Desolation, je dois tant à Desolation, merci à jamais de m'avoir guidé à cet endroit où j'ai tout appris. [...] » En bas, sur le lac, de roses réfections de vapeur célestes apparurent et j'ai dit « Dieu je t'aime » et j'ai regardé vers le ciel et je l'ai vraiment pensé. « Je suis tombé amoureux de toi Dieu. Prends soin de nous tous, d'une façon ou d'une autre ».

Peut-on encore parler de satori, si celui-ci – ou ceux-ci – cour(en)t sur plusieurs pages voire sur plusieurs chapitres ? Le bonheur et la communion de Kerouac avec la nature semblent si parfaits que celui-ci n'a même pas besoin de les décrire explicitement. Assurément ces deux derniers chapitres décrivent des « instants souverains » continus. Si l'on suit la logique avouée de Kerouac de raconter une « Comédie divine » basée sur Bouddha, il faut alors s'interroger sur ce parallèle. Les derniers mots du roman sont : « Je redescendais le long du chemin, de retour dans ce monde » (« I went down the trail back to this world » CC, 204). Ray fait figure de sage qui descend de la montagne, suspend son illumination par compassion pour les autres hommes, comme le Bodhisattvas, afin de retourner dans le monde leur enseigner ce qu'il a appris (ici grâce au roman). C'est aussi une étape que l'on retrouve dans l'allégorie de la caverne chez Platon, lorsque celui qui a cessé de regarder les ombres sur le mur, conduit initiatiquement hors de la caverne, décide de redescendre pour témoigner de l'existence d'un autre monde, celui des Idées.

Il faut également lire la fin des *Clochards célestes* en la mettant en perspective avec les autres romans qui composent *La Légende de Duluoz*. Chronologiquement, *Les Anges de la Desolation* est l'œuvre que Kerouac a rédigé en parallèle des *Clochards célestes* en 1956³⁰⁶. La première partie du roman (« Les Anges de la Desolation ») se compose de quelques trois cent pages hallucinées et amères. Le livre commence là où s'achève *Les Clochards célestes*, pendant son séjour à Desolation Peak. Dans cette version, le narrateur s'émerveille ou déprime dans sa solitude, il est en tout cas très impatient de redescendre dans le monde. Cette différence, frappante, s'explique peut-être par le fait que Kerouac a continué ce manuscrit bien après la publication des *Clochards célestes* (jusqu'en 1961). On peut donc supposer, toujours en prolongeant le parallèle avec Bouddha, que le cheminement spirituel de Kerouac est cyclique, toujours incertain, toujours en apprentissage.

³⁰⁶ Les publications sont quant à elles éloignées : le livre *Les Clochards célestes* sort en 1958 tandis que *Les Anges de la Desolation* est publié en 1965. En France, il faudra attendre 1998 pour que les deux parties qui composent *Les Anges de la Desolation* soient publiées intégralement. En effet, en 1968, les éditeurs français choisissent de publier sous le titre *Les Anges vagabonds*, uniquement la seconde partie du livre nommée « En passant », dans laquelle Kerouac voyage entre Mexico et la France.

Dans *L'Usage du monde*

Comme le remarque Liouba Bischoff :

On recense dans *L'Usage du monde* plusieurs expériences qui sont de l'ordre du « sentiment océanique » ou du « mysticisme sauvage », et qui fonctionnent comme des points d'orgue méditatifs en fin de chapitre, toujours dans des moments de solitude et à l'extrémité d'un parcours géographique³⁰⁷.

Seul deux passages du livre correspondent strictement aux critères préalablement établis : « La route d'Anatolie », le passage qui clos le deuxième chapitre du récit et les pages finales, lorsque le narrateur franchit le Khyber Pass. Ailleurs, les descriptions de bonheur sont esquissées par touches et il ne s'agit pas de véritables illuminations dans le sens de révélations soudaines, mais plutôt d'aphorismes du voyage. C'est par exemple le cas lorsque, dans les derniers instants au Saki Bar à Quetta, le narrateur constate :

L'Asie engage ceux qu'elle aime à sacrifier leur carrière et leur destin. Ceci fait, le cœur bat plus au large, et il y a bien des choses dont le sens s'éclaire. Pendant que le vin tiédissait, dans nos verres et que Terrence regardait cheminer les étoiles, immobile et attentif comme un oiseau de nuit, un vers de Hafiz me revenait en mémoire :

*...Si le mystique ignore encore le secret de ce Monde, je me demande de qui le cabaretier peut bien l'avoir appris...*³⁰⁸ (UDM p.338)

La première illumination survient donc au début du voyage :

À l'est d'Erzerum, la piste est très solitaire. De grandes distances séparent les villages. Pour une raison ou une autre, il peut arriver qu'on arrête la voiture et passe la fin de la nuit dehors. Au chaud dans une grosse veste de feutre, un bonnet de fourrure tiré sur les oreilles, on écoute l'eau bouillir sur le primus à l'abris d'une roue. Adossé contre une colline, on regarde les étoiles, les mouvements vagues de la terre qui s'en va vers le Caucase, les yeux phosphorescents des renards. Le temps passe en thés brûlants, en propos rares, en cigarettes, puis l'aube se lève, s'étend, les cailles et les perdrix s'en mêlent... et on s'empresse de couler cet instant souverain comme un corps mort au fond de sa mémoire, où on ira le rechercher un jour. On s'étire, on fait quelques pas, pesant moins d'un kilo, et le mot « bonheur » paraît bien maigre et particulier pour décrire ce qui vous arrive.

Finalement, ce qui constitue l'ossature de l'existence, ce n'est ni la famille, ni la carrière, ni ce que d'autres diront ou penseront de vous, mais quelques instants de cette nature, soulevés par une lévitation

³⁰⁷ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.138.

³⁰⁸ La citation exacte est : « Le secret de Dieu que le gnostique Pèlerin ne dit à personne, je suis stupéfait, ne sachant d'où le Marchand de Vin l'a entendu ». Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Lagrasse, Editions Verdier, 2006, p.639.

plus sereine encore que celle de l'amour, et que la vie nous distribue avec une parcimonie à la mesure de notre faible cœur. (UDM p.167)

Cette dernière remarque livre la clef de la rareté des illuminations qu'il décrit. De nouveau, comme dans l'extrait précédent, le présent de vérité général donne une impression de sagesse acquise par le voyageur. Les sens du narrateur, aiguisés, perçoivent tout, de la terre qui bouge aux yeux des renards dans la nuit. C'est par accumulation, par hyperboles et comparaisons que Bouvier décrit, soulignant que le langage est, selon lui, impuissant à caractériser ce qu'il ressent. Comme il le dira dans son entretien avec Irène Lichtenstein-Fall : « [Parler du bonheur est la] chose la plus difficile qui soit en littérature³⁰⁹ ». L'entreprise est ici d'autant plus ardue que l'expérience de l'illumination se situe au-delà du *simple* bonheur.

La seconde illumination du récit, qui a lieu au Khyber Pass, prépare l'achèvement du texte. Bouvier annonce la beauté indicible du lieu en rapportant l'impuissance de ceux qu'il interroge en amont de cette découverte :

À Kaboul, ceux que j'interrogeais sur le Khyber Pass ne trouvaient jamais leurs mots : « ... inoubliable, c'est surtout l'éclairage... ou l'échelle... ou l'écho peut-être, comment vous dire ?... » puis ils s'enfermaient, renonçaient et, pendant un moment, on les sentait retournés en esprit dans le col, revoyant les mille facettes et les mille ventres de la montagne, éblouis, transportés, hors d'eux-mêmes, comme la première fois (UDM p.383).

L'accumulation d'aposiopèses, ces interruptions brusques du discours qui traduisent une émotion, une hésitation, sont le signe que l'illumination est inexprimable. Seul l'écrivain réussit ce tour de force. À son tour, Bouvier fait donc l'expérience de cet éblouissement, de ce transport, hors de lui-même, presque démiurgique puisqu'il perçoit tout, même les bruits de « chèvres invisibles » :

La montagne, elle, ne se dépensait pas en gestes inutiles : montait, se reposait, montait encore, avec des assises puissantes, des flancs larges, des parois biseautées comme un joyau. Sur les premières crêtes, les tours des maisons-fortes pathanes luisaient comme frottées d'huile ; de hauts versants couleur chamois s'élevaient derrière elle et se brisaient en criques d'ombre où les aigles à la dérive disparaissaient en silence. Puis des pans de rocs noirs où les nuages s'accrochaient comme une laine. Au sommet, à vingt kilomètres de mon banc, des plateaux maigres et doux écumaient de soleil. L'air était d'une transparence extraordinaire. La voix portait. J'entendais des cris d'enfants, très haut sur la vieille route des nomades, et de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles, qui résonnaient dans toutes la passe en échos cristallins. J'ai passé une bonne heure immobile, saoulé par ce paysage apollinien. Devant cette prodigieuse enclume de terre et de roc, le monde de l'anecdote était comme aboli. L'étendue de montagne, le ciel clair de décembre, la tiédeur de midi, le grésillement du narghilé et jusqu'aux sous qui sonnaient dans ma poche,

³⁰⁹ Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes », dans *Œuvres, op.cit.*, p.1279.

devenaient les éléments d'une pièce où j'étais venu, à travers bien des obstacles, tenir mon rôle à temps. « Pérennité... transparente évidente du monde... appartenance paisible... » moi non plus, je ne sais comment dire... car, pour parler comme Plotin :

Une tangente est un contact qu'on ne peut ni concevoir ni formuler. (UDM p.386-387)

L'adjectif « apollinien » signifie que le paysage est caractérisé par l'ordre, la mesure, la sérénité. C'est cette mesure qui éloigne les illuminations de Bouvier et de Kerouac de celles d'écrites par Miller, qui sont quant à elles plus dionysiaques, plus exubérantes. Bouvier et Kerouac adoptent l'idéal de calme et de disparition propre à la vision bouddhiste. Chose intéressante le temps du récit passe ici de l'imparfait au présent : le voyage touchant à son terme, le narrateur en parle avec la nostalgie de l'imparfait, du recul de la rédaction, comme Miller. La métaphore du théâtre rappelle au lecteur que le narrateur est à la fois spectateur de cet instant et protagoniste, témoin et acteur, que la scène, réelle, semble orchestrée par quelqu'un d'autre et en quelque sorte rendue fautive car recréée par l'auteur. Il dit avoir l'impression d'être au bon endroit au bon moment, de « tenir [s]on rôle à temps ». L'impression est commune aux trois auteurs : on se souvient de Miller qui disait être « reconnaissant [...] d'avoir fait tout ce qu[il] avai[t] fait pour qu'enfin cela culmine à ce moment de félicité » (« grateful [...] for having done everything I did do since at last it had culminated in this moment of bliss » CM p.131) ainsi que de l'exclamation de Kerouac à la fin du roman, « merci à jamais de m'avoir guidé à cet endroit où j'ai tout appris » (« thank you forever for guiding me to the place where I learned all » CC p.204).

La présence de la citation de Plotin fait dire à Liouba Bischoff qu'il s'agit pour Bouvier d'une façon de :

sortir de l'aporie de l'indicible. La philosophie plotinienne, qui a souvent été qualifiée de mystique, est en effet une philosophie de la totalité et de la transparence. [...] La métaphore de la « tangente » employée par Bouvier traduit [...] le caractère ténu [du] contact avec l'absolu³¹⁰.

On peut également rapprocher cette métaphore de la « tangente » avec l'idée déjà évoquée que ce col du Khyber Pass est une charnière pour Bouvier c'est-à-dire un point de jonction, de transition, de « contact » entre deux mondes :

Parce qu'au Khyber, il y a une véritable césure. Vous quittez le monde musulman, un monde du livre [...] et vous arrivez dans un monde moghol islamique mais surtout hindouiste, panthéiste, essentiellement féminin – alors que le monde musulman est ordonné par le principe mâle³¹¹.

³¹⁰ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.140-141.

³¹¹ Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes » dans *Œuvres, op.cit.*, p.1291.

Suite à cette illumination, Bouvier remarque, comme Kerouac, qu'elle est éphémère :

Ce jour-là, j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr. (UDM p.387)

Ou comme il l'écrit dans *Le Poisson-Scorpion* :

Voyager : cent fois remettre sa tête sur le billot, cent fois aller la reprendre dans le panier à son pour la retrouver presque pareille. On espérait tout de même un miracle alors qu'il n'en faut pas attendre d'autre que cette usure et cette érosion de la vie avec laquelle nous avons pris rendez-vous, devant laquelle nous nous cabrons bien à tort. (PS p.748).

Miller au contraire, semble encore habité par ses épiphanies bien après son départ de Grèce.

Dans *Le Poisson-Scorpion*

Lorsqu'Anne-Marie Jaton écrit que « [Nicolas Bouvier] reconstitue le voyage en effaçant [...] tous les instants négatifs, pour ne conserver que la distillation d'une connivence heureuse avec l'univers³¹² », elle semble oublier les nombreux moments de doutes, de peur et d'échec qui ponctuent ses œuvres. En effet, comme le remarque Jean-Xavier Ridon :

Il peut y avoir chez Bouvier une sorte d'épiphanie négative. C'est-à-dire que cette communion avec le monde comme non-présence à soi-même peut aussi être vécue dans des instants de danger où le voyage se présente comme une activité destructrice mais qui lui permet elle aussi de prendre conscience de la futilité de son moi : « À ce moment-là, on s'aperçoit qu'on n'est rien. Que l'ego n'est rien, que ce dont on se faisait fort a disparu : il n'y a plus rien. Et faire l'expérience de ce rien est une chose très nécessaire sur le chemin de la vie. Il faut la faire au moins une fois » (*Routes et Déroutes*)³¹³.

Le voyage du *Poisson-Scorpion* correspond parfaitement à un voyage destructeur. Le séjour sur l'île, et par extension le récit, sont si douloureux à vivre et à décrire pour Bouvier, que, contrairement aux autres récits viatiques, on ne trouve qu'une seule courte et intense épiphanie. Et cette épiphanie survient à la toute fin, alors que son départ est imminent, dans les derniers mots du dernier chapitre, « Le dernier enchanteur » :

³¹² Anne-Marie Jaton, « La "claustrophobie Alpine" et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53, p.154.

³¹³ Jean-Xavier Ridon, *op.cit.*, p.131.

Passé la poterne, j'étais si égaré que j'allais donner du front contre l'écriteau rouillé et tordu qui annonce l'hôpital – « Silence Zone » – et m'ouvris l'arcade sourcilière. Les larmes sont lentes à venir, le sang, lui, fait moins de manières. [...] Moi je commençais à revivre : j'avais touché le fond, je remontais comme une bulle. Cette tête enfin ouverte se vidait comme en songe de tout le noir mirage qui y pourrissait depuis trop longtemps. Je ne veux plus nommer aujourd'hui tout ce qui s'en est, en un éclair, échappé pour s'abolir en silence. Devant l'auberge, la mer lourde et troublée battait exactement au rythme de mon cœur. Suis resté un moment assis sur la digue pour ne pas perdre une goutte de cet épanchement miraculeux. De retour dans ma chambre j'ai commencé à faire mon bagage en répandant du sang partout. Cette plaie n'avait pas d'importance en regard du grondement d'allégresse qui montait autour de moi. À présent je pleurai pour de bon et jamais larmes ne m'ont paru meilleures. [...] J'ai laissé sur la table l'argent que je devais à l'aubergiste et j'ai regardé une dernière fois cette soupente bleue où j'avais été si longtemps prisonnier. Elle vibrait d'une musique indicible. (PS p.809-810).

Ces pages sont l'heureuse conclusion d'une longue expérience douloureuse. L'épiphanie survient non pas parce que Bouvier se rend compte de la beauté du monde qui l'entoure, mais parce qu'il se blesse et saigne. Dans le quinzième chapitre, le narrateur notait : « Ma tête se rebiffe à s'ouvrir et me fait mal » (PS p.789). Ici, sa tête, littéralement ouverte, se vide enfin. On retrouve la soudaineté « en un éclair », l'ineffable puisqu'une partie de ce que pense alors Bouvier s'est « aboli[t] en silence ». Il se calque enfin sur le rythme du monde alentour « la mer lourde et troublée battait au rythme de mon cœur », et il projette ce qu'il ressent sur le monde extérieur puisqu'un « grondement d'allégresse [...] montait autour de [lui] ». Fidèle à son habitude, Bouvier détourne les expressions idiomatiques de la langue française, pour donner de l'épaisseur et une cohérence discrète à ce qu'il écrit : au lieu de ne pas perdre une miette, il ne perd pas une « goutte de cet épanchement miraculeux » ce qui permet de renforcer la fusion entre les sentiments du narrateur et la présence de la mer autour. Enfin, l'oxymore finale, la « musique indicible », rappelle à la fois l'incommunicabilité et le caractère subjectif de l'épiphanie, mais surtout la magie qui était présente dans tout le récit, jusque dans cette note finale.

Excepté pour Henry Miller, l'illumination est donc toujours décrite comme un état bienheureux mais transitoire. Autre différence marquante entre les trois auteurs : alors que les expériences de Miller sont emplies de vitalité, celles de Bouvier et Kerouac apparaissent plus réservées dans la mesure où ils souhaitent disparaître, ou du moins faire disparaître la souffrance, à l'image de l'idéal bouddhiste qui consiste presque à ne plus exister. Kerouac répétera ces deux mantras tout au long du livre, apparus dès le deuxième chapitre page

14 : « *Toute vie est souffrance* » (« *All life is suffering* ») et « *La suppression de la souffrance peut être réalisée* » (« *The suppression of suffering can be achieved* »). Les expériences de Miller s'éloignent des illuminations bouddhistes et mystiques pour s'approcher d'une forme d'épiphanie profane qui n'hésite pas à faire référence à la mort ou à la non-conscience en renvoyant au fantasme du suicide et au fantasme du bonheur pré-natal.

Allen Ginsberg voit le livre *Les Clochards célestes* comme un « [e]xtraordinaire testament mystique, en tout cas, et un compte rendu des différents panneaux intérieurs sur la route de la compréhension de l'Illusion d'Être » (« [e]xtraordinary mystic testament, however, and record of various inner signposts on the road to understanding of the Illusion of Being³¹⁴ »). Jack Kerouac notera dans un carnet que « [t]out écrit qui n'est pas une façon de s'éclairer soi-même pourrira comme un corps³¹⁵ ». L'écrivain souhaitait éveiller ses lecteurs en décrivant ses propres prises de conscience. Pour Nicolas Bouvier, Liouba Bischoff note que « [l]e voyage consiste pour lui à résoudre l'énigme du monde, et à mettre en forme cette énigme par l'écriture sans la dévoiler totalement³¹⁶ ». Pour Henry Miller enfin, tout voyage est illumination :

Rester immobile au sein de cette danse insensée, se déplacer avec la terre, même si elle vacille, se joindre aux cafards, aux étoiles, aux dieux et aux hommes, c'est ça le voyage ! [...] En fait, à cet instant même, j'écris sur l'unique et grand remède de la conscience humaine : le sentiment du voyage !³¹⁷

³¹⁴ Allen Ginsberg, *Review of « The Dharma Bums »* dans *The Village Voice*, *op.cit.*

³¹⁵ Jack Kerouac, cité par Pierre Gugliemina, dans Jack Kerouac, « La Longue Marche », *Dharma*, *op.cit.*, p.X.

³¹⁶ Liouba Bischoff et Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p.141.

³¹⁷ Henry Miller, « Via Dieppe Newhaven » *L'Œil qui voyage, récits* [1939] trad. Martine Leroy, Paris, Hachette Littératures, 2005, p.129.

Conclusion

Dans son discours prononcé à l'occasion de l'exposition de peinture de Thierry Vernet à l'Institut franco-iranien de Téhéran en 1954, Nicolas Bouvier remarque que le voyage livre un enseignement précieux aux voyageurs attentifs :

Il ne suffit pas de franchir les distances matérielles, il faut encore les franchir en esprit. Faire l'effort d'être véritablement à l'endroit où on se trouve. C'est plus difficile. On n'y parvient pas toujours. Il arrive qu'on se décourage. C'est pourtant à cette seule condition que le voyage devient intéressant. Il vit, il commence à nous apprendre quelque chose³¹⁸.

Peut-être que le véritable enseignement du voyage est d'apprendre à l'écrivain-voyageur à vivre et surtout à raconter. Les derniers vers du « Voyage » de Baudelaire semblent décrire la véritable quête existentielle de Henry Miller, Jack Kerouac et Nicolas Bouvier : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau³¹⁹ ». L'Inconnu est d'abord un inconnu géographique, qui met à neuf le regard du voyageur qui fait « l'effort d'être véritablement à l'endroit où [il] se trouve ». Bien vite, cet Inconnu devient existentiel et la mise en récit du voyage est alors la meilleure solution :

Car quoi de plus définitoire pour le genre viatique que de rendre compte, de manière plus ou moins fragmentaire, des parcours kaléidoscopiques de voyageurs en contact permanent avec une altérité elle-même mouvante, capable des fois d'engendrer des mutations en profondeur chez celui qui tente l'aventure ?³²⁰

Dans *Le Colosse de Maroussi*, *Les Clochards célestes*, *L'Usage du monde* et *Le Poisson-Scorpion*, le nouveau baudelairien est multiple : il s'agit de confronter l'imaginaire des récits lus dans l'enfance au monde réel et à sa propre plume et de donner à voir le monde dans toute sa complexité et sa beauté, visuelle, musicale ou autre ; il s'agit ensuite de plonger dans l'« Enfer », d'être découragé, et malgré tout, de continuer le voyage et l'écriture ; il s'agit enfin, de plonger dans le « Ciel » grâce au double mouvement d'élévation et de révélation que produisent les illuminations.

³¹⁸ Nicolas Bouvier, « Voyager en peignant. Causerie fait à l'Institut franco-iranien le 13 mai 1954 à Téhéran », dans Thierry Vernet, *Peindre, écrire chemin faisant*, *op.cit.*, p.11.

³¹⁹ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *op.cit.*, p.192.

³²⁰ Vaneza Pârlera, « Introduction », dans *Voyage et Intimité*, *op.cit.*, p.10.

Pourtant, la quête se révèle être une entreprise vaine pour les voyageurs, dans le sens où elle ne débouche sur rien de concret, rien de stable, rien de définitif. Les tentatives de Kerouac pour trouver un équilibre se soldent finalement par des échecs de plus en plus violents, comme en témoigne le ton de ses livres de moins en moins joyeux à mesure que passent les années. Un extrait du journal de Kerouac, présente une nouvelle analogie avec la vision baudelairienne du travail du poète qui a « touché l’automne des idées³²¹ » :

J’ai appris la ROUTE au printemps de ma vie, & préparé une incroyable œuvre d’été (CODY, SAX, MAGGIE, SOUTERRAINS, GERARD, ANGES, etc.)... Puit vint l’automne auquel est associé BIG SUR & toute ma triste fatigue actuelle de l’époque de la moisson – dans les 10 années à venir, je vais moissonner et vendanger mais sans stupide grand projet d’été³²².

Bouvier est quant à lui sauvé par son humour dans *L’Usage du monde*, humour qui s’est transformé en ironie cynique dans *Le Poisson-Scorpion*. Comme Kerouac, il souligne le caractère éphémère de ses découvertes, de ces instants de bonheur et de ravissement, mais, conscient dès le départ de cette fragilité, il ne se décourage jamais vraiment. Seul Miller demeure heureux. Peut-être parce que sa quête existentielle n’est pas aussi fermement théorisée et poursuivie que celles de Bouvier et Kerouac, peut-être aussi, parce qu’il se laisse guider par le hasard, porté par la lumière grecque et la conscience de jouir du luxe, en tant qu’expatrié, en tant qu’écrivain et en tant qu’Américain, d’échapper aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale.

Il reste encore de nombreuses découvertes à faire dans ces quatre récits. Il faudrait notamment interroger l’absence apparente et surprenante de toute dimension sexuelle dans *Le Colosse de Maroussi* (exception faite de l’image obsessionnelle du ventre). Se demander s’il s’agit d’une absence ou bien au contraire d’une présence déguisée, modifiée. Le genre viatique est riche en *topoi* qui associent pays étranger et corps féminin, exotisme et érotisme comme le montre par exemple le sociologue, linguiste et ethnologue Jean Didier Urbain dans *Une histoire érotique du voyage* (2017). Un imaginaire que l’on retrouve chez Bouvier qui rêve de terres vierges par exemple. Il faudrait également poursuivre minutieusement l’examen et la comparaison des divers matériaux – carnets de notes, croquis, correspondances – qui accompagnent les voyageurs en amont du récit et lors de la rédaction. Les correspondances de Bouvier et Vernet, de Kerouac et Ginsberg, de Kerouac et Snyder, de Miller et Sféris, de Miller

³²¹ Charles Baudelaire, « L’Ennemi », *op.cit.*, p.61.

³²² Jack Kerouac cité en note par Regina Weimreich dans *Le Livre des haiku*, *op.cit.* p.49.

et Anaïs Nin, ainsi que « sa superbe correspondance avec Lawrence Durrell³²³ » pourraient faire l'objet d'études approfondies. Enfin, il y a dans les œuvres poétiques de Bouvier et de Kerouac des références incessantes au voyage qui mériteraient d'être étudiées. Il y aurait une opportunité évidente à lier la quête existentielle de ces auteurs avec d'autres noms – ceux de Blaise Cendrars ou de Lawrence Durrell par exemple – ou même avec certains chanteurs contemporains, notamment Bob Dylan, Patti Smith ou Tom Waits, qui revendiquent clairement leur héritage de la Beat Generation et de toute une littérature de l'errance.

³²³ Nicolas Bouvier, « Henry Miller », *Œuvres, op. cit.*, p.1083.

Bibliographie

Sources primaires :

Corpus principal :

- BOUVIER, Nicolas, *Œuvres* [2004], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2017.
- KEROUAC, Jack, *The Dharma Bums* [1958], Londres, Penguin Classics, 2007.
- , *Les Clochards célestes* [1958], trad. Saporta, Marc, Gallimard, Folio, 1989.
- MILLER, Henry, *The Colossus of Maroussi* [1941], Londres, Penguin Classics, 2015.
- , *Le Colosse de Maroussi* [1941], trad. Belmont, Georges, Paris, Le Livre de poche, 1958.

Autres textes cités :

- Haiku. Anthologie du poème court japonais*, trad. Corinne Atlan et Zéno Bianu, Gallimard, Poésie, nrf, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* [1858], Gallimard, Folio classique, 2011.
- BOUVIER Nicolas, *L'Échappée belle* [1996], Genève, Métropolis, 1997.
- , VERNET, Thierry, *Correspondance des routes croisées (1945-1964)*, Genève, Editions Zoé, 2010.
- , *Il faudra repartir. Voyages inédits*, Paris, Payot, 2012.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* [1924], Gallimard, Folio Essais, 1985.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], édition présentée, traduite et annotée par Baldine Saint Girons, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.
- CAPOTE, Truman, *The Paris Review*, Number 16, *The Art of Fiction* No. 17, 1957, Interviewé par Pati Hill.
- CENDRARS, Blaise, *Mon Voyage en Amérique*, [1961], L'imaginaire, Gallimard, 2015.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness/Au Coeur des ténèbres* [1899], Folio bilingue, 2010.
- DICKINSON, Emily, *Quatrains et autres poèmes brefs*, trad. Claire Malroux, Gallimard, Poésie, nrf, 2016.
- , *The Poems of Emily Dickinson*, ed. de R. W. Franklin, The Belknap Press of Harvard University, 1998
- DURRELL, Lawrence, *The Lawrence Durrell Travel Reader* [1953], New York, Carroll & Graf Publishers, 2004.
- , *Greek Islands* [1978], Londres, Faber and Faber, 2002.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Nature* [1836], dans *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Nature, addresses, and lectures*, Harvard University Press, 1971.
- , *La Confiance en soi*, trad. Monique Begot, Paris, Édition Rivages Poche, 2000.
- FOUCAULD, Charles de, *Déserts* [2013], Paris, Payot & Rivages, 2015.
- GRACQ, Julien, *Julien Gracq. Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

- GINSBERG, Allen, *Review of « The Dharma Bums »* dans *The Village Voice*, 12 novembre 1958.
- , « Negative Capability : Jack Kerouac's Buddhist Ethic », *Tricycle*, 1992. Disponible à l'adresse: <https://tricycle.org/magazine/negative-capability-kerouacs-buddhist-ethic/>
- HÂFEZ de Chiraz, *Le Divân*, Lagrasse, Editions Verdier, 2006.
- HESSE, Hermann, *Siddhartha* [1922], trad. Joseph Delage, Paris, Le Livre de poche, 2013.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas* [1891], Gallimard, Folio classique, 1985.
- JOYCE, James, *Ulysse* [1922], traduit et édité sous la direction de Jacques Aubert, Gallimard, Folio, 2013.
- , *Stephen Hero* [1944], ed. Theodore Spencer, New York, New Directions, 1963.
- KEROUAC, Jack, *On the Road, The Original Scroll* [1957], Londres, Penguin Classics, 2008.
- , *Sur la Route, Le rouleau original* [1957], trad. Kamoun, Josée, Gallimard, Folio, 2010.
- , *The Subterraneans and Pic. Two novels* [1958], Londres, A Flamingo Modern Classic, 1995.
- , *Mexico City Blues* [1959], édition bilingue, trad. Pierre Joris, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1995.
- , *Big Sur* [1963], Londres, Penguin Classics, 2012.
- , *Big Sur* [1963], trad. Jean Autret, Paris, Folio, Gallimard, 2012.
- , *Desolation Angels* [1965], Londres, Penguin Classics, 2012.
- , *Satori in Paris / Satori à Paris* [1966], trad. Autret Jean, révisée, préfacée et annotée par Yvinec Yann, Gallimard, Folio bilingue, 2011.
- , « The Art of Fiction », *Paris Review II*, no. 41, Summer 1968, entretien avec Ted Berrigan.
- , *Vraie Blonde et autres* [1993], trad. Guglielmina, Pierre, Gallimard, Du monde entier, 1998.
- , *Dharma* [1997], trad. Guglielmina, Pierre, Paris, Fayard, 2000.
- , *Le Livre des haïku* [2003], édition bilingue, trad., Agostini, Bertrand, Paris, La table ronde, coll. « la petite vermillon », 2012.
- , *Journaux de bord (1947-1954)* [2004], trad. Pierre Guglielmina, édité et présenté par Douglas Brinkley, Gallimard, L'infini, 2015.
- , *Book of Sketches (1952-1954)*, Londres, Penguin Books, 2006.
- , *Le Livre des esquisses (1952-1954)* [2006], trad. Suel Lucien, Paris, La table ronde, 2010.
- , GINSBERG, Allen, *Jack Kerouac et Allen Ginsberg: The Letters*, édité par Bill Morgan et David Stanford, Viking, 2010.
- , *Jack Kerouac et Allen Ginsberg : Correspondance (1944-1969)*, [2010] édité et introduit par Bill Morgan et David Stanford, Gallimard, Du Monde Entier, 2014.
- LA FONTAINE, Jean (de), *Fables* [1668], Le Livre de poche, 2002.
- LAMARTINE, Alphonse (de), *Œuvres complètes*, Bruxelles, Meline, 1838.
- MILLER, Henry, *Tropic of Cancer* [1934], Londres, Penguin Classics, 2015.
- , *L'Œil qui voyage, récits* [1939] trad. Martine Leroy, Paris, Hachette Littératures, 2005.
- , *The Wisdom of the Heart* [1941], New York, A New Directions Paperbook, 2016.
- , *The Books in My Life* [1952], New York, A New Directions Paperbook, 1969.
- , *Les Livres de ma vie* [1952], trad. Jean Rosenthal, Gallimard, L'imaginaire, 2015.

- , *Quiet Days in Clichy* [1956], Londres, Penguin Classics, 2016.
- , *The Times of The Assassins: A Study of Rimbaud* [1956], New York; A New Directions Paperbook, 1962.
- , DURRELL, Lawrence, *Lawrence Durrell and Henry Miller: A Private Correspondance*, ed. George Wickes, New York, E.P. Dutton & Co, 1963.
- , *Henry Miller on Writing* [1964], New Directions, New York, 1964.
- , POOR, Anne, *Greece* [1964], New York, Viking Press, A Studio Book, 1964.
- , *Premiers Regards sur la Grèce* [1973], Condé-Sur-Noireau, Arléa, 2010.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais* [1588], III, IX, ed. A. Tournon, Arles, Actes Sud, 1998.
- NABOKOV, Vladimir, *Lolita* [1955], trad. Maurice Couturier, Gallimard, Folio, 2005.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière* [1923], Gallimard, Folio classique, 1990.
- RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], trad. Maurice Betz, Point, Seuil, 1995.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions* [entre 397 et 401], X, 8,17, Paris, GF Flammarion, 2008.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette* [1595], trad. Pierre Jean Jouve et George Pitoëff, Garnier-Flammarion, 1992.
- SEGALEN, Victor, *Equipée : Voyage au pays du réel* [1929], Paris, Plon, 1983.
- THOREAU, Henry D., *Walden ou la vie dans les bois* [1854], trad. Brice Matthieussent, Barcelone, Le mot et le reste, 2018.
- , *The Maine Woods* [1864], ed. Joseph Moldenhauer, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- VERNET, Thierry, *Peindre, écrire chemin faisant*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.
- WHITMAN, Walt, *Walt Whitman: Complete Poetry and Collected Prose*, ed. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, vol.3, 1982.

Entretien audio et vidéo :

- CALMETTES, Joël, BAUER, Olivier, *Nicolas Bouvier. Le vent des mots*, Paris, Chiloe productions, DVD, 2008.
- RTS – Archives, *À livre ouvert*, entretien avec Maurice Huelin le 28 novembre 1963. URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/a-livre-ouvert/3467006-l-usage-du-monde.html>.

Sources secondaires :

- AIME, Agnel, « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 11, no. 3, 2003, pp. 49-61.
- ANTOINE, Philippe et GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine (dir.), « Roman et récit de voyage » *Ecriture de fiction, Ecriture du voyage*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.
- ANTOINE, Philippe et PÂRLERA Vanezia (dir.), *Voyage et Intimité*, Paris, Classique Garnier, Lettres Modernes Minard, 2018.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti, 2008.

- , *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, P.U.F., 1989.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques* [1963], Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.
- , *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002.
- BETHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.
- CAPEWELL, Cassandra, *The American Road Narrative. A Brief History*, Cambridge, Emmanuel College, 2015.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.
- , *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Edition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.
- EDWARDS, Ian Charles, « Truth and Relationship : The Psychology of E. Graham Howe », Pittsburg, Duquesne University (2006).
- FREUD, Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », dans *Résultats, idées, problèmes II (1921-1938)*, Paris, PUF, 1992.
- GANNIER Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.
- GALLAGHER, Daniel, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller*, « Mythes et réalités des écrivains américains à Paris (1919-1939) » [2011], Paris, L'Harmattan, coll. « L'Aire Anglophone », 2016.
- GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine (dir.), *Les Modèles du Récit de Voyage*, Littérales n°7, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, 1990.
- HAMBURSIN, Olivier (dir.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2005.
- HARTMANN, Pierre, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 2001.
- JATON, Anne-Marie, « La "claustrophobie Alpine" et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53.
- LANE, Véronique, *The French Genealogy of the Beat Generation*, Londres, Bloomsbury, 2017.
- LEFEBVRE, Hélène, *Le Voyage*, [1985], Paris, Bordas, coll. « Les thèmes littéraires », 1989.
- LE FUSTEC, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », *Amerika* [En ligne], 2, 2010, mis en ligne le 16 mai 2012, disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/amerika/1164>.
- LEVAILLANT, Françoise, *La peinture en suspens, l'écriture en voyage. Ecrits voyageurs : les artistes et l'ailleurs*, Bruxelles, Belgique, 2010.
- LINON-CHIPON, Sophie et GUENNOG, Jean-François (dir.), *Transhumances divines. Récit de voyage et religion*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2005.
- MATTHIESSEN, F.O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1941.
- MAROT, Patrick (dir.), *La Littérature et le Sublime*, Toulouse, Cribles, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme* [1997], Paris, Editions José Corti, 2009.
- MICHAUD, Philippe-Alain (dir.), *Beat Generation. San Francisco New York Paris*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2016.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

- MOREL, Pierre-Marie, « Leucippe et Démocrite », Jérôme Laurent éd., *Le Néant. Contribution à l'histoire du non-être dans la philosophie occidentale*. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 41-51. URL : <https://www.cairn.info/le-neant--9782130582489-page-41.htm>.
- MUS, Paul, « La notion de temps réversible dans la mythologie bouddhique », dans *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1938-1939*. 1937. pp. 5-38. URL : www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1937_num_51_47_17405.
- NOVAK, Barbara, *Voyages of the Self*, Oxford University Press, 2007.
- PETILLON, Pierre-Yves, *L'Europe aux anciens parapets : essai* [1983], Paris, Seuil, 1986.
- , *Histoire de la littérature américaine : notre demi-siècle 1939-1989* [1992], Paris, Fayard, 2003.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000.
- PEYRE, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Pocket, 2016.
- PROTHERO, Stephen, « On the Holy Road: The Beat Movement as a Spiritual Protest » *Harvard Theological Review*, 84, n°2, 1991, pp. 205-222 JSTOR.
- RITTER, Joachim, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* [1954], Besançon, coll. Jardins et paysages, Les éditions de l'imprimeur, 1997.
- ROSILLETTE, Annick, *Le héros mystique à la recherche de son identité dans le roman mystique contemporain aux Etats-Unis*, 1988 (Paris 4).
- SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, Paris, Éditions Quai Voltaire, coll. « La République des lettres », 1993.
- TOTH, Naomi, « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's 'Moments of Being' », dans *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°46, 2014, mis en ligne le 01 juin 2014.
- TONKINSON, Carole, *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*, New York, Riverhead, 1995.
- VERMOREL, Henri et Marguerite, *Sigmund Freud et Romain Rolland Correspondance 1923-1936 De la sensation océanique au Trouble souvenir sur l'Acropole*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- WATTS, Alan, *Beat Zen, Square Zen, and Zen*, San Francisco, City Light, 1959.
- WETZEL, Andreas, *Partir sans partir : le récit de voyage littéraire au XIXe siècle*, Toronto, Paratexte, 1992.

Articles et ouvrages critiques sur les auteurs :

Sur Nicolas Bouvier :

- ALBERT, Christiane, LAPORTE, Nadine et POUILLOUX Jean-Yves, *Autour de Nicolas Bouvier*, Genève, Résonances, Editions Zoé, 2002.
- BISCHOFF Liouba, HIMY-PIERI Laure, *Nicolas Bouvier, L'Usage du monde*, Paris, Atlante, 2017.
- BOGAERTS Nicolas, *Roaditude, revue francophone de la route*, publié le 09/11/2018, <https://www.roaditude.com/carnet-de-route/2018/10/09/bouvier-les-mots-et-limage-a-lusage-du-monde>

BRIDEL, Anne, *Disparaître pour devenir miroir du monde*, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, sous la direction du Professeur Claude Reichler, juil. 1992 Extrait publié dans les Cahiers francophones d'Europe centro-orientale, n°4, 1994 p.23-45.

LAPORTE, Nadine, *Nicolas Bouvier, passeur pour notre temps*, Villeneuve-d'Ascq, Le Passeur Editeur, 2016.

LE BRETON, David, « Nicolas Bouvier : un Ecrivain du voyage », *Etudes*, mai 2009.

PASQUALI, Adrien, *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996.

POUILLOUX, Jean-Yves, « Nicolas Bouvier la jubilation du regard » dans *L'art et la formule*, Gallimard, coll. L'infini, 2016.

REICHLER, Claude, « Mots et images nomades » dans *Etudes de lettres*, Faculté de lettres de Lausanne, n°1-2, janvier-juin 1995.

—, « Pourquoi les pigeons voyagent : remarques sur les fonctions du récit de voyage » dans *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°50, 2005.

—, « Paysage et expérience de l'espace dans *L'Usage du monde* », dans *Europe*, n°974-975, juin-juillet 2010.

Sur Jack Kerouac :

BIBEAU, Gilles, « Voyages et fictions chez Jack Kerouac : une ethnographie de la franco-américanité ? », dans *Anthropologie et Sociétés*, volume 28, numéro 3, 2004, p. 59–89. URL : <https://doi.org/10.7202/011283ar>.

GRIFFEY, Adam, « Sur la route : cinquante ans après », dans *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 193-194, no. 3, 2007, pp. 539-546. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2007-3-page-539.htm#pa17>.

JONES, James T., *A Map of Mexico City Blues, Jack Kerouac as a Poet* [1992] Southern Illinois University Press, 2010.

JONHSTON, P.J, « Dharma Bums: The Beat Generation and the Making of Countercultural Pilgrimage », *Buddhist-Christian Studies*, vol.33, 2013, pp. 165-179 JSTOR URL: <https://www-jstor-org-s.nomade.univ-tlse2.fr/stable/pdf/43185117.pdf>.

LE PELLECC, Yves, *Jacques Kerouac. Le Verbe vagabond* [1999], Paris, Belin, 1999.

LESTER, Malcolm, *Jack Kerouac : The Quest for Thoreau's West*, Williamsburg, College of William & Mary, 1995.

MELEHY, Hassan, *Kerouac, Language, Poetic & Territory*, New York, Bloomsbury, 2016.

PELLERIN, Pierre-Antoine, « Jack Kerouac's Ecopoetics in *The Dharma Bums* and *Desolation Angels* : Domesticity, Wilderness and Masculine Fantasies of Animality », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2012, URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5560>.

Sur Henry Miller :

BOCHNER, Jay, « An American Writer Born in Paris: Blaise Cendrars Reads Henry Miller Reading Blaise Cendrars », *Twentieth Century Literature*, vol. 49, n°1, 2001, pp. 103-122 JSTOR.

COMMENGE, Béatrice, *Henry Miller, Ange, Clown, Voyou* [1991], Paris, Plon, Collection Biographie, 1991.

GORDON, William A., *The Mind and Art of Henry Miller*, Londres, Jonathan Cape, 1968.

GRESSET, Michel, *Henry Miller : Vie et Œuvre d'Henry Miller*, Paris, La République des Lettres, 2012.

JACKSON, Paul R. « Henry Miller, Emerson, and the Divided Self », *American Literature*, vol.43, n°2, 1971, pp. 231-241 JSTOR.

JAHSAN, Paul, *Henry Miller and the Surrealist Discourse of Excess : A Post-structuralist Reading*, New York, Peter Lang Publishing Inc, 2001.

MAILER, Norman, *Henry Miller : génie et débauche voyage dans l'œuvre de Henry Miller* [1983], trad. Lemoine Daniel, Paris, Buchet Chastel, 1983.

MATSUDA, Kenjiro, *Le Surréalisme dans l'univers littéraire d'Henry Miller*, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 1992.

ROBITAILLE, Gérald, *Le Père Miller. Essai indiscret sur Henry Miller*, Paris Eric Losfeld, 1971.

Dictionnaires :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne].

The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, ed. T.F. Hoad, Oxford University Press, 1986.

Dictionnaire de philosophie sous la direction de Jean-Pierre Zarader, Poitiers, ed. Ellipses, 2007.

Encyclopedia Universalis [en ligne].

Merriam Webster [en ligne].

La Philosophie de A à Z, dir. Laurence Hansen-Løve, Paris, Hatier, 2011.

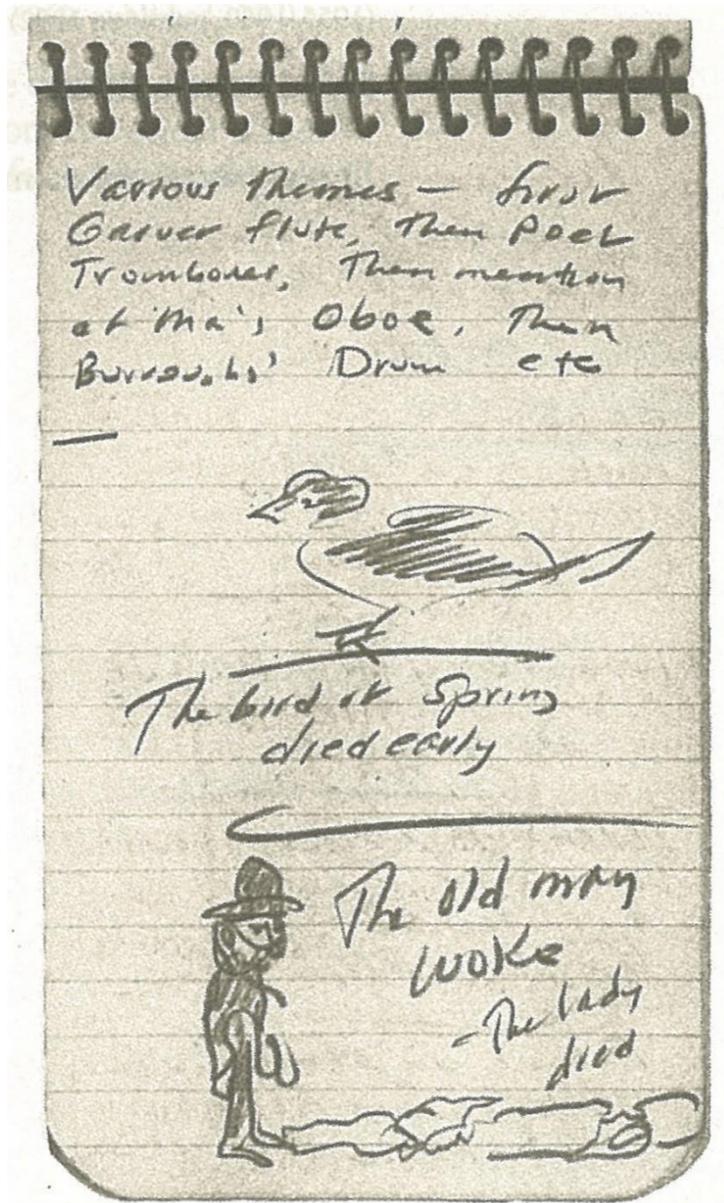
Trésor de la Langue Française informatisé [en ligne].

LECLERCQ, Stéphan, VILLANI, Arnaud, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), « Répétition », *Les Cahiers de Noesis* n°3, 2003.

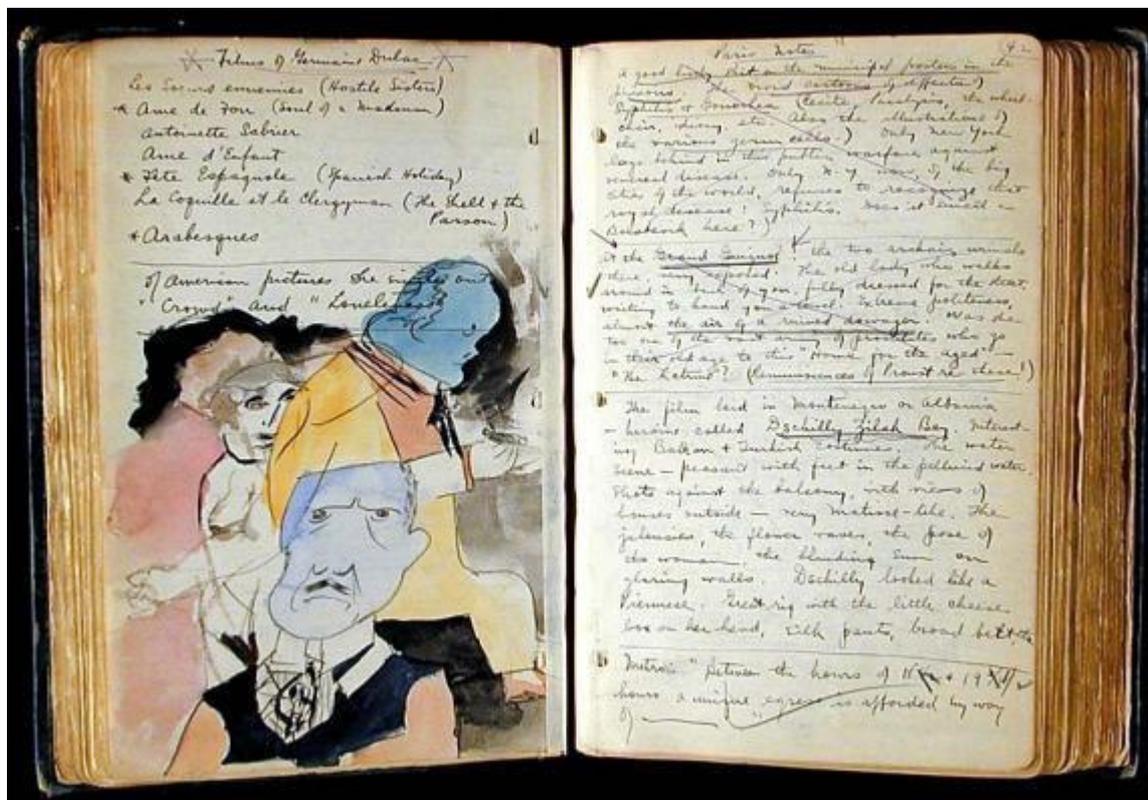
REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol., Dictionnaire Le Robert, 2016.

Annexes

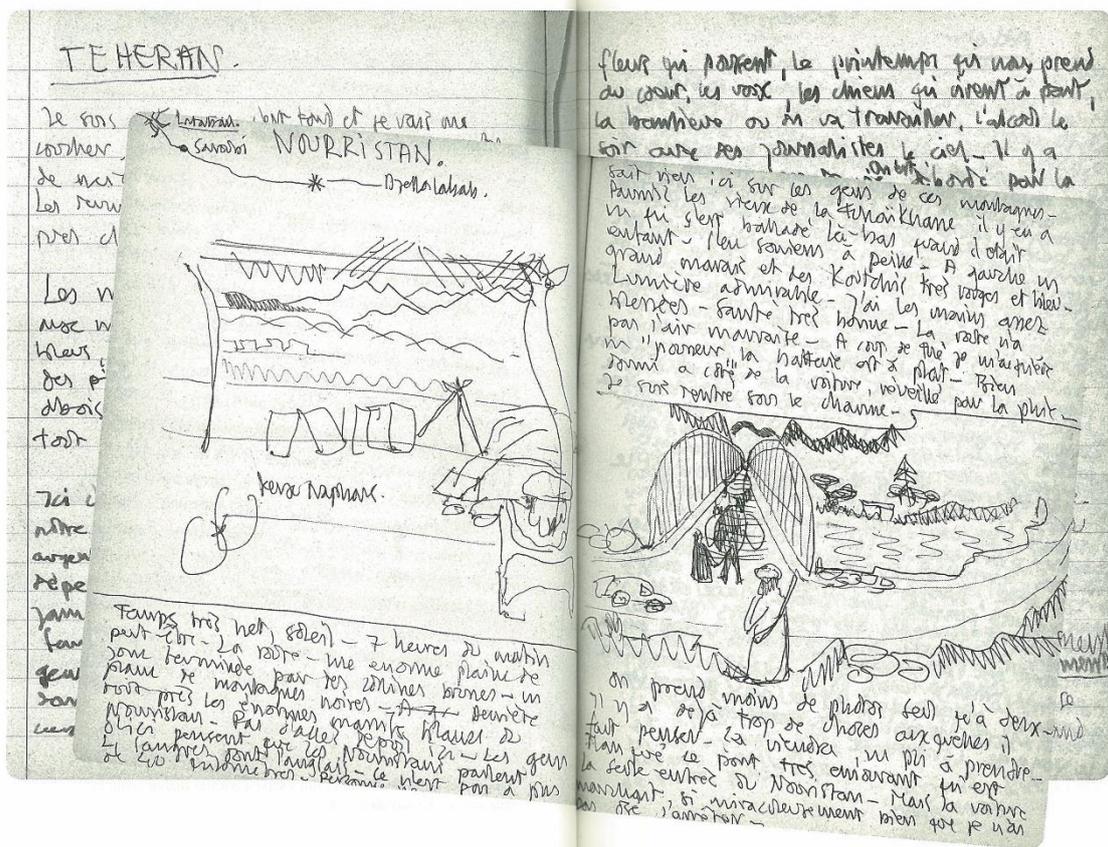
Tous les titres qui accompagnent ces documents ont été ajoutés.



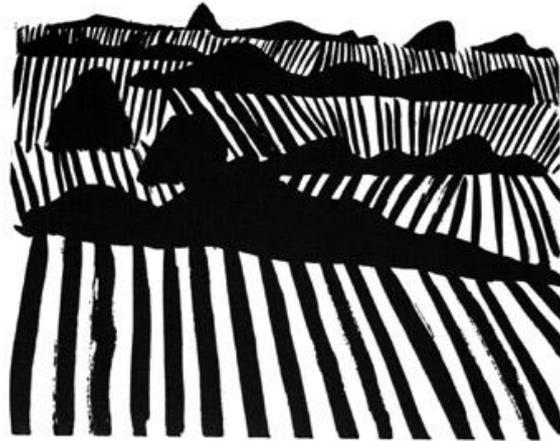
[Figure 1] Fac-similé d'un cahier de notes de Jack Kerouac pour ses haïkus, non daté, reproduit dans Jack Kerouac, *Le Livre des haïku*, p.206, crayon sur papier, dimensions inconnues. Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. copyright and reproduced courtesy of John G. Sampas, legal representative of the estates of Stella Kerouac.



[Figure 2] Fac-similé d'un cahier de notes de Henry Miller pour la rédaction de *Tropique du Capricorne*, non daté, encre sur papier, dimensions inconnues, collection privée.

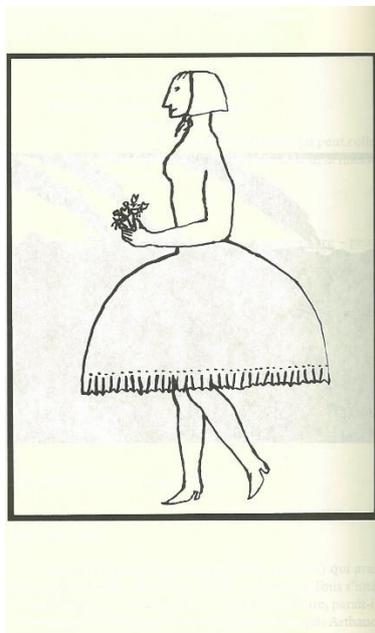


[Figure 3] Fac-similé d'un cahier de notes qui a servi à Nicolas Bouvier pour la rédaction de *L'Usage du monde*, non daté, reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.70-71, encre sur papier, dimensions inconnues, archives littéraires de Nicolas Bouvier regroupées à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève /Fonds Nicolas Bouvier.



Thierry Vernet

[Figure 4] *Champ ou hameau*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.160, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 5] *Dessin non retenu pour L'Usage du monde*, Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, p.1408, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 6] *Le Khyber Pass, dernier paysage de L'Usage du monde*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.384-385, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 7] *Tulipes*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.80-81, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 8] Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.145, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 9] *Eglise orthodoxe*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.163, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.

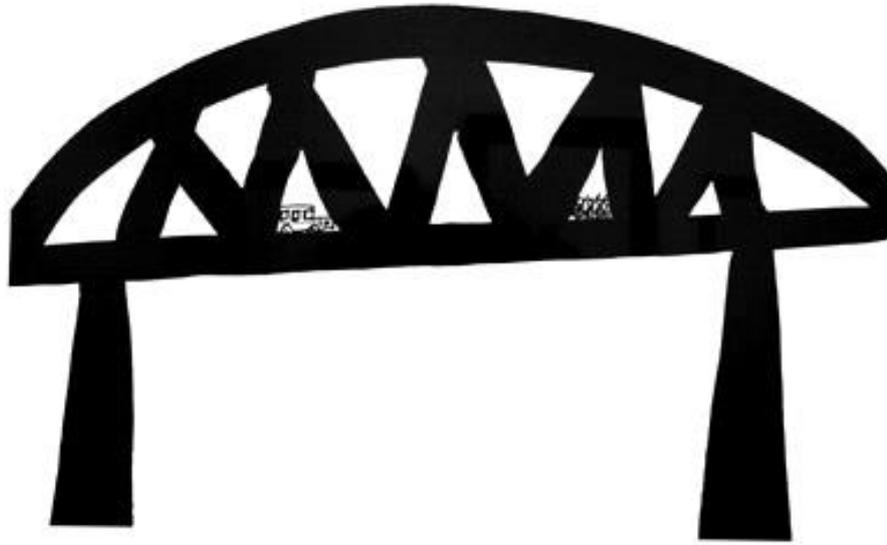


Thierry Vernet

[Figure 10] *Musiciens à table*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.106, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 11] *Autoportrait*. Nicolas Bouvier et Thierry Vernet sur la route de *L'Usage du monde* en 1953, photographie reproduite dans Nicolas Bouvier, UDM, p.391, dimension inconnues, crédit photographique Musée de l'Élysée/Fonds Nicolas Bouvier.



Thierry Vernet

[Figure 12] *Pont avec soldats et voiture*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.86-87, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



Thierry Vernet

[Figure 13] *Deux hommes sur un âne*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.217, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



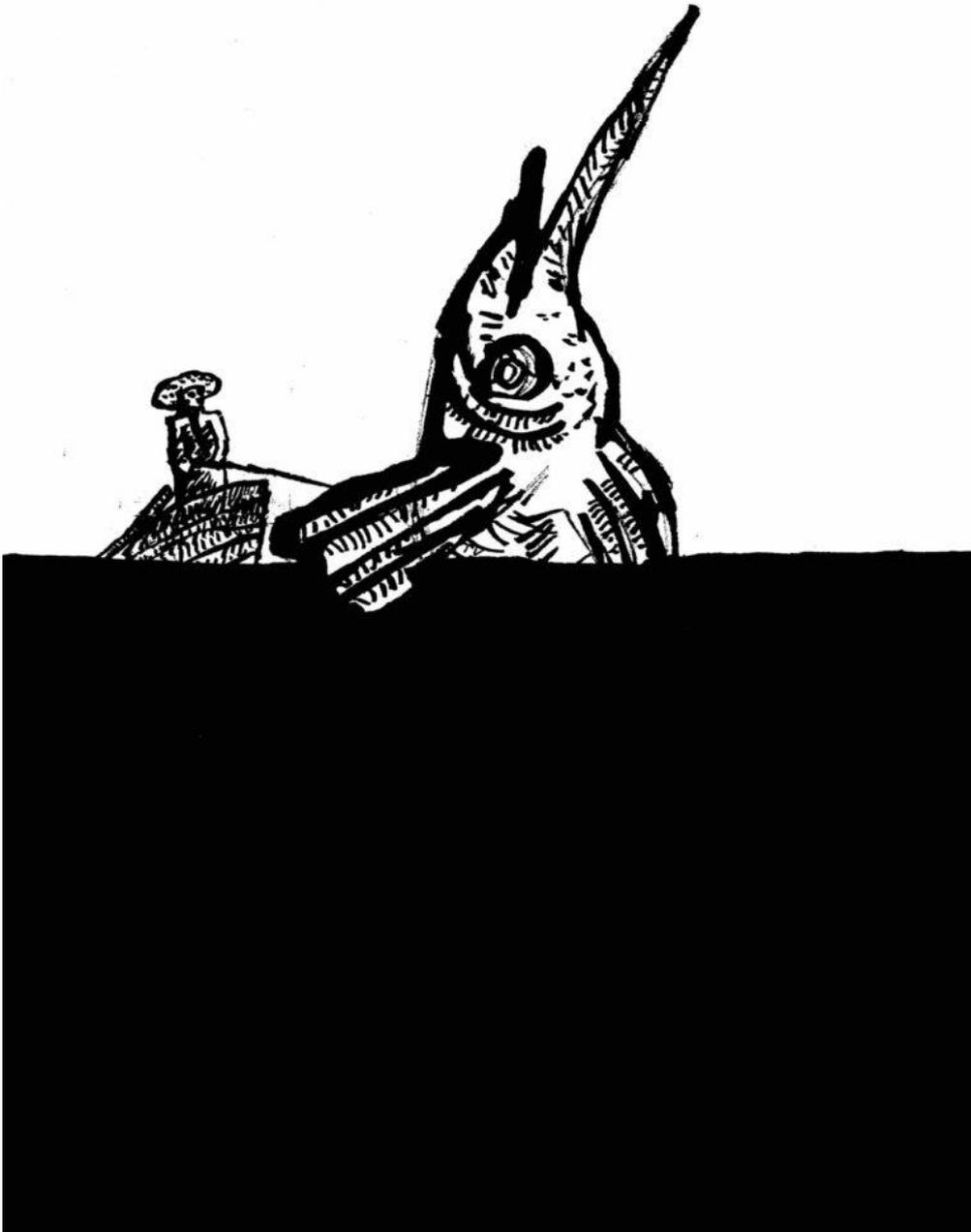
Thierry Vernet

3/4

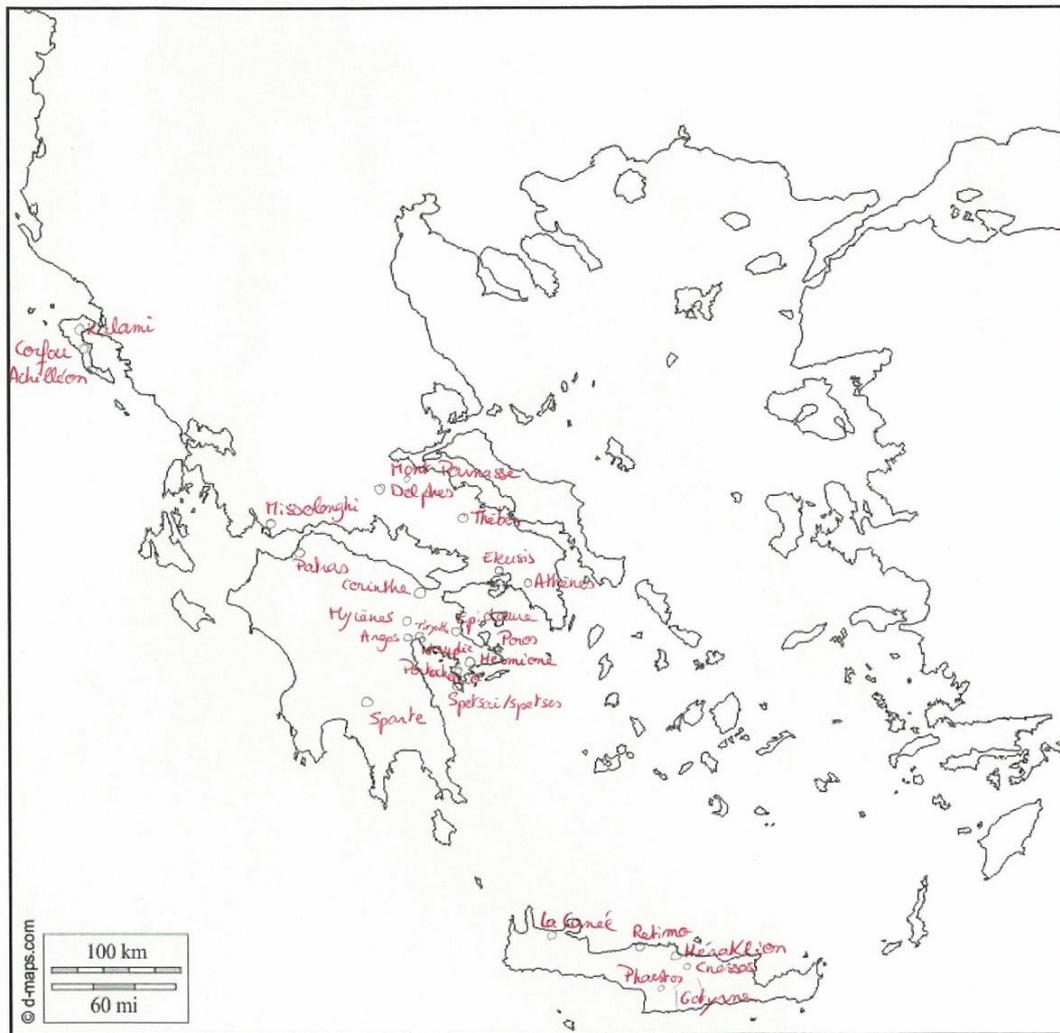
[Figure 14] *Chien errant*, Dessin de Thierry Vernet reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.299, encre sur papier, dimension inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 15] Aquarelle de Thierry Vernet pour *Le Vieil Homme et la mer*, 1958, Thierry Vernet, aquarelle, dimensions inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.



[Figure 16] Aquarelle de Thierry Vernet pour *Le Vieil Homme et la mer*, 1958, Thierry Vernet, aquarelle, dimensions inconnues, crédit photographique ayant droit de Thierry Vernet.

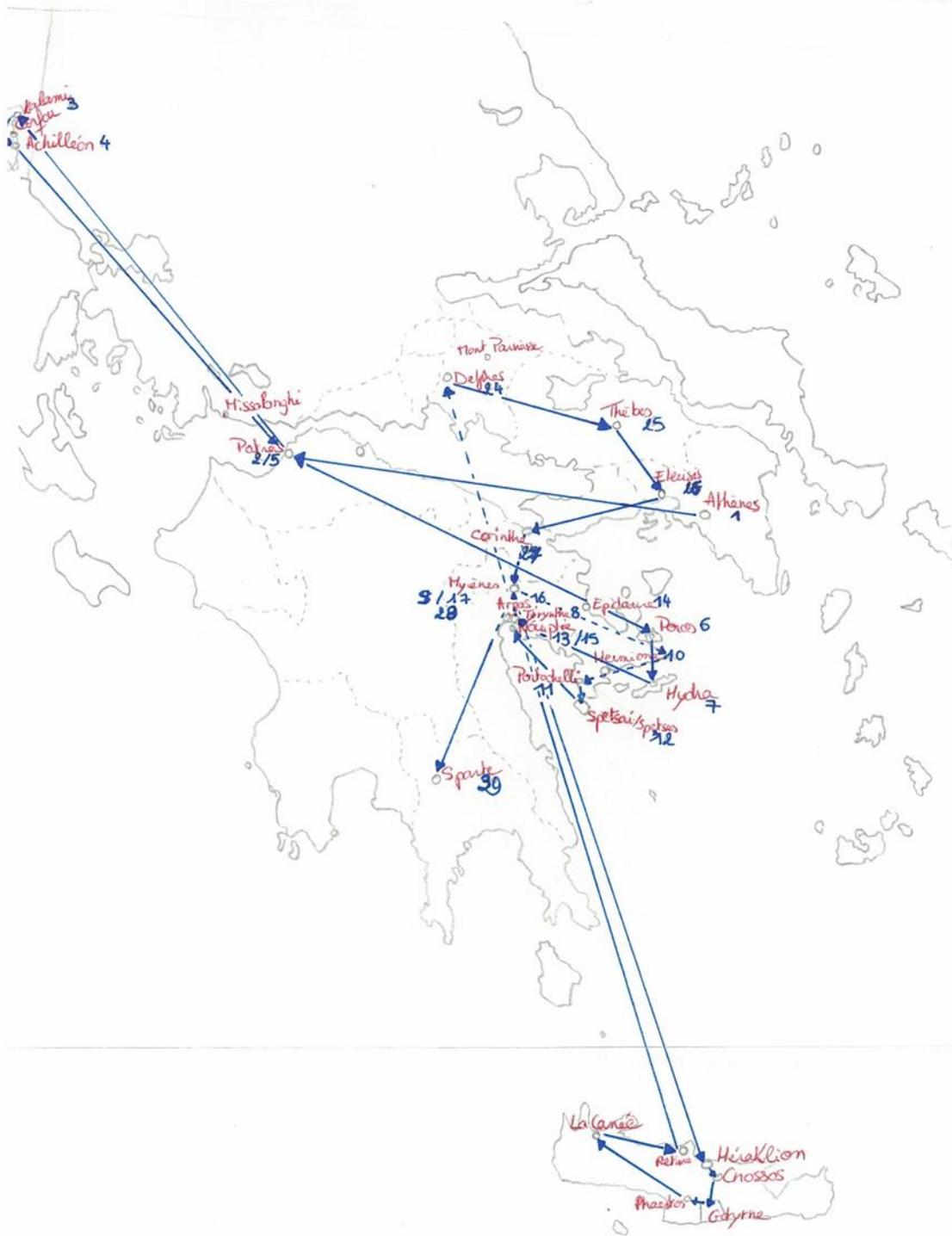


- Athènes ①
- Patras ②
- Kalami ③
- Achilléon ④
- Patras ⑤
- Poros ⑥
- Hydra ⑦
- Tirynthe ⑧
- Mycènes ⑨
- Hermione ⑩

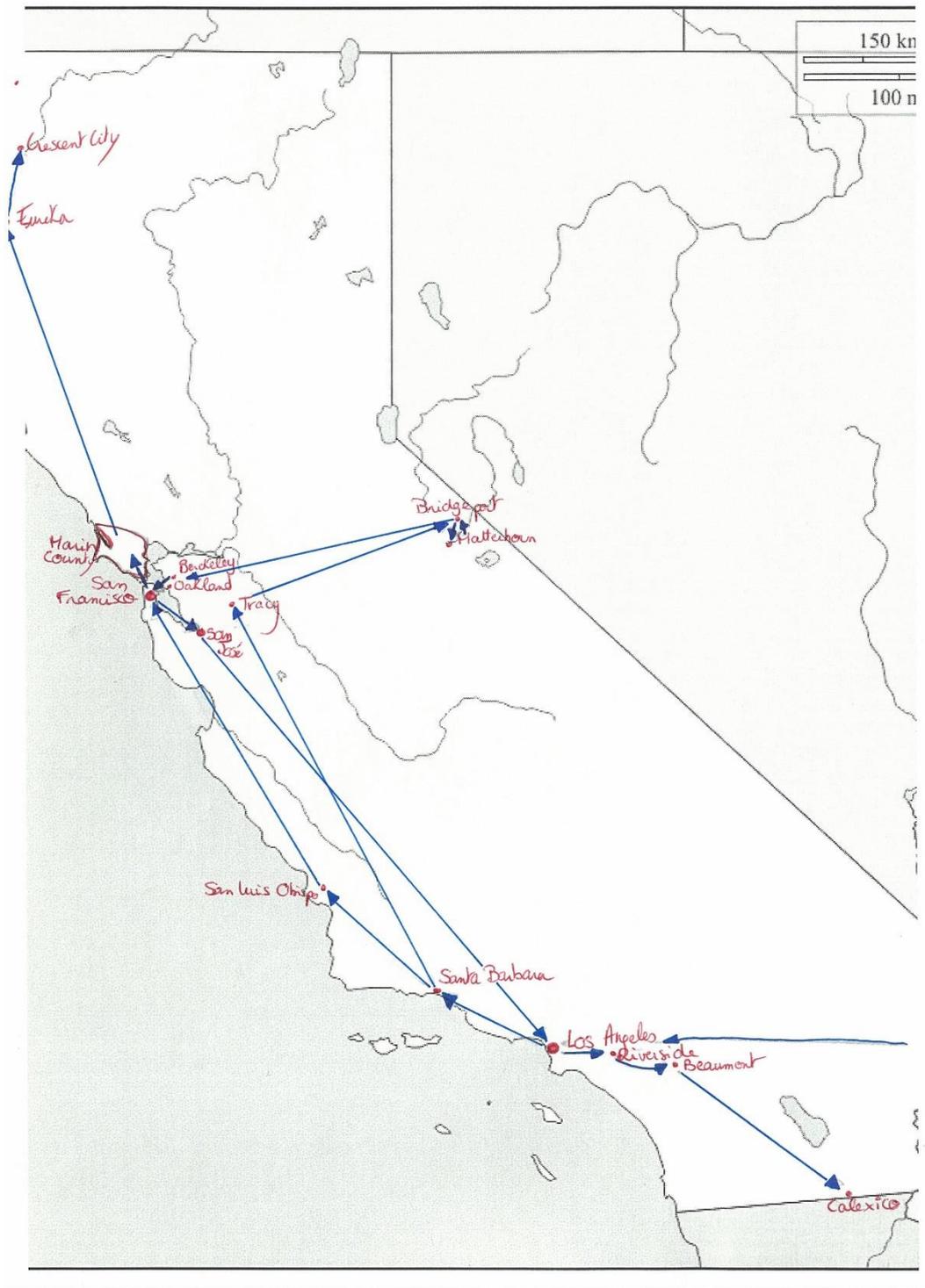
- Portochelli ⑪
- Spetsai ⑫
- Nauplie ⑬
- Epidaure ⑭
- Nauplie ⑮
- Argos ⑯
- Mycènes ⑰
- Héraclion ⑱
- Chrossos ⑲
- Gortyne ⑳

- Phaestos ㉑
- La Canée ㉒
- Retimo ㉓
- Delphes ㉔
- Thebes ㉕
- Eleusis ㉖
- Corinthe ㉗
- Mycènes ㉘
- Sparte ㉙

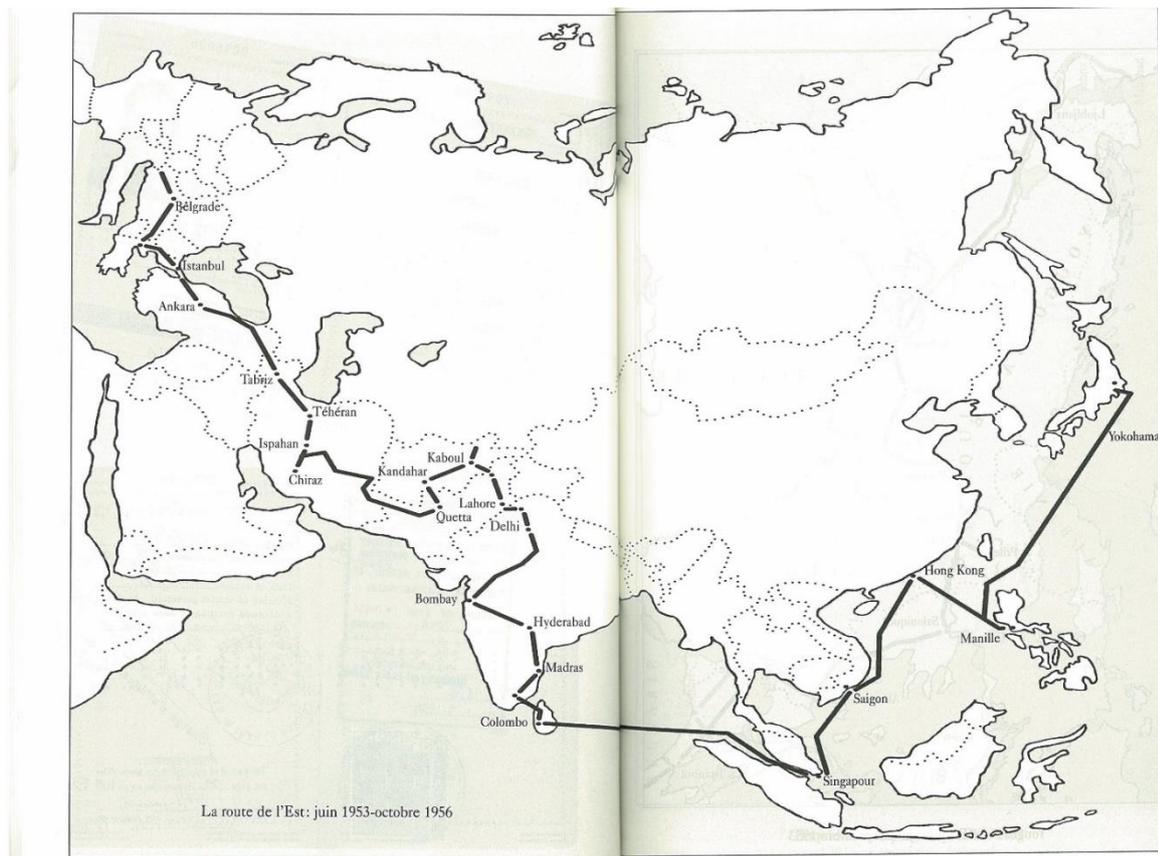
[Figure 17] : L'itinéraire grec d'Henry Miller dans Le Colosse de Maroussi, Anaïs Dinarque, 2019.



[Figure 18] : *Trajet d'Henry Miller dans Le Colosse de Maroussi*, Anaïs Dinarque, 2019.

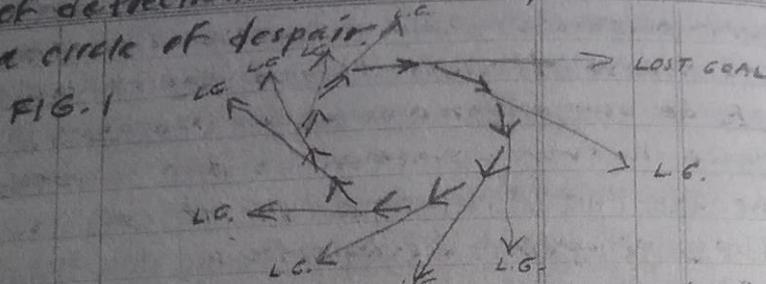


[Figure 20] : *Trajet de Kerouac en Californie dans Les Clochards célestes, Anaïs Dinarque, 2019.*



[Figure 21] : *La route de l'Est suivie par Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, juin 1953-octobre 1956*, reproduit dans Nicolas Bouvier, UDM, p.62-23, auteur inconnu.

The experience of life is a regular series of deflections that finally results in a circle of despair.



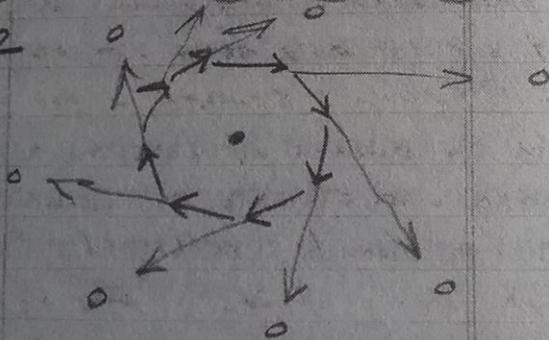
Such circles also exist in small daily doses.

It is a circle; it is really despair. However, the straight line will take you only to death at once.
[Censoring my weak-kneed apologetic optimism.]

DEC. 2nd

Again laid up with phlebitis. Using penicillin. Things under control.

FIG. 2



Since every circle has a center, the "circle of despair," formed by a series of deflections from pale forgotten goals [o], circumferentiates nevertheless one dark haunting thing [•].
 This thing is ... ???

[Figure 22] : Fac-similé d'un cahier de notes intitulé *Journaux 1949* de Jack Kerouac, reproduit dans Jack Kerouac, *Journaux de bord 1947-1954*, p.368, crayon sur papier, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. copyright and reproduced courtesy of John G. Sampas, legal representative of the estates of Stella Kerouac, 2004.

Transcription et traduction :

The experience of life is a regular series of deflections that finally results in a circle of despair.

FIG 1. Lost Goal

Such circles also exist in small daily doses.

It is a circle; it is really despair. However, The straight line will take you only to death at once.

[Censoring my weak-kneed apologetic optimism.]

*

Dec. 2nd —

Again laid up with phlebitis. Using penicillin. Things under control.

FIG.2 o

Since every circle has a center, the “circle of despair”, formed by a series of deflections from pale forgotten goals [o], circumferentiates nevertheless one dark haunting thing [.]

This thing is...?

L'expérience de la vie est une série de déflexions régulières qui résultent finalement en un cercle du désespoir.

FIG.1 Objectif perdu

De tels cercles existent aussi en petites doses quotidiennes.

C'est un cercle ; c'est vraiment un désespoir. Peu importe comment, La ligne droite vous mènera seulement à la mort une fois.

[Censurant mon optimisme contrit aux jambes faibles]

*

2 Déc.

Encore allongé avec une phlébite. Utilisant de la péniciline. Les choses sont sous contrôle.

FIG.2 o

Dans la mesure où chaque cercle a un centre, le « cercle du désespoir », formé par une série de déflexions qui viennent de ternes objectifs oubliés [o], circonscrit néanmoins une chose sombre qui me hante [.]

La chose est.... ?

Transcription et traduction (les mots soulignés, moins lisibles sur le manuscrit, sont des suppositions) :

<p><i>The Ten-Year Spiritual (or Psychological?) Circle of "An American Passed Here"</i></p> <p>1936: Americana-health, happiness, home of the spirit established; longing for life intense; coordination of imagination and actions, worldliness saintliness</p> <p>1937: Home of the spirit's first uprooting naturalistic struggles; sickliness and melancholy yearning action impaired "Depression" in over sense.</p> <p>1938: Temporary re-establishment of home of the spirit. The beginning of mature assertion in competitive world of sports. World-longing revived. Learning assayed etc.</p> <p>1939: Victory in competitive world. Triumph in the city; but home of the spirit lost again. First plunge with world-perspective sexual assertion begun loneliness.</p> <p>1940: College - home of the spirit still sought. Birth of artistic consciousness through J K's life - First glimmer of revolt individuality growing. Etc.</p> <p>1941: Break from tradition – home of the spirit uprooted. The self alone at last. <u>Hartford</u>. Artist regions. Loneliness + joy. Vexation etc.</p> <p>1942: Home of the spirit re-established but soul stunning out of need for old home of the spirit. The first articulate art and life-plan The sec. Beginning of fanaticism.</p> <p>1943: Self fighting is underway. The spirit making fast within anxiety and rage. Lassitude of self. Concupiscence and war</p>	<p><i>Les Dix ans spirituels ou (psychologiques ?) Cercle d'« un Américain passé par là »</i></p> <p>1936 : Santé-Américaine, bonheur, maison de l'esprit établit ; désir de vie intense ; coordination de l'imagination et des actions, mondanité et sainteté</p> <p>1937 : Premier déracinement de la maison de l'esprit ; maladie et mélancolie folle envie d'action perturbée par la « Dépression » dans tous les sens du terme.</p> <p>1938 : Ré-établissement temporaire de la maison de l'esprit. Le commencement de la mûre affirmation dans le monde compétitif du sport. Relance du désir de monde.</p> <p>1939 : Succès dans le monde compétitif. Triomphe dans la ville ; mais la maison de l'esprit est de nouveau perdue. Premier plongeon dans la perspective mondiale du sexe début de la solitude.</p> <p>1940 : Université – toujours à la recherche de la maison de l'esprit. Naissance d'une conscience artistique dans la vie de JK. Première lueur de révolte individuelle qui grandit. Etc.</p> <p>1941: Rupture avec la tradition – la maison de l'esprit déracinée. Le soi seul enfin. <u>Hartford</u>. Régions Artistes. Solitude + joie. Vexation etc.</p> <p>1942 : Ré-établissement de la maison de l'esprit mais l'âme a absolument besoin de l'ancienne maison de l'esprit. Première articulation d'un art et d'un plan de vie. Le sec. Début du fanatisme.</p> <p>1943 : L'auto-affrontement est en route. L'esprit est rapide au sein de l'anxiété et de la rage. Lassitude du soi. Concupiscence et hystérie de la guerre. L'art prend</p>
--	--

<p>hysteria. Deepening art sense. Blindness of mind etc.</p> <p>1944: Self fighting raging. Prospecion into love. Last denial of self and soul. First articulate effort to <u>souling</u> since 1942 etc.</p> <p>1945: Self fighting ends. World seen in self evident light. Self-assurance begins to grows. Articulate art and life-plans and tired. Home is within self is <u>emergents</u> sure etc.</p>	<p>profondément sens. Aveuglement de l'esprit etc.</p> <p>1944 : L'auto-affrontement fait rage. Dernier déni du soi et de l'âme. Premier effort articulé <u>d'âme</u> depuis 1942.</p> <p>1945 : Fin de l'auto-affrontement. Le monde est vu par le biais d'une lumière manifeste. L'auto-assurance commence à grandir. Articulation de l'art et du plan de vie et fatigue. Maison en soi <u>émerge</u> sûrement etc.</p>
---	---