Viatica

Pôle éditorial numérique de l'Université Clermont Auvergne
Polen

Pour citer cet article :

Jean-Xavier RIDON, « Bouvier et le quatuor cingalais, ou les ambivalences de la « magie » », *Viatica* [En ligne], HS 1 | 2017,
URL : http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=798
DOI : https://dx.doi.org/10.52497/viatica798

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

BOUVIER ET LE QUATUOR CINGALAIS, OU LES AMBIVALENCES DE LA « MAGIE »

Bouvier and the Sinhala Quartet, or the Uncertainties of 'Magic'

Jean-Xavier RIDON

Université de Nottingham

Résumé : *Le Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier se voit ici analysé comme un exercice de « magie blanche », terme par lequel Bouvier renvoie à des activités suscitant, comme l'écriture, une forme d'énergie intérieure. L'étude porte sur la manifestation de la structure musicale dans le récit de voyage et sur la manière dont Bouvier installe un système de répétitions et d'échos directement calqué sur la musique de Claude Debussy.

Abstract: The Scorpion-Fish *by Nicolas Bouvier is analysed here as an exercise of "white magic", a term used by Bouvier to describe activities which evoke, like writing, inner energy. The study focuses on the expression of musical structure in travel writing and the way in which Bouvier includes a series of repetitions and echoes, directly modelled on the music of Claude Debussy.*

Mots-clés : Bouvier (Nicolas), Debussy (Claude), magie, informe, exorcisme, Ceylan

Keywords: Bouvier (Nicolas), Debussy (Claude), magic, shapeless, exorcism, Ceylon

L'œuvre de Nicolas Bouvier fait de nombreuses références à deux éléments qui structurent la façon dont il représente le monde dans ses œuvres : la musique et une certaine dimension ésotérique dont fait partie la magie. Ses voyages sont ainsi inséparables de la recherche de formes pour lui nouvelles de musique, dont il chercha tout au long de sa vie à faire témoignage. Le CD *Poussières et musiques du monde*[1] nous propose d'écouter les enregistrements qu'il fit lors de son voyage fondateur entre 1953 et 1956, de la Yougoslavie d'alors au Japon. S'il nous dit que ce voyage en direction de l'Est prend son sens en partie par la filiation d'un ensemble de cultures basées sur l'écrit[2], ces enregistrements nous révèlent qu'il y a aussi un fil musical qui permet de relier ces pays tout en en dévoilant les différences. Le voyage est ainsi inséparable de la poursuite d'une tonalité qu'il s'agit de faire vibrer tout au long de la route. La complétude du

1. Nicolas Bouvier, *Poussières et musiques du monde*, Enregistrements de Zagreb à Tokyo, CD.
2. Au début du *Poisson-Scorpion*, Bouvier écrit : « Pendant deux ans la "continuité continentale" m'avait servi de fil rouge », Nicolas Bouvier, *Le Poisson-scorpion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 23. Toutes mes références renverront désormais à cette édition.

voyage ne se situe pas seulement dans le sens que l'on peut en tirer mais dans cette dimension musicale qui permet de définir autrement une certaine présence au monde, que l'on pourrait caractériser comme la mélodie de la route et que Bouvier évoque si bien au début du *Poisson-Scorpion* :

> Dans ce gracieux agencement d'échos, de reflets, d'ombres colorées et dansantes il y avait une perfection souveraine et fugace et une musique que je reconnaissais. La lyre d'Orphée ou la flûte de Krishna. Celle qui résonne lorsque le monde apparaît dans sa transparence et sa simplicité originelle. Qui l'entend, même une fois, n'en guérira jamais[3].

Cette importance de la musique dans l'œuvre de Bouvier a déjà suscité un intérêt critique, notamment avec la publication en 2008 du recueil *L'Oreille du voyageur, Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*[4]. Son rapport à la magie et à la pensée ésotérique reste beaucoup moins étudié[5]. Pourtant, on constate que ses références à cette dimension immatérielle de l'existence sont nombreuses dès son premier texte, *L'Usage du monde*, où il est question de « magie rustique[6] », d'ensorcellement[7], de « maléfice[8] », jusqu'à ses textes plus tardifs comme le *Journal d'Aran*[9]. Souvent ces références se font sur le mode métaphorique, comme lorsque l'on parle de la « magie » d'un lieu pour renvoyer à sa beauté, à la façon dont il nous communique un sentiment de bien-être. C'est pourtant aussi une manière de rappeler que l'approche du monde de Bouvier est inséparable d'une dimension spirituelle : « […] si on enlève la dimension spirituelle à l'existence, elle cesse aussitôt de m'intéresser[10]. »

Parfois le recours au monde ésotérique est une nécessité pour l'écrivain, qui se confronte à la limitation de ses mots à exprimer de manière satisfaisante son expérience du voyage :

---

3. *Ibid*., p. 14. Plus loin dans le texte il perçoit les éléments de la rue Indigo street où il habite, à Galle, comme des notes sur une partition musicale : « […] disposées sur cette portée comme les notes d'une musique qui m'était particulièrement destinée, inoubliable, et dont je cherche encore le sens » (p. 73).
4. Hervé Guyader (dir.), *L'Oreille du voyageur, Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*, Carouge-Genève, Zoé, 2008. Voir également, ici même, l'article de Raphaël Piguet, « Musique du voyage, musique de l'écriture. Les fondements d'un paradigme dans *L'Usage du monde* » , *Viatica,* hors-série n° 1, 2017, [En ligne] URL : https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=783.
5. Certains critiques ont cependant abordé cette question : Jean-Paul Jacot, « Espace, magie, inspiration », dans « *La Suisse ouverte : Nicolas Bouvier* », *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 4, 1994, p. 83-103 ; Frédéric Wandelère, « Musique, présences et magie », *Quarto*, revue des archives littéraires suisses, n° 9-10, 1998, p. 89-96.
6. Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1992, p. 24.
7. *Ibid.,* p. 36.
8. *Ibid.,* p. 57.
9. Nicolas Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux,* Paris, Payot, 1990.
10. Nicolas Bouvier. *Routes et déroutes*. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall, Genève, Metropolis, quatrième édition, 1998, p. 29.

> Si ces moments d'extrême bonheur, d'extrême danger ou d'extrême malheur sont si difficiles à décrire, c'est précisément parce que le langage s'arrête à un certain point et que vous, vous allez un peu plus loin[11].

Bouvier nous dit ne pas croire à ce monde des esprits[12], mais il l'utilise comme le reflet d'un doute sur certains événements qui lui paraissent inintelligibles et qu'il ne peut traduire en termes purement rationnels. C'est ainsi souvent dans des moments d'extrême faiblesse physique et mentale que des êtres de l'au-delà apparaissent dans ses textes. Des fantômes qui se manifestent dans le *Poisson-scorpion* aux « *good people* » des îles d'Aran, ces apparitions deviennent l'expression d'une faiblesse intérieure où le rapport de l'écrivain au monde est rendu problématique. C'est bien sous cet angle que Bouvier analyse son expérience à Ceylan :

> J'ai été l'objet d'un enchantement négatif. C'est pourquoi j'ai eu tant de peine et j'ai dû laisser tant d'eau couler sous les ponts avant d'écrire cette histoire. Je n'avais aucune envie de retourner là-bas en esprit, tout en y retournant constamment, hanté que j'étais par cette défaite, cette débandade, cette déconfiture, cette perte progressive du contrôle de soi. À la fin j'avais la berlue[13].

C'est surtout dans *Le Poisson-Scorpion* que ces deux dimensions se retrouvent liées d'une manière étroite et organique. Je me propose d'analyser ce texte comme un exercice de « magie blanche ». La magie s'attaque au concept même de réalité en la doublant d'une dimension cachée qui tient de l'intuition et de l'insaisissable. Elle nous introduit dans un mode de pensée préscientifique qui suppose l'existence de forces occultes capables d'avoir un impact direct sur les éléments de la vie quotidienne. Elle nous place donc à la frontière du phénomène religieux, c'est-à-dire que, sans participer à une forme de culte institutionnalisé, la magie se base sur la croyance en des forces occultes de la nature et sur la certitude de pouvoir les utiliser à des fins humaines[14]. Évidemment Bouvier ne croit pas à la magie en tant que telle, et la « magie blanche » à laquelle il se réfère plusieurs fois fait référence à des activités comme l'écriture, qu'il utilise pour contrecarrer des moments de faiblesse ou d'hésitation mentale. Elle renvoie donc à des activités pratiques à même de susciter une forme d'énergie intérieure qui lui manque.

Cette magie est, dans *Le Poisson-Scorpion*, inséparable d'un récit dont la structure est d'une précision minutieuse et qui trouve son modèle dans une partition musicale de Claude Debussy. Les répétitions et leurs mises en écho au sein du récit mettent

---

11. *Ibid.,* p. 95.
12. Il dénonce par exemple les pièges faciles d'un exotisme spirituel lié à l'Asie : « Sans du tout fréquenter les gourous ou me faire donner des mantras ineptes qu'on paie cinquante dollars, je considère que tout voyage a son élément d'apprentissage » (*Routes et déroutes*, p. 183).
13. *Ibid.,* p. 146.
14. Sur la distinction entre magie et religion, on pourra lire Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris, PUF, 2007.

en place une structure rythmique qui n'est pas sans évoquer l'idée de code ou de rituel. *Le Poisson-Scorpion* est cette recherche d'un code musical et narratif qui vient véritablement conjurer les traces négatives qu'une mauvaise expérience de voyage a laissées dans l'esprit de l'écrivain.

On se souvient que *Le Poisson-Scorpion* est le récit de l'expérience désastreuse de Bouvier qui, vingt-quatre ans plus tôt, en 1955, s'était retrouvé, après deux ans de route, coincé sur l'île de Ceylan. Malade, dépourvu d'amis et d'argent, le voyageur se voit prisonnier d'un espace dont il ne parvient pas à comprendre les signes. Le texte s'apparente alors à la description d'un échouage intérieur, et nous suivons lentement la façon dont l'identité du voyageur se délite. Face-à-face obscur avec soi-même, mais aussi avec la possibilité de sa propre fin, *Le Poisson-Scorpion* nous introduit dans une « zone de silence », premier titre que Bouvier voulait donner à son texte et qui n'est rien d'autre qu'une forme d'échouage intérieur. En cela le texte s'éloigne du genre du récit de voyage auquel le nom de Bouvier est habituellement associé. Pour l'auteur, il ne s'agit plus du tout d'élaborer le témoignage de ses découvertes à l'étranger, mais de rendre compte d'un échec qui l'a véritablement hanté tout le reste de sa vie. Bouvier à Ceylan n'est plus un voyageur, mais c'est dans ce chaudron maléfique qu'il redéfinit son rapport à l'écriture et qu'il réinvente un certain lien avec la musique.

L'affinité du texte avec la musique se découvre dès la première page, dans l'une des dédicaces qui est adressée à « Claude Debussy », à l'occasion de la réédition du *Poisson-Scorpion* chez Gallimard. En fait, Bouvier nous dit qu'il a écrit *Le Poisson-Scorpion* en écoutant de manière obsessionnelle le *Quatuor à cordes en sol mineur* de Debussy[15], et tout particulièrement l'andante qui en est le troisième mouvement. Lorsque la journaliste Irène Lichtenstein-Fall lui fait remarquer qu'il se réfère souvent au *Poisson-Scorpion* comme à un texte musical, Bouvier lui répond :

> Ce n'était pas délibéré, mais alors que j'écrivais *Le Poisson-Scorpion*, j'ai dû écouter au moins deux cents fois le premier quatuor à cordes de Debussy, pour moi un exemple de la félicité qui peut exister dans la musique occidentale[16].

On notera tout de suite que cette pièce musicale est associée au sentiment d'allégresse qui est un mouvement ascensionnel de l'affectivité, mais aussi à l'Occident qui servira de contrepoint à une Asie rendue temporairement incompréhensible. Si l'expérience vécue à Ceylan est l'histoire d'un enfermement dans une forme d'inertie immobile, la musique de Debussy semble en offrir le contrepoint, une légèreté fugitive. Cependant cette alliance entre écriture et musique prend ici une apparence beaucoup plus organique, et Bouvier d'ajouter :

> *Le Poisson-Scorpion* est un texte que j'ai rythmé et construit comme une sonate, avec des codas, des thèmes qui reviennent, des récurrences délibérées, ce qui explique

15. Claude Debussy, Quatuor *opus 10* en sol mineur, 1893.
16. *Routes et Déroutes*, p. 186.

> aussi que je l'ai écrit en écoutant de la musique. En général, j'écris dans le silence, mais si j'ai de la peine à m'y mettre, que je ne suis pas inspiré, j'écoute un concerto romantique, qui fait un peu fondre la cire, qui la rend plus ductile et me permet de me remettre au travail[17].

La musique n'est pas seulement un au-delà des mots qui permettrait de se dégager de leur signification, mais une structure mélodique qui ramène les mots dans une direction propre à transcrire l'ambiance que l'écrivain veut transmettre à son récit. Il ne s'agit donc pas, pour lui, d'opposer la musique aux mots, de montrer comment l'un peut ou non aller plus loin que l'autre[18]. On reconnaît davantage un travail de complémentarité, une façon d'associer les deux formes d'art afin d'offrir la représentation d'une expérience que Bouvier a laissée sous silence pendant plus de vingt-deux ans.

Je me propose tout d'abord d'analyser comment cette structure musicale se manifeste dans le texte de Bouvier et surtout la façon dont il dispose certains motifs dans un système de répétitions et d'échos directement calqué sur la musique de Debussy. Nous constaterons que c'est dans l'agencement du texte que le sens revient, non plus en termes d'explication ou de sémantique, mais en termes de forme. C'est par la forme et surtout dans la recherche d'une formule que Bouvier rapproche de la magie, que l'écrivain parvient, en partie, à se guérir de cette expérience passée.

Des critiques comme Anne-Marie Jaton[19] ont déjà montré comment certains motifs sont disposés au sein du texte comme une sorte de leitmotiv qui revient de manière régulière. Elle s'intéresse particulièrement au scorpion qui, de la réalité de l'insecte à la symbolique astrale, se manifeste tout au long du récit. Je voudrais quant à moi m'intéresser à un système d'alternances qui produit un effet rythmique tout en nous renvoyant à une réalité fondamentale du voyage. En effet, Bouvier revient plusieurs fois sur l'idée que le voyage se constitue essentiellement d'un balancement entre les moments euphoriques et heureux et ceux qui le confrontent à des moments de tristesse ou de dépression. Il parle de cette oscillation en évoquant l'écriture de Blaise Cendrars :

> On passe de la jubilation à la tristesse et cette balance qui est comme un voyage à l'intérieur du voyage, vous tue[20].

---

17. *Ibid*., p. 187.

18. Ailleurs, Bouvier suggère que, en effet, la musique est un art qui pour lui va plus loin dans l'expression de l'affectivité humaine : « J'adore les mots. Mais le terrain qu'ils couvrent n'est pas le même que celui des sons et ce territoire me paraît plus exigu », dans L'Oreille *du voyageur*, *op. cit.*, p. 82.

19. « Un certain nombre de poissons et de scorpions traversent le livre, rythmant l'histoire jusqu'à la rencontre du protagoniste avec le poisson-scorpion de l'épicière, à la fois réel et symbolique, servant à réunifier les deux parties séparées » (Anne Marie Jaton, *Nicolas Bouvier. Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p. 76). On pourrait étudier aussi la façon dont l'écrivain utilise la symbolique du sang tout au long du texte.

20. Nicolas Bouvier, *L'Échappée belle, éloge de quelques pérégrins*. Genève, Métropolis, 1998, p. 38-39.
Dans *Routes et Déroutes*, il ajoute encore : « La dialectique de la vie nomade est faite de deux temps : s'attacher et s'arracher. On n'arrête pas de vivre ce couple de mots tout au long de la route » (p. 76).

Cet agencement fait d'oscillations et de répétitions se retrouve sous différentes formes, à l'intérieur des chapitres, mais parfois aussi d'un chapitre à l'autre, tout au long du récit, et nous renvoie à la structure du quatuor de Debussy. En effet, au niveau rythmique le quatuor se compose de quatre mouvements qui alternent des moments « animé [s] et très décidé [s] » avec des passages « doucement expressif [s] » (je reprends ici les indications écrites par Debussy sur sa partition). Le tempo de la composition est également symétrique puisque le premier mouvement est un 4/4 suivi de 6/8 et enfin 4/4[21]. C'est également un morceau conçu principalement autour d'un thème musical énoncé dès le premier mouvement et qui est répété avec de multiples variations tout au long du quatuor. Système de répétitions qui permet de mettre en place un ensemble de variations basées sur le même thème dont l'auteur cherche à exprimer toutes les nuances. Cette alternance est inséparable du principe cyclique mis au point par César Franck et dont Debussy s'est inspiré pour son quatuor, mais qui est déjà fortement présente dans la musique de Beethoven. Roger Parker, dans son analyse du quatuor, suggère même que cette pièce de Debussy est un véritable hommage rendu à la musique de Beethoven :

> *What's more, and in the manner of the times, the Quartet strives to outdo Beethoven in the matter of thematic coherence. Following several of Franck's works in particular, the entire quartet is 'cyclic' in form, constantly referring to and transforming the opening melody of the first movement through the course of the piece*[22].

Cette structure d'alternances et de reprises ne se retrouve pas seulement dans le passage d'un mouvement à l'autre, mais au sein même de chacun d'entre eux. Si on écoute attentivement le troisième mouvement du quatuor, qui est sans doute le plus sombre, on constate que la mélodie est tout d'abord jouée par l'alto, puis elle est reprise par les deux violons avant de l'être par le violoncelle. Cet arrangement d'échos aboutit à un crescendo joué par tous les instruments qui est suivi par la reprise du thème avant de s'achever dans la douceur d'une coda jouée en « pianissimo ».

Cette cadence se transpose tout d'abord à l'intérieur du texte dans la façon dont le narrateur nous fait constamment passer de l'expression de la lourdeur à celle de la légèreté. À chaque moment où il semble désespéré, un élément de la réalité se présente pour lui redonner une légèreté qu'il croyait perdue. Le texte commence ainsi dans l'euphorie produite par deux années de route vécues selon l'auteur dans le bonheur :

---

21. Voir à ce propos l'article de Nadine Laporte, « Le texte-partition *Le Poisson-Scorpion* à l'écoute du *Quatuor en sol mineur* de Claude Debussy » – texte dont on trouve une version abrégée dans *L'Oreille du voyageur* (*op. cit.*), dans lequel, malheureusement, on ne retrouve plus son analyse musicale détaillée du Quatuor.

22. Roger Parker, « Debussy Quartet in G minor *op.* 10 » ; voir le lien http://www.gresham.ac.uk. « De plus, à l'instar de l'époque, le Quatuor tente de surpasser Beethoven au niveau de la cohérence thématique. À la suite de plusieurs œuvres de Franck en particulier, le Quatuor entier a une forme cyclique, renvoyant constamment tout au long du morceau, tout en la transformant, à la mélodie d'ouverture du premier mouvement. » (Ma traduction).

> La descente de l'Inde avait été une merveille. Aujourd'hui j'allais quitter ce continent que j'avais tant aimé. La matinée était chargée de présages et plus légère qu'une bulle[23].

Puis il se confronte lentement à la possibilité d'entrer dans un espace où il pourrait rester enfermé (« Veiller à ne pas rester coincé ici comme une cartouche dans un canon rouillé[24] »), et qui lui donne pour la première fois « une peur du lendemain[25]. » Ici, la légèreté est associée à la liberté et au mouvement, alors que la lourdeur renvoie à l'immobilité et à l'emprisonnement. Plus loin, alors qu'il tombe littéralement sur le sol après s'être évanoui dans le dispensaire de Colombo, il nous dit que la présence des autres pensionnaires du lieu l'a « rendu plus léger qu'un rond de fumée[26]. » C'est également au moment le plus sombre de son séjour sur l'île qu'il rencontre le fantôme du père Alvaro, dont les propos mais aussi la propension à la lévitation, lui redonneront l'énergie nécessaire pour échapper à l'inertie des lieux[27]. Finalement, il retrouvera l'allégresse propre à la route après s'être pratiquement assommé sur le poteau de l'hôpital de la ville de Galle : « Moi je commençais à revivre : j'avais touché le fond, je remontais comme une bulle[28]. » Et c'est comme naturellement que le texte s'achève dans la dimension musicale propre au voyage :

> J'ai laissé sur la table l'argent que je devais à l'aubergiste et j'ai regardé une dernière fois cette soupente bleue où j'avais été si longtemps prisonnier. Elle vibrait d'une musique indicible[29].

Cette alternance entre légèreté et lourdeur n'est pas simplement celle propre à l'intériorité du narrateur. Elle se retrouve dans les éléments constituant la réalité qui l'entoure, à l'image de ce scarabée qui lutte contre la gravité en poussant sa progéniture dans une boule de purin et qui, sous la dureté de ses élytres, cache des ailes qui lui permettent de s'envoler. Cet insecte est d'ailleurs un autre motif récurrent du texte puisqu'il est évoqué pour la première fois à la fin du chapitre IV :

---

23. *Le Poisson-Scorpion*, p. 13.
24. *Ibid.*, p. 24.
25. *Ibid.*, p. 43.
26. *Ibid.*, p. 53.
27. Nadine Laporte suggère justement qu'il y a tout un jeu du contrepoint musical dans le texte dans lequel chaque élément important trouve son opposé : « Dans la structure interne du récit, Nicolas Bouvier se sert essentiellement du contrepoint : le Padre sert de contrepoint à la magie noire, Circé de contrepoint à la lettre de l'amour perdu, les Trotskystes de contrepoint aux médecins et aux malades de la capitale, la ville de M… de fantôme contrapuntique à Galle, les mots de la mère et des légendes contrastent avec la réalité noire, l'aventurier en larmes abandonné par sa femme à Peter Fleming, le visage du miroir au moi en train de disparaître […] ». Cet extrait n'a pas été repris dans la version abrégée de cet article intitulé « Le texte-partition. *Le Poisson-Scorpion* à l'écoute du *Quatuor en sol mineur* de Claude Debussy », dans *L'Oreille du voyageur*, *op. cit.*
28. *Le Poisson-Scorpion, p.* 172.
29. *Ibid.*, p. 173.

> Il faut bien s'arrêter de temps en temps pour apprendre à faire sa musique, faire un peu chanter ses élytres, non[30] ?

On remarquera qu'il est associé à la musique ; il réapparaît au chapitre cinq sous la forme d'une illustration dans un livre d'entomologie[31] datant de 1907. Enfin le scarabée est ce « Monsieur de compagnie » auquel le titre du chapitre dix-sept fait référence et qui finira en effet par s'envoler par la fenêtre préfigurant ainsi le départ tout proche de Bouvier[32] pour le Japon[33].

Pourtant le vol n'est pas toujours le symbole d'une légèreté recherchée, à l'image du paon dont l'envolée se révèle plus grotesque que la marche :

> Son vol lourd et rasant est un désastre. On a toujours l'impression qu'il est sur le point de s'empaler[34].

Le système de valeurs utilisé par Bouvier n'est pas figé : la légèreté évoquée se teinte parfois de lourdeur et l'inertie devient le lieu d'un certain réconfort. Si elle est souvent liée à l'immobilité vécue comme principe d'emprisonnement et de mort, la lourdeur devient aussi le contrepoint positif d'un monde qui sombre lentement du côté de l'immatériel. La force gravitationnelle permet ainsi au narrateur de rester ancré dans une réalité qui, de plus en plus, a tendance à lui échapper. La légèreté, quant à elle, participe du monde des esprits qui mettent la raison du voyageur en péril et le confrontent à la possibilité de sa propre disparition. Dans ce jeu d'échos qui nous fait passer de l'un à l'autre, l'auteur introduit une variation dans la signification des valeurs. Il nous confronte à une ambiguïté qui est aussi celle du langage lorsqu'il constate l'inadéquation de l'expression « tomber amoureux », alors que le sentiment d'amour est, nous dit-il, ascensionnel[35]. Ainsi la lourdeur devient parfois positive. Alors que la capitale, Colombo, lui paraît, du fait de son impossibilité à la comprendre, complètement inconsistante et comme non existante, c'est la lourdeur des pierres précieuses du quartier des bijoutiers de Colombo qui communique à ces rues une certaine densité :

> Elles ancrent cette capitale inconsistante dans un temps linéaire et lui donnent juste assez de réalité pour que le Parlement puisse y siéger sans disparaître[36].

---

30. *Ibid.*, p. 40,
31. « Mais plus loin, à l'éventaire d'un brocanteur, je suis tombé sur "*Insect Life in India*" par G. Th. Leffroy (DSO, VC) Calcutta 1907 » (*Le Poisson-Scorpion*, p. 47).
32. *Ibid.*, p. 153.
33. *Ibid.*, p. 46-47
34. *Ibid.*, p. 23
35. *Ibid., p.* 91.
36. *Ibid.*, p. 46-47.

La matérialité de certains objets devient une forme de réconfort dans un espace où tout échappe : « Un réchaud Primus et une lampe à pétrole dont la compacité et le profil trapu sont un véritable bienfait[37] ». La légèreté, quant à elle, devient la caractéristique d'un monde qui flirte avec les esprits :

> À croire les anciennes chroniques, l'air y était à ce point bourdonnant de présences scélérates que le Bouddha lui-même y fit plusieurs voyages pour convertir ces ombres à la bonne loi et rendre le pays habitable[38].

Cette alternance entre légèreté et lourdeur se retrouve dans le quatuor de Debussy, en particulier dans la façon dont il alterne le registre haut qui place sa mélodie dans les aigus avec un registre bas qui, lui, reprend les motifs dans les basses. C'est aussi un jeu au niveau de la densité du morceau, qui exploite au maximum les possibilités sonores des quatre instruments. Dans le troisième mouvement, par exemple, le violoncelle introduit seul le motif principal, la densité est donc légère, mais c'est le registre qui est bas et qui donne à cette introduction une épaisseur quelque peu mélancolique. Cette lourdeur est immédiatement contrecarrée par la reprise du motif par le violon (ou de l'alto) qui, elle, se fait sur un registre élevé. Plus tard, au moment du crescendo entre les quatre instruments, c'est l'augmentation de la densité sur un mode répétitif et un rythme accéléré qui crée une certaine lourdeur, alors que le registre est placé dans les aigus. On retrouve ainsi au centre de la partition de Debussy, le même jeu de balancement entre la légèreté et la lourdeur (joie et tristesse) qui produit la même ambiguïté au niveau de leurs valeurs.

L'absence de gravité participe à la façon dont le texte donne de plus en plus de réalité au monde des fantômes et autres mauvaises présences qui emportent la raison du voyageur du côté de la folie. Le voyageur perd de son épaisseur et cette impossibilité à se fixer dans la réalité de Galle le rend beaucoup plus poreux à un mode de pensée auquel pourtant il ne croit pas, mais dont il nous dit qu'il est pratiqué tout autour de lui, à savoir la magie noire. Il déclare, à propos de « bigotes » qui suivent la procession d'un enterrement :

> […] Elles me jettent des regards assez chargés de malveillance pour me transformer en simple bouffée de chaleur, risque auquel je m'expose dès que je m'éloigne un peu trop[39].

La légèreté devient le signe d'une fragilité qui rend le voyageur vulnérable aux pratiques du lieu, elle le place du côté de sa disparition possible ou tout du moins l'introduit au monde parallèle des esprits. Ainsi, cette oscillation constante entre légèreté et lourdeur permet à Bouvier non seulement d'instaurer un rythme musical

---

37. *Ibid.*, p. 34.
38. *Ibid., p.* 79.
39. *Le Poisson-Scorpion*, p. 63.

au sein même de sa narration, mais aussi d'implanter un doute sur les frontières qui séparent la réalité de l'hallucination ou du rêve. Ce passage de l'un à l'autre – on voit des djinns sortir de la terre, une main invisible fait trébucher le voyageur lors de sa visite dans la ville de Matara – atteint son paroxysme lors de la rencontre finale avec le père Alvaro. Alors que la description du religieux se fait sur le mode réaliste, le narrateur révèle un peu plus tard qu'il s'agit en fait d'un fantôme, puisque le père Alvaro est mort en 1948, donc pratiquement sept ans avant l'arrivée de Bouvier sur l'île. À l'alternance entre réalité et hallucination correspond celle entre récit de voyage et fiction. Bouvier se joue du genre et propose une réflexion sur le pouvoir de l'écriture à faire exister ou non ce qu'elle représente. Si le père Alvaro est en partie une invention, les archives du Fonds Bouvier à la bibliothèque de Genève, et notamment le journal de voyage écrit par Bouvier à Ceylan, révèlent qu'il y avait bien un prêtre jésuite à Galle lors de la visite de Bouvier. L'alternance est ici le lieu d'une indistinction où se loge le doute qui saisit le lecteur sur la véracité de certains événements racontés et qui reproduit dans la dynamique de lecture le trouble propre à l'esprit du voyageur en déroute.

La structure d'alternance produit le doute, l'indécision, la perte des frontières, en même temps qu'elle est un véritable agencement narratif, c'est-à-dire une composition précise des éléments du récit. L'élément musical offre donc une structure à Bouvier qui lui permet de se libérer de cette expérience désastreuse qui est pour lui une épreuve de l'informe. Le livre repose sur ce paradoxe : il propose un texte très structuré afin de reproduire une expérience de l'informe dont participe cette indistinction entre les frontières. C'est donc un informe domestiqué par la mise en récit, c'est-à-dire pris dans la forme et qui permet à l'auteur de représenter son expérience néfaste sans sombrer à nouveau dans cette folie. Mais en cela, ne va-t-il pas à l'encontre des conseils que lui donne le père Alvaro lorsqu'il lui déclare : « Le secret le mieux gardé du Mal c'est qu'il est informe : le modeler c'est tomber dans le premier piège qu'il nous tend[40] ». Sans doute, mais c'est aussi oublier que c'est en lui donnant forme que l'auteur parvient à s'en guérir.

Mais quel est le rapport entre cet informe, la magie et la musique de Debussy ? La magie introduit à l'informe tant que l'on n'est pas en mesure d'en comprendre le mécanisme. Dès que l'on saisit son fonctionnement, on constate qu'elle se construit sur un ensemble de rituels et de formules qui justement permettent de donner forme à l'informe. On pourrait définir la magie comme étant la tentative de donner forme, et par là de contrôler, les forces de la nature qui demeurent invisibles. Or, Bouvier est très clair à ce sujet, il a écrit *Le Poisson-Scorpion* afin de trouver une formule qui lui permette de se débarrasser d'une expérience de l'informe :

> Et comme dans cette île je devais me battre sans cesse pour opposer des formes à l'informe, des formes ou des formules, les formules magiques d'ailleurs ce n'est pas

40. *Ibid.*, p. 142.

> autre chose, c'est un pouvoir, c'est une nuée qu'on a mise en forme et une fois qu'on lui a donné une forme, on lui donne un pouvoir[41].

Ce n'est donc pas pour rien qu'il a choisi de s'inspirer de l'une des compositions de Debussy les plus structurées. Tout le quatuor peut être en effet rapproché d'une incantation avec la mélodie d'introduction qui est ensuite reprise avec des variations tout au long du morceau. L'incantation est une formule magique qui est récitée ou chantée en suivant une structure répétitive propre à susciter un phénomène rythmique. C'est le rythme lui-même, plutôt que le sens de la formule répétée, qui donne à l'incantation son pouvoir, cette impression qu'elle peut agir sur les éléments de la réalité[42]. En même temps, la répétition nous renvoie à l'idée du rituel qui s'élabore toujours à partir d'une structure précise réglée à l'avance. C'est elle qui est à la source d'un élément rythmique établissant l'émergence d'une présence qui s'oppose au processus de disparition que subit le voyageur. La répétition établit également un phénomène de reconnaissance. Le jeu d'échos qu'elle instaure permet à celui qui veut raconter l'histoire d'une folie se donnant comme la perte des points de repère culturels par lesquels le voyageur se définit, de structurer son récit. La répétition constitue donc une forme d'ancrage par rapport à une expérience vécue comme étant incompréhensible. Bouvier trouve une réponse à sa « folie » qui n'est pas de l'ordre de la sémantique, mais qui rejoint davantage la structure du langage magique. Impossible de ne pas penser ici au livre *Épreuves, Exorcismes*[43] d'Henri Michaux, qui est l'un des auteurs ayant le plus influencé Bouvier[44]. Dans son texte Michaux s'adonne à des exorcismes poétiques qui se construisent sur une rythmique des mots où répétitions et sonorités sont proférées pour susciter une énergie salvatrice dans l'esprit du poète :

> […] L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.
>
> Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux ![45]

Bouvier de son côté utilise la structure musicale de son récit pour se défaire d'une expérience néfaste :

---

41. Transcription de l'interview que l'on trouve dans le CD (voir *supra*, n°1).
42. Symboliquement l'émergence du rythme est un acte de création qui permet de sortir du chaos originel – il offre une origine qui peut être ajoutée à la symbolique de la naissance que l'on trouve tout au long du texte.
43. Henri Michaux, *Épreuves, Exorcismes 1940-1944*, Paris, Gallimard, 1946.
44. Voir à ce sujet « Henri Michaux : Obituaire d'automne », dans Nicolas Bouvier, *L'Échappée belle…*, *op. cit.*, p. 155-163.
45. Henri Michaux, *Épreuves, Exorcismes…*, *op. cit.*., p. 7.

> Ce qui se passe peut parfois être si nocif, délétère, maléfique qu'on écrit alors pour conjurer une expérience négative qui, si on la laissait croître en nous comme une maladie, nous conduirait à la démence ou à la mort. C'est l'écriture d'exorcisme, la « formule » de magie blanche opposée à l'informe[46].

Face à un discours magique qu'il ne comprend pas et qui ne correspond pas à sa vision du monde, Bouvier a dû trouver un discours qui puisse lui servir de contrepoint dans le sens d'un discours oppositionnel et musical. En même temps, il devait opposer à la magie noire de Galle un discours qui lui corresponde, c'est-à-dire qui ne soit pas de l'ordre de la signification et qui puisse en proposer des formes équivalentes. Cette structure, il l'a trouvée dans ce quatuor de Debussy qui, en même temps, le renvoie à une culture occidentale qu'il comprend, puisqu'il a reçu une éducation musicale classique. La compréhension de l'autre n'est possible qu'à partir du moment où le voyageur est capable de la transposer dans un élément de sa culture avec laquelle il s'identifie. C'est pourquoi comprendre la magie propre à Galle n'était pas possible pendant son séjour, car à ce moment tous les liens étaient coupés avec Genève, et même, d'une certaine façon, avec sa mémoire, avec ce qui lui restait de son identité. La seule façon de la comprendre était de recréer cette magie avec les outils propres à sa culture, de la retranscrire dans une formule narrative qui ne fut pas qu'une simple appropriation mais une transformation au sein d'une structure musicale. Il fallait opposer au lieu sa propre logique, qui ne fut pas de l'ordre du discours cartésien, mais de celui du discours magique, une magie réinventée dans une perspective musicale. Ainsi Bouvier s'est-il guéri en partie de son expérience cingalaise non pas en utilisant les outils de la psychanalyse ou de l'interprétation, mais en redonnant une forme musicale à une expérience qui semblait ne pas en avoir.

---

46. Nicolas Bouvier, « La clé des champs », dans *Pour une littérature voyageuse*, Paris, Éditions Complexe, 1999, p. 42.