



HAL
open science

L'ESTHÉTISATION DU SAVOIR DANS LES RÉCITS DOCUMENTAIRES DE PAUL MORAND

Gil Charbonnier

► **To cite this version:**

Gil Charbonnier. L'ESTHÉTISATION DU SAVOIR DANS LES RÉCITS DOCUMENTAIRES DE PAUL MORAND. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 2014. hal-02196176

HAL Id: hal-02196176

<https://hal.science/hal-02196176>

Submitted on 27 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ESTHÉTISATION DU SAVOIR DANS LES RÉCITS DOCUMENTAIRES DE PAUL MORAND

Gil CHARBONNIER

L'émergence du récit documentaire durant l'entre-deux-guerres tient à plusieurs facteurs. Avec l'extension des voies de communication d'abord, la période se prête au voyage d'envergure. Grâce à la vitesse, au confort des paquebots, à la conquête de l'air, la route des Indes, par exemple, libère plus facilement l'accès à l'exotisme. Le voyage caractérise ensuite la soif de dépassement des années folles. S'enchantant du jazz de Cole Porter et des danses de Stravinski, il se change en cette fête planétaire que Morand a tant célébrée. Moyen magique d'évasion, le voyage aide à oublier, c'est une drogue dure, il est devenu « un alcool et le tourisme, plus qu'un tonique, un stupéfiant¹ ». Si cette folie l'envoûte comme les poésies de Barnabooth², Morand a néanmoins besoin d'une discipline, d'une structure forte pour donner naissance à une nouvelle esthétique documentaire qui bouleverse les genres du voyage. Quels sont les canons de cette esthétique ? En lisant *Voyage au Congo* (1927), Morand avait admiré chez Gide, l'un de ses maîtres, des motifs essentiels :

Connaissances scientifiques ; goût du mot propre ; de l'expression neuve ; et, aux heures dites de repos, contemplation reconnaissante des grands classiques dont l'art policé vient, par un raffinement suprême, rehausser, dans le livre congolais, les scènes barbares de tamtam ou de dépeçage d'hippopotames³.

C'est en recherchant cet équilibre entre connaissance, exotisme et écriture, souligné par l'écrivain, que la littérature, dans les années vingt, se confrontait à la concurrence des sciences humaines. Il en résultait, surtout chez Morand, une démarche d'esthétisation du savoir qui intégrait, comme nous le verrons, les champs de la modernité littéraire. Dans cette perspective se posait aussi la question du genre et du rapport à la fiction. Comment fallait-il qualifier ces textes ? Le terme *documentaire* fut utilisé comme sous-titre pour *Paris-Tombouctou* et *Hiver Caraïbe*, sans doute pour mieux détacher ces pièces d'une production axée sur la fiction. Les documentaires n'en restaient pas moins des récits. L'ampleur des enjeux était telle – la découverte du monde induisant de nouvelles approches du cosmopolitisme et de l'humanisme – que l'expérience tournait au récit d'une aventure, celle d'une création qui dramatise la connaissance. Qui plus est, la dimension idéologique de ces textes délivrait un discours sur le destin de l'Europe qui formait en soi un cadre de narration.

À bien des égards, la fiction se voulait, elle aussi, *document*. Valéry Larbaud, qui préfaçait en 1934 *Tandis que j'agonise* de William Faulkner, y faisait allusion. En montrant que le romancier américain offrait une vision inédite du Sud des États-Unis, il citait significativement une fiction de Morand :

D'abord, il nous décrit avec puissance et netteté des paysages, des conditions d'existence et des groupes humains d'une région des États-Unis que la littérature a jusqu'à présent assez rarement exploité : la partie d'un État du Sud située à peu près à égale distance de l'Atlantique et du golfe du Mexique et dont les principaux produits sont le coton et le maïs. Le climat est méridional et continental ; c'est bien le Sud, mais un Sud encore assez éloigné de la mer des Antilles, de la région deltaïque du Mississipi que Paul Morand nous fait entrevoir à la fin de sa nouvelle « Bâton-Rouge »⁴.

C'est donc sur ce paradigme de la connaissance, entre documents et fictions, qu'il importera de situer ces nouvelles expériences du voyage.

¹ Paul Morand, *Le Voyage* (1927 et 1963), dans *Voyages*, édition établie et présentée par Bernard Raffalli, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001, p. 827.

² P. Morand, « Les poésies de Barnabooth chantent dans la mémoire : "Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée / Ô train de luxe..." », dans *Voyages* (1963), *ibid.*, p. 862.

³ P. Morand, « André Gide voyageur », dans *Papiers d'identité*, Grasset, 1931, p. 177.

⁴ Valéry Larbaud, Préface à *Tandis que j'agonise* de William Faulkner, 1934, texte repris dans *Domaine anglais*, édition de Béatrice Mousli, Gallimard, 1997, p. 256.

Fondée sur une pratique du style qui transmet le savoir en rythmes et en images, l'esthétique documentaire de Morand illustre les débats de l'époque polarisant la connaissance centrée sur l'information et le récit littéraire. *Paris-Tombouctou*, *Hiver Caraïbe* ou encore *La Route des Indes* vivent de cette tension, au même titre que les récits africains de Gide et les textes de Leiris, à commencer par *L'Afrique fantôme* (1934). Derrière ce dernier ouvrage, c'est le contexte de l'ethnologie naissante qui transparait autour de la création du Musée de l'homme. L'ethnologie construit ses approches en privilégiant « l'épreuve du terrain » mais la transcription de l'expérience ne va pas de soi dès lors que les savants, soucieux de s'en tenir aux faits, refusent les écritures littéraires. Il faut pourtant un récit qu'il s'agira de légitimer sur un plan scientifique. On choisira donc l'objectivité qu'on définira comme une énonciation rigoureuse jugée incompatible avec l'effet artistique. « Les effets artistiques doivent être l'objet de la plus grande méfiance » déclara plus tard Marcel Griaule dans sa *Méthode de l'ethnographie* en 1957⁵. Mais l'objectivité des « notes de terrain » et la clarté d'une argumentation ne sauraient suffire à rendre toute l'étendue de la connaissance. Il faut aussi une certaine poésie de l'évocation capable de restituer l'atmosphère inédite d'un milieu humain ou d'une région encore inexplorée du globe. Comme le montrent les travaux récents de Vincent Debaene, l'image, qu'elle soit comparaison ou métaphore, ainsi que d'autres instruments rhétoriques, deviennent dès lors l'enjeu d'une nouvelle subjectivité à inventer, entre science et littérature. C'est sur ce constat que reposent les meilleures pages de *L'Afrique fantôme*. Michel Leiris était au centre de cette rencontre entre écrivains et ethnologues. Des surréalistes dissidents, comme Bataille ou Limbour, côtoyaient une avant-garde d'ethnologues, Henri Rivière, Marcel Griaule, Paul Rivet notamment, au sein de la revue *Documents*, laquelle fut le témoin, au cours de ses quinze numéros de leur implication commune dans une réflexion sur le réel et la subjectivité. Comment accorder la vérité du fait et de l'observation scientifique à la subjectivité du rédacteur⁶ ? En fait, les deux approches sont complémentaires tant il est vrai que l'écriture littéraire collabore à la connaissance en offrant plus de prise, par exemple, au traitement sensible du souvenir. Complément de l'expérience ethnographique, elle est aussi la plus apte à traduire dans les mots l'essentiel, c'est-à-dire le choc du dépaysement et de l'altérité.

Sur l'apport de la littérature dans ces processus cognitifs, les analyses de Ramon Fernandez constituent un élément décisif. À cet égard, Vincent Debaene a raison de faire de l'article, « Connaissance et science de l'homme », paru en août 1935 à *la N.R.F.*, un temps fort de la tension entre le poète et les nouveaux savants. Fernandez a trouvé en effet les mots et les formules pour exprimer l'une des causes de la crise de la littérature :

À présent, le sociologue, le psychologue de laboratoire, l'historien des lettres et des arts, s'en prennent à ce qui fut toujours l'objet du poète et du moraliste. Ils s'occupent de connaître l'homme. Notre querelle avec eux est une querelle de propriété⁷.

Dans son article, Fernandez annonce une prochaine dévalorisation de la littérature en alertant sur les risques que le poète formaliste fait courir à la poésie, si on la coupe de la connaissance et de son aspiration à la vérité :

Je sais que les poètes eux-mêmes (voyez cette ridicule campagne de la poésie pure) ont encouragé ce divorce par lâcheté et neurasthénie, renonçant à leur fonction sublime, qui est de voir et de faire voir ; mais quelques poètes seulement, et par la permission spéciale d'une époque en détresse⁸.

Le critique entreprend de réhabiliter « les puissances de sentiment » propres à la littérature car elles ont, selon lui, un impact sur la connaissance supérieur au document scientifique. De ce point de vue, Fernandez montre bien l'opposition entre les valeurs du document à prétention scientifique et celles propres à l'écriture littéraire : « il est des vérités humaines inaccessibles à la science ». Ces « vérités », la littérature peut les livrer et ce pour deux raisons. La première est d'ordre méthodologique, le texte de création, du fait de la psychologie de l'inspiration qui le motive, est plus à même de « saisir l'homme dans sa vie profonde » : « saisir l'homme dans sa vie profonde, c'est en quelque sorte le saisir dans le moment où il est au-delà de tout document possible⁹ ». Sur ce plan, la science ne peut qu'opposer un résultat sous

⁵ *Méthode de l'ethnographie*, PUF, 1957, p. 83. Vincent Debaene commente cette déclaration dans son ouvrage *L'Adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, 2010, p. 125.

⁶ Sur cet aspect, lire l'article de Laurent Demanze : « Heureux de faire votre connaissance », dans *Le Magazine littéraire*, n° 526, décembre 2012, numéro consacré à « Ce que la littérature sait de l'autre », p. 57.

⁷ Ramon Fernandez, « Connaissance et science de l'homme », dans *La N.R.F.*, août 1935, n° 263, p. 254-261, dans la rubrique *Les Essais*, p. 254.

⁸ *Ibid.*, p. 259.

⁹ *Ibid.*, p. 257.

la forme d'un document sans prise réelle sur le vivant. Ce résultat est certes objectif et argumenté mais il est dépourvu de l'élan vital qui libère l'accès à la connaissance : « les documents – c'est-à-dire les œuvres vives transformées en choses de science – ne fournissent que de l'humain reposé et détendu. Ils contiennent tout, sauf ce qui est à connaître. Ils fournissent une histoire, ils ne fournissent pas une vérité¹⁰ ».

La deuxième raison, structurant cette théorie de la connaissance, relève d'un ordre esthétique. Fernandez retourne en faveur de la littérature le principal reproche qu'on lui fait, celui de se complaire dans un esthétisme stérile. Au contraire, c'est la conquête de la beauté, autrement dit, l'entreprise de construction esthétique, qui a le pouvoir de rapprocher l'homme le plus près possible de la vérité : « la tactique des savants consiste à nous réserver, disent-ils, l'appréciation de la beauté, comme si la beauté était séparable de la vérité ! C'est un signe triste de décadence que de disjoindre ainsi ce qui n'est qu'un¹¹ ». Pour formuler cette réhabilitation des capacités cognitives de la poésie, c'est à juste titre que Fernandez décrit le principe général d'un « choc esthétique » : « De même qu'il y a un choc logique qui nous assure de la connexion de deux idées, de même il y a un choc esthétique qui nous assure de la présence d'une réalité¹² ».

Ce « choc esthétique », censé révéler connaissance et vérité, passe par de nouveaux rapports entre l'écriture et le réel. Cet aspect est au centre de l'article que Fernandez consacra au documentaire de Morand, *La Route des Indes*. Publié en 1936, l'ouvrage était chroniqué dans *Marianne* en septembre de la même année. Cet article constitue une validation par l'exemple des idées exposées dans « Connaissance et science de l'homme ». En effet, Fernandez prouve le mérite des « Lettres » quand elles se confrontent à la transmission du savoir : « M. Paul Morand a bien mérité des Lettres par ce travail vif et solide, remarquablement bien informé et en même temps directement vécu¹³ ». La démonstration s'appuie sur des remarques renvoyant au style de Morand ; il est question d'une rhétorique personnelle des images et d'une suite de constructions poétiques permettant d'extraire de l'information une substance inédite. Le critique de *Marianne* synthétise son analyse en invoquant « un effet de surprise rapide [...] qui permet la transmission du savoir ». Cet « effet de surprise » singularise un mode d'énonciation des faits et des jugements offrant à la diffusion du savoir de nouvelles ressources formelles. Ainsi, selon Fernandez, « la surprise coïncide avec l'information exacte. On serait tenté de dire que M. Paul Morand nous débite de la science par secousses [...] ». Tout l'intérêt de ces formules éclairantes est de dégager la caractéristique principale du documentaire morandien, laquelle tient à une démarche d'esthétisation du savoir. Tout est dit, ou presque, dans la suite de l'article :

Ces effets de présentation, si je puis ainsi dire, ont le grand mérite de ne trahir en rien la vérité. L'art de M. Morand est de la science décorative, une science où le décor ne nuit pas à la connaissance¹⁴.

Non seulement le décor littéraire ne nuit pas à la science mais il la renforce. Dans *La Route des Indes*, Morand traite de sujets profonds qui expliquent la géopolitique du XX^e siècle. L'accent est mis sur le développement fulgurant de l'exploitation pétrolière qui mondialise l'économie. Dans ces nouveaux liens commerciaux entre l'Orient et l'Occident, le canal de Suez participe dès lors d'une régulation des échanges entre l'Europe et ses colonies, en voie d'affranchissement. En livrant ainsi les prémisses d'un monde habité par les mêmes lois économiques, Morand montre comment la centralisation du marché, autour des matières premières, prépare le phénomène d'émergence des pays pauvres. Mais c'est dans la créativité stylistique que l'information gagne en précision, en témoigne ce passage sur le raffinage du pétrole. Une première étape tisse des images et des références culturelles, souvent érudites :

Le naphthe, liquide inflammable par excellence, séjourne sans s'enflammer dans les immenses usines d'Abadan qui flambent nuit et jour peignant le ciel en rose, d'un rose plus tendre que les roses d'Ispahan. Vers le firmament arabe se dressent les tours brûlantes de l'alchimie moderne, pareilles aux tours fabuleuses des Yezidées dans lesquelles les adorateurs du diable se livrent, en des cavernes souterraines, à des rites démoniaques. On les appelle des tours de fractionnement ; elles n'ont d'égalées au monde que celles de la Royal Dutch à Curaçao et de la Panamerica à Arouba¹⁵.

¹⁰ *Ibid.*, p. 258.

¹¹ *Ibid.*, p. 259.

¹² *Ibid.*, p. 259.

¹³ R. Fernandez, « La Route des Indes », dans *Marianne*, 2 sept. 1936, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ P. Morand, *La Route des Indes*, Librairie Plon, 1936, p. 249.

Sensibilisé de la sorte à la magie du pétrole, à cette fête de la modernité en plein désert, le lecteur, séduit et entraîné, accueillera plus facilement la suite du passage relatif à la précision aride des techniques, des tonnages et du fret. Tel est l'art du discours de la connaissance chez Morand. Un art qui traduit, me semble-t-il, ce mélange d'euphorie et d'inquiétude face à la découverte et au progrès qui caractérisait l'entre-deux-guerres. Pour le meilleur et surtout pour le pire, cette période ignorait le principe de précaution. Spéculant sur le risque, elle vouait un culte à la vitesse. En étant par excellence l'expression même de ce culte, le style documentaire de Morand justifie par là même son esthétique, comme le montre ce paysage vu d'avion :

Alors le jour se lève ; c'est une matinée du désert, comme toutes les autres. De vert de gris, le ciel devient soufre, puis jus d'orange sanguine. Le pilote ne prête aucune attention aux chameaux entravés qui fuient sous ses ailes ; dans trois jours, il sera au Kenya et ce qu'il regardera avec la même indifférence, ce sont des charges de buffles ou des plongeurs d'hippopotames... Que de mondes en un moment traversés ! Quelques heures m'ont suffi pour franchir le cadre d'une vie d'homme¹⁶.

D'un point de vue historique, ce type d'écriture signale la participation de Morand à l'« allure¹⁷ » de son temps. À vrai dire, comme l'affirme Fernandez, son style documentaire collait à l'époque : « C'est là une des meilleures façons de répondre à ce mélange d'impatience et de curiosité qui rend si difficile l'information de l'homme moderne¹⁸ ». L'avidité pour les terres nouvelles, une sorte de rage de la découverte et de l'expérience, autant de traits d'une époque impatiente reflétés dans les pages de Morand :

Aujourd'hui encore le désert de Dahna occupe sur les cartes un espace aussi blanc que ses sables. C'est la région la moins connue du globe¹⁹.

Cherchant à réduire sur les cartes la part des univers inconnus, cherchant aussi à capter tout ce que le monde contemporain peut avoir d'insolite, l'écrivain avait le même objectif que les savants. Mais le rendu de l'expérience diffère en raison de son instinct du cosmopolitisme qui fait fusionner les civilisations, à l'image de la Résidence britannique du Caire. Chiens des temples chinois, prestige de l'Angleterre, féerie des palais égyptiens, tout concourt à faire de la Résidence un symbole de la diversité du monde :

La Résidence britannique, gardée par des drogmans bronze et or pareils à des chiens de Fô à la porte d'un temple chinois, desservie par sa troupe de *Kavas* aux vestes soutachées de soie, présente ce mélange de faste civil et d'appareil militaire, cet aspect *royal enclosure* d'Ascot dans le palais d'Haroun al Raschid, d'un si bon effet sur les populations orientales que Lyautey l'avait immédiatement adopté pour le Maroc²⁰.

Nouveau chantre de la richesse des nations, Paul Morand détourne l'ancien lyrisme du nominalisme exotique célébré par Loti, au profit de la connaissance la plus actuelle. Il s'agit, en effet, d'expliquer, par le truchement de cette « science décorative », le rôle occulte que joue la Résidence dans l'immense réseau des voies commerciales d'Orient et d'Extrême-Orient.

À propos du droit international, les analyses ont la même pertinence, surtout dans les pages consacrées à la (future) naissance de l'État d'Israël. Le pessimisme de l'auteur, quant aux relations israélo-arabes, n'altère pas son admiration pour les quartiers neufs de Tel Aviv érigés par les citoyens juifs fuyant les massacres. Avec force, l'écrivain annonce la prospérité du futur État.

Morand profite de son séjour au cœur de la Palestine mandataire pour décrire, avant la lettre, un « choc des civilisations ». Comme Huntington le fera dans son essai (*Le Choc des civilisations*), l'écrivain choisit l'angle des religions. Contrairement à Huntington, Morand dépasse l'âpre clivage polémique du « eux » et du « nous ». Certes, il ne se prive pas de dénoncer ce qu'il estime être de l'intolérance, à propos de l'Émir du Kowët : « De son Nedj natal, Ibn Seoud a fait le centre de la réforme. Ce Calvin des sables y a instauré le plus rigide puritanisme mahométan²¹ ». Mais, malgré tout, on devine, chez lui, du respect et de l'admiration pour « l'âme musulmane venue du fond des âges²² ». Ce sentiment se conforme à l'attitude conservatrice de l'écrivain : une civilisation est respectable à partir du moment où elle se protège des influences extérieures en préservant sa pureté. Pour autant, Morand perçoit dans le christianisme à

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷ Le terme renvoie bien sûr au concept défini par Morand dans *L'Allure de Chanel*.

¹⁸ R. Fernandez, « La Route des Indes », *op.cit.*, p. 4.

¹⁹ P. Morand, *La Route des Indes*, *op.cit.*, p. 241.

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²¹ *Ibid.*, p. 244.

²² *Ibid.*, p. 244.

Jérusalem une vision **synchrétiste** du monde. Il y voit « une société des nations chrétiennes²³ » nourrie de valeurs humanitaires. Sur le toit du Saint-Sépulcre, les plus orientaux des chrétiens d'Orient, ces Éthiopiens qui offrent le visage de la diversité, subissent une souffrance morale suscitant la compassion :

Plusieurs années se sont écoulées depuis cette nuit éthiopienne passée sur le toit du Saint-Sépulcre, mais je n'ai jamais oublié ce cortège étrange, sous le vent aigu du mois d'avril palestinien, en pleine nuit orientale, au milieu d'une foule indigène sentant le bouc et l'encens, buttant, se pressant, se bousculant, pour toucher le manteau de l'officiant, servants d'un culte naïf où la liturgie du christianisme primitif se mêle aux extases de l'Orient et aux noires arcanes de l'idolâtrie nègre, parents pauvres de la grande famille chrétienne, anciens portiers de la route des Indes en quête d'emploi, repoussés de partout et qui ne trouvent plus personne pour les défendre²⁴.

L'ensemble du chapitre (*Les Éthiopiens sur le toit*) relève au plus haut point de la « science décorative ». Par exemple, à force d'images déréalisantes, certaines scènes, d'une intensité surréaliste, dramatisent un effet de surprise se suffisant à lui-même :

L'évêque, coiffé d'une haute tiare bulbeuse qui, malgré la pauvreté de sa matière et de sa décoration, faisait grand effet à la lueur des cierges, s'abritait comme un religieux bouddhiste sous un parasol tout blanc, il se leva et, dans un flot dansant, suivi des moines, des dignitaires étrangers et du Supérieur de la communauté, fit trois fois en procession le tour de la terrasse, comme pour enfermer dans un cercle magique la calotte convexe qui recouvre la concavité profonde de la vallée du Calvaire...²⁵.

Avec cette tendance à la déréalisation, on touche à l'essentiel. Morand était considéré comme un modèle, par José Ortega y Gasset, le grand penseur de la déréalisation. Ortega faisait de cette notion la clef de voûte de son système critique exposé dans *La Déshumanisation de l'art*, ouvrage publié en 1926. Production du style, volonté de déshumaniser, historisation des courants artistiques, tout dépendait de ce procédé :

Toutes les grandes époques de l'art ont évité que l'œuvre ait son centre de gravité dans l'humain. Et cet impératif de réalisme exclusif, qui a gouverné la sensibilité du siècle passé, représente précisément une monstruosité sans précédent dans l'évolution artistique. Il en résulte que la nouvelle inspiration, en apparence si extravagante, touche à nouveau, ne serait-ce que sur un point, la voie royale de l'art. Car cette voie se nomme la « volonté de style ». Or, styliser, c'est déformer le réel, le déréaliser. La stylisation implique la déshumanisation. Et réciproquement, il n'est pas d'autre manière de déshumaniser que de styliser²⁶.

Le philosophe espagnol englobait dans une même « équipe lyrique » divers auteurs européens dont le modernisme étayait ses propres théories. Parmi ces auteurs figurait Morand :

Les meilleurs exemples de la façon dont on peut dépasser le réalisme en voulant le pousser à l'extrême – il suffit pour cela d'observer une loupe à la main les choses microscopiques de la vie –, ce sont Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. Ramon peut composer tout un livre sur les seins – quelqu'un a dit de lui qu'il était « le nouveau Colomb qui navigue vers les hémisphères » – ou sur le cirque ou sur l'aube, ou sur le Marché aux Puces de Madrid ou la *Puerta del Sol*. La méthode consiste tout simplement à faire en sorte que les bas quartiers de l'attention, que d'habitude nous négligeons, deviennent les acteurs du drame vital. Giraudoux, Morand, etc., sont, à des degrés divers, des gens de la même équipe lyrique²⁷.

Sans entrer dans le détail des rapports de la déréalisation à la déshumanisation de l'art, on peut dire effectivement que le style de Morand, marqué par une rhétorique de l'analogie omniprésente, corrobore les thèses d'Ortega. La métaphore de l'homme pressé, c'est-à-dire cette image par collage (souvent placée en clause) qui résume à elle seule le style de l'écrivain, opère sur le réel ce « choc esthétique » cher à Fernandez. Dans la fiction, cette pratique a pour fonction prioritaire de structurer un imaginaire, celui de la danse, par exemple, au royaume de Karastra, décor principal de *Bouddha vivant* :

[...] les bras métalliques tendus comme ceux des candélabres, s'avançaient ou reculaient, impassibles, encouragées par un chœur de cris gutturaux, soutenues par une fanfare barbare, véritable émeute musicale²⁸.

²³ *Ibid.*, p. 289.

²⁴ *Ibid.*, p. 293-294.

²⁵ *Ibid.*, p. 293.

²⁶ José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, traduit de l'espagnol par P. Aubert et E. Giustiniani, Editions Sulliver, 2008, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁸ P. Morand, *Bouddha vivant*, dans *Romans*, éd. dir. par M. Collomb, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 122.

En revanche, dans le récit documentaire, la volonté d'objectivité change la donne. Paradoxalement, c'est la mise en avant du subjectif par l'image qui devient le meilleur révélateur de l'objectif. Morand rejoint dès lors les conclusions de Leiris qui déclarait dans *L'Afrique fantôme* : « c'est en portant la subjectivité à son comble qu'on atteint l'objectivité²⁹ ». En fait, le recours à l'image, et notamment à l'image par collage, fait porter l'effort cognitif sur une intériorisation extrêmement sensible de l'information. « Pareil à l'oiseau de Buffon », Morand « porte dans [son] cerveau une carte géographique des pays qu'[il] a parcourus³⁰ ». Grâce aux ressources de l'imaginaire et de la créativité, la mémoire affine le souvenir en lui restituant sa capacité première d'enchantement. De la sorte, cette écriture va plus loin que la description scientifique du savoir, car elle ne se coupe pas de l'émotion originelle qui a traduit l'inconnu. De cette émotion sort une réactivité du style, bien perceptible dans certains textes documentaires, proches des notes de terrain, comme *Paris-Tombouctou* :

Village guinéen à la tombée du jour. Grandeur, majesté antique de l'Afrique. Pas de mendiants, aucun commerce. Au centre, un fromager géant unit le ciel à la terre. Un autre abattu, couché, est gros comme un éléphant. Les cases, séparées par des nattes de deux mètres de haut, dessinent des rues pleines de chicanes et de tortis. Feux bleus. Huttes pareilles à des réservoirs de ciment, coiffées de paille. Les vieux, les jeunes filles, chœurs eschyliens³¹.

« Voilà, me semble-t-il qui caractérise à merveille la manière de M. Paul Morand ; une fantaisie, et même une magie qui ne veut pas s'écarter de la nature et du réel. », c'est par cette « manière », qu'analyse une nouvelle fois Ramon Fernandez, que le récit documentaire se définit en objet de savoir. Ensorcelé par la magie du langage, l'écrivain plonge au plus profond de la nature pour peindre avec son style des curiosités encore peu décrites par les artistes, comme, après le fromager, certaines espèces d'arbres tropicaux dans *Rien que la terre* :

Les banyans, avec leurs racines en contreforts, sont des piliers de cloître qui, cassés par l'ogive, s'abaissent pour repousser, toujours condamnés à renaître ; chacun résistant aux précipices, au dévalement de la montagne, attaché à l'autre par des lianes. Camphriers, arbres à cinamme, à fruits mousseux comme des savons, tous ces fûts sont habités par des parasites monstrueux, des fruits gicleurs, des plantes à gourdes, des mousses à reflets métalliques, alourdis de champignons qui font, en leur fongosité, allusion à des choses impossibles³².

Pour être ainsi peinte, l'exubérance tropicale a besoin d'un art poétique demandant au style d'absorber d'un seul coup le choc de l'imaginaire, l'audace d'un grand styliste est alors nécessaire :

Je pense à tous les peintres du paysage français qui ne risquèrent pas, pendant des siècles, à traiter la nature autrement que comme un arrière-plan décoratif, subordonné à la vie de l'homme ; et cette nature était l'Ile-de-France ! Quel artiste, – autre que Rousseau le Douanier qui y alla avec son cœur, – oserait aborder les Tropiques³³ ?

L'autre source d'esthétisation provient de la dramatisation de la connaissance sous forme de récit. Le cadre narratif de certains documentaires semble naturellement assuré par la dynamique du voyageur qui suit un itinéraire précis. Entre les pages descriptives, les départs et les arrivées recentrent la découverte autour de moments-clefs, comme le matin, qu'on valorise en souvenir de la tradition littéraire. Ainsi, dans *Hiver Caraïbe*, une promenade à Mexico appelle un vers de Victor Hugo : « Il est neuf heures du matin et, sous un ciel parfaitement tendu, je me promène dans les rues déjà bourrées à faire reculer les maisons. [...] "Le matin, c'est la grande fête"³⁴ ». La valorisation est d'autant plus marquée que le texte arrache le vers à l'univers champêtre du poème, « Le poète bat aux champs », pour l'appliquer à la grande ville américaine, saturée de foules urbaines. Dans un passage de *Paris-Tombouctou*, c'est l'image de la désolation, renforcée par le style nominal, qui contribue à l'effet de décalage : « Au matin, nous repassons le Niger. Toujours la brousse poudreuse. Décombres végétaux. Phacochères, cochons sauvages. Odeur d'herbes sèches. Arbres, les racines en l'air, ou coupés et saignants, comme la boucherie³⁵ ».

²⁹ Cité par V. Debaenne dans *L'Adieu au voyage*, *op.cit.*, p. 74.

³⁰ « Pareil à l'oiseau de Buffon, je porte dans mon cerveau une carte géographique des pays que j'ai parcourus. », dans *Air indien* dans *Rien que la terre et autres fictions voyageuses*, Grasset, 2006 p. 740.

³¹ *Paris-Tombouctou*, dans *Voyages*, *op.cit.*, p.33.

³² *Rien que la terre*, dans *Rien que la terre et autres fictions voyageuses*, *op.cit.*, p. 395.

³³ *Ibid.*, p. 394.

³⁴ *Hiver Caraïbe*, *op.cit.*, p. 172.

³⁵ *Paris-Tombouctou*, *op.cit.*, p. 38.

Dans *Air indien*, de longues séquences scandées d'anaphores forment un autre récit, le récit lyrique de l'oiseau, « car l'Amérique entière vit sous le signe de l'oiseau³⁶ ». Le documentariste renoue avec la poésie pour narrer un folklore essentiel, une civilisation de la plume, qui sert de genèse mythique à la modernité aérienne : « l'air indien voit sa limpidité traversée d'oiseaux toujours ouverts, au plumage de duralumine, nés de l'auto comme leur frère ailé est né du reptile³⁷ ». Comme l'air, les trois autres éléments inspirent une mythologie personnelle que le documentaire morandien ne cesse de célébrer en un récit primordial.

Mais le vrai récit, qui fonde ces textes de la découverte tout autant que les portraits de villes, *Londres* ou *New York* par exemple, se constitue dans le discours de l'Europe et de l'homme blanc. Morand fabrique une histoire aux structures narratives aussi réductrices qu'inquiétantes. Pour lui, l'Occident, dont la supériorité ne fait aucun doute, se doit de gérer seul les affaires du monde car il représente la forme la plus achevée de la civilisation humaine. Dès lors, la colonisation reste à ses yeux une nécessité : « La France est amenée à coloniser non par des raisons de peuplement ou de commerce, mais par un besoin atavique d'expansion, par des réflexes civilisateurs³⁸ ». Il n'est donc pas surprenant que ses documentaires africains, nourris de préjugés gobinistes, fassent l'apologie de l'Empire français³⁹. Morand tient à conserver la chape coloniale car une émancipation générale des peuples menacerait la suprématie de l'Occident. Afin de conjurer cette crainte, il tire de son culte de l'Europe une capacité à élever en mythe universel ce qui ne constitue, à l'échelle du vaste monde et du relativisme culturel, que des valeurs particulières, telle la liberté politique en Occident décrite dans *Londres* :

C'est surtout la nuit, lorsque le Parlement siège, que toutes les fenêtres étroites sont allumées et leurs vitraux éclairés, qu'il faut contempler cette cathédrale du suffrage universel, édifiée avec une foi comparable à celle qui animait les architectes du Moyen Âge et dans un but semblable car elle fondait le culte des libertés humaines⁴⁰.

La publication de *Venises* en 1973 donnera à ce discours de l'Europe, hanté par le déclin, une finalité esthétique, avec ce constat, « Je suis veuf de l'Europe », qui refermait l'histoire en mobilisant les ressorts de la dramaturgie. En 1919, Valéry avait eu recours au même registre émotionnel pour évoquer le possible déclin du continent : « L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire un petit cap du continent asiatique ? Ou bien l'Europe restera-t-elle ce qu'elle paraît, c'est-à-dire la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps⁴¹ ? »

Le roman de l'Europe, en filigrane dans les documentaires, est le lien le plus sûr tissé avec les textes de fiction traitant des mêmes thèmes. La production avance ainsi en diptyques : *Rien que la terre* (1928) se reflète dans le roman *Bouddha vivant* (1928), de même *New York* (1930) dans *Champions du monde* (1930) et *Paris-Tombouctou* (1928) ou *Hiver Caraïbe* (1929), dans les nouvelles de *Magie noire* (1928). Cette double production reste pourtant problématique : le documentaire est-il indépendant de la fiction et vice versa ? Relevant d'une analyse générique serrée, cette question dépasse les limites de notre propos central, nous nous bornerons donc à signaler que le documentaire conquiert une part d'autonomie, en raison de ses démarches spécifiques d'esthétisation du savoir. Ces mêmes démarches, dans le processus du savoir, ont cependant un impact sur la fiction. Tout d'abord, il est relativement simple de constater que les personnages et les intrigues des romans affinent les perspectives des documentaires. Ensuite, mais c'est plus complexe, le documentaire, lu en parallèle, participe d'une éthique de la fiction. En effet, il confère au roman une légitimité supplémentaire qui renforce son statut d'instrument de la connaissance. Morand a toujours défendu ce statut que définit un passage de *L'Allure de Chanel* : dans le roman, « on trouve écrites les grandes lois non écrites qui régissent l'homme⁴² ». Selon ce principe, « tous les romans sont de la réalité habillée en rêve⁴³ ». Le principe est transposable au documentaire morandien qui habille la connaissance en rêve.

³⁶ *Air indien*, *op.cit.*, p. 734.

³⁷ *Ibid.*, p. 740.

³⁸ *Paris-Tombouctou*, *op.cit.*, p. 58.

³⁹ « Notre administration d'Afrique occidentale française est digne de tous les éloges. [...] Or, en AOF, du haut en bas de l'échelle, j'ai trouvé des gens de bonne tenue, sobres, débrouillards, courageux, comprenant et défendant l'indigène, honnêtes et justes. C'en est fini, sauf à de très rares exceptions, des fonctionnaires piqués de soudanite, amateurs d'absinthe et de négrillons », dans *Paris-Tombouctou*, *op.cit.*, p. 32.

Si, pour Morand, l'Empire était une réalité qui allait de soi, il faut pourtant préciser, comme nous le signale Michel Collomb, que l'expression de son adhésion au colonialisme reste très formelle. Il s'agissait aussi d'une politesse due aux personnes qui l'avaient accueilli et aidé lors de son voyage en Afrique de l'Ouest. Au fond, Morand était persuadé que le colonialisme n'avait aucun avenir.

⁴⁰ *Londres* (1933), Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 220.

⁴¹ Paul Valéry, « La crise de l'esprit » (1919), *Variété* (Gallimard, 1924), dans *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 995.

⁴² P. Morand, *L'Allure de Chanel* (Hermann, 1976), repris dans Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 76.

« C'est cette fureur de connaître et de comprendre qui distingue son livre de l'ordinaire récit de voyage et lui donne son sel⁴⁴ », cette phrase de Ramon Fernandez, à propos de *La Route des Indes*, affirmait la nouveauté des textes de Morand qui démodait effectivement « l'ordinaire récit de voyage ». Mais, en pleine crise du roman, le récit documentaire, de par son traitement de la connaissance, proposait également au genre romanesque un modèle de renouvellement. Morand conseillait ainsi aux « écrivains de demain » de rendre de « petits services d'amitié » à l'époque. Il entendait par là qu'une des voies du modernisme était d'essayer une esthétique cosmopolite, commune au documentaire, pour rompre avec les excès du formalisme : « Écrivains de demain, ne refaites pas tous *La Princesse de Clèves* ; méfiez-vous du chef-d'œuvre synthétique. Laissez le temps patiner lui-même les œuvres qu'il aura choisies, ne lui forcez pas la main. N'ayez pas l'orgueil de l'éternité. Rendez de petits services d'amitié à votre époque : elle vous le rendra au centuple⁴⁵ ».

En outre, la pratique de l'image par collage, principe inédit de déréalisation, apportait un moyen supplémentaire à la conception d'une nouvelle illusion référentielle, modifiant les rapports du fond à la forme. En cela, Morand dénouait les tensions d'une crise de la signification littéraire qu'exacerbait la princesse Soutzo, son épouse : « pour la millièème fois, je répète, le fond n'est rien, la forme est tout⁴⁶ ». Dès lors, la véritable fonction de l'esthétisation du savoir, qui rapproche le documentaire de la fiction et inversement, est d'interroger la fiction elle-même à l'intérieur d'un univers d'écrivain. C'est sous cet angle que les esthétiques cosmopolites de Morand s'inscrivent le plus sûrement dans le modernisme.

Gil Charbonnier

Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

⁴⁴ R. Fernandez, « La Route des Indes », *op.cit.*, p. 4.

⁴⁵ P. Morand, *Droit d'Aubaine*, dans *Papiers d'identité*, Grasset, 1931, p. 200.

⁴⁶ Cité par B. Raffalli dans sa présentation de *Bucarest*, dans *Voyages*, *op.cit.*, p. 575.