MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Lecture de l'épisode de la découverte du Bazar de Mahabad dans « L'Usage du monde » de Nicolas Bouvier (p. 176-177) : voir dans les interstices

Mathilde Morinet

10.58048/2263-7664/2815

Littérature, voyages et altérités - Territoires et frontières du style

> « L'agrément de ces grands voyages en pleine terre c'est — l'exotisme une fois dissipé — qu'on devient sensible aux détails, et par les détails, aux provinces » (p. 208)

Dans l'économie générale de *L'Usage du monde*[1], l'épisode de Mahabad peut paraître marginal, et ce à plusieurs titres : par la localisation géographique de la ville, à la lisière des tracés habituels des itinéraires touristiques ; par la circonstance carcérale qui empêche l'expansion du regard, instrument pourtant essentiel au voyageur cherchant à s'imprégner de l'ailleurs qu'il traverse ; et par la ténuité du sujet, corollaire nécessaire au cadre de ce moment du voyage. L'aventure semi-pénitentiaire est elle-même intercalée entre deux séjours importants, tant du fait de leur durée que de la place narrative et descriptive qui leur est accordée (Tabriz I, p. 115-166 et Tabriz II, p. 191-205), ce qui la laisse prise en étau et pourrait lui conférer un caractère anecdotique. Cette étape du voyage aurait pu être passée sous silence. Bouvier, rigoureux ordonnateur d'un récit écrit dans la lenteur et la permanente pesée critique de la nécessité ou non de rapporter,

relater, décrire[2], n'a par ailleurs pas hésité à émonder son texte de développements sur de grands centres culturels et touristiques pourtant traversés, alors abordés de biais ou tus[3].

Mais Bouvier donne consistance à ce temps passé à Mahabad, bien que le voir soit constamment atrophié et étroitement contrôlé. L'épisode s'ouvre sur une vision panoramique de la ville, enchanteresse[4], mais qui se resserre progressivement avec l'enfoncement des voyageurs dans la cité, quadrillée inlassablement par les uniformes. L'envie de découvrir, d'arpenter les rues et les environs, est toujours partiellement réprimée par une surveillance sans relâche, plus ou moins bienveillante. L'espace raconté se restreint alors progressivement à un lieu intérieur, dans une « bâtisse aux murs épais » (p. 171), l'*Hôtel Ghilan*, et le récit se focalise sur les parties de tric-trac ou les contes et les chants d'un kurde familier de l'endroit. Un second temps du séjour à Mahabad s'ouvre alors, délimité par un intertitre, « La prison de Mahabad » (p. 174) : Bouvier et Vernet, ne pouvant plus payer la pension de l'auberge, sont cordialement invités par le capitaine de police à accepter « l'hospitalité de la prison » (p. 174). Après la description condensée, étriquée, fragmentaire de la ville, Bouvier entame celle de la période carcérale, faite de vignettes encore plus élémentaires. Il fait le choix du récit d'une journée à valeur itérative (usage de l'imparfait itératif), ou plutôt exemplaire, qui va concentrer remarques, portraits et événements, dispersés sur la trame temporelle réinventée d'un jour unique. La section se trouve alors à la confluence temporelle de la journée-type et de la concentration exemplaire. Cet effet de concentration temporelle du vécu se redouble d'une condensation du vu, inévitablement morcelé par l'expérience de la prison. L'enfermement conduit à un fractionnement du réel, découpé en miniatures visuelles empêchant tout accès panoramique à l'univers alentour : la vue est toujours partielle (« à travers les barreaux » p. 174), mais à partir du saisissement au vol du minime, du monde aperçu dans son détail et non sa globalité (« un matin, deux babouches crottées qui passaient à toucher mon nez » p. 175), Bouvier tâche de reconstruire une signification complète, suivant le principe de la synecdoque[5]. Le temps à Mahabad reste tout de même marqué par la marginalité et la précarité. Et pourtant, quelques figures fortes se meuvent également dans la prison : la prostituée est génésiaque, « un fleuve à elle toute seule : boueux, profond, puissant[6] » (p. 176) ; le prisonnier Hassan est philosophe et « fataliste » (p. 179) ; les captifs sont pour le plus

grand nombre des rieurs stoïciens (« Calembours, bouts de refrains, paillardises volaient de cellule en cellule » p. 182). L'incarcération n'empêche donc pas à la vie, la beauté et l'intelligence du détachement de se déployer. À cet égard, nous pouvons noter que l'espace de la prison devient à plusieurs reprises poreux, soit que des permissions quotidiennes soient autorisées (Bouvier et Vernet peuvent ainsi parcourir la ville sous bonne garde), que des interstices s'ouvrent laissant le dehors pénétrer le dedans[7] ou que des pluies d'apocalypse viennent percer des béances dans des murs mal entretenus. L'épisode de Mahabad est donc symptomatique, non de ce qui serait un quelconque héroïsme du regard, d'une possibilité de la vue, de la saisie, gagnée de haute lutte, mais d'une écoute profonde du monde, d'une approche de ses mouvements dans toutes ces failles qu'il n'a pas été possible d'obstruer. D'ailleurs, au cœur de ce moment carcéral, une surprenante ouverture du regard va être rendue possible par une promenade sous bonne garde dans les rues de la ville. Bouvier et Vernet découvrent entre deux gendarmes-chaperons le bazar de Mahabad.

Nous allons nous pencher tout particulièrement sur la description du Bazar de Mahabad, précédée du paragraphe narratif contant l'itinéraire qui y mène dans l'encadrement de deux figures policières, qui forment une entité isolée par du blanc typographique dans la section « La prison de Mahabad », aux pages 176-177[8].

> Notre statut d'hôte-prisonnier n'était pas exactement défini. L'après-midi nous pouvions sortir dans la ville, entre deux gendarmes chargés de nous ramener : deux vieux chaperons aux moustaches café au lait, au souffle court, qui nous hélaient piteusement quand nous forcions l'allure. Nous n'avions rien contre eux, mais leur présence nous faisait mal juger, sans compter qu'il est peu civil de s'entourer de gendarmes au milieu de gens parfaitement débonnaires. Le seul moyen de s'en défaire pour de bon était de s'enfoncer dans le Bazar où, pour avoir commis quelques modestes exactions - à la mesure de leur importance - ils ne se risquaient pas volontiers. Ils s'installaient donc à la lisière de cette zone dangereuse, chez un marchand de thé où nous les reprenions au retour pour leur éviter une réprimande.

> Petit bazar allègrement chahuté par le vent. Des échoppes ouvertes sur la boue rutilante, des buffles aux yeux cernés vautrés dans les flaques, des tentures fouettées par l'averse, des chameaux, le front couvert de perles bleues contre le mauvais oeil, des ballots de tapis, des barils de riz, de lentilles, ou de poudre à fusil, et sur chaque auvent, le blanc remue-ménage des cigognes. Au milieu de ce bestiaire, les boutiquiers shi'ites calculent à toute allure sur leur boulier d'ébène ; les muletiers font ferrer leurs bêtes dans les étincelles et l'odeur de corne brûlée, ou les chargent - sans trop de mystère - de contrebande destinée aux « pays » du Kurdistan irakien. Sans s'attarder non plus, parce que le chômage saisonnier et la proximité d'une frontière incontrôlable stimulent vivement la concurrence. Beaucoup d'enfants aussi, qui s'étourdissent à brailler des comptines ou à danser des rondes dont les spectateurs - de grands sérieux patibulaires - se placent *à l'intérieur* du cercle. On est d'avis ici que pour regarder convenablement une ronde il faut se mettre dedans. Il y a ainsi une manière kurde pour toute chose, et dans cette manière une espèce de cocasserie fraternelle qui vous perce le coeur.

L'idée n'est pas ici de proposer une explication de texte ou un commentaire stylistique en règle, mais plutôt d'offrir un parcours interprétatif et suggestif d'une de ces séquences énumératives de la relation viatique, dont on sait qu'elles émaillent le récit et structurent les moments descriptifs. Nous nous plaçons dans la continuité du très bel article de Stéphane Chaudier sur l'énumération chez Bouvier[9], et proposons d'analyser en détail les enjeux d'une séquence énumérative spécifique. Au fil des pages, certaines descriptions peuvent capter plus que d'autres l'attention du lecteur : c'est ici la confluence paradoxale, structure appréciée de Bouvier[10], entre la narration picaresque et cocasse d'un moment de promenade sous contrainte et l'épanouissement optique permis par l'entrée dans le bazar qui éveille notre intérêt. D'autres espaces marchands sont évoqués sous cette forme énumérative caractéristique de la description chez Bouvier[11], mais à l'état de bribes, sans l'ampleur descriptive du marché de Mahabad, alors que la description du bazar relève par excellence du trope viatique oriental[12]. Assurément, cette description participe d'un art de la variation autour d'un motif récurrent, même si Bouvier pratique la virtuosité littéraire en sourdine, sur un mode

résolument mineur. Mais là n'est pas l'essentiel. La structure gigogne de toute la séquence, faite d'effets d'encadrements successifs, qui cisèle cet extrait, le découpe sur le monceau carcéral de l'épisode, lui ménage également un écrin. Bouvier souligne ainsi le caractère éminemment précieux de la possibilité de la vue dans une situation précaire, d'une manière d'autant plus probante que l'extrait thématise la nécessité d'être « *à l'intérieur* du cercle », dans l'enfermement, pour « regarder convenablement » (p. 177).

Une structure en contrepoints : lié et délié

Le texte est fait d'une juxtaposition de deux paragraphes aux caractéristiques linguistiques antagoniques, accolant un passage narratif et un passage descriptif, une anecdote cocasse où la possibilité de voir est retreinte, mais qui ménage la surprise de la découverte d'un monde, celui du bazar, dont l'inventaire va rendre toute la flamboyance visuelle et le bouillonnement de vie.

Ces deux paragraphes sont stylistiquement construits de manière rigoureusement opposée, autour des principes généraux du lié et du délié. Contrairement à d'autres moments de *L'Usage du monde*[13], le passage d'un paragraphe à l'autre ne se fait pas sans transition, car persiste un rapport de succession temporelle entre les deux segments textuels, la promenade encadrée menant à l'exploration du bazar. Mais la séparation des paragraphes est également concomitante sur le plan narratif d'un passage de frontière, puisque les deux gendarmes, s'installant alors « à la lisière de cette zone dangereuse » (p. 177), laissent libres les voyageurs de partir vagabonder sans surveillance dans le bazar. La tension linguistique entre les deux paragraphes vient alors redupliquer cet effet de passage de frontière entre deux mondes, qui ne peuvent être dits suivant les mêmes modalités, et va signaler, par cette impression de frottement, une démultiplication des manières de percevoir cet espace géographique de la ville, suivant que l'on soit encadré ou hors du cadre.

Bien entendu, l'opposition se lit tout d'abord dans l'alternance de la forme et des registres, entre narration cocasse et description-inventaire émerveillé. Mais elle se perçoit aussi à travers le travail des constructions phrastiques. La petite narration amusante des deux voyageurs déambulant dans la ville entre deux gendarmes-chaperons fait la part belle aux phrases verbales complexes, qui s'étirent par

explicitation (*entre deux gendarmes [...] : deux vieux chaperons aux moustaches café au lait*...), subordination ou coordination, dans un travail stylistique de l'hypotaxe. Le lié de la phrase, qui déploie successivement et logiquement les éléments de la narration et déplie rationnellement les sens par ajouts (explicitation), structure une expérience de la ville sous surveillance, qui est affaire d'ordre et d'enchaînements inéluctables. La musicalité du paragraphe est d'ailleurs marquée par un retour du rythme ternaire. À l'inverse, le paragraphe d'inventaire n'use que de phrases averbales, d'une ampleur variée, sans *isocolie*[14]. À l'échelle de la phrase, mais également du paragraphe, l'enchaînement des constituants s'effectue par énumération, et les phrases se succèdent de manière paratactique, sans mots coordonnants (parataxe asyndétique), donnant l'impression d'un éclatement de la perception, de détails saisis dans l'acuité brutale d'un voir jusqu'ici réprimé.

> Petit bazar allègrement chahuté par le vent. Des échoppes ouvertes sur la boue rutilante, des buffles aux yeux cernés vautrés dans les flaques, des tentures fouettées par l'averse, des chameaux, le front couvert de perles bleues contre le mauvais oeil, des ballots de tapis, des barils de riz, de lentilles, ou de poudre à fusil, et sur chaque auvent, le blanc remue-ménage des cigognes. Au milieu de ce bestiaire, les boutiquiers shi'ites calculent à toute allure sur leur boulier d'ébène ; les muletiers font ferrer leurs bêtes dans les étincelles et l'odeur de corne brûlée, ou les chargent - sans trop de mystère - de contrebande destinée aux « pays » du Kurdistan irakien. [...] Beaucoup d'enfants aussi, qui s'étourdissent à brailler des comptines ou à danser des rondes [...].

L'énumération se donne alors dans une forme de désordre, délié, sans hiérarchie apparente des éléments visuels et sensoriels récoltés.

La continuité narrative est perdue pour laisser place à un éparpillement de la vision, et ce changement de paradigme est décelable dans le travail sur les temps et les modes des verbes. En effet, le premier paragraphe privilégie les formes personnelles et temporelles du verbe (*nous pouvions sortir* ; *deux vieux chaperons [...] qui nous hélaient piteusement* ; *Le seul moyen de s'en défaire [...] était de s'enfonce*r ; *Ils s'installaient donc à la lisière*) et tout particulièrement l'imparfait d'arrière-plan à valeur également

itérative, d'aspect sécant, qui donne, en ne signalant pas les bornes de début et de fin du procès, une étendue temporelle importante et difficilement mesurable à l'action. Au contraire, le second paragraphe est marqué par un emploi très majoritaire des formes impersonnelles et non-temporelles du verbe (infinitifs et participes passés), qui situent la description du bazar comme hors du temps : « Petit bazar allègrement chahuté par les vents » ; « des tentures fouettées par l'averse » ; « Sans s'attarder non plus » *etc*... Le déroulé de la description ne se fait pas suivant les étapes d'un parcours, de manière temporelle : les éléments du bazar s'accumulent, s'ajoutent et s'agencent, dans un effet de totalité visuelle qui relève plus de l'ensemble pictural que du résultat de la progression d'un regard. L'énumération devient un instantané auquel Bouvier confère l'aura de l'éternité.

Enfin, le paragraphe initial est placé sous le signe de l'hyper-personnalisation : Bouvier et Vernet sont, avec les deux gendarmes, les personnages d'une petite scène drolatique, où le « nous » des voyageurs s'oppose syntaxiquement au « ils » des deux gardiens. En revanche, toute trace personnelle, du regard observant ou de l'origine de la voix énonciative, est effacée du second paragraphe. Bouvier pratique par ailleurs cet exercice de disparition, dont on a fait un trait de sa poétique, notamment quand il laisse le discours direct de paroles émises par des figures saillantes croisées en chemin se substituer à sa propre parole[15]. La voix narrative s'amuït pour laisser se déployer le monde, dans une absence de médiation apparente[16]. Dans la simplicité quasi-élémentaire de l'inventaire, Bouvier trouve une forme permettant d'effacer au maximum sa présence et de réduire au minimum les moyens textuels de la transmission/traduction de l'ailleurs, laissant le lecteur comme au contact, sans solution de continuité, par-delà les espaces et le temps, de ce monde pourtant éloigné et étranger. La description-inventaire travaillée par Bouvier construit donc une sortie de soi, ouvre la pensée du voyageur et du lecteur sur le dehors. Elle devient alors étymologiquement extase[17], état d'être transporté hors de soi, avant d'être extase au sens plus commun du terme, c'est-à-dire le support d'un enchantement, d'une admiration et d'une illumination.

Le travail sur le contrepoint donne ainsi une valeur particulière à ce passage de la « lisière » narrative et textuelle, qui vient mettre en valeur l'effervescence du réel du bazar, et le déploiement de la vision rendu possible dans cet espace par la disparition

des chaperons.

Regard bloqué et expansion de la vision : une perception complexe

Le travail du contrepoint permet ainsi de souligner, par une forme de jeu du négatif et du positif, la richesse de la vue dans le bazar. Et en effet, le premier paragraphe signale un enfermement du regard, un blocage du voir. Littéralement encadrés par les deux gendarmes, les voyageurs sont limités à des actions, dont le déroulé nous est rendu par l'accumulation de verbes conjugués. Ils ne peuvent accéder qu'à ce qui est avec eux dans un rapport d'immédiate proximité, et les seuls éléments décrits sont les moustaches et le souffle des deux gardiens (« deux vieux chaperons aux moustaches café au lait, au souffle court » p. 176), de manière presque myope, avec un effet de gros plan sur les moustaches qui deviennent aussi une composante synecdochique du portrait, venant révéler de manière burlesque une essence ridicule des êtres - assorti de la relation d'une sensation, le ressenti du souffle, signe d'une promiscuité excessive des corps. On observe tout de même une brève variation du point de vue (« Nous n'avions rien contre eux, mais leur présence nous faisait mal juger [...] », p. 176), dans l'espace réduit d'une proposition coordonnée, mais qui ne participe pas d'une véritable extension de la perspective. Au contraire, la modulation focale signale des regards portés sur les voyageurs qui n'ont rien de particulièrement bienveillants (*nous faisait mal juger*). La confluence de cet enrayement de la vue sur un seul élément physique des gardiens et du fugace changement de point de vue construit alors une obstruction du voir, puisque les voyageurs se trouvent prisonniers d'une présence tutélaire les surveillant de trop près et du regard porté sur eux par les passants déambulant dans la ville.

À l'inverse, l'espace du bazar apparaît comme le lieu de la pluralité et de la multiplicité. L'inventaire fait chatoyer un micro-monde, dont l'hyper-thème est annoncé dès l'ouverture de la séquence (« Petit bazar allègrement chahuté par le vent »), qui va ensuite être décliné en sous-thèmes, amplement accumulés. Si Bouvier évite habituellement tout excès énumératif, les énumérations étant très explicitement bornées par ailleurs dans le récit, se limitant à quelques lignes, à quelques notations du monde crayonnées sur la page, il construit ici un endroit remarquable par l'étendue scripturaire

donnée à l'inventaire. Il décrit un univers qui lui est apparu dans sa diversité, son amplitude et son effervescence. Ce sentiment de vastitude relève probablement de l'impression personnelle, car le bazar est qualifié, au tout début, de « petit ». Le déploiement de la description est en effet paradoxal quand il s'inscrit dans la continuité de l'usage de cet adjectif. Mais c'est qu'après l'enfermement, les mouvements et les choses du monde sont perçus dans tout leur éclat, les détails résonnent, le minime s'impose de manière péremptoire au regard. Bouvier se représente comme submergé par cette immersion, un temps empêchée par le contexte carcéral. Impossible dès lors de dénombrer exactement les éléments vus : Bouvier n'use que de déterminants indéfinis (*Des échoppes ouvertes [...], des buffles aux yeux cernés [...], des tentures fouettées par l'averse* etc...), qui extraient un nombre plus ou moins importants d'éléments sur l'extension maximale des noms évoqués, mais qui surtout impliquent chez le locuteur l'absence d'une présomption d'identification[18]. Le rapport aux choses vues n'est donc pas quantitatif, le nombre restant toujours dans le flou, ou même réellement identificatoire, car elles se sont imposées au regard dans toute la brutalité de leur bouillonnement. L'énumération se fait d'ailleurs sans apparence d'ordre, les éléments s'enchaînant sans rapport de contiguïté d'essence ou d'espace : le voyageur remarque les échoppes, les buffles, les tentures, les chameaux, les tapis, les « barils de riz, de lentille, ou de poudre à fusil », les cigognes, les boutiquiers, les muletiers, la ronde des enfants. Toute hiérarchie semble absente, et les éléments architecturaux sont évoqués sur le même plan que les animaux, les choses, les denrées et les hommes[19]. À ce mélange des règnes, qui empêche du même coup toute représentation *ekphrastique* du bazar et la constitution d'un tableau suivant les principes des plans et de la perspective, s'adjoint un désordre de la focalisation : rien n'est perçu à la même échelle, et les variations de focale sont constantes. Par le jeu de ce style elliptique, l'esquisse des contours des boutiques est accolée à une perception de l'infime, aux « buffles aux yeux cernés vautrés dans les flaques », avec un effet zoom d'autant plus étonnant que les animaux sont appréhendés d'un œil anthropomorphique (« aux yeux cernés »). La progression de l'inventaire ne paraît pas alors dépendre d'une quelconque progression organisée du regard, mais au contraire, rapporter une sollicitation désordonnée des sens. Aux indications de couleurs primaires (« boue rutilante[20] », « des chameaux, le front couvert de perles bleues », « le blanc remue-ménage[21] des cigognes ») s'adjoignent en effet des notations sur les odeurs (« dans les étincelles et l'odeur de corne brûlée »). Les

images de choses figées sont également associées à des représentations de choses et d'êtres en mouvement, dont l'agitation est rendue par des participes passés (« des tentures fouettées par l'averse ») ou des verbes conjugués au présent, qui apparaissent malgré tout dans ce passage énumératif (« les boutiquiers shi'ites calculent à toute allure sur leur boulier d'ébène », « les muletiers font ferrer leurs bêtes »...). La description est alors constamment affaire de contrastes, qui soulignent le choc visuel et sensitif qu'a été l'entrée dans le bazar pour le voyageur, et qu'il tâche non seulement de traduire, mais également de transmettre au lecteur. L'hétérogénéité de l'énumération, qui juxtapose des éléments perçus par des sens différents, qui fige et anime, découpant quelques mouvements non pas sur un fond statique, mais à côté d'éléments présentés comme immobiles, et qui accumule sans ordre classifiant, communique par sa forme même le heurt qu'a constitué l'immersion brusque au sein du tohu-bohu du bazar. Cette hétérogénéité sémantique se double d'ailleurs d'une bigarrure syntaxique et rythmique, le voyageur-écrivain faisant varier les structures (énumération de groupes nominaux expansés ou non, avec des expansions plus ou moins développées, de forme adjectivale ou verbale...) et les mélodies phrastiques[22]. Bouvier ménage de plus dans son écriture descriptive des surprises, que la langue porte en créant des attelages singuliers et des effets d'échos amusants : les barils de riz côtoient les barils de poudre à fusil, les comptines pour enfant sont chantées au milieu « de grands sérieux patibulaires », et un lien cocasse est fait entre les yeux cernés des buffles et les perles « contre le mauvais œil » qui ornent le front des chameaux.

Bien sûr, ces esquisses vibrantes qui se juxtaposent et s'entrechoquent, participent d'une esthétique du détail, du trait saillant[23], qui érige en principe structurant les vertus du laconique, installant paradoxalement à partir du *moins* un effet de bouillonnement et de fulgurance du réel. Bouvier, qui par ailleurs deviendra iconographe[24], découpe le monde en vignettes, auxquelles il tâche de donner une puissante force évocatoire par le cisèlement de la langue, comme l'enlumineur[25] polit le diamant de l'image par les moyens de l'art du dessin, du rehaut et de la dorure. Mais les miniatures ne sont pas appelées à faire tableau ou à entrer en concurrence avec le cliché photographique. La description reste éminemment sensorielle, comme au ras de la perception, et fondée sur l'impression, au sens très littéral du terme puisque Bouvier nous rapporte ce qui s'est imprimé en lui, ces choses engravées sur la pellicule de sa mémoire. À cet égard, Bouvier

n’a rien d’un réaliste, et sa perspective est plutôt impressionniste : il transmet moins un monde que le choc ressenti face à l’univers perçu. Et pourtant, ces aspérités du monde collectionnées et sélectionnées par le voyageur, malgré leur petitesse apparente, finissent tout de même, dans leur accumulation, par construire une épaisseur du réel. L’élémentaire recèle alors un monde, qui se déplie sous nos yeux dans ses recoins pittoresques grâce à la *deixis* (déterminants indéfinis, présent déictique). Il n’en reste pas moins que le jeu entre les vignettes laisse résonner la présence de la faille, de l’ellipse et de l’incomplétude, qui confère à ces inventaires leur aura de mystère. Si la perception est complexe, c’est également en vertu de ces carences. L’inventaire, qui avait originellement la puissance pragmatique de répertorier rationnellement un monde, devient ainsi le lieu où l’ailleurs est aperçu plus que saisi. Le lecteur, confronté à ces vides et ces pleins scripturaires, est alors invité à faire l’expérience de l’éparpillement, de l’insaisissable et de la déroute, qui est chez Bouvier le fondement même de l’aventure viatique.

Points de passage et porosités : tisser une continuité éthique

Toutefois, malgré l’aspect extrêmement dichotomique de notre extrait, aux deux parties bien marquées par le passage d’une lisière faisant office de frontière, le texte dans son ensemble peut aussi être lu comme un trajet, à la fois physique et herméneutique, dont l’entrée dans le bazar ne marque pas le point d’aboutissement. Si l’on observe en effet précisément l’itinéraire que dessine le texte, en particulier à l’aide des compléments circonstanciels de lieux qui tracent une géographie peu conventionnelle de la ville[26], une continuité entre les espaces, ainsi qu’une progression en leur sein se fait jour. Le relevé de ces groupes prépositionnels à valeur locative nous fait ainsi suivre ce parcours : « dans la ville », « à la lisière de cette zone dangereuse », « au milieu de ce bestiaire », « *à l’intérieur* du cercle », « pour regarder convenablement une ronde il faut se mettre dedans ». L’usage de l’italique pour le GP « *à l’intérieur* » est ici remarquable, car singulier en regard de l’utilisation faite par ailleurs de ce procédé graphique de soulignement. L’italique est habituellement réservé aux primo-insertions de mots du lexique étranger, afin de mettre en valeur toute l’étrangeté et la puissance de

décentrement de ces lexèmes empruntés[27]. Mais en soulignant l'expression à la manière d'un emprunt lexical, l'italique vient en faire une curiosité du texte. Il semblerait que quelque chose se joue dans ce trajet, qui marque un enfoncement depuis l'hyper-thème, la ville, jusqu'au cadre restreint de l'intérieur du cercle de la danse, dans cette avancée au cœur de la cité et du réel. Cette progression géographique tracée par les compléments circonstanciels se double d'une progression linguistique de l'énumération, qui si elle mime un éparpillement de la perception, n'en signale pas moins le trajet d'une immersion « au milieu de ». Les animaux, les boutiques et les choses font place aux hommes, travailleurs puis enfants, et les phrases prennent de l'ampleur, les expansions (verbe conjugué et ses compléments ; subordonnées relatives) du substantif-noyau ou du substantif sujet des propositions s'allongent, avec des constructions en cadence majeure. Quand le regard avance au cœur du réel, la description se déploie, indiquant ainsi que la vision se précise. D'ailleurs, Bouvier devient alors capable non plus simplement de voir, mais également de lire les individus, de détailler les comportements, d'écouter les signaux de leurs corps : « les muletiers […] les chargent [leurs bêtes] — sans trop de mystère — de contrebande » ; « Beaucoup d'enfants aussi, qui s'étourdissent à brailler des comptines ». Et cette écoute particulière qui permet de saisir les signes du monde ne se gagne que dans la lente immersion au creux des choses.

Il n'est pas anodin que le trajet construit dans le texte aboutisse à cette scène de la ronde, où « — de grands sérieux patibulaires — se placent *à l'intérieur* du cercle », et à un commentaire narratorial où le conteur fait place au moraliste : « On est d'avis ici que pour regarder convenablement une ronde il faut se mettre dedans. Il y a ainsi une manière kurde pour toute chose, et dans cette manière une espèce de cocasserie fraternelle qui vous perce le cœur ». Quand le cœur de l'immersion est atteint, la voix énonciative se module et change de fonction : Bouvier n'est plus le narrateur d'une anecdote cocasse hyper-personnelle, ni le descripteur qui s'est en apparence effacé pour laisser toute la place textuelle à l'intensité du réel[28]. Cette voix s'arrache alors à l'emprisonnement de la vision particulière et à l'engluement dans les choses pour adopter une position de surplomb, et le voyageur laisse apparaître en lui la perspective de l'universel. Il use d'ailleurs du « il » impersonnel, du présentatif « il y a » et du pronom personnel indéfini « on », typiques des énoncés formulaires, dont le fonctionnement a souvent été analysé[29]. Mais le « on » à valeur générique, renvoyant à un ensemble

indéterminé, reste pourtant ici situé : il est en effet associé au déictique « ici » (*on est d'avis ici*), qui trace une frontière entre le « on » de la morale locale et le « eux » des voyageurs, et au-delà des Occidentaux. Cet universel qu'atteint alors Bouvier, et qu'il laisse parler par l'intermédiaire de sa voix, c'est celui de la morale kurde, et non la généralisation personnelle du voyageur à propos de l'ailleurs : il conquiert ainsi la possibilité d'adopter le point de vue étranger par l'enfoncement progressif *à l'intérieur* de la ronde du monde oriental. On a pu souligner dans la critique que Bouvier voyait à distance, parasité par les cadres de pensée occidentaux[30]. Pourtant, ici, c'est la proximité qui prime dans la construction scripturaire d'une fusion des voix, où le narrateur accueille au sein de sa parole la parole de l'autre, ou plutôt la pensée de l'autre. Bérengère Moricheau-Airaud, dans son article « la porosité des discours dans *L'Usage du monde*[31] », montre comment le voyageur-écrivain tend à « estomper les seuils énonciatifs », donnant dès lors au lecteur l'impression que la voix du narrateur devient la voix de l'autre. Bouvier travaille à refuser la hiérarchisation habituelle entre parole d'accueil (encadrante) et parole accueillie (encadrée, sélectionnée, modifiée), préférant la surimpression à la stratification, dont le résultat serait la création, par les puissances mêmes de la langue, d'une « communauté humaniste ». Pour autant, cette morale locale qu'il nous rapporte ici n'est pas énoncée au discours direct, ou indirect, ni même vraiment au discours indirect libre. Elle ne relève pas non plus de l'allusion. Il est probable qu'aucunes paroles n'aient été échangées, qui seraient venues donner corps aux impressions du voyageur. Le voyageur ne se contente pas alors de rapporter des voix : il donne littéralement voix à l'autre dans l'effacement de la sienne propre, sous la forme du substrat réinventé de la pensée kurde, que l'immersion au cœur du mouvement de la ville de Mahabad a rendu accessible, au-delà des mots, dans la gestuelle, la musique et le partage de l'expérience de la ronde[32]. Tout s'est joué hors du langage, mais la sensibilité empathique de Bouvier a permis de faire émerger, avant de faire résonner, la voix silencieuse du peuple kurde. Les contours d'une éthique se dessinent alors, faite de recherche de proximité et de partage, que le voyageur-écrivain s'attache à transmettre à son lecteur. Le « vous » (*qui vous perce le cœur*) de la dernière phrase fonctionne bien sûr comme équivalent discursif du pronom indéfini (*on est d'avis ici*), et participe à la généralisation formulaire du propos qui caractérise la clôture de ce second paragraphe. Toutefois, à un second niveau, il inclut aussi dans un même mouvement le destinataire du récit, auquel le narrateur s'adresse directement[33], et qui

est ainsi projeté sur la scène du voyage. Le texte en appelle ainsi à une communion des sensibilités. Et cet effort continuellement fait pour épouser les conceptions des ethnies côtoyées se lit dans l'usage du registre cocasse : la « cocasserie fraternelle » qui est perçue comme un trait majeur de l'ontologie kurde est employée comme caractéristique stylistique dans le récit des parcours en ville sous la surveillance des deux gardes.

Malgré tout, la révélation d'un mode d'être kurde reste acquise de manière fondamentalement instable, incertaine et précaire. Il a bien sûr fallu se mettre au centre, *à l'intérieur*, pour saisir ce monde autre de Mahabad dans sa complexité. La sentence finale mime d'ailleurs ce caractère essentiel de la circonvolution, de l'enroulement dans la réalité étrangère pour saisir une vérité : « Il y a ainsi une manière kurde pour toute chose, et dans cette manière kurde une espèce de cocasserie fraternelle qui vous perce le cœur ». La première proposition pose une généralité abstraite, que vient préciser la seconde proposition juxtaposée qui relève de l'hyperbate voire de l'épanorthose[34], avec un effet d'emboîtement que crée l'usage du complément circonstanciel « dans cette manière », qui clôt la série des circonstanciels à valeur locative qui structure le texte : l'étrangeté s'offre dans la lenteur de la progression, par touches et approximations, par ajouts successifs. Elle reste malgré tout difficile à appréhender, et l'utilisation de la locution déterminative indéfinie « une espèce de cocasserie » le souligne à nouveau. Bouvier s'efforce de s'approcher au plus près de l'altérité, mais peine encore à trouver des mots qui puissent rendre justice à la révélation. Cette dernière est indicible car sensible et non rationnelle, de cette sensibilité extrême dont seule la langue classique a la capacité de rendre compte (*Il y a [...] dans cette manière une espèce de cocasserie fraternelle qui vous perce le cœur*), dans une réminiscence aux accents raciniens ou cornéliens[35]. Mais c'est cette essentielle acuité de la sensibilité, où réside le but de l'expérience du voyage, que recherche Bouvier. Il note d'ailleurs au revers d'un de ses carnets, le « Cahier noir du retour » (1958-1960) : « Ne m'intéresse que tout ce qui perce le cœur, le reste est inutile[36] ». Dans cette élection de la sensibilité se lit à la fois une éthique et le principe d'une relation au réel. Et la fragilité de la langue descriptive de Bouvier, faite d'ellipses, d'alternance brusque des focalisations, de juxtapositions aléatoires, d'hyperbates et d'épanorthoses[37], vient installer cette éthique au creux même du langage : les failles du *logos* — de l'organisation du discours et de la raison — rappellent constamment que toute maîtrise définitive de ce monde étranger est hors

d’atteinte. L’éparpillement, les béances, les hiatus de la description, dont les éléments ont été capturés par un regard sensible, rendent lisibles une composante essentielle de l’écriture et de l’*ethos* de Bouvier, qui se refuse à entériner un rapport de domination occidentale face au monde. La précarité carcérale du contexte, qui a paradoxalement permis, en découpant Mahabad, de la voir, acquiert alors un sens éthique fort : ce n’est que depuis cette position fragile que peuvent être saisies des parcelles significatives du monde étranger, de manière pourtant toujours lacunaire, car elle aiguise la sensibilité et défait en soi les certitudes épistémiques et culturelles qui empêchent d’accéder à une vision autre.

Que nous enseigne dès lors cet épisode, largement monté en épingle par Bouvier ? Comme le signale Olivier Salazar-Ferrer : « ce séjour “en prison” a été largement exagéré par Bouvier qui nous laisse imaginer qu’ils sont prisonniers, alors qu’ils sont logés dans le bureau du capitaine de police avec les égards de l’hospitalité. Bien que surveillés de façon assez désagréable, la correspondance de Thierry montre qu’ils en ressortent à volonté pour dîner ou visiter la région. De fait, ils s’installeront finalement à l’hôtel local la dernière nuit, et visiteront le lendemain le village de Beiitas pour repartir vers Tabriz le 30 mars » (*ibid.*, p. 45-46). Mais le voyageur ne cherche pas seulement à sélectionner et à déformer le substrat biographique pour en faire la matière d’une distraction narrative digne de susciter l’intérêt du lecteur, et quelque chose s’y joue, en-dehors de l’apparente marginalité du segment. Dans cette récriture attentive et métamorphique de ces trois jours à Mahabad se lit une importance conférée au sémantisme du moment carcéral, d’autant plus que Bouvier en fait l’aventure racontée au centre exact du récit de voyage, ce qui l’extrait rapidement de sa banalité. Il semblerait alors que le contexte précaire de la prison, qui force à un découpage du réel qu’il n’est plus possible d’embrasser dans son extension panoramique, donne toute son intensité à la vision. Le voyageur confère aux interstices, que l’on entraperçoive par erreur ou que l’on conquière cette possibilité de voir, cette vertu de rendre le regard plus profond, plus proche, plus empathique. Et dans l’interstice, que l’on habite pleinement à l’instar de cette ronde d’enfants car l’espace de liberté y est réduit, peut se révéler par une écoute attentive des détails et de l’infime, le sens d’une province. Ainsi, une philosophie et une éthique du voyage se disent ici : la prison, en forçant à l’allègement, sur le modèle des prisonniers qui ne cessent de badiner et de rire, et en limitant le champ de vision, enseigne que l’éclat signifiant se trouve

paradoxalement dans l'écart imposé par la précarité.

1 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, La Découverte/Poche, 1985. Toutes les citations et références renverront à cette édition, qui est l'édition au programme du concours.

2 Adrien Pasquali revient sur cette lenteur du processus scripturaire, effectué après le retour, dans le chapitre « Une simplicité baroque. Écriture et réécriture » de son ouvrage *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, Genève, Éditions Zoé, 1996, p. 87-114. Il cite à la p. 90 un extrait d'un entretien avec Bouvier revenant sur ce travail de douloureuse maturation de l'écriture : « Il y a toute une partie du travail de maturation du texte, d'informations qu'on réunit après plutôt qu'avant, qui est un boulot de moine sédentaire. Tous les écrivains nomades que je connaisse passent six mois à lire comme des moines puis à écrire. C'est à ce moment que les mots viennent ; les notes que l'on prend sur place ça ne vaut pas tripette, il vaut mieux se fier à sa mémoire », « Un voyageur étonnant » (Entretien), *Encres vagabondes*, n°4, Nanterre, 1995, p. 21.

3 Voir à ce sujet Olivier Salazar-Ferrer, L'Usage du monde *de Nicolas Bouvier*, Infolio éditions, 2015 : « Ces quelques écarts vis-à-vis de l'objectivité obéissent aux impératifs d'écriture qui visent à restituer une perception du réel, et non une chronique neutre des événements. L'espace et le temps objectif du voyage ne structurent jamais le rythme du récit par eux-mêmes, mais obéissent à la condensation ou à l'expansion du tissu narratif en fonction de la puissance d'attraction des lieux et de leur signification. […] Le traitement de l'espace géographique n'est donc nullement objectif, mais obéit à des exigences internes de la sensibilité. Lorsque l'on observe la carte de Genève à la Khyber Pass, à la frontière pakistano-afghane, lieu terminal du récit, on s'aperçoit que de nombreuses parties du voyage sont restées en blanc, ou bien ont été à peine esquissées, par exemple le trajet de Genève à Belgrade […] » (p. 46-47).

4 « Maisons de torchis aux portes peintes en bleu, minarets, fumées de samovars et saules de la rivière : aux derniers jours de mars, Mahabad baigne dans le limon doré de l'avant-printemps. À travers l'étoupe noire des nuages, une lumière chargée filtre sur les toits plats où les cigognes nidifient en claquant du bec. La rue principale n'est plus qu'une fondrière où défilent des shi'ites aux lugubres casquettes, des Zardoshti coiffés de leur calotte de feutre, des Kurdes enturbannés et trapus qui vocifèrent des couples

enroués et dévisagent l'étranger avec effronterie et chaleur » (p. 168-169). Une transition s'opère en effet ici au cœur même de l'énumération : la vue dégagée, qui se baigne d'une lumière dorée en vertu d'un travail stylistique de l'hypallage (les GN « limon doré » et « lumière chargée » pourraient intervertir leurs adjectifs), fait l'objet d'un brusque rétrécissement sur une rue d'apparence lugubre — le « limon doré » devient d'ailleurs « fondrière », marécage, trou boueux — et quelques figures séparées en groupes ethniques. L'émerveillement initial de la vision est ainsi immédiatement annihilé par la découverte du dedans de la ville. L'énumération n'est pas alors simplement le lieu d'une progression du regard, mais suggère également une avancée physique des corps qui s'enfoncent dans la ville, et accèdent à sa complexité et à sa pesanteur.

5 En effet, les « babouches crottées » appartiennent à « une fille de joie, souple et râblée, un pied de fard sur la figure » (p. 175). Bouvier joue sur le littéral et le non-littéral, les babouches et le pied de fard, pour créer cet effet synecdochique venant révéler l'individu dans ses excès et ses contradictions mêmes.

6 Cette figure n'est pas sans faire écho au portrait, bien sûr plus tardif, d'Yvonne dans *La Grande Beune* de Pierre Michon. Bouvier et Michon construisent tous deux des portraits d'héroïnes génésiaques, puissamment érotisées et sublimes dans leur précarité même. Notons que dans ce portrait de la prostituée, le monde (boue, fleuve) devient matière poétique et langage figuratif. Bouvier traque le monde jusque dans ses résonances à l'intérieur des individus, dans un jeu de correspondance très inspiré des théories des analogies du XVIe décrites par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*.

7 Le capitaine « ouvrait les fenêtres sur l'averse matinale [...] » (p. 174) ou l'odeur du printemps finit par s'immiscer au cœur de la prison : « La saison aussi était pour quelque chose dans ces dispositions badines ; l'inondation, le crachin, les bourrasques promettaient pour bientôt de beaux herbages, et la griserie printanière qui soulevait la ville pénétrait jusqu'à la prison » (p. 182).

8 Références exactes du texte étudié : « Notre statut d'hôte-prisonnier n'était pas exactement défini » jusqu'à « une espèce de cocasserie fraternelle qui vous perce le cœur » (p. 176-177).

9 Stéphane Chaudier, « Procédures énumératives : le voyageur face au réel dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Styles, Genres, Auteurs*, 2017, p. 239-279.

10 Anne-Marie Jaton travaille cette notion dans son ouvrage *Nicolas Bouvier. Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2004.

11 Stéphane Chaudier les recense dans son article : les vitrines de Belgrade (p. 26), les échoppes de Tabriz (p. 120), les marchands de Téhéran (p. 210), *ibid.*, p. 251. On peut ajouter à sa liste les boutiques de Djinah Road de la ville de Quetta (p. 294), envahies de camelote occidentale destinée à ravir les touristes, et qui annoncent en négatif l'heureuse surprise des vitrines du musée de Kaboul (p. 335), où au milieu des collections se trouve un pull-over européen, dont Bouvier fait un signe — pour lui amusant et salvateur — de renversement des points de vue et « d'afghanocentrisme ».

12 Véronique Magri-Mourgues analyse une de ces « scène(s) de bazar » du *Voyage en Orient* de Lamartine dans « La description dans le récit de voyage », *Cahiers de Narratologie*, n°7, 1996, p. 35-48.

13 L'effet mosaïque, polyptyque, « marqueterie » de l'écriture de Bouvier a souvent été commenté. Voir notamment : Charles Forsdick, « *Les morceaux épars d'une mosaïque détruite* : language, literature and the poetics of travel », *Viatica*, [en ligne], Hors-série n°1 : « Bouvier, intermédiaire capital », 2017, URL : http://viatica.univ-bpclermont.fr/bouvier-intermediaire-capital/i-nouvelles-lectures-de-l-usage-du-monde/les-morceaux-epars-d-une-mosaique-detruite-language-literature-and-poetics-travel, consulté le 14 mai 2018 ; Sylviane Dupuis, « La "marquetrie" de *L'Usage du monde* », *Revue Op. cit.*, [en ligne], n°17, 2018, URL : https://revues.univ-pau.fr/opcit/256, consulté le 14 mai 2018.

14 Quand on a un « équilibre rythmique entre les différents constituants d'une phrase », on peut parler d' « isocolie », d'échos rythmiques ou de prose cadencée. Dans cette énumération, les constituants de la phrase n'ont pas un rythme identique : on n'observe d'ailleurs pas de progression ou d'inflexion claire du rythme, qui permettrait de distinguer une cadence majeure ou une cadence mineure.

15 Le procédé est fréquent chez Bouvier, qui caractérise généralement un individu digne de son attention scripturaire par un travail de portraiture physique et vocale. Il voit autant qu'il écoute ces personnes rencontrées aux différentes étapes du voyage, et il en retranscrit les manières de penser, les modulations de la voix, par l'insertion sans excessive gestion narratoriale de leurs paroles. Bouvier écoute les voix comme il écoute les chants, enregistrés sur ce magnétophone qui accompagne partout les deux voyageurs, et qu'ils utilisent sans compter.

16 Le principe du « disparaître » a été abondamment commenté dans la critique sur Bouvier, que le voyageur revendique à la fois dans ses récits de voyage et dans ses textes théoriques. « Devenir plus léger que cendre » est ainsi un « but ultime » du voyage (« Réflexions sur l'espace de l'écriture », *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 1062). Le voyage est un exercice d'humilité et d'escamotage, et la recherche de l'allègement est continuelle chez Vernet et Bouvier, qui montre dans son récit une véritable obsession pour tout ce qui s'efface, glisse entre les doigts, fuit ou se volatilise (fumée, air, poussière, nuages...), ainsi que pour les espaces qui forcent à l'ascèse, comme le désert. Mais cette défaite du moi se joue également au niveau énonciatif, et a dès lors des implications éthiques, puisque le narrateur Bouvier décide souvent d'éclipser sa présence au profit du récit du monde. Voir notamment : la conclusion de l'ouvrage d'Adrien Pasquali, *ibid.*, p. 140-149 ; Jean-Xavier Ridon, « Pour une poétique du voyage comme disparition », *Autour de Nicolas Bouvier : résonances*, Christiane Albert, Nadine Laporte et Jean-Yves Pouilloux (dir.), Carouge-Genève, Zoé, 2002, p. 120-135 ; Sarga Moussa, « Nicolas Bouvier ou la réinvention du voyage en Orient au XXe siècle », *Seuils et Traverses 4*, Université d'Ankara, 2004, p. 164-176 ; Hervé Guyader, « Deux expériences poétiques fondamentales chez Nicolas Bouvier : le désert et la disparition », *Revue Op. cit.*, [en ligne], n°17, 2018 URL : https://revues.univ-pau.fr/opcit/281, consulté le 14 mai 2018.

17 En grec, « ek » signifie « en dehors », et « stasis », « se tenir ».

18 « À la différence de l'article indéfini, l'article défini permet de référer à un objet déjà identifié ; alors que le premier présuppose un ensemble d'objets à partir duquel est sélectionné un (ou plusieurs) élément(s), le second construit un ou plusieurs objet(s) particuliers supposés identifiables par l'interlocuteur », Delphine Denis et Anne Sancier-

Château, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 54.

19 On est ainsi bien loin de la pratique de l'inventaire dans le récit de voyage depuis le XVIe, qui recense et ordonne, et s'attache à faire entrer la bizarrerie exotique dans une classification rationnelle pour que l'étrange devienne compréhensible et maîtrisable.

20 L'emploi cet adjectif, que l'on peut considérer comme sylleptique, confère un aspect diapré à cette surface boueuse et vient signaler la complexité de la vision. « Rutilant » peut en effet être une simple indication de couleur (« qui est naturellement d'un rouge éclatant, d'un roux flamboyant ou qui est teinté de reflets pourpres », *TLFI*), mais l'adjectif peut également indiquer une irisation de la matière (« qui présente des coloris très vifs, de tonalités lumineuses », *ibid.*), et les sens s'appliquant à la description de la lumière peuvent également être actualisés ici (« qui brille d'une lumière éclatante, qui jette des feux vifs », *ibid.*). D'ailleurs, Bouvier est particulièrement attentif à l'aspect « versicolore[s] » (p. 63) des espaces traversés dans *L'Usage du monde*, et à la polychromie, quand certains de ses textes seront plus généralement monochromes (sur le Japon ou l'Irlande par exemple). Il note précisément les couleurs, et notamment les bleus, les verts, les blancs et le rouges, qui viennent rehausser les descriptions, et en même temps créer une forme de continuité entre les lieux. Des touches de rouge émaillent ainsi les descriptions du texte : la robe de chambre de la rédactrice d'un journal à Belgrade (p. 25) ; le coq rouge de la chanson Tzigane (p. 39) ; la poussière rouge de Prilep ; le caraco de la jeune Tzigane de Chiraz (p. 245) ; les fines silhouettes en saris rouges et or (p. 284) ; le soleil rouge qui monte dans un ciel gris à Quetta (p. 296) ; ses toits rouges (p. 303) ; les piments rouges (p. 315).

21 L'expression « blanc remue-ménage des cigognes » condense la vue de manière quasi-synesthésique, car la notation du mouvement et de la couleur sont ramassés en un substantif et son expansion adjectivale, antéposée.

22 La progression de la description par ramifications est ainsi le signe d'une perception complexe, qui se déploie dans le temps et dans l'espace textuel de la description.

23 « […] on ne sait si les listes de Bouvier découpent le monde ou si elles se découpent sur un monde qui aurait l'obligeance de se retirer dans son infinie complexité de monde pour faire saillir des détails inoubliables, consignés sur la page ; ce que Barthes nomme

justement des *reliefs*. La liste est toujours une petite constellation réunissant des intensités perçues : elle est l'œuvre partagée de celui qui l'énonce et du réel qui pousse à l'énoncer », Stéphane Chaudier, *ibid.*, p. 244.

24 Voir notamment à ce sujet : Pierre Starobinski (dir.), *Le corps, miroir du Monde. Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Genève, Éditions Zoé, 2000. Bouvier devient « iconographe », métier qu'il invente en partie ou qu'il façonne du moins à sa manière, quand l'Organisation Mondiale de la Santé lui commande une recherche sur l'œil et les maladies oculaires à la fin des années cinquante. Bouvier se passionne alors pour les figures anatomiques, qu'il va les collectionner avec ferveur. Il se voit d'ailleurs en « héritier de ces colporteurs d'almanachs ou d'estampes qui faisaient autrefois les foires, leur baluchon sur le dos » (« Tribulations d'un iconographe », *Œuvres* , Paris, Gallimard, 2004, p. 1087). Le début de cette passion, qui nourrira également une collaboration avec Jean Starobinski en vue de la publication d'une histoire de la médecine, coïncide avec la longue période de rédaction de *L'Usage du monde*, commencée par fragments après le retour, et qui s'étale jusqu'à la fin de l'année 1961.

25 Anne-Marie Jaton fait de Bouvier un « enlumineur » : « Certains écrivains sont des architectes de l'univers, d'autres sont des orfèvres du monde. Nicolas Bouvier est de ceux qui cisèlent lentement et patiemment une œuvre mince, mais dont le fini n'a pas son pareil. L'auteur de ce que Gilles Lapouge appelle *sept véritables joyaux* [les œuvres de Bouvier] fonde toute son écriture sur la coupe et le polissage de diamants lumineux », *ibid.*, p. 9.

26 Comme le souligne Liouba Bischoff : « Dans *L'Usage du monde*, on a parfois l'impression que rien de solide ne peut être saisi par le narrateur, à part peut-être les points cardinaux qui sont régulièrement évoqués pour décrire la situation d'une ville. […] Mais le narrateur semble assez peu enclin à détailler ces éléments de géographie objective […] », p. 6 (« La géographie précaire de *L'Usage du monde* », *Viatica*, [en ligne], Hors-série n°1 : « Bouvier, intermédiaire capital », 2017, URL : http://viatica.univ-bpclermont.fr/bouvier-intermediaire-capital/i-nouvelles-lectures-de-l-usage-du-monde/la-geographie-precaire-de-l-usage-du-monde, consulté le 14 mai 2018). Ainsi, Bouvier ne s'attarde pas à représenter les mondes traversés suivant le filtre cognitif de la carte.

27 Voir sur cette question un passage de l'étude stylistique de Laure Hémy-Piéri dans *Nicolas Bouvier.* L'Usage du monde, Paris, Atlande, 2017 : « L'italique insiste sur l'usage en mention du mot : son signifiant à la consonance étrangère, sa graphie elle-même, suffisent à dire l'inconnu, et permettent d'introduire dans la textualité une part d'opacité propre à rendre la notion d'étranger. Lorsque le mot de prime abord inconnu revient dans le texte une deuxième fois, il est remarquable qu'il perd son italique, en même temps qu'il a déjà perdu pour le lecteur une part de sa force de décentrement, qu'il est déjà compris, et participe à l'assimilation de l'inconnu », p. 261.

28 Si le « je » se rend souvent invisible dans ces passages descriptifs, donnant l'impression d'un réel qui se transmet sans médiation, il n'en reste pas moins que les conclusions des inventaires sont souvent des espaces où se déploient le commentaire narrotorial, qui, s'il use souvent des procédés stylistiques universalisants de la maxime, n'en manque pas moins de signaler une reprise en main toute personnelle du discours par la narrateur.

29 Voir notamment pour une étude systématique : Daniel Maggetti, « Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste », *Versants*, n°20, 1991, p. 83-92.

30 Bouvier, à l'instar de nombreux autres voyageurs, est tributaire de schèmes occidentaux quand il aborde l'ailleurs, ce qui instaure dès lors une distance entre le sujet percevant et le vu. Comme le signale Christine Montalbetti dans son ouvrage *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, nul ne voyage à vide et n'emporte avec lui la mémoire de textes et de canevas culturels antérieurs. Voir en particulier les p. 53-97. Laure Hémy-Piéri reprend cette perspective dans son chapitre « Un *ethos* occidental », *ibid.*, p. 260-276, qui revient, entre autres, sur la structuration cartésienne de la classification des mondes étrangers, sur les incidences des usages de la comparaison et sur l'écriture médiatisée du monde, qui ne peut montrer qu'à partir des cadres culturels européens (intertextualité, codes picturaux...).

31 Bérengère Moricheau-Airaud, « La porosité des discours dans *L'Usage du monde* », *Revue Op. cit.*, [en ligne], n°17, 2018, URL : https://revues.univ-pau.fr/opcit/259, consulté le 14 mai 2018.

32 Quand la langue fait défaut, la musique sert très souvent de moyen de communication, d'échange et de partage dans *L'Usage du monde*. La rencontre avec autrui se joue d'ailleurs la plupart du temps dans la relation extra-linguistique, par l'intermédiaire du rire, du partage d'un repas, d'une danse ou d'une chanson.

33 Laurent Demanze note à ce propos dans son article « Nicolas Bouvier. Portrait de l'écrivain en colporteur », *Fabula / Les colloques*, [en ligne], 2017, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4332.php, consulté le 14 mai 2018 : « Le dispositif énonciatif de L'Usage du monde mène en effet insensiblement de la relation épistolaire avec Thierry Vernet à celle qui l'unit à son lecteur : c'est un même art de l'adresse et de l'implication, qui fait du lecteur un familier ». Adrien Pasquali propose un long développement sur ces questions de l'adresse et de la communication orale dans le chapitre particulièrement qu'il consacre à l'écriture de Bouvier (*ibid*.), en faisant le lien entre les origines épistolaires de l'écriture du voyage et les usages de l'interpellation du lecteur dans *L'Usage du monde*.

34 Pour une synthèse sur les usages de l'épanorthose dans des récits de voyage du XIXe, usages qui diffèrent en partie de ceux de Bouvier, voir : Philippe Antoine, « Figures de l'autocorrection dans les Voyages romantique », *Loxias-Colloques*, [en ligne], n°10, 2018, URL : http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1071, consulté le 14 mai 2018.

35 L'expression se retrouve en effet, entre autres, dans *Bérénice* : « Je viens percer un cœur que j'adore, et qui m'aime » (Titus, acte IV, scène 4) ; dans *Horace* : « Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,/ Et baiser une main qui me perce le coeur » (Camille, acte IV, scène 4) ; et sera un des grands leitmotivs dans les lettres de Mme de Sévigné à sa fille : « […] de quelque manière que ce soit, cela me perce le cœur : je vous vois, vous m'êtes présente ; je pense et repense à tout ; ma tête et mon esprit se creusent : mais j'ai beau tourner, j'ai beau chercher ; cette chère enfant que j'aime avec tant de passion est à deux cents lieues de moi, je ne l'ai plus » (à Livry, le 24 mars 1671).

36 Olivier Salazar-Ferrer cite dans on étude sur *L'Usage du monde* ces lignes écrites au revers du carnet, *ibid.*, p. 40.

37 Stéphane Chaudier fait de l'hyperbate et de l'épanorthose des figures de l'ajout, signalant la difficulté à finir une liste, et le plaisir que prend Bouvier au déploiement de l'énumération : « On peut enfin noter la difficulté que Bouvier parfois, mais rarement,

éprouve à terminer la liste : les ajouts ne sont-ils pas la preuve d'un véritable plaisir stylistique pris à la liste ? […] Ces phrases nominales surnuméraires, […], relèvent, semble-t-il, du croisement hybride de l'hyperbate et de l'épanorthose ; elles sont humoristiques ; elles fonctionnent comme des marques fugitives, non pédantes, d'une sorte de conscience métapoétique à l'œuvre au sein même de la liste », *ibid.*, p. 272. Toutefois, cette figure, à mon sens, signale également une difficulté à saisir et à nommer la réalité étrangère, nécessitant une approche par touches successives. Laurent Demanze fait aussi de l'épanorthose une figure de la « nomination problématique » : « Cette résistance à la représentation se marque jusque dans les nominations problématiques des espaces, comme si la singularité du paysage échappait aux définitions et aux tentatives pour le cerner. Au lieu d'une description étayée par des définitions claires et posées, Nicolas Bouvier s'adonne là plutôt à une écriture de l'épanorthose ou de la modalité interrogative […] », « Le "paysage sans propriétaire" de Nicolas Bouvier », *Roman 20-50*, hors-série n°8 : « Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* », Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 102-103.