Waclaw Rapak

LES VOYAGES LITTÉRAIRES À LA DÉCOUVERTE DE L'ASIE: CENDRARS ET MICHAUX

Le but que nous nous proposons dans la communication qui suit est la présentation de deux voyages et de deux voyageurs-poètes partis, dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle, à la découverte de l'Asie. Le caractère de leurs voyages nous semble servir d'exemple d'une attitude propre à tous ceux parmi les voyageurs qui laissèrent des relations littéraires de leurs voyages chez qui l'aptitude à percevoir l'univers s'avéra poétique; et il importe peu la forme qu'ils choisirent pour leurs récits de voyages.

Blaise Cendrars de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* publiée en 1913 et Henri Michaux d'*Un Barbare en Asie* de 1933, qui constituent l'exemplification de notre thèse, manifestent maintes différences dont la présente comparaison permettra, nous l'espérons, de voir l'étendue, à commencer par celle que nous trouvons essentielle que, respectivement, le poète de la *Prose* plongeait dans la vie pour pouvoir écrire après, tandis que pour le poète d'*Un Barbare en Asie* (écrit, contrairement à la *Prose*, en prose) l'écriture était sa plus grande „aventure d'être en vie". Extraversion, introversion, deux rythmes de vie, deux rythmes d'écriture.

A cela près, les deux récits de voyages donnent preuve d'une attitude analogue par rapport à la réalité asiatique devenant et devenue l'univers artistique des textes en question. Et pour Cendrars, et pour Michaux, si différents qu'ils fussent, l'Asie en tant qu'espace réel se révéla incapable d'assouvir tous les désirs qu'elle avait éveillés en eux. Les deux récits témoignent de l'insatisfaction de leurs auteurs. Néanmoins, l'échec se transforme en une victoire parce que tout un autre espace invite à entreprendre le voyage de nature essentiellement différente.

1. BLAISE CENDRARS

1.1. Le voyage-évasion

Frédéric-Louis Sausser fut voyageur depuis son enfance bien avant qu'il devînt, à partir de 1912, Blaise Cendrars, poète de première importance dans la

(r)évolution du langage poétique au XX^e siècle¹. Freddy, comme on l'appelait en famille, fit son premier voyage à l'âge de 7 ans, avec ses parents, „à Naples, via Paris, Marseille et l'Égypte”². Puis, après un séjour de 2 ans à Naples, la famille Sauser déménagea de nouveau, et Freddy devint „écolier en Allemagne et à Bâle”³. Les Sauser de retour à Neuchâtel, c'est alors que survint cet événement que toutes les monographies de Cendrars jugent décisif. Jean-Henry Lèvesque le présente ainsi: „Il gagne le monde, en se sauvant de sa chambre où son père le tenait enfermé depuis plusieurs jours pour le punir des frasques, des blagues, des dettes qu'il avait faites depuis un an à Neuchâtel”⁴. Une vraie évasion dont Cendrars lui-même souligne, dans *Vol à voile* – récit autobiographique de 1932 – le caractère définitif:

J'avais un peu le vertige dans le train et étais tout étonné de me voir m'en aller pour de bon et cela je le sentais jusqu'au malaise, sans esprit de retour⁵

Ajoutons qu'à en croire le témoignage de la fille du poète, au moment de son évasion il devait garder la mémoire de la visite qu'il avait faite avec sa famille en 1900 à Paris et à l'Exposition Universelle dont le train Transsibérien était le clou.

D'après la liste des passeports de la chancellerie de Neuchâtel de septembre 1904, la première destination du jeune Sauser était la Russie. C'est pendant la 1^{re} étape de son évasion, en route pour Moscou, qu'il rencontra Rogovine, un Juif de Varsovie, marchand de bijoux, qui développa en Freddy la grande envie de traverser l'Asie.

1.2. Le voyage en Asie

La *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*⁶, qui est une relation poétique du voyage de Frédéric-Louis Sauser à la découverte de l'Asie, ne fut écrite par Blaise Cendrars qu'en 1913, à neuf ans de distance⁷ du voyage

¹ L'expression *Révolution du langage poétique* est à J. Kristeva qui, dans son ouvrage sous ce titre (Editions du Seuil, 1974), la limite aux grands poètes français du XIX^e siècle.

² Du titre du chap. 2 de la biographie de B. Cendrars écrite par sa fille M. Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1984.

³ *Ibidem*, chap. 3.

⁴ J.-H. Lèvesque, *Blaise Cendrars*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1947, p. 16.

⁵ Cit. d'après Cendrars, *Blaise Cendrars...*, p. 123.

⁶ Edition originale, unique, dite du *Premier Livre Simultané*, parut aux Editions des Hommes Nouveaux, 1913. Nos références renvoient à: B. Cendrars, *Du monde entier suivi de Dix-neuf poèmes élastiques, La guerre au Luxembourg, Sonnets dénaturés, Poèmes nègres, Documentaires*, Gallimard, 1967.

⁷ „Cette expérience même, qui fait la matière de mes livres, m'empêche le plus souvent de les écrire, soit que je n'en ai pas le loisir, soit que je trouve que ce que je vais raconter a par trop de

réel. La *Prose*, tellement différente⁸ des *Pâques à New-York* qui furent son premier succès l'année précédente, lui vaudrait le surnom de „l'Homère du Transsibérien”⁹.

Contrairement à *Séquences*¹⁰ et aux *Pâques à New-York*¹¹, la *Prose du Transsibérien* fut le premier texte de Cendrars écrit en vers au caractère non-conventionnel, vers-libriste. Cependant, ce n'est ni le refus de délimitation génologique poésie/prose, ni la non-observation d'une ponctuation stricte qu'on dit la plus révolutionnaire, mais la composition de son édition originale qui est dite du *Premier Livre Simultané*. N'ayant vu que sa photographie, nous nous limitons à la citation d'une description:

La longue feuille [de 2 mètres] imprimée et coloriée [peinture simultanée de Sonia Delaunay] est pliée en deux dans le sens de la longueur, puis en accordéon. C'est un livre sans pages [...] à lire debout, éveillé: il faut le déplier, l'accrocher au mur, et s'élever jusqu'à la première ligne [...] puis descendre à la cadence de la lecture, au rythme du voyage de Moscou à Kharbine [...]¹².

Cette édition unique de la *Prose* fit date dans l'audacieuse recherche artistique ayant pour but la création d'un tel objet poétique qui, tout en faisant (du) sens – simultanément – le manifesterait par son aspect typographique et/ou pictural s'ajoutant à la manifestation du sens issue de la motivation poétique conventionnelle.

L'Odyssée asiatique qu'on dit la *Prose du Transsibérien* s'ouvre par des vers – „En ce temps-là j'étais en mon adolescence / J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus / de mon enfance”¹³ – qui suggèrent l'optique d'un récit autobiographique de voyage dont le sujet remémore une époque de sa vie. Abstraction faite de son âge – en réalité Sauser avait déjà 17 ans au moment de quitter sa maison familiale¹⁴ (A. T. Serstevens, ami de Cendrars et auteur de l'une de ses monographies, aurait pu le mettre parmi „les «mensonges» de

retard sur ce que je viens de vivre (il y a un décalage) que je chiffre par dix ans entre ce qui m'arrive et ce que je raconte” – dit B. Cendrars, *Femme aimée* [dans:] *La vie dangereuse*, Grasset, 1938, p. 224.

⁸ „Ma production est si irrégulière et mes livres si différents les uns des autres d'inspiration et d'écriture” – *ibidem*, p. 225.

⁹ C'est Dos Passos qui l'appela ainsi dans son *Orient Express*. Cité par les monographies de: L. Parrot, Seghers, 1953, p. 17; J. Buhler, Editions du Panorama, 1960, p. 23.

¹⁰ Edition originale aux Editions des Hommes Nouveaux, 1912.

¹¹ Edition originale aux Editions des Hommes Nouveaux, 1912.

¹² Cendrars, *Blaise Cendrars...*, p. 387.

¹³ B. Cendrars, *Du monde entier...*, p. 27. N. B. – les vers 1, 2 (cités au-dessus) + le vers 3 sont les seuls à réaliser une rime – 1 + 2 (rime suffisante) et 1 + 3 (rime riche); les autres n'étant même pas assonancés.

¹⁴ Fin septembre 1904. Au mois de janvier 1905, Sauser fut déjà revenu de son voyage transsibérien.

Cendrars¹⁵), il n'en reste pas moins vrai que la *Prose* permet une reconstruction du voyage de Moscou à Kharbine avec le cadre moscovite, exotique parce que poétique (vv. 4–15)¹⁶, l'atmosphère tendue de l'année 1904 – „Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la / révolution russe” (v. 36), les échos de la guerre russo-japonaise (vv. 43–48), le moment du départ – „Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour / On était en décembre / Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur / en bijouterie [Rogovine] qui se rendait à Kharbine” (vv. 65–68) – l'itinéraire détaillé, plusieurs précisions sur le pays et sa situation (par exemple vv. 369–380), l'arrivée à Kharbine, pour ne citer que les éléments les plus flagrants. La lecture d'autres auteurs présentant la même époque prouve que Cendrars, Sauser d'alors, avait un véritable esprit d'observation.

Mais, chose curieuse, l'observation ne se porte pas sur la nature. Le sujet de la *Prose* y est explicite – „Les vitres sont givrées / Pas de nature!” (vv. 97–98). Cependant, après cette explication „prosaïque” vient immédiatement une image poétique qui la contredit – „Et derrière, les plaines sibériennes le ciel bas et les / grandes ombres des Taciturnes qui montent et qui / descendent” (v. 99). L'opacité des vitres s'en révèle moins responsable qu'elle ne paraissait. D'autant plus que, sauf la belle image-comparaison du début: „Le Kremlin était comme un immemse gâteau tartare / croustillé d'or [...]” (vv. 12–15), aucun autre spectacle extérieur n'apparaît, même pendant les arrêts de quelques jours que le sujet remémore. Néanmoins, au lieu d'un spectacle, le sujet donne une vision – „Toutes les gares lézardées obliques sur la route / Les fils télégraphiques auquel elles pendent / Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent / Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accor- / déon qu'une main sadique tourmente” (vv. 177–180).

Cette vision saisissante, qui se trouve sans doute à l'opposée de l'image du Kremlin, frappe autant par son caractère métaphorique que par sa portée généralisante. L'analogie qu'on trouve à son origine – et cela à double titre – est celle que fait naître le mouvement du train, créateur de vision.

L'analogie métaphorique s'apparente ici à la personnification et à l'animation, tandis que la généralisation résulte de la monotonie qu'offre l'espace asiatique; le mouvement du train permettant d'en saisir l'étendue, mais, simultanément, de rendre tout cet espace dynamique, de n'observer que „La danse du paysage”¹⁷. La dialectique du statique et du dynamique s'y réalise en

¹⁵ A. T. Serstevens, *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, 1972, voir la 2^e partie de cet ouvrage.

¹⁶ Selon notre numérotage où la *Prose* compte 446 vers.

¹⁷ B. Cendrars, *Ma danse*, le 5^e texte des *Dix-neuf poèmes élastiques* [dans:] *idem, Du monde entier...*, p. 82.

le dynamisme du statique qui, par ailleurs, fait penser à quelques recherches cinématographiques¹⁸.

Il est notoire que le dernier vers du fragment cité constitue une allusion à l'édition originale du *Premier Livre Simultané*. Ainsi, à côté de la peinture simultanée de Sonia Delaunay et de la simultanéité du pictural et du texte, dans le même texte, par un autothématisme recherché¹⁹, la mise en abîme de la forme du texte fait que le vers 180 propose aussi une signification extra-textuelle.

La simultanéité étend l'espace du voyage transsibérien dans la profondeur d'autres voyages remémorés (vv. 146–155) qui coexistent ainsi dans l'univers qui acquiert, par conséquent, une organisation spatiotemporelle bien complexe. L'évocation simultanée de différents voyages dans le cadre du voyage asiatique en fait le Voyage. Une telle généralisation entraîne le changement de statut du sujet qui, en pleine conscience de cela, constate – „Je suis en route / J'ai toujours été en route” (vv. 156–157). Il devient Voyageur en quête permanente d'un autre espace. Peut-être, est-ce la raison de l'insatisfaction dont le ton sonne quand il dit – Il n'y a plus que la Patagonie, qui convienne / à mon immense tristesse, la Patagonie, et un voyage / dans les mers du Sud” (v. 155). Puisque la Patagonie est à découvrir et le voyage à entreprendre²⁰, l'on voit que l'insatisfaction résulte de l'inassouvissement que provoque tout espace parcouru et il ne reste alors que le Voyage, l'action même de se déplacer, d'être en mouvement. Ce sentiment amène le sujet à dire, juste avant l'arrivée à Kharbine, que „Quand on voyage on devrait fermer les yeux / Dormir” (vv. 397–398).

Dans la *Prose*, le mouvement du train est inséparable du rythme²¹. „Le broun-roun-roun des roues” (v. 189) qui trouve son expression dominante dans le libre jeu des longueurs de vers au caractère iconique²², „bruit”–„temps”²³ (rythme), manifeste le sens et fait sens pour finalement assurer le passage de l'événement dont il ne reste définitivement que le voyage-mouvement au

¹⁸ Cendrars témoigne de l'intérêt pour le cinéma à partir de 1914. Il est auteur du roman-scénario *La fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*.

¹⁹ L'écriture et la peinture étant faites simultanément, il est difficile de trancher sur la question des influences ou de primauté.

²⁰ Aussi bien au moment du voyage réel de Sauser que de la publication de la *Prose* par Cendrars.

²¹ L'analogie rythmique du mouvement du train et de l'écriture, que tous évoquent, demanderait une longue analyse à part.

²² Le même ici pour l'onomatopée, l'allitération, plus fréquente encore, et la longueur irrégulière des vers, la plus expressive et moderne à la fois. Toutes relèvent de la fonction référentielle.

²³ „Je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font / Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux / d'Asie sont à cinq ou sept temps” (vv. 401–402).

mouvement scriptural²⁴: „J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai / rassemblé les éléments épars d'une violente beauté / Que je possède / Et qui me force" (vv. 405–407). Voilà la vraie découverte qui clôt le voyage transsibérien et qui donne à la *Prose* une signification autothématique autre que celle de la mise en abîme de sa forme originale.

La partie finale de la *Prose* renvoie à l'acte même d'écriture ayant pour cadre Paris, ce qui implique non seulement un simple décalage entre le voyage transsibérien et l'écriture, mais aussi un long mûrissement du projet d'écriture à partir du déchiffrement²⁵ de „tous les textes confus des roues" qui, d'ailleurs, fait suite au leitmotiv du „mauvais poète" qui ne savait pas „aller jusqu'au bout" (vv. 10–11, 24–25) – „Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers / Car je suis encore fort mauvais poète / Car l'univers me déborde" (vv. 337–339).

C'est ainsi que l'espace parisien, en contrepoint de l'espace du voyage, instaure l'ultime optique du texte qui est celle du sujet écrivant au moment de (se) „me ressouvenir de (sa) ma jeunesse perdue" (v. 442). Si l'on peut voir à ce niveau-là la continuation de la même dialectique du dynamique et du statique, c'est pour cette raison que pour Cendrars l'écriture en train de se faire qui suit le rythme du Voyage en train est le seul voyage possible dans la profondeur d'une expérience réellement vécue. Le seul qui laisse des traces et, en définitif, satisfasse car réorganise l'univers débordant.

2. HENRI MICHAUX

2.1. Le voyageur poète

Pareil en cela à Blaise Cendrars, Henri Michaux fut voyageur de deux embarquements avant d'être poète. Ses voyages effectués en 1920 prirent fin en 1921 faute d'un nouvel engagement. Dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*²⁶, son (auto)biographie poétique à la 3^{ème} personne, que Jean-Michel Maulpoix appelle «essai de biographie restreinte»

²⁴ „Et il y en [trains] à qui dans le bruit monotone des roues rappellent la prose lourde de Maeterlinck" (v. 404).

²⁵ Le terme de déchiffrement aurait été utile dans la lecture musicale de la *Prose* „dédiée aux musiciens" par le poète dont le talent musical était connu. Par ailleurs, Honneger s'inspira de la *Prose* à la création de son *Pacific 231*; voir J. Buhler (p. 17).

²⁶ Ce texte (auto)biographique de Michaux a été publié pour la première fois dans la monographie de R. Bréchon, *Michaux*, Gallimard, 1959.

et, en même temps, «partie intégrante de son oeuvre»²⁷, Michaux nota à propos de sa nouvelle situation:

1921 [...] La grande
fenêtre se referme. Il doit se détourner
de la mer.
Retour à la ville et aux gens détestés.
Dégoût.
Désespoir.
Métiers et emplois divers, médiocres et médiocrement exercés.
Sommet de la courbe du «raté»²⁸.

Cette note (auto)biographique précédant celles qui présentent l'époque des débuts littéraires permet de saisir ce moment où le voyageur inassouvi se tourna – sous l'emprise des *Chants de Maldoror* – vers l'écriture.

Cette époque de 1922 à 1927, dite „la période verte”²⁹ parce que Michaux publia alors la quasi-totalité des textes dans la revue „Le Disque Vert”, s'acheva par la publication du recueil *Qui-Je-Fus* qui n'était, à dire vrai, qu'un choix de quelques textes déjà publiés; – les autres condamnés plus tard par l'auteur à l'oubli. A la publication de *Qui-Je-Fus*³⁰ que le poète jugea digne d'ouvrir sa bibliographie, il se sentit prêt à entreprendre un nouveau voyage. C'est pour l'Equateur qu'il partit le 27 décembre 1927 pour ne revenir en France que le 15 janvier 1929, si l'on en croit la datation³¹ du journal de ce voyage qui porte le titre *Ecuador*³².

2.2. Le poète voyage

Ecuador est une relation littéraire d'une série d'échecs et de déceptions qu'éprouve le poète-voyageur tourné vers l'extérieur qui ne se révèle satisfaisant qu'à quelques rares moments tout au long du voyage. L'extraversion cède de plus en plus pour faire place à l'introversio. Cette nouvelle attitude rend manifeste qu'à l'origine de l'insatisfaction du poète-voyageur se trouve beaucoup plus sa préférence à «rester lové»³³ qui lui est propre que l'insuffisance qu'il attribue à l'espace extérieur. Les rares moments d'assouvissement se laissent ainsi expliquer par une exceptionnelle compatibilité de

²⁷ J.-M. Maulpoix, *Michaux, passager clandestin*, Champ Vallon, 1984, p. 18.

²⁸ Bréchon, *Michaux...*, p. 19.

²⁹ Selon l'expression forgée par J.-B. Baronian, „Le Magazine Littéraire”, juin 1985, p. 21.

³⁰ H. Michaux, *Qui Je Fus*, éd. orig., Gallimard, 1927.

³¹ Notons ceci parce que *Quelques renseignements...* en propose une autre datation. Voir Bréchon, *Michaux...* p. 20.

³² H. Michaux, *Ecuador, Journal de voyage*, éd. orig., Gallimard, 1929.

³³ Michaux, *Quelques renseignements...*, p. 19.

l'espace extérieur avec le paysage „intérieur” du poète. La signification du voyage en Equateur vient aussi du fait que c'est alors que Michaux, pour la première fois, enrichit son espace intérieur d'une toute nouvelle dimension découverte pendant l'expérience de l'éther. Le vide, cet espace infini et intime à la fois, qui n'est autre chose qu'une image métaphorique de son état intérieur, permet une prise de conscience du manque d'harmonie intérieure à celui qui, dans le poème *Je suis né troué*, faisant partie de ce journal, se dit: „je me suis bâti sur une colonne absente”³⁴. L'infiniversion³⁵ qui approfondit l'introversión semble faire détourner le poète-voyageur de toute réalité extérieure qui, au lieu de rétablir l'harmonie tellement recherchée, lui prouve qu'il a „sept ou huit sens, un d'eux: celui du manque”³⁶. Plus tard, René Bertelé écrivait à propos du poème *Je suis né troué* que „Ce vide, toute la poésie d'Henri Michaux en sera la compensation par la création des mondes imaginaires”³⁷.

Il est vrai qu'au retour d'Equateur Michaux inaugura ses voyages imaginaires et en publia le premier compte rendu sous le titre bien suggestif *Mes propriétés*³⁸.

2.3. Son voyage

Néanmoins, contre toute attente, son désir de voyager était toujours inassouvi. Les voyages réels – en Turquie, Italie, Afrique du Nord – qu'il baptisa dans *Quelques renseignements [...] VOYAGES D'EXPATRIATION*³⁹ apportèrent une modification dans son attitude de la fin de son voyage en Equateur. Cette modification qu'il appela lui-même „le désir d'assimilation” n'était au fond qu'un retour à son intérêt primitif qu'avait autrefois éveillé en lui l'espace extérieur. Ce refus de refus, cette ré-ouverture sur l'extérieur précéda le voyage de Michaux en Asie, „SON voyage”, selon l'expression qu'on trouve dans son (auto)biographie poétique.

³⁴ Nos références renvoient à: Michaux, *Ecuador...*, nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard, 1968.

³⁵ Notion forgée d'après la formule de Michaux: mescaline, „infinivertie, elle détranquillise”.

³⁶ Michaux, *Ecuador...*, p. 95.

³⁷ R. Bertelé, *Henri Michaux*, coll. „Poètes d'aujourd'hui”, Seghers, 1975.

³⁸ H. Michaux, *Mes propriétés*, éd. orig., Fourcade, 1929.

³⁹ „Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges” [dans:] Bréchon, *Michaux...*, p. 21.

*Un Barbare en Asie*⁴⁰ qui est un compte rendu littéraire de ce voyage manifeste d'emblée maintes différences par rapport à *Ecuador, journal de voyage*. Napoléon Murat les résume en une opposition entre „Qu'est-que je fais ici?“, question attribuée au sujet d'*Ecuador*, et „Qu'est-ce qu'ils font là?“⁴¹ d' *Un Barbare en Asie*. R. Bréchon, de sa part, écrit à propos d'*Un Barbare en Asie*: „[...] C'est sans doute le livre le plus «objectif» et en même temps le plus détendu de Michaux“⁴².

Il est cependant à noter que même parmi les auteurs de monographies de Michaux il n'y a pas unanimité quant à l'appartenance génologique du texte en question. Les propositions vont du reportage par le compte rendu du voyage jusqu'au reportage philosophique et les essais.

Il n'en reste pas moins vrai qu'à la lecture *Un Barbare en Asie* confirme son caractère exceptionnel par rapport à tous les textes précédents. L'objectivité du ton y compte de façon manifeste, mais aussi la satisfaction dont les traces y sont bien sensibles.

Néanmoins, il n'est guère possible de ne pas remarquer que la première partie du volume (*Un Barbare en Inde*) porte en épigraphe une constatation qui contredit les souteneurs de l'objectivité: „En Inde, rien à voir, tout à interpréter [...]“⁴³.

Si objectivité il y a, elle paraît relative. Après la déception du voyage en Equateur, en Asie l'attitude du poète-voyageur n'est plus une grande attente à ce que le spectacle extérieur assouvisse ses désirs. L'ouverture sur l'extérieur signifie ici un grand intérêt porté à tout ce qu'on peut trouver derrière la réalité concrète et palpable. Par conséquent, l'espace s'agrandit et se généralise pour devenir aussi celui de la civilisation – des religions et de la mentalité, mais il ne cesse d'être réel.

C'est dans cet espace précisément que le voyageur se sent „un barbare“⁴⁴. L'espace de l'Inde lui paraît totalement étranger d'où – quel paradoxe – sa surprise à laquelle succède la satisfaction. Cette relation s'avère plus tard réversible. En tant qu'étranger dans une foule hindoue, il se croit inférieur aux indigènes, cette infériorité étant sans doute peu fréquente chez les Européens dans la troisième décennie de notre siècle.

⁴⁰ H. Michaux, *Un Barbare en Asie*, éd. orig., Gallimard, 1933, précédée par la publication de certains extraits dans „La Nouvelle Revue Française“ en 1932. Nos références renvoient à la nouvelle édition revue et corrigée: coll. „L'imaginaire“, Gallimard, 1967.

⁴¹ N. Murat, *Henri Michaux*, Editions Universitaires, 1967, p. 30.

⁴² Bréchon, *Michaux...*, p. 128.

⁴³ Michaux, *Un Barbare en Asie...*, p. 19.

⁴⁴ Il est à noter que pour J. Roudaut ce sentiment se généralise sur le lecteur: „[...] le livre ne porte aucune indication du genre; il y a bien un destinataire: ce lecteur barbare qui n'est pas allé en Asie, à qui il faut faire voir l'Asie“. Voir J. Roudaut, *Les zones de l'être*, „Le Magazine Littéraire“, juin 1985, p. 31.

La satisfaction qu'éprouve le poète-voyageur au contact avec le nouvel espace vient en premier lieu de l'attitude que les Hindous gardent en face de la réalité, de leur disposition à en voir toujours l'essentiel:

L'Hindou adore sa mère, la «maternité de sa mère», la potentielle maternité des petites filles, l'enfance de l'enfant⁴⁵.

Une telle attitude n'y fait pas l'exception. Elle est propre aux individus, mais elle peut aussi émaner de toute une foule: „Entre toutes les gares du monde, la gare de Calcutta est prodigieuse. Elle les écrase toutes. Elle seule est une gare [...] Mais seulement à Calcutta j'avais vraiment l'impression de ce qu'est une gare, un endroit où des gens attendent des trains. A Calcutta ils attendent VRAIMENT”⁴⁶.

La spiritualité hindoue, qui a son origine dans ce que le voyageur appelle „le détachement d'avec «ego»”⁴⁷, trouve son expression pratique dans la méditation dont l'intensité est à rapprocher de la magie. L'observation générale est que „Toute pensée indienne est magique. Il faut qu'une pensée agisse, agisse directement, sur l'être intérieur, sur les êtres extérieurs”⁴⁸. Cet idéal oriental qui excite l'admiration du poète-voyageur n'est, à vrai dire, qu'une redécouverte d'une technique qu'il appela dans *Ecuador* – „Une habitude très mienne”⁴⁹, et qui serait dans *Façons d'endormi, Façons d'éveillé* «mes dynamiques rêves de jour»⁵⁰.

La méditation demeure en relation directe avec la prière. En Inde, toutes les deux „sont l'exercice des FORCES SPIRITUELLES”. C'est là qu'il voit la différence fondamentale entre la religiosité chrétienne et hindoue. „Les religions hindoues au contraire ne dégagent pas la faiblesse de l'homme, mais sa force”⁵¹.

La force spirituelle des Hindous, beaucoup plus que tout autre chose, fait que le poète-voyageur se trouve en Inde, synonyme de diversité, à proximité de l'unité qui y possède une existence quasi-objective grâce à la personnalité hindoue dont il prend conscience et en dit – „Moi non plus, je ne l'ai peut-être pas trouvée, mais je sens parfaitement qu'elle existe”⁵². Autant que la force intérieure des Hindous, la sagesse des Chinois excite la plus grande admiration du poète pendant son voyage à travers la Chine. Pour lui, la sagesse chinoise et le sens pratique qu'elle forme se manifestent par le rejet de tout absolu et de

⁴⁵ Michaux, *Un Barbare en Asie...*, p. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁹ Michaux, *Ecuador...*, p. 47.

⁵⁰ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Gallimard, 1969.

⁵¹ Michaux, *Un Barbare en Asie...*, p. 31.

⁵² *Ibidem*, p. 104.

tout à priori dans le raisonnement qui commence toujours par le plus compliqué: „Pour que le Chinois voie clair, il faut d'abord que les affaires soient compliquées [...]. Pour qu'il voie clair dans les rues, il faut que ce soient des labyrinthes”⁵³.

Celui qui incarne le sens pratique des Chinois est „Confucius: l'Edison de la morale”⁵⁴, tandis que „LAO-TSEU est un homme qui sait” et qui conseille à tous – „Travaillez par l'inaction. A l'inaction tout est possible”⁵⁵ dont le poète-voyageur tire une conclusion pratique – „Annihiler son être et son action et l'univers vient à vous”⁵⁶. Nous reconnaissons là le principe de l'écriture onirique de Michaux à commencer par *Les Rêves et la Jambe* de la „période verte”.

D'ailleurs, l'étape chinoise du voyage d'*Un Barbare en Asie* est aussi explicitement littéraire. Le voyage à travers la littérature chinoise aboutit à certaines réflexions dont la plus générale est une comparaison qui dit que „toute la littérature européenne est de souffrance, jamais de sagesse”⁵⁷. Le ton admiratif pour la littérature chinoise qui, contrairement à l'européenne, ne connaît aucun tragique, vient aussi de son caractère sémiotique ou, mieux encore, iconique qui s'annonce déjà au niveau des caractères chinois qui traduisent „ce goût de prendre un détail pour signifier l'ensemble”⁵⁸. Notons que ce goût «chinois» de Michaux semble utile aussi dans la lecture de son oeuvre picturale. L'idée du poète-voyageur est ici explicite: „La *peinture*, le *théâtre* et l'*écriture* chinoise, plus que tout autre chose, montrent cette extrême réserve, cette concavité intérieure, ce manque d'*aura* dont je parlais”⁵⁹.

L'idée de l'art chinois qu'il se fait pendant ce voyage présente une surprenante analogie avec l'idéal littéraire de Michaux du „gong fidèle d'un mot” parce qu'en chinois „chaque mot est un paysage, un ensemble de signes dont les éléments, même dans le poème le plus bref, concourent à des allusions sans fin”⁶⁰. La réflexion sur la littérature qui marque tellement ce voyage tend vers sa fin à une généralisation. Son essentielle composante qu'est le style s'identifiant parfois à la pensée chinoise aboutit à la mise en relief de son extraordinaire car il n'y a „Pas de développement lyrique, pas de progression unilinéaire”⁶¹ dans „Ce style où l'on épargne les mots”⁶². Pour voir le vrai

⁵³ *Ibidem*, p. 167.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 173.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 180.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 159.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁶¹ *Ibidem*, p. 184.

⁶² *Ibidem*, p. 185.

intérêt de ce voyage, il faut savoir que dans *Apparitions*⁶³ de 1946 il existe son „Ecriture d'épargne”⁶⁴.

C'est aussi à la vue de quelques spectacles extérieurs riches en formes insolites que le poète éprouve une profonde satisfaction. Notons cependant que, comme ailleurs, elle ne se présente qu'au moment où la nature asiatique va au-devant des désirs du poète introverti. Le bel exemple en est le suivant:

C'est à Pékin que j'ai compris le saule, pas le pleureur, le saule, à peine incliné, l'arbre chinois par excellence. Le saule a quelque chose d'évasif. Son feuillage est impalpable, son mouvement ressemble à un confluent de courants. Il y en a plus qu'on en voit, qu'il en montre. L'arbre le moins ostentatoire. Et quoique toujours frissonnant [...] C'est petit à petit que le saule vous forme, chaque matin vous donnant sa leçon. Et un repos fait de vibrations vous saisit, si bien que pour finir, on ne peut plus ouvrir la fenêtre sans avoir envie de pleurer⁶⁵.

Il nous semble que ce texte traduit de manière métaphorique le sens général du voyage asiatique de Michaux. A tout moment, la satisfaction que ce voyage fait naître a bien sa source dans la coïncidence du spectacle extérieur avec l'intérieur du poète-voyageur. En définitive, *Un Barbare en Asie* prouve affirmativement la même chose qu'*Ecuador* négativement, que l'espace extérieur ne s'avère satisfaisant qu'au moment où il se laisse interioriser. Cela devient manifeste dans la dernière leçon de Bouddha qui clôt le livre: „A l'avenir, soyez votre propre lumière, votre/ propre refuge./ Ne cherchez pas d'autres refuges./ N'allez pas en quête de refuge qu'auprès de vous-/-même”⁶⁶.

A 30 ans de distance, dans la *Préface* nouvelle à *Un Barbare en Asie*, Michaux ajouta à ce propos: „Peut-être au fond de moi les observais-je comme des voyages imaginaires qui se seraient réalisés sans moi, oeuvre d'«autres». Pays qu'un autre aurait inventés”⁶⁷.

Or, la réalité asiatique devint l'univers artistique d'*Un Barbare en Asie* non de façon métonymique⁶⁸ à laquelle on pourrait s'attendre à la lecture du compte rendu d'un voyage réellement effectué, mais de façon métaphorique. De cette réalité réelle ne restèrent que les images présentant quelque analogie avec l'espace intérieur du poète introverti qui pour être poète n'a besoin que d'une „Liberté d'action”. Tel est le titre du poème où Michaux dit: „Moi je mets la Chine dans ma cour. Je suis plus à l'aise pour l'observer”⁶⁹.

Une autre citation encore en guise de conclusion:

⁶³ *Apparitions* feront partie de *La vie dans les plis*, Gallimard, 1949.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 121–122.

⁶⁵ Michaux, *Un Barbare en Asie...*, pp. 188–189.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 233.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁸ L'opposition classique: métaphore vs métonymie/synecdoque.

⁶⁹ Michaux, *La vie dans les plis...*, pp. 23–24.

Les poètes voyagent mais l'aventure du voyage ne les possède pas [...]

(Henri Michaux)

Université Jagellone – Cracovie
Pologne

Wacław Rapak

LITERACKIE PODRÓŻE DLA ODKRYCIA AZJI: CENDRARS I MICHAUX

Blaise Cendrars i Henri Michaux, podróżnicy, dla których rzeczywiste podróże stały się, w inny zresztą sposób, punktem wyjścia twórczości literackiej, odbywają podróże do Azji. Choć dzieli je niemal 30 lat, ich charakter zdaje się służyć za doskonały przykład postawy wspólnej tym wszystkim spośród podróżujących ludzi pióra, których nastawienie do rzeczywistości (rzeczywistej) naznaczone jest poetyckością, rozumianą tutaj najogólniej jako skłonność do szukania analogii, odmiennej natury u obu przedstawianych poetów, a nie do mimetycznego odbijania rzeczywistości, kiedy staje się już rzeczywistością artystyczną.

Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France Cendrarsa i *Un Barbare en Asie* Michaux, dwa różne w swej formie literackiej świadectwa azjatyckich podróży, pozwalają dojrzeć, że zarówno dla autora pierwszego z nich, ekstrawertyka par excellence, jak i dla autora drugiego, pisanie było jego największą „przygodą przeżywania życia”, a Azja okazała się rzeczywistą przestrzenią, która nie spełniała ich oczekiwań.

Cendrarsa doświadczyła swym nie dającym się ogarnąć ogromem. W czasie całej podróży to niespełnienie wiązało się ze świadomością bycia „złym poetą”. Stała się przestrzenią ogarnianą, by użyć tu terminu M. Głowińskiego, w momencie aktu twórczego, jako wspomnienie, które przybiera formę poematu, gdzie zarówno treść, jak i forma wspólnie służą przede wszystkim mówieniu o długiej „Podróży”, jaką było jego powstanie.

Najogólniejszy sens azjatyckiej podróży Michaux również sprowadza się do jej literackości. Azja spełnia oczekiwania podróżującego poety jedynie wtedy, gdy jako szeroko rozumiana przestrzeń, udziela „lekcji” pozostającej w zgodzie z introwertycznym i „infiniwertycznym” nastawieniem *Barbarzyńcy w Azji*. Znaczącym etapem jego podróży jest domena literatury chińskiej, która także udziela mu – wciąż na tej samej zasadzie – swojej „lekcji”, być może, najistotniejszej.

Obaj „Poeci podróżują, lecz przygoda podróży ich nie wciąga” (H. Michaux). Zarówno dla Cendrarsa, jak i dla Michaux, właściwa „Podróż” odbywa się gdzie indziej i kiedy indziej; ją właśnie nazywamy podróżą literacką.