Viatica

Pôle éditorial numérique de l'Université Clermont Auvergne
Polen

Pour citer cet article :

Raphaël PIGUET, « Musique du voyage, musique de l'écriture : Les fondements d'un paradigme dans *L'Usage du monde* », *Viatica* [En ligne], HS 1 | 2017
URL : http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=783
DOI : https://dx.doi.org/10.52497/viatica783

La revue *Viatica* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

Viatica

MUSIQUE DU VOYAGE, MUSIQUE DE L'ÉCRITURE : LES FONDEMENTS D'UN PARADIGME DANS *L'USAGE DU MONDE*

Music of Travel, Music of Writing. The Foundations of a Paradigm in The Way of the World

Raphaël PIGUET

Princeton University

Résumé : Cet article étudie la place de la musique et ses fondements paradigmatiques dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier. Loin de s'opposer au déplacement, la musique accompagne l'écrivain dans ses voyages, déterminant même l'orientation de ses errances. Par ailleurs, elle rythme le parcours viatique de Bouvier et de son ami Thierry Vernet, circonvient les apories du langage, constitue une échappatoire et un refuge à la migration et sert également d'instrument de mémoire.

Abstract: This article studies the role of music and its paradigmatic foundations in The Way of the World *by Nicolas Bouvier. Far from opposing movement, music accompanies the writer on his travels, sometimes determining his direction. Moreover, music provides rhythm to the journey's course for Bouvier and his friend Thierry Vernet, side-stepping the aporia of language, constituting an escape-route and a refuge from migration, as well as serving as an instrument for memory.*

Mots-clés : Bouvier (Nicolas), *L'Usage du monde*, musique, silence, métaphore

Keywords: Bouvier (Nicolas), The Way of the World*, music, silence, metaphor*

« Écrivain-musicien, tel est le nom que je voudrais donner à Nicolas Bouvier, plutôt qu'écrivain-voyageur[1] », disait Nadine Laporte. De fait, la musique joue un rôle prépondérant dans l'écriture de Bouvier, mais l'alternative est artificielle. Loin de s'opposer au voyage, la musique l'accompagne et le soutient, voire lui donne, au moins rétrospectivement, sa raison d'être. Si un célèbre passage de l'« Avant-propos » de *L'Usage du monde* est devenu un poncif du genre en proclamant qu'« un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on

1. Nadine Laporte, « Le texte partition. *Le Poisson-Scorpion* à l'écoute du *Quatuor en sol mineur* de Claude Debussy », in *L'Oreille du voyageur. Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*, Carouge-Genève, Zoé, 2008, p. 123.

va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait[2] », ces motifs s'avèrent après coup principalement musicaux. La musique détermine en effet l'orientation de l'errance, ainsi que le raconte Bouvier dans *Routes et déroutes* :

> [Thierry Vernet et moi] avons fait de nombreuses randonnées ensemble, notamment en Yougoslavie et en Grèce, et nous avons été tellement séduits par la richesse de la musique populaire que nous y sommes retournés à maintes reprises. C'est ainsi que la direction vers l'est a été donnée. […] Nous avons découvert par la porte d'or de la musique bosniaque, l'une des plus belles, cet admirable folklore qui pulse dans tous les Balkans[3].

Malgré une déclaration préliminaire qui range l'auteur sous la bannière baudelairienne de ceux qui « partent pour partir », un désir de musique le guide donc. Musique balkanique en particulier, dotée de vertus spécifiques, qui tire un long trait filigrané à travers *L'Usage du monde* et, au-delà, à travers l'œuvre entière. Toujours prêts à dégainer leur fidèle enregistreur Nagra[4], Nicolas Bouvier et Thierry Vernet s'apparenteront ainsi au cours de leur périple à de véritables ethnomusicologues[5]. Pourtant, si la musique sert, comme le proposait Jacques Meunier, de « pré-texte[6] » au voyage, il est significatif que l'« Avant-propos » la passe sous silence : « la musique et l'ineffable[7] », pour reprendre le titre d'un petit livre contemporain de *L'Usage du monde*, font bon ménage. Le récit renonce à gloser sur les raisons du voyage, qui demeurent précisément ineffables. Rétrospectivement cependant, elles s'avèrent musicales : la quête sera celle d'une forme d'expression qui outrepasse largement les capacités du langage, ce que Bouvier se plaît souvent à rappeler.

Mais les compères ne se contentent pas d'enregistrer les airs entendus en chemin, ce qui les pousse parfois à s'écarter sensiblement d'une quelconque trajectoire rectiligne. Eux-mêmes sont musiciens, relativement chevronnés, l'un à la guitare, l'autre à l'accordéon. Plus d'une fois, ils se font interprètes, pour faire guincher des militaires turcs ou de vieux Écossais nostalgiques. Performances écoutées ou jouées, la musique rythme ainsi leur parcours, traçant par ses qualités, ses surgissements ou ses disparitions, la ligne de fuite suivie par les voyageurs genevois. Mais elle prend

---

2. Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, in *Œuvres*, dir. Éliane Bouvier, avec la collaboration de Pierre Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 82. Ci-après *UM*.
3. Nicolas Bouvier, *Routes et déroutes*, in *ibid.*, p. 1285-1286. Ci-après *RD*.
4. Cet enregistreur d'excellente qualité était l'un des premiers qu'a fabriqués Stefan Kudelski. Bouvier l'a acheté juste avant de rejoindre Vernet, y consacrant « l'argent [qu'il] réservai [t] pour les Indes » ; voir Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées*, éd. Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, Carouge-Genève, Zoé, 2010, p. 307-309.
5. Voir les enregistrements réunis dans l'album intitulé *Poussières et musiques du monde : enregistrements de Zagreb à Tokyo*, Lausanne, L'Hebdo/Radio Suisse Romande, 1998, et *Le Vent des routes. Entretiens avec et autour de Nicolas Bouvier*, Carouge-Genève, Zoé, 2005.
6. Jacques Meunier, *Le Monocle de Joseph Conrad*, Paris, La Découverte, 1987, p. 11.
7. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [1961].

aussi valeur métaphorique : elle fonde un paradigme qui permet en retour de décrire l'expérience lorsqu'elle touche à l'indicible. C'est alors tout un réseau analogique qui se met en place dans l'écriture de l'errance. De référentielle et littérale, la musique se mue en métaphore polyvalente, capable de circonvenir, au moins partiellement, les apories du langage : si les mots « ne peuvent exprimer pleinement ni l'horreur ni la félicité de vivre[8] », le champ sémantique de la musique trace les contours de l'ineffable, le circonscrit et supplée aux carences du discours.

La musique, à bien des titres, est une échappatoire complémentaire de celle qu'offre le déplacement dans l'espace : tous deux participent d'un art commun, celui de la fuite bien comprise : une « fuite positive » (*RD*, p. 1341). L'œuvre entière de Nicolas Bouvier, ainsi, peut ressembler à une *fugue* élégante, avec ses sujets et ses réponses, ses strettes parfois douloureuses, ses jeux d'échos, ses modulations et ses répétitions. Le rapprochement semble facile, abusif peut-être. Pourtant, pour bien entendre la place fondamentale qu'occupe ce motif dans son écriture, la réflexion musicale doit s'étendre, par-delà le seul *Usage du monde*, à l'ensemble d'une pensée modelée par l'expérience matricielle du voyage. Comme pour plusieurs de ses contemporains[9], la musique devient pour Bouvier un principe d'intelligibilité du réel, parce qu'elle propose le modèle, sensible et réduit, de ses agencements intimes et conjugue avec grâce pluralité et unité. L'idée n'est pas neuve ; elle remonte au moins à Pythagore. Ce qui l'est, en revanche, c'est l'actualisation qu'en donne l'écrivain-musicien, ou l'écrivain-voyageur : pour Bouvier, ces binômes sont synonymes.

Nuit tzigane

Discrètement donc, *L'Usage du monde* est d'emblée placé sous le signe de la musique. Sur les pourtours de l'ineffable départ, l'« Avant-propos » évoque en effet la double qualité future des voyageurs, auditeurs autant qu'exécutants. À l'injonction adressée au lecteur : « Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous y attendent… » répond en effet la triple supplique de Vernet, dans sa lettre que cite Bouvier :

> … Au dos de l'enveloppe, il était encore écrit : « mon accordéon, mon accordéon, mon accordéon ! » (*UM*, p. 82).

Reliées par ces points de suspension qui terminent l'une et commencent l'autre, ces deux phrases ternaires offrent une première image fuguée. La série initiale – le sujet – est dédoublée : aux trois lieux sont rattachés les trois éléments qu'on espère y

---

8. Nicolas Bouvier, *L'Échappée belle*, Genève, Metropolis, 1996, p. 56.
9. Outre Claude Lévi-Strauss (voir *infra*, n. 22), on peut penser par exemple à Hermann Hesse ; Bouvier dit avoir « une conception très proche de celle que l'on trouve dans *Le Jeu des perles de verre* », où « [l'acquisition des connaissances] consiste en une sorte d'exercice musical » (*RD*, p. 1281).

trouver, en tête desquels la musique. La seconde – la réponse – est une incantation : elle concerne l'instrument de musique lui-même, la répétition emphatique communiquant l'intensité du manque créé par son absence. Ces phrases, significativement, encadrent l'aveu d'impuissance du narrateur, qui ne parvient pas à désigner ce qui, inexorablement, le lance sur les routes : « La vérité, c'est qu'on ne sait nommer ce qui vous pousse » (*ibid.*) et, comme on l'a vu, « un voyage se passe de motifs […] ». Le défaut de parole qui précède le récit se trouve ainsi serti dans un contexte proprement musical, désignant déjà, de manière oblique, ce qui permettra de le dépasser.

Le séjour yougoslave est si rempli de musique qu'il en empêche momentanément l'écriture. Alors que Bouvier s'est attablé, pour y écrire, au bistrot *Mostar*, « où tous les "pays" bosniaques se retrouvaient pour entendre leur magnifique musique à l'accordéon » (*UM*, p. 99), les pages de son carnet restent vierges[10]. Absorbé par le concert, il néglige l'« encre violette » et la « plume rouillée » obligeamment fournies par le patron et « compt[e] sur sa mémoire » pour reconstituer la scène. Celle-ci est intemporelle, ou du moins itérative : rejouée « chaque nuit », il lui est déjà associé un parfum de soufre et de licence. Les auditrices que mentionne Bouvier sont « quatre jeunes putains qui mâchaient des graines de pastèques en écoutant l'accordéoniste caresser d'arpèges délirants son instrument flambant neuf », dotées « de fortes pommettes où le sang battait comme un tambour » (*UM*, p. 100). Dans l'atmosphère obscure de l'estaminet, un décor se met en place : le délire de la musique, tout de vitesse et de volupté, semble communiquer avec le rythme de la vie même par le biais de la comparaison qui fait du cœur, cette pompe rythmique, un tambour.

Nuit, sang, une certaine animalité aussi. Ces tropes affiliés à la musique se retrouvent lors d'un épisode essentiel de *L'Usage du monde* dont le passage du *Mostar* fait le prélude, soit quand Bouvier et Vernet se rendent chez les Tziganes de Bogoiévo. Il leur en est alors associé un autre, celui de la magie : « en un après-midi on est ensorcelé » (*UM*, p. 104) par la région où, « comme des belettes[11] », ces musiciens d'exception sont tapis. Car les Tziganes sont de véritables bêtes, farouches et insaisissables, qu'« il est très rare de surprendre […] au gîte ; cette fois-ci, nous ne pouvions pas nous plaindre, c'était vraiment le terrier » (*UM*, p. 104). Bouvier file ici une métaphore animale à demi avouée, sans désigner explicitement le référent que les mots choisis – gîte, terrier – se bornent à suggérer par métonymie. L'espace tzigane est un espace animal, mais cette connotation n'est aucunement péjorative. Au contraire, elle rend compte d'un retour aux sources effectué à Bogoiévo, au plus intime, au plus souterrain d'une expérience privilégiée et extrêmement féconde, tant d'un point de vue formel – les mots utilisés pour la décrire resserviront à maintes reprises – que d'un point de vue conceptuel – la scène concentre déjà toutes les qualités qui font

10. En effet, le « Carnet noir » (Zagreb, 21 juillet 1953 – Kaboul, juillet 1954) conservé à la Bibliothèque de Genève ne contient qu'une entrée relative à cette période (« Saïmichte le 7 août, Belgrade ») ; la suivante date du 10 septembre, à Salonique.

11. « Comme des belettes » : Bouvier emploie fréquemment cette expression ; voir par exemple *UM*, p. 220, 315, etc.

de la musique l'un des pivots de l'écriture et de la pensée de Bouvier, l'horizon vers lequel elles se dirigent.

À Bogoiévo, les voyageurs ont la chance d'entendre, plutôt que des airs empruntés par les nomades aux cultures sédentaires,

> […] un répertoire proprement tzigane sur lequel ils sont très discrets et qu'on n'entend que rarement. […] ce soir-là, dans leur repaire et sur leurs instruments bricolés, c'était justement leur musique qu'ils jouaient. De vieilles complaintes que leurs cousins des villes ont oubliées depuis longtemps (*UM*, p. 105).

Au « repaire », quelque chose de très ancien renaît, chez ces « cousins des champs » qui préservent un souvenir perdu par les rats des villes : comme dans la fable de La Fontaine, une simplicité, une fraîcheur, une certaine sauvagerie aussi, illustrées par l'exemple que donne ensuite Bouvier. C'est l'histoire de Janos : « Le Juif à la tignasse rousse,/ Vole un coq rouge et un canard,/ Le Juif roux avec ses bouclettes,/ Dérobe un canard dans un coin » (*ibid.*), comme le renard que rappelle la couleur de sa chevelure.

La chanson de Janos évoque des traits que partage le voyage lui-même, coïncidence à laquelle Bouvier paraît sensible :

> Pendant que Janos disparaissait avec ses volailles plumées et que les Tziganes scandaient sa fuite sur leurs crincrins avec une turbulence de gosses, un vieux monde sortait de l'ombre. Nocturne et rustique. Rouge et bleu. Plein d'animaux succulents et sagaces (*UM*, p. 107).

Fuite, turbulence, nuit peuplée d'animaux : elle définit un espace lisse qui *transporte* les voyageurs, qui s'accorde à leur propre fuite, loin des fanaux fatigués de la société genevoise – et, par extension, occidentale – qu'ils ont quittée. L'ancienneté du « vieux monde » exprimée par la musique tzigane est vigoureuse et roborative ; elle entre en résonance avec la pratique nomade, alors que les rengaines parisiennes jouées à Belgrade par Vernet semblent déplacées :

> *Ça gaze* ou *L'Insoumise*, des airs d'un autre monde dont la tristesse frivole détonnait un peu ici (*UM*, p. 111).

Cependant, au milieu des joyeuses turbulences du « vieux monde », les amis gardent la tête froide et n'oublient pas leur enregistreur. L'espace de la performance est organisé pour canaliser la vitalité démentielle des musiciens nomades et assurer ainsi son bon fonctionnement :

> Les deux plus acharnés, que nous avions dû – pour les besoins de l'enregistrement – reléguer avec ménagement derrière leurs collègues, menaient un train d'enfer (*UM*, p. 107).

Les auditeurs ne sont pas passifs ; avec le Nagra, qui l'absorbe et la préserve, ils participent à la musique par la bande, la suscitent et la transforment. Quand le lendemain ils la repassent aux interprètes, ceux-ci s'« écout [ent] les yeux fermés de plaisir avec des sourires en lame de couteaux », et même un paysan hongrois, sans doute bourré de préjugés à leur endroit, est conquis : « L'enregistreur, et notre présence, lui faisaient redécouvrir cette musique familière avec un cœur neuf » (*UM*, p. 108). Ainsi aiguillonné, ce vieil homme se met lui aussi à chanter, un chant de sédentaire qui répond symétriquement à l'histoire de Janos : « Le coq chante, l'aube apparaît/ […] On m'a volé les anneaux de mariage… » (*ibid.*). Le coq n'a pas été plumé par quelque goupil, la nuit s'efface devant le jour, mais il y a bien eu vol ; les Tziganes écoutent ces paroles « en ricanant, comme s'ils étaient pour quelque chose dans cette disparition » (*ibid.*). Sujet, réponse : le récit déploie une dialectique du nomadisme et de la sédentarité par l'intermédiaire de cette performance dédoublée et complémentaire, musique nocturne des Tziganes et musique diurne du paysan.

Non que l'une vaille nécessairement mieux que l'autre ; mais, à ce point de *L'Usage du monde*, la première a clairement les faveurs de la narration, qui retourne chez les nomades pour l'apothéose, soit la restitution miraculeuse du concert de la veille. L'enregistreur établit alors un contact humain d'une stupéfiante fulgurance : « Nous avons installé l'appareil, et en relevant la tête rencontré cent paires d'yeux magnifiques » (*UM*, p. 108). Et cent paires d'oreilles aussi, qui réagissent avec émotion à ce tour de magie autant visuel que sonore :

> Jamais Bogoiévo n'avait entendu sa musique sortir d'une machine ; très tendrement entourés, les artistes du campement savouraient leur heure de gloire. Il fallut bien sûr photographier tout ce monde. Les filles surtout. Chacune voulait être seule sur l'image. Elles se poussaient et se pinçaient. Une bagarre rapide s'ensuivit – ongle, malédictions, gifles, lèvres fendues – qui se termina dans une gaieté tournoyante et dans le sang (*UM*, p. 110).

On passe alternativement du registre de la vue à celui de l'ouïe : l'enregistreur et la caméra, « machines » magiques, attisent cette « gaieté » – le terme revient quatre fois dans ces pages – et cette ardeur de vivre dont font montre les Tziganes. Ce ne sont pas de simples appareils de capture, mais bien les stimulants qui provoquent ces épanchements figurés et, pour finir, littéraux : la scène s'achève « dans une gaieté tournoyante » rappelant la « turbulence » qui animait déjà les exécutants ici récompensés de leurs efforts, et « dans le sang », fluide vital systématiquement associé à la musique. Les voyageurs font donc office de révélateurs, tant musicaux que photographiques. Bouvier évoque ensuite un homme « à tête de fouine », autre figure de mustélidé qui complète le tableau en lui ajoutant une touche animale[12], avant que la parenthèse

12. Notons à ce sujet que la seule photo du séjour à Bogoiévo incluse dans les *Œuvres* (p. 393) ne montre aucune de ces jeunes filles si désireuses de se faire tirer le portrait mais, à côté d'un violon et de son archet appuyés à la roue d'une charrette, un cheval broutant dans une caisse en bois.

matricielle de Bogoiévo ne se referme enfin dans un silence crépusculaire – « Le pays silencieux reposait dans la lumière lourde et fruitée d'une fin d'été » –, relevé par une dernière note qui fait écho à l'« ensorcèlement » évoqué dans l'ouverture : Bouvier se promet d'y revenir « à cheval sur un balai, s'il le faut » (*ibid.*). La magie, qui paraît seule capable de rendre justice au pouvoir que détient la musique, s'impose naturellement dans le discours. Mais, comme dans le cas du trope animal évoqué plus haut, le trope magique est introduit par une forme de prétérition, de litote renvoyant à un référent central – la sorcière, le rat ou la belette – qui n'est pas donné explicitement. Ce régime allusif, essentiellement métonymique (le moyen de transport pour la magie, le lieu pour l'animal qui s'y tient), évite que le texte ne sombre dans la trivialité balourde d'une analogie directe ; au lecteur de reconstituer ces petits puzzles sémantiques qui, eux aussi, se tiennent aux frontières de l'indicible. Par touches successives, l'écriture dispose ainsi les jalons métaphoriques qui lui permettent, mieux qu'une autre, de traduire cette musique qui l'a nourrie, d'en restituer le sens. À cet égard, la visite de Bogoiévo est une des pierres angulaires d'un texte qui en évoque plusieurs fois le souvenir.

L'arme musicale

Garante d'une immédiateté à laquelle l'écriture ne saurait prétendre, la musique est l'instrument privilégié de la « fuite positive ». Elle sert de refuge contre la misère ambiante ou les avanies d'une situation politique difficile. Ainsi, dans les rédactions des journaux de Belgrade, « on trouvait, en bonne place, un piano à queue ouvert pour les *urgences* – comme si le besoin de musique était aussi impérieux ici qu'un besoin naturel […]. » (*UM*, p. 92) ; de même, à Prilep,

> On ne néglige rien de ce qui aide à vivre ; d'où l'intensité de la musique qui est une des plus puissantes du pays : ces voix tendues, inquiètes, soudain ensoleillées et l'espèce d'urgence impérieuse qui précipite les musiciens vers leurs instruments. Bref, c'est l'alerte perpétuelle… la guerre où il ne faut ni gaspiller ni dormir. (*UM*, p. 130)

Cette « urgence impérieuse » témoigne des propriétés salutaires de la musique, véritable arme de libération massive dans cette « guerre » livrée par les Yougoslaves. Dans un contexte politiquement et économiquement difficile, son « intensité », son pouvoir libérateur sont proportionnellement inverses de la violence exercée par le régime titiste, qui ne s'y trompe pas : « il envoie au fond des campagnes des fonctionnaires "spécialistes" relever en mesure de 9/4 ou de 7/2 les astuces rythmiques de paysans rompus aux plus légères syncopes, aux plus ingénieuses dissonances » (*UM*, p. 113). L'appareil d'État, de toutes ses forces sédentaires, tente de s'approprier ce pouvoir redoutable qui lui échappe en le ramenant dans la juste mesure d'un code établi, ou en le détournant à son profit. À Tabriz, « une chanson sauvage résonnait dans les rues siphonnées par le vent ; […] c'était *Bulbul* – le rossignol – le meilleur

chanteur en langue turque de toute l'Asie moyenne », « attiré » par les Russes « avec un cachet royal » (*UM*, p. 190). Bulbul est le pot de miel de la propagande soviétique : de l'autre côté de la frontière, les auditeurs « prenaient [Radio-] Bakou pour l'entendre… et entendaient le reste » (*ibid.*).

Le thème de la capture de la musique nomade, de sa puissance souveraine qui échappe aux tentatives d'instrumentalisation des autorités, est personnifié par l'interpellation d'un musicien d'exception, à Prilep :

> […] le professeur de chant est venu de bon matin crier sous nos fenêtres qu'il avait pu enfermer dans sa classe le meilleur cornemusier du pays. Nous lui avons emboîté le pas, un peu gênés tout de même. Nous n'en demandions pas tant, mais la prise avait l'air de taille : c'était un vieux borgne et déplumé, l'œil mouillé de malice, qui somnolait sous le tableau noir, sa cornemuse entre les genoux. Il s'appelait *Lefteria*, ce qui à une lettre près signifie « liberté », et courait depuis trente ans les chemins de Macédoine pour faire les noces et les baptêmes (*UM*, p. 135).

À nouveau, Bouvier fait du musicien une figure animale, aussi farouche que les Tziganes de Bogoiévo : ce n'est qu'à grand-peine que le professeur a réussi à « enfermer » cet homme « déplumé », et c'est une « prise de taille » ; son nom même « signifie "liberté" », ou presque[13]… Toute la ville – y compris « le secrétaire du Parti » (*UM*, 136) – manifeste une grande déférence à l'égard de cet arpenteur pourvu d'un instrument lui-même animal, strictement accordé à celui qui le manie, et soigneusement mis en évidence par le texte :

> La cornemuse puant le suint et le cuir mal tanné attirait des myriades de mouches qui formaient des auréoles bourdonnantes sur les crânes perlés de sueur. C'était – cette cornemuse – la peau entière d'un mouton, terminée vers le haut par une embouchure, et dessous, par un bourdon et un pipeau à cinq trous sur lequel les doigts modelaient le jet d'air acide que la pression chassait du sac. […]
>
> D'ordinaire les mélodies macédoniennes ont quelque chose de savant et d'orné qui rappelle la musique d'église. Même dans les plus vigoureuses il flotte un peu de mélancolie chrétienne. On se dit qu'à l'époque où tout n'était que broussailles, les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec ces mêmes voix rêches, perçantes, bourrées de sang. Mais la cornemuse fait exception. Son emploi n'a pas dû changer beaucoup depuis les Atrides. C'est antique, la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales : le cri du geai, la chute d'une averse, la panique d'une fille poursuivie. Et c'est bien de Pan qu'il s'agit, parce que le cœur du souffleur, le poil et la peau du sac, son embouchure cornée appartiennent à son règne. Le vieux modulait de plus en plus vite. Nous étions transportés. Lorsqu'il

13. On peut se demander si Bouvier, tout à son enthousiasme, n'enjolive pas un peu, « liberté » se disant en macédonien, comme dans les autres langues slaves, *sloboda* ou *svoboda*. Dans un entretien datant de 1996, il raconte cette même anecdote en précisant cette fois que ce sont les « flics » eux-mêmes, devenus « complices », qui avaient enfermé le cornemusier : « L'Usage de la musique. Entretiens avec Nicolas Bouvier » (disque audio), plage 6, dans *L'Oreille du voyageur*, *op. cit.*

> attaqua la danse finale, un caquetage impérieux sorti du fond des âges, la salle était noire de monde et tous les derrières, tous les orteils du café étaient en mouvement (*ibid.*).

Par deux fois, la cornemuse est syntaxiquement surexposée, isolée au sein de la phrase par l'emploi de la locution « c'est », alors que Bouvier aurait aussi bien pu l'omettre, sans risque de confusion, ou en faire le sujet : « c'était la peau entière d'un mouton », « la cornemuse est antique ». Ce procédé tout célinien insiste sur l'animalité très littérale de l'objet d'une part, sur son extrême ancienneté d'autre part. La référence panique signale un glissement de la pratique musicale au-delà de l'humain, dans une bestialité surnaturelle et « immémoriale ». La musique n'est plus seulement « bourrée de sang ». Elle sort aussi d'une carcasse puante, velue et cornée qui produit un son animal, primitif, accélérant tant et plus jusqu'à atteindre dans son « caquetage impérieux » une telle vitesse tourbillonnaire qu'elle emporte, une fois de plus, la salle toute entière.

On peut noter que c'est encore Bouvier et Vernet qui allument la mèche de cette bombe musicale, puisque c'est à leur intention qu'on a procédé à l'arrestation du cornemusier. Comme pour les remercier de l'avoir bon gré mal gré provoquée, le « marxiste bon teint » (*UM*, p. 137) qui opère à la radio locale se met à diffuser de la musique française sur ses ondes. Si au niveau institutionnel la musique s'apparente uniquement à une force insoumise qu'il faut essayer de subjuguer, au niveau individuel les représentants des ordres établis sont pour elle toujours prêts à jeter aux orties leur uniforme, leurs consignes, voire leur soutane. Qu'elle intervienne pour, comme il se doit, adoucir les mœurs, les êtres les plus rétifs, les plus patibulaires s'humanisent et oublient les dogmes qui les contraignent. Le « marxiste bon teint » de Prilep fait partie de cette galerie de personnages assouplis par la musique, qui se rit toujours des apprêts superficiels, idéologiques ou politiques. L'arrivée en Iran, ce pays où « l'état lamentable des affaires publiques » semble favoriser l'épanouissement des « vertus privées » (*UM*, p. 266), se fait en la compagnie auspicieuse d'un soldat aussi odorifère et musical que la cornemuse : installé tel une figure de proue sur le capot de la voiture, c'est un « nabot » fort peu militaire « qui chantait, les yeux mi-clos, une petite ritournelle, et émettait par bouffée une forte odeur de mouton » (*UM*, p. 169). En Turquie déjà, au son des valses et javas jouées par Bouvier et Vernet, « les militaires se déhanchent, tendrement enlacés » (*UM*, p. 150). L'interaction du narrateur avec la Supérieure serbe de l'Institut Jeanne d'Arc, à Téhéran, résume admirablement la faculté qu'a la musique de passer outre les obédiences pour réconcilier les extrêmes :

> Comme je lui parlais de musique à Belgrade, elle disparut et revint avec un disque : « Je vous le prête, c'est excellent… et soignez-le-moi bien, j'y tiens comme à la prunelle de mes yeux. »
>
> Elle me tendit le *Chant des Partisans* estampé d'une large étoile rouge (*UM*, p. 265).

Alors que la religieuse condamne un écrivain comme Stendhal, « "ce mange-curé, ce jacobin" » (*ibid.*), elle ne s'offusque nullement du symbole communiste apposé

sur le disque. Au contraire de la littérature, la musique transcende les divergences politiques et reste imperméable aux significations idéologiques qu'on s'efforce de lui imposer, ici matérialisées par cette « large étoile rouge ». Ce portrait – mais ç'aurait pu être celui d'un fonctionnaire communiste se délectant d'une messe de Mozart – sert d'*exemplum* pour la théorie que développe en sourdine *L'Usage du monde* : celle d'une musique unificatrice aux qualités immanentes, l'expression d'une *harmonia mundi* que les soubresauts de l'Histoire ne sauraient durablement troubler.

Retour du thème

On l'aura remarqué, c'est une nouvelle fois la musique yougoslave qui est ainsi mise à l'honneur. Les voyageurs l'emportent avec eux, elle ne les lâche plus : ils sont devenus les dépositaires d'un répertoire balkanique qu'ils sont capables de reproduire de manière satisfaisante. À Quetta, quand Terence, le patron du *Saki Bar*, est sur le point de succomber, les morceaux serbes que lui jouent Bouvier et Vernet viennent à sa rescousse :

> Ces soirs de crise, Terence débordé ne quittait ses fourneaux que pour prendre le frais à la terrasse, le visage trempé de sueur, égaré… "Jouez-moi vite ce petit truc… vous savez bien", et c'était un air serbe :

Terence est lui aussi en proie à l'« urgence impérieuse » que seule peut apaiser la musique serbe, à la rigueur la musique persane, mais non la musique classique occidentale qui elle semble accélérer la lente agonie du *Saki Bar* : les gravures des *arie* sont rayées, le son passe « à travers une sorte de mitraille », les dérapages de l'aiguille font un « cri terrible » et contribuent au naufrage de l'établissement et de son patron : à chaque saut brutal, « Terence tressaillait comme si on l'avait tiré à bout portant » (*UM*, p. 328). Les compositeurs européens sont plus qu'inopérants : ils se sont transformés en peloton d'exécution, comme l'indique ce vocabulaire de fusillade, et la musique, cette formidable machine de guerre, trahit l'auditeur qu'elle devrait sauver.

La musique classique occidentale, du moins ; car la musique tzigane, elle, ne déserte jamais les voyageurs. À la fin du séjour à Quetta, elle vient même à leur rencontre, effectuant un retour crucial : « deux coups timides retentirent au vantail. C'était un musicien *koutchi*, son minuscule harmonium sous le bras » (*UM*, p. 337). En note, Bouvier précise le sens de *koutchi* : « nom afghan des tribus de souche tzigane restées dans leur aire originelle » (*ibid.*). Il s'agit bien de la même musique qui, d'ouest en est, n'a rien perdu de ses charmes, ni de son animalité – la main du Tzigane est « une large patte noire » ; mais, comme l'instrument lui-même, « minuscule », elle s'est amenuisée, elle est devenue spectrale :

> Il s'accroupit au centre de la cour pour actionner son instrument. La main gauche manœuvrait un soufflet placé sur le côté pendant que la droite, une large patte noire de soleil, se promenait sur un mignon clavier de deux octaves. La musique équivoque, allusive, tremblante couvrait à peine le halètement du soufflet ; phrases en suspens, lambeaux de mélodie cousus à rien ou – lorsque les gros doigts accrochaient deux notes pour une – suivis en seconde comme par une ombre fidèle. Puis il se mit à chanter, les yeux baissés, d'une voix rauque qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l'harmonium. Sortes de soupirs chantés qui rappelaient de façon saisissante les chansons *sevda* de Bosnie. Nous retrouvions l'odeur des piments rouges, les tables sous les platanes de Mostar ou de Sarajevo, et les Tziganes de l'orchestre dans leurs complets limés, tirant sur leurs instruments comme s'il fallait de toute urgence délivrer le monde d'un poids intolérable. C'était la même tristesse fuyante et folle, l'inconstance, le grain d'ellébore (*ibid.*).

La musique acquiert une épaisseur temporelle et se fait instrument de mémoire, renvoyant Bouvier et Vernet tout droit en Yougoslavie. C'est presque un suaire que tisse l'action conjuguée de l'harmonium et du chant : « lambeaux de mélodie cousus à rien », « fil de laine rouge » de la voix pour habiller le souvenir. L'ombre n'est pas que celle des secondes accidentelles ; c'est aussi celle des « platanes de Mostar ou de Sarajevo », celle dont sortait le « vieux monde » conjuré par l'orchestre de Bogoiévo. Sous une forme si épurée qu'elle menace de disparaître, cette musique fantomatique exprime une « urgence » similaire à celle évoquée plus tôt, associée ici à une certaine pesanteur dont elle permet de se défaire, comme le voyage a défait les voyageurs. « Délivrer le monde d'un poids intolérable » : voyage et musique s'y entendent. Mais après un an sur les routes, le côté sombre et nostalgique de l'errance commence à percer ; la fuite est aussi « triste, folle, inconstante ». À force de se délester ainsi comme des montgolfières, l'air se fait rare autour des voyageurs et le risque d'asphyxie s'accroît : c'est bien ce que signale ce « grain d'ellébore », antidote traditionnel contre la mélancolie devenue expression idiomatique désignant, comme chez La Fontaine dans *Le Lièvre et la Tortue*, la folie elle-même[14]. Comme le voyage, comme la musique, le grain d'ellébore est profondément « équivoque » : le remède sert aussi à nommer le mal. Bouvier emploie ici l'acception figurée pour qualifier l'émotion ambiguë transmise par la musique tzigane, cet autre fil rouge ravaudeur de continents. Mais pour l'heure la folie est encore douce, les souvenirs heureux, le mouvement ascensionnel. On monte tout droit au ciel : « […] ce retour de souvenirs, c'était le Paradis. Le voyage, comme une spirale, montait en repassant sur lui-même. Il faisait signe, nous n'avions qu'à le suivre. » (*UM*, p. 338).

---

14. À ce sujet, voir Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2012, p. 26-27. Bouvier reprendra plus littéralement ce vers de La Fontaine dans *Le Poisson-Scorpion*, faisant de « Quatre grains d'ellébore » le titre du neuvième chapitre, qui décrit précisément les pratiques de magie noire dans le bourg de « M… [qui] est comme l'ombre de [sa] ville » (*Le Poisson-Scorpion*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 762-764) : le cœur de ce trou noir qui manque d'aspirer corps et bien le voyageur imprudent, malade et affaibli. La locution connote alors au sens propre la folie qui guette et, de manière réflexive, ce qui autorisera son exorcisme : l'écriture elle-même.

« Faire signe » : l'expression revient à la façon d'une ritournelle dans *L'Usage du monde*. Constantinople, Tabriz, le monde de l'Inde, l'hindou Kouch : autant de lieux qui « font signe » aux voyageurs et décident pour eux de leur parcours (*UM*, p. 141, 173, 291, 361). Avec ce point d'orgue qui conclut l'aventure du *Saki Bar* en ouvrant une sorte de brèche spatio-temporelle dans le récit, l'invite émane d'une instance supérieure qui les englobe tous : le voyage lui-même, à la faveur de la répétition d'un même thème par le musicien *koutchi*. Le thème est reproduit fluet et épuré ; mais cette fragilité nouvelle en enrichit paradoxalement la substance pour en faire le contrepoint mélodieux de l'expérience du voyage, qui a pareillement dépouillé Bouvier. Son retour relance le mouvement suspendu dans ce *Saki Bar* où les Genevois se sont transformés pour un temps en musiciens professionnels, y vendant leurs « services – guitare, accordéon, javas et valses musettes » (*UM*, p. 316). Enregistreur au poing, la quête est musicale ; mais, au propre comme au figuré, la musique à son tour nourrit le voyage, agissant comme véritable moteur, complémentaire de celui de la Fiat Topolino. La musique est le moteur du voyage, et le moteur est lui-même musical : « le flux du voyage » est « porté par le chant du moteur et le défilement du paysage » (*UM*, p. 116), Bouvier prête une « attention inquiète aux bruits du moteur, qu ['il] commence à aimer » (*UM*, p. 268). Sujet et réponse d'une même fugue, les paradigmes communiquent constamment ; la musique figure le principe dynamique du déplacement, l'autre véhicule et le modèle sonore du voyage.

Le silence du désert

Et, naturellement, tous deux connaissent les mêmes difficultés. De Belgrade au Khyber Pass, *L'Usage du monde* présente généralement une dérive heureuse, mais celle-ci connaît aussi des moments de détresse où elle paraît devenir négative et même mortelle. C'est notamment le cas lors de la traversée du désert du Lout. Ce milieu hostile qui menace de mettre un point final au vagabondage, de faire se taire définitivement un moteur qui s'essouffle, proscrit aussi la musique : à Kerman, si tout est encore « fort gai », elle « manque » déjà (*UM*, p. 292). Les habitants qui ont aidé Bouvier et Vernet à réparer leur voiture « auraient voulu un peu de musique, mais l'accordéon était plein de sable » (*UM*, p. 293) : l'environnement étouffe insidieusement toute velléité musicale. Alors ces braves gens « remontèrent dans leur voiture en gueulant des chansons et disparurent vers Kerman » (*ibid.*), emportant avec eux ces dernières bribes mélodieuses. Ensuite, c'est l'enfer, « si l'enfer c'est l'anti-monde dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches » ; une « géhenne » où « on finirait par voir tout noir avec ce soleil » (*UM*, p. 297-298). L'« anti-monde » renverse les valeurs associées précédemment au « vieux monde » de la musique tzigane : l'astre diurne répand une lumière maléfique qui, paradoxalement, enténèbre un désert muet ; en fait d'animaux, on n'y trouve que des mouches, ces « parfaites servantes de l'informe » auxquelles Bouvier déclare plus loin toute sa haine (*UM*, p. 344-345), qui émettent le seul bruit à la ronde. L'expression « anti-monde » n'est

donc pas employée à la légère : le désert inverse symétriquement les nuits tziganes, et durablement. À Quetta encore, il empêche les voyageurs de dormir :

> La nuit se passait à chercher le sommeil ; le drap tiré sur les yeux, l'horrible chant du moteur en seconde nous remplissait les oreilles et nous traversions du désert jusqu'au matin (*UM*, p. 307).

L'insomnie résulte de ce changement de signe subi par la musique devenue « horrible » du moteur, à la conjonction du littéral et du métaphorique.

C'est dire que voyage et musique ont partie si étroitement liée qu'ils en deviennent indissociables. Que le mouvement allègre du premier périclite ou s'arrête, la seconde soudain disparaît ou devient cauchemardesque. *Le Poisson-Scorpion*, livre de la panne, grossit de manière symptomatique ce motif à peine esquissé par *L'Usage du monde*. Avant d'aborder Ceylan, le texte souligne la familiarité musicale de l'Inde, où la fuite atteint une forme d'épanouissement : « il y avait une perfection souveraine et fugace et une musique que je reconnaissais[15] ». Arrivé à Galle, le narrateur se propose de faire son « inventaire du monde », qui commence précisément par « la musique bosniaque » (*PS*, p. 740) ; mais c'est oublier un peu vite qu'il vient de pénétrer dans une « Zone de silence » (*PS*, p. 737). Le voyageur y sombre dans une horreur hallucinée dont la musique est exclue ; elle ne surgit, néfaste, qu'au moment où l'estocade lui est portée par l'annonce du mariage du « *Dr Phil. M…* », la compagne sacrifiée sur l'autel de la route. « Désormais chacun sa vie et chacun sa musique ; pour quelques temps la mienne ne serait qu'un grincement » (*PS*, p. 769). Dans *Le Poisson-Scorpion*, la métaphore musicale est plus qu'une figure de style ; elle agence un récit dont elle permet la rédaction : au sens propre, elle rend la parole à Bouvier perdu dans le désert de sa mémoire.

Au niveau de la diégèse d'abord, dans laquelle la musique scande les étapes de la déliquescence. Après les mentions initiales, l'interdit qui pèse sur elle est seulement levé pour signaler qu'elle est devenue discordante et pénible : son « grincement » exprime le paroxysme du désespoir ressenti. Elle ne reparaît que tout au bout du texte, qu'elle décoince symboliquement. L'ultime chapitre s'ouvre sur la performance d'un « musicien ambulant », heureux présage ; mais un autre baladin lui répond du tac au tac, qui se transperce de poignards « sans faire sourdre une goutte de sang » (*PS*, p. 808-809). Ce personnage malfaisant dénoue finalement la situation : le narrateur est si perturbé par cette scène qui nie l'existence du sang qu'il se cogne au panneau « Zone de silence » et s'ouvre le crâne. Alors le sang coule, la vie revient, et l'être se réaccorde au monde : « la mer lourde et troublée battait exactement au rythme de mon cœur » (*PS*, p. 809). Il parvient enfin à défaire le sortilège, à s'arracher à « cette soupente bleue où [il] avai [t] été si longtemps prisonnier. Elle vibrait d'une musique indicible » (*PS*, p. 810). De façon rituelle, *Le Poisson-Scorpion* s'achève par la mention de ce qui a rendu l'exorcisme littéraire possible. Car, pour l'écriture, c'est bien la « musique indicible »

15. Nicolas Bouvier, *Le Poisson-Scorpion*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 727. Ci-après *PS*.

qui a joué un rôle salvateur : pendant la rédaction du livre, Bouvier a « dû écouter au moins deux cents fois le *Premier quatuor à cordes* de Debussy », qu'il « entendai [t] toujours dans [sa] tête » lors de son séjour à Ceylan, où il « a été comme un infirmier à [son] chevet, comme un garde-fou » (*RD*, p. 1351-1352). Pourtant, on l'a vu, le récit ne dit rien de cette omniprésence du *Quatuor*, comme si ses qualités apotropaïques avaient été complètement absorbées par l'écriture de ce texte où « la musicalité […] est une chose capitale » (*RD*, p. 1369). Ainsi la musique n'existe que sur les pourtours de la diégèse silencieuse et dans la lettre même du *Poisson-Scorpion* : développant la structure de l'« Avant-propos » de *L'Usage du monde*, elle encadre l'ineffable « Zone de silence » comme une clôture symbolique capable de la circonscrire et de la dire.

Le silence recèle toutefois une ambiguïté profonde en ce qu'il marque une limite dont le texte s'approche. Sa valeur sémantique est relative et fluctue donc en fonction des circonstances. Le silence qui règne dans le désert ou à Ceylan est négatif, parce qu'il est excessif et désigne alors l'échec momentané du voyage, qui marque un temps d'arrêt ou de flottement. Pourtant le silence est aussi ce qui permet à la musique d'exister : sans lui, elle n'aurait aucun espace où se déployer. La musique, ce « silence audible[16] », comme l'appelle joliment Jankélévitch, qui ordonne le bruit informe en un agencement harmonieux, tend de tout son être vers la disparition d'un silence qui en serait la forme achevée, définitive et idéale, mais qu'elle n'atteint jamais. Avec l'intensité spéciale due à sa plus grande immédiateté, elle reproduit de manière plus lisible le parcours accompli par Bouvier dans l'écriture et dans le voyage :

> L'écriture, lorsqu'elle approche du « vrai texte » auquel elle devrait accéder, ressemble intimement au voyage parce que, comme lui elle est une disparition[17].

Subsiste la « frontière du silence » qui « fascine » Bouvier (*RD*, p. 1375), contre laquelle butent tous les arts, malgré les trésors d'ingéniosité qu'ils déploient. D'un mode d'expression à l'autre, la différence est de degré, non de nature. La musique va peut-être plus loin que les mots ou que la route, mais elle ne va pas non plus « jusqu'au bout sinon […] le firmament s'éteindrait » (*RD*, p. 1302), la nuit deviendrait néant total, plutôt que cette zone liminale où l'homme se défait et se refait simultanément, se libère autant qu'il s'étiole. Nous parvenons au point où confluent la musique, le voyage et l'écriture qui, chacun sur leur plan propre, reproduisent un mouvement identique toujours situé dans des confins crépusculaires.

---

16. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit.*, p. 167.

17. Nicolas Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1062. Bouvier reformule cette idée dans *Routes et déroutes* (*RD*, p. 1343) et dans *L'Échappée belle*, *op. cit.*, p. 50-51 et p. 113. À ce sujet, voir aussi Adrien Pasquali, « Le second voyage de Nicolas Bouvier ou l'écriture comme "usage du monde" et effacement de soi », in François Moureau (dir.) *Le Second Voyage ou le déjà vu*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 129-138.

Les paradigmes se rejoignent en effet pour qualifier le réel quand le narrateur y repère les signes, souvent musicaux, qui délimitent la zone liminale. Le *dahour*, cette ancestrale timbale entendue en Turquie, donne un exemple de la convergence : c'est

> Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil aussi au vol pelucheux – si bas qu'il est à la limite du silence – des grands oiseaux de nuit (*UM*, p. 162).

L'instrument « qui voyage », qui « est à la limite du silence », est comparé à l'animal nocturne et au rythme du cœur, et situé dans les espaces désertiques, la steppe ou la mer – milieu convoqué par l'image du remorqueur –, qui lui sont propices. L'art de la fugue, le but de la quête, c'est de se maintenir dans cette zone où le *dahour* opère, celle où la vraie vie et le « vrai texte » apparaissent et disparaissent à la fois. L'impossibilité même de la proposition requiert des moyens surnaturels. Au moment d'évoquer la musique du *nô* japonais comme un autre vecteur de cet improbable accomplissement, Bouvier recourt une fois de plus au registre de la magie pour la décrire : elle « possède un tel pouvoir incantatoire, une magie si souveraine que l'auditeur étranger, à peine revenu de sa stupeur, est proprement "emballé", emporté par plus fort que lui dans l'espace nocturne et raréfié du nô[18] ». Par sa lenteur, par sa connivence avec le silence, le *nô* concentre et exacerbe l'usage des tropes habituels. Bien que tout le sépare de l'effervescence tzigane, ses effets sont identiques : il crée un « espace nocturne » et affranchit l'auditeur : « Scéniquement et spirituellement, le nô dénoue. C'est un moyen libératoire » (*CJ*, p. 545). Les acteurs sont eux aussi assimilés à des animaux ; ainsi le *waki*, qui « se tient à la frontière de deux mondes » : « son costume – j'allais dire son plumage – est plus modeste, comme celui de la femelle chez les grands paradisiers » (*ibid.*). Surtout, Bouvier recycle ici des phrases utilisées lors de moments bien précis de *L'Usage du monde*. Il cite Zeami, l'un des pères fondateurs du *nô* : « *Le nô […] est comme une nuit au cœur de la journée* » (*ibid.*) : ce sont les termes exacts qui ont déjà servi pour décrire l'état des voyageurs après leur traversée du désert où, allégés plus que de raison, ils ont failli disparaître pour de bon : « À nous deux, nous ne pesions plus cent kilos. On se pinçait pour ne pas s'endormir ; à mesure que la drogue nous lâchait, *une sorte de nuit s'étendait au cœur de la journée.* » (*UM*, p. 305, je souligne). À la suite de la citation de Zeami, Bouvier ajoute : « Ou comme le silence d'une bouche fermée par la neige » (*CJ*, p. 545). La précision n'est pas fortuite : si la traversée du Lout figure un extrême du voyage par son immense difficulté, l'image hivernale évoque l'autre extrême, lorsque la lenteur a confiné à l'immobilité. Car « au rythme du nô les voyages sont si lents que toujours l'hiver vient vous surprendre en route » (*CJ*, p. 546) ; or c'est exactement ce qui s'est passé à Tabriz : « Dans la nuit, la neige tombe, couvre les toits, *étouffe les cris*, coupe les routes… et on reste six mois à Tabriz, Azerbâyjân » (*UM*, p. 173, je souligne). D'un texte à l'autre, voyage et musique

18. Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 544. Ci-après *CJ*.

s'entrelacent de manière symphonique, les mots permettant de décrire l'un et l'autre étant interchangeables. Le séjour au Japon, pays où l'on trouve « un des meilleurs silences du monde[19] », établit leur réciprocité jusqu'à les confondre.

Tous deux amènent à une dissolution relative du sujet, que le discours s'efforce d'imiter malgré sa soumission inhérente à la pesanteur d'un régime signifiant avec lequel il faut apprendre à ruser. La musique propose des connexions immédiates, des éclairs de sens qu'il est malaisé de reproduire dans l'écriture ; de ce point de vue, elle fonctionne comme le rire. Chez Bouvier, certains personnages, marqués par les pires atrocités, réunissent justement ces deux « valeurs universelles[20] ». Le médecin Paulus, à Tabriz, préfigure le rôle que jouera le *Quatuor* de Debussy à Ceylan, puis lors de la rédaction du *Poisson-Scorpion* : au chevet du voyageur malade, il sifflote du Schubert avant de prononcer sa phrase rituelle : « Je peux rire seulement » (*UM*, p. 204). De façon plus explicite, le discours de Yuji, rapporté dans *Chronique japonaise*, expose cette conspiration nécessaire de la musique et du rire face à la mort qu'ils permettent d'apprivoiser. Yuji a perdu toute sa famille pendant la guerre, il a vu Hiroshima ravagée par la bombe atomique, il a vécu dans des conditions extrêmement dures, pourtant il ne cesse de rire pendant ce récit glaçant : « – léger rire de crécelle – », « (rire) », « – il rit – », « en riant » (*CJ*, p. 561-565)… Yuji est ensuite décrit en ces termes :

> C'est un petit homme sec et musical, aussi transparent qu'un flocon de neige. Un regard d'éthéromane qui s'amuse et qui danse, avec la légèreté spectrale de qui est passé par le feu (*CJ*, p. 566).

Comment parler d'un tel être ? Bouvier d'abord modalise l'énonciation, en mentionnant à la façon d'un journaliste les rires qui la ponctuent. Ce n'est qu'ensuite qu'il présente ce narrateur qui semble se moquer de l'horreur de son histoire : le rire émane d'un « homme musical », il est l'irruption de la musique dans son discours. Yuji est comparé au « flocon de neige », puis à « qui est passé par le feu » : l'antinomie est frappante, et rappelle les deux pôles du voyage de *L'Usage du monde* dont le *nô* semble faire surgir le souvenir. Du froid brutal de Tabriz à la chaleur mortelle du Lout, les caractéristiques propres de ces lieux d'allègement sont mobilisées pour décrire

---

19. Bouvier fait référence au silence des salles de concert japonaises, lors d'une émission réalisée en 1976 intitulée « Musiques folkloriques d'Extrême-Orient. Le Japon. Entretien avec Nicolas Bouvier », dans le disque audio qui accompagne *L'Oreille du voyageur*, *op. cit.*, plage 11. Bouvier y souligne précisément des qualités qu'il met déjà en exergue dans *L'Usage du monde* : ancienneté, origine magique, aspect fantomatique, etc.

20. Nicolas Bouvier, *L'Échappée belle*, *op. cit.*, p. 59. *Le Hibou et la Baleine* illustrent très concrètement cette contiguïté de la musique et du rire. Le fragment consacré à « La musique » est suivi par « À rire et à mourir » ; dans les deux cas, Bouvier insiste sur une propédeutique de la mort : la musique « est aussi le meilleur apprentissage de la mort », alors que l'image « cocasse » d'un âne en veston côtoie un dessin macabre de Hokusai, vision que Bouvier s'impose « pour apprivoiser et conjurer la mort » : *Le Hibou et la Baleine*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1204-1206.

l'homme « d'une légèreté spectrale », qui rythme un récit terrifiant de son « léger rire de crécelle », qui est devenu tout entier musique.

La musique et le rire : il faut bien ça pour exprimer l'inexprimable. L'écriture de Bouvier témoigne d'un travail acharné pour s'en approcher autant que faire se peut, c'est-à-dire pour traduire l'inexprimable en s'inspirant de cette musique qui motive le voyage et contient en germe la morale que cette expérience façonne et affine à mesure que les années passent et que les livres paraissent, parcimonieusement. L'effort de traduction apparaît dans la récurrence de ces bribes musicales, littérales ou métaphoriques, et de la panoplie de tropes – la nuit, les animaux, la magie, le sang – qui suit la musique comme son ombre diffractée. Autant de figures destinées à cerner l'ineffable, et à lui rendre justice ; la méthode trouve son origine dans l'expérience fondatrice de *L'Usage du monde*, dans le voyage et dans le texte qui le prolonge. Si la musique référentielle, jouée, écoutée ou enregistrée, donnée donc par le mouvement qu'elle suscite par ailleurs, s'avère une éthique de l'abrogation du sujet, de l'effacement de soi, comme disait Pasquali, ou de sa fusion dans le monde, l'usage métaphorique qu'en fait une écriture elle-même musicale relève d'une esthétique qui en est le pendant formel.

Dans un troisième temps, la musique acquiert une dimension épistémique : éthique et esthétique s'unissent dans la réflexion de Bouvier pour ébaucher une théorie générale du voyage et de la littérature, ces très vieilles images de la vie même. La métaphore concerne alors le monde lui-même, perçu non plus comme livre, ainsi que le voudrait une antique tradition analogique, mais comme musique, ou du moins comme partition : il « est constamment polyphonique alors que nous n'en avons, par carence ou paresse, qu'une lecture monodique », même si en de trop rares instances on « perçoit toutes ces harmoniques », si on « entend toutes les voix de la partition[21] » (*RD*, p. 1306). La mue symbolique est achevée : la musique figure le monde et les innombrables réseaux de relations qui le composent[22]. Elle est finalement érigée en principe d'intelligibilité du réel qu'elle abstrait et sublime, principe de l'usage même d'un monde qu'on ne peut prétendre comprendre qu'en tenant compte tant de l'infinie multiplicité de ses voix que de l'unité que leur chœur laisse malgré tout entendre.

Principe de lecture, donc, mais aussi d'écriture, quand il s'agit d'ajouter sa mélodie à ce concert en le tirant vers le silence plutôt que vers la cacophonie facile : la mélodie d'un « vrai texte » d'une indéniable légèreté qui réalise le miracle d'être et

---

21. Le couple dialectique monodie – polyphonie est évoqué à plusieurs reprises dans les écrits tardifs ; voir par exemple « Réflexions sur l'espace et l'écriture », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1054, ou *L'Oreille du voyageur*, *op. cit.*, p. 116.

22. On peut noter que l'analogie musicale est aussi fondamentale, et pour ainsi dire motrice, pour Claude Lévi-Strauss, qui, dans le premier article qu'il consacre à l'analyse des mythes, lit ceux-ci comme autant de « partitions d'orchestre » (*Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 242-244), avant de construire ses *Mythologiques* comme une tétralogie wagnérienne. À beaucoup d'égards, la pensée de Bouvier présente des similarités frappantes avec celle de Lévi-Strauss, qu'il a beaucoup lu et cite notamment dans *Chronique japonaise* (p. 640). Gilles Louÿs a souligné de belle manière cette parenté (« S'incorporer l'étrange : l'anthropologie sensorielle de Nicolas Bouvier », *Littérature*, n° 173, 2014, p. 72-85).

de ne pas être à la fois, de disparaître tout en étant indubitablement *là*. Les textes de Nicolas Bouvier sont des textes musicaux au sens fort du terme, tendus vers l'idéal plotinien d'un contact impondérable : celui de la « tangence » sur laquelle s'achève *L'Usage du monde* (*UM*, p. 387). Le phénomène est fugace, la tangence s'évanouit aussitôt qu'elle apparaît : elle est temporelle autant que spatiale. L'espace d'un instant l'être se confond avec le monde, avant d'être à nouveau gagné par l'« insuffisance centrale de l'âme » (*ibid.*). Significativement, Bouvier reprend cette formule qui clôt le récit du voyage pour évoquer ces espaces harmonieux où une forme supérieure de connaissance se déploie :

> Par insuffisance centrale et prudence nous nous tenons à distance de ces vastes zones magnétiques où une héraldique secrète que notre incuriosité nous dérobe se manifeste, où justement ces polyphonies résonnent[23].

Retour du thème : comme une spirale, l'écriture monte en repassant sur elle-même. Une nouvelle fois, le discours verse dans l'ésotérisme et le secret, mais non dans un mysticisme simpliste : il se maintient lui aussi dans l'entre-deux que recherche l'écrivain-voyageur-musicien, qui ne se complaît jamais dans l'ineffable. Plutôt, il lutte inlassablement pour atteindre au « vrai texte », s'échappant au propre et au figuré par la musique, qui lui propose un modèle réduit mais complet – éthique, esthétique et épistémique – d'une inégalable puissance.

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