



HAL
open science

Carnets de route

Véronique Magri

► **To cite this version:**

| Véronique Magri. Carnets de route. Itinéraires critiques, 2021. hal-03519351

HAL Id: hal-03519351

<https://hal.science/hal-03519351>

Submitted on 10 Jan 2022

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.

Carnet de route, carnet d'écoute
J.-M. Maulpoix, *Le voyageur à son retour*¹

Pourquoi partir ?

Voilà une question galvaudée qu'on retrouve dans la plupart des critiques du voyage. Les motifs du voyage occupent au moins un chapitre, comme un préalable à la fois chronologique et logique à toute étude d'un récit de voyage. C'est avec l'expression apparente d'une causalité que s'ouvre le texte de J.-M. Maulpoix : « Pour un rien, je suis parti ». D'emblée est cependant soufflée l'inversion inédite, en écho au titre de l'ouvrage, *Le voyageur à son retour*. L'organisation de la phrase feint d'accentuer la cause pourtant réduite à « un rien » en la thématisant en ouverture tandis que la seconde partie se pose comme un bilan grâce à l'accompli du passé composé. Et c'est bien le carnet de route d'un voyageur à son retour que nous tenons entre nos mains, qui répond à la question symétrique « pourquoi revenir ? » ou « pourquoi suis-je tant de fois revenu ? » (116) et qui fait même du retour la cause du voyage décrivant ainsi la perfection du cercle et ce mouvement réflexif entêtant du même au même, du « chemin qui se referme en boucle et ne s'en va nulle part » (14) : « ces départs, après tout, n'ont pour objet que le retour » (14). Cet ouvrage est particulier en cela qu'il livre au lecteur, en un tout associées, théorie et pratique : une postface en forme de *poétique du carnet de route*, après une ironique *poétique des pas perdus*, répond au prologue où le poète dresse un auto-portrait du voyageur revenu, les deux volets encadrant les notes successives qui s'égrènent au long du chemin parcouru, et tissent cette toile où les fils du voyage, de la beauté du monde, de l'humain, de la langue s'entrelacent. Ces « histoires d'encre » (112) à la croisée de l'extérieur et de l'intérieur du poète placent le lecteur à l'écoute des « choses de ce monde », à l'écoute des « lointains intérieurs » comme à l'écoute des mots de la langue.

1. À l'écoute des « choses de ce monde »

Les « choses de ce monde » ou « du monde » est une expression qui revient à deux reprises sous la plume de J.-M. Maulpoix (50, 84). Le voyageur-poète place son carnet « entre l'intime et l'étrange » (128) et établit cette balance habituelle au récit viatique entre les deux pôles de l'ici et du là-bas (14, 17). L'adjectif « étrange » est de mise pour accompagner à la fois les lieux, « les gens de là-bas, occupés comme les gens d'ici à leurs petites affaires, en des lieux quelquefois étranges » (17), et l'impression produite par ces lieux, dans une structure syntaxique récurrente qui place en position frontale le commentaire avant même le thème de l'énoncé :

Étrange comme les silhouettes autour de moi s'empâtent. (28)

Étrange comme on voyage facilement en vers. (75)

À l'instar sans doute des « choses vues » de V. Hugo, le voyageur-poète se fait le témoin du monde qu'il parcourt et mêle l'attention au détail de scènes prises sur le vif aux considérations réflexives sur le monde contemporain, en maintenant en permanence un contraste latent entre une époque révolue et l'actualité. « Chose vue au restaurant » (48) écrit-il à Hanoï avant de décrire le geste de la serveuse qui se sert des bananes déposées sur l'autel des morts pour sa cuisine. Miniature insignifiante capturée à la volée qu'est la fille qui se maquille dans le train (75).

Le voyageur contemporain est loin du processus d'héroïsation qu'on a pu observer chez certains voyageurs du XIX^e siècle. Le trivial se mêle ici naturellement au sublime, « l'ordinaire du poète en voyage » (61) est fait aussi de déjeuners pris sur le pouce, de simples sandwiches (16), d'un confort sommaire.

¹ J.-M. Maulpoix, *Le voyageur à son retour*, Le Passeur, 2020.

On retrouve bien çà et là les passages obligés d'un voyage, les lieux par exemple où se réunit la foule comme « les marchés de nuit » (99) dont l'évocation draine les figures attendues pour décrire le fourmillement et la bigarrure, l'efflorescence multi-sensorielle, telles les énumérations et les anaphores :

Leurs loupiotes, leurs fumées de soupe et de riz, leurs montagnes de choses inconnues, leurs crincrins de musiques, leurs couleurs criardes...

On y vend, on y chante, on y dit la bonne aventure. (99)

Mais le poète ne veut pas « céder à quelque cliché exotique » (49) et refuse tout pittoresque comme le signifie la litanie des négations, mi-badine, mi-sérieuse, qui prend place dans le prologue :

Je n'aurai rapporté de ces voyages ni toison, ni pomme d'or, ni testament, ni pierres précieuses cousues dans la doublure de mon manteau. Pas même de la cannelle, du café ou de la rhubarbe. Ni flèches, ni pépites, juste un assortiment de photographies ou de cartes postales. [...] Non, je n'ai pas croisé d'hommes sans tête, de Blemmyes, d'Amazones ni d'Ewaipanomas. (17)

Il s'agit pour lui de « mâcher de légères bouchées lyriques » (17), expression qui évoque avec fluidité le travail du poète attelé à la transcription du concret. Ce faisant, c'est une poétique du carnet de route définie dans la postface qui est illustrée par les pages qui la précèdent, l'organisation à rebours mimant encore ce retour sur le voyage réel, ce regard sur le voyage écrit.

Ni journal de voyage, ni journal intime, le carnet de route est « plus près de la main et du pouls, il enregistre aussi bien le battement du cœur des grandes villes que celui des saisons » (129-130). Le carnet de route se donne comme objectif d'être au plus près du réel. Sur le plan formel, s'observent des procédés qui laissent le plus possible l'initiative aux choses vues. Ainsi en est-il du processus de nominalisation à l'œuvre au travers de l'infinitif et des phrases nominales. Le mode infinitif est la forme nominalisée du verbe qui libère le verbe de tout ancrage personnel et temporel et le mène aux confins de l'universel, là où règne les choses « à l'état pur » (50). Comme le voyageur a l'impression de ne plus sentir le sol sous ses pieds, l'infinitif est comme le mode hors-sol, hors temps, le mode de l'effacement des contingences.

Songer que les pas sont une écriture, un solfège. [...] Et songer encore à une floraison éparse [...] Imaginer que par là de l'enfance aura dansé. (106)

Les phrases nominales omniprésentes glorifient le nom pour atteindre les choses. Le nom préserve la substance là où le verbe la dilue dans le mouvement. Il ouvre à une présence sensible du monde. Le carnet de route a pour mission de fixer l'éphémère, de saisir l'instant tout en préservant la liberté légère des objets du monde, en déliant l'expression de toute contingence, de toute contrainte syntaxique. Ne demeure que le choix du poète. Se suivent alors, au gré des aléas des rencontres, de « rapides photographies », un monde « pris sur le vif » (13, 50), les « bribes » (67) d'un univers à composer, des « fusées soudaines » (131), des « croisements inopinés » (131), un monde « en kyrielle et en vrac » (134).

Nuit profonde et huileuse. Nuit épaisse des voyages lointains, pleine à craquer d'inconnu.

Mais la Terre approche. D'obsidienne ou de jais. Tout énigme. Lumières là-bas en têtes d'épingles. Quelles vies ? Quels sortilèges ? (21).

À peine de rares lumières, quelques têtes d'épingles, juste un peu de strass épinglé sur le velours sombre de la nuit. (42)

Les noms neutralisent encore davantage les variations temporelles et personnelles quand ils sont formés sur une base verbale comme les noms suivants : « les coulures de lumière, le balancement des palmes » (22-23).

À la nominalisation, s'associent les phrases à présentatif, dits énoncés thétiques, qui inaugurent un thème nouveau et le posent comme une évidence, avec les présentatifs « c'est » ou « voici » :

C'est un pays de nids-de-poule et de poids lourds [...] C'est un peuple sans gaïté ». (30-31)

C'est un peuple de statues aux bras puissants, aux mains énormes. (57)

Voici le joli cimetière aux tombes immaculées généreusement fleuries. (65)

Quand les verbes sont conjugués, ils le sont majoritairement au présent de l'indicatif dont la valeur atemporelle glisse vers l'intemporel. Ce détachement des contingences n'empêche pas le regard critique de l'observateur de s'exercer : sont ainsi pointés la superficialité d'une vie « en courts-métrages » (51), en images éphémères quand « les paillettes d'aujourd'hui s'enflamment comme de brèves traînées de poudre : elles crépitent en images » (51), le tourisme de masse qui nous fait vivre « parmi les images coûteuses de nos vies imaginaires » (65).

Si la vie est un paysage, si la vie est un voyage, si le voyage est une page blanche, alors la vie est une page blanche que le poète doit écrire et que le lecteur doit « lire en marchant », sur les conseils de Rimbaud (19). La découverte du monde n'est qu'un moyen de revenir à soi, après l'étape nécessaire du décentrement.

Il faut pour dire le bruit du cœur, en passer par les choses du monde. (84)

2. À l'écoute des « lointains intérieurs » (Michaux) (49)

Le voyageur découvre en Asie des « lointains intérieurs » et le carnet instaure une indispensable « conversation avec soi-même » (128), mimé par les traces d'un dialogue oralisé. Un lecteur est postulé au travers des marques de deuxième personne, du singulier ou du pluriel. Comme le voyageur n'a plus peur « de voyager les yeux fermés » (L. Cohen, p. 1), le poète s'adresse à un « tu » qui est son lecteur ou un autre soi-même.

Connais-tu les marchés de nuit de là-bas ? (99)

Est un énoncé qui paraît s'adresser à une tierce personne, le lecteur, tandis que d'autres énoncés sont plus ambigus et pourraient tout aussi bien signifier un dédoublement du poète et du voyageur revenu, le « voyageur aux cheveux blancs » :

Mais tu l'as bien compris : c'est pour cela que je m'en vais, que je m'envole, que j'en appelle au plus lointain. (14)

Tu le connais, ce passager du soir, à demi invisible qui voyage à côté de toi : ton reflet dans la nuit, mal éclairé, mouillé de pluie, une ombre qui te fixe lorsque tu la regardes. (16)

La deuxième personne du singulier apparaît encore dans les dialogues mimés par des répliques d'interlocuteur fictives « les dieux, me disais-tu, ne sont pas morts. Ils ont vieilli » (29), ou au travers de marqueurs de discours comme le mot-phrase « oui » ou la locution adverbiale « bien sûr » :

Oui, ce furent de petits Noëls, ces envois rapides vers le bleu où ne vivent plus les anges. Une échappée, bien sûr, un semblant de lointain. (17)

La formule « c'est moi, c'est vous, ce voyageur désorienté (13) n'est pas sans rappeler les célèbres mises en garde des poètes romantiques, tels Hugo qui, dans la Préface des *Contemplations*, fulmine en ces termes : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! », ou encore Baudelaire qui, au début des *Fleurs du mal*, apostrophe ainsi le lecteur : « Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! ».

Le lecteur est institué double du poète-voyageur. La seconde personne du singulier sert encore de pronom de reprise quand c'est le pronom personnel indéfini qui occupe la fonction sujet :

On te fourgue la pire des camelotes en t'appelant *mon ami*. (38)

Ou encore quand est employée la relative auto-référée, qui, se dispensant d'antécédent exprimé, peut, dès lors, être investie par tout lecteur. C'est dans l'enveloppe vide du regard du voyageur que se coule celui du lecteur. Tout est fait pour déposer sous les yeux du lecteur des images prises sur le vif, le réel dans sa fraîcheur et son immédiateté :

Qui les regarde déambuler silencieusement dans les rues de Brno peine à imaginer que ce peuple soit celui de Rilke et de Kafka. (32)

Les questions auto-adressées émaillent le parcours comme autant de retours réflexifs en soi-même, comme l'illustre cette interrogation qui surgit à Jérusalem :

Est-ce donc ici que commença la guerre ? (27)

Ou cet étonnement face au geste surpris de la serveuse :

Sacrilège ? Non, plutôt une image de la proximité dans laquelle se tiennent par ici les vivants et les disparus. [...] Il ne semble pas que sous ces latitudes le sacré soit une question douloureuse... (49)

Loin de longs discours construits et argumentés sur tel ou tel sujet, c'est de manière subreptice que se tirent quelques lignes sur des sujets aussi divers que la religion ou la vie à l'ère du numérique. Il ne s'agit pas de faire la leçon avec une voix qui serait d'autorité mais de livrer des impressions, des commentaires au hasard ou au bonheur des rencontres. L'arrivée au Golgotha déçoit l'attente du voyageur et suscite des interrogations :

J'ai beau écarquiller les yeux, je ne vois rien de ce que je voudrais voir. [...] Je vérifie à quel point il importe de distinguer le divin de l'Église, l'aspiration de la superstition, et la question de la réponse devenue dogme. (28)

Tandis qu'à Bâton- Rouge, le voyageur s'interroge sur ce qu'il reste de l'homme quand il est devenu « un homme numérique virtuel [...] Un homme à la mémoire saturée, hypermnésique et silencieux » (35) ou qu'il constate, désabusé et nostalgique, dans les rues de Petrograd, qu'« il n'y a plus d'apôtres rouges [...] plus de coupes d'or. [...] » et que « les dieux ont fini leur service » (54).

Le carnet s'éloigne par moments de l'instantané quand il emprunte les chemins de l'autobiographie en associant le pronom « je » à un temps du passé, armature canonique de ce type de texte. Le futur composé sonne comme un temps du bilan (« je n'aurai rapporté », 17) tandis que le passé simple signe la fin d'une époque révolue que seule la mémoire conserve,

Ces pages correspondent à un âge qui fut de découvertes, fébrile, étonné d'un rien, prompt à prendre la plume. [...] Je fus un voyageur heureux. (13),

que seule l'écriture peut fixer en « grappes d'images rapides » comme les « diapositives d'une vie » (81), des « flashes colorés » (82), de « petits fragments biographiques » (83).

Les voyages auront provoqué ce décentrement salvateur qui permet de retourner à nos terres intimes, si lointaines (15). Le carnet de route étoilé de mots est le compagnon de voyage, le passeur entre deux mondes, chargé de « nouer l'étrange au familier » (51). Le carnet frémit du « bruissement de la langue » (R. Barthes) que le poète invite à écouter, comme une « basse continue », un bruit blanc en écho à la « mélancolie blanche » (105) tissant la métaphore de la note de voyage épanouie en note de musique.

3. À l'écoute des mots de la langue

Dès la première page du Prologue, un lacis de métaphores étreint les mots du poète à la faveur de verbes d'action à l'infinitif. Ils sont les mots-araignées qui tissent leur toile, les mots-Ariane qui tirent des fils dans le labyrinthe de la vie, les mots-matelots qui hissent les voiles et soufflent une certaine grandeur épique du voyage, les mots-pièges où se prennent les pensées au vol, les mots-parures qui revêtent de neuf la vie présente. La particularité de ce carnet de voyage est de s'iriser de multiples voix, populaires, littéraires et culturelles. Autant de références explicitées ou simplement suggérées. Le poète fait entendre sa voix tout en esquissant « des lignes de fuite vers d'autres histoires », mêlant « d'autres voix » (12). L'intertextualité construit une polyphonie qui fait rayonner le carnet, en citations, mises en exergues, ou allusions juste frôlées. Des références à des écrivains sont récurrentes et tracent comme un fil rouge qui esquisse un imaginaire.

Le sonnet *À une passante* de Baudelaire, cité de manière explicite, est convoqué comme contrepoint à la situation vécue : « "La rue assourdissante autour de moi hurlait". Tintamarre. Mais ici pas de passante en grand deuil portant dans les plis de sa sombre robe la mélancolie de son siècle. » (48). Ailleurs, ce sont des allusions lancées comme un défi à la reconnaissance du lecteur qui assurent cette petite musique de fond, donnée en partage. « Le vert paradis » (61) convoque « le vert paradis des amours enfantines » de *Moesta et Errabunda*, tandis qu'un vers du poème *Le Voyage* est effleuré lorsque le voyageur revenu contemple « la terre à présent si petite » (14). « Ah ! Que le monde est grand à la clarté des lampes ! Aux yeux du souvenir que le monde est petit ». D'autres poètes encore reviennent au cours du texte, Mallarmé (41), Rilke (57, 69, 88), Michaux (63), Pessoa (71), Bouvier et son « usage du monde » (135), comme autant de madeleines proustiennes qui font bifurquer la mémoire et la plume. Un espiègle alexandrin se cache dans la dernière phrase du fragment *Terres du Nord*, « Et la rivière est lente où les cygnes grelottent » (89) faisant écho au vers d'Apollinaire dans *Nuit rhénane* : « Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent ». Réminiscence complice. Le « voyageur à cheveux blancs » est une image réaliste qui s'enrichit cependant d'un écho au « révoluer à cheveux blancs » d'André Breton, accompagné d'une tournure à réinterpréter sur le mode ironique : « le voyageur à cheveux blancs a sorti son crayon, tout au fond de l'allée centrale, près de la porte des toilettes » (16). Le trivial et la banalité ne sont pas loin et se mêlent allègrement aux références culturelles. La voix du peuple nous parvient par le biais des proverbes : « un proverbe rappelle qu'il faut labourer avec les bœufs que l'on a » (23) et les mots en langue originale non traduits auréolent le texte d'authenticité. « *Leer es crescer* » lit-on à l'occasion de la foire du livre dans la forteresse San Carlos de la Cabaña (23).

L'entrée dans Jérusalem se souvient de l'Histoire, parcourue à grandes enjambées, et évoque ce cimetière que Chateaubriand a lui aussi décrit dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*². À l'envolée lyrique de l'initiateur du voyage littéraire, répond un court passage chez J.-M. Maulpoix. C'est pourtant la même tristesse qui envahit le paysage. « On dirait que la trompette du Jugement s'est déjà fait entendre, et que les morts vont se lever dans la vallée de Josaphat », écrit Chateaubriand, tandis

² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, [1811], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 291.

qu'une antithèse éloquente encercle Jérusalem dans le carnet de J.-M. Maulpoix avec deux énoncés qui se répondent en ouverture et en clôture : « C'est ici, me dit-on, que commença le monde, il y a 9000 ans [...] La mort y est bon marché » (26-27).

La dérision et l'humour introduisent une forme de distanciation qui, loin de contraster avec les références culturelles, fonctionne comme un contrepoint qui, constamment, ramène le carnet au réel. Par exemple, quand « la théorie du calamar » (42) se développe autour du motif de « l'encre » faisant un clin d'œil au « théorème du calmar ».

Les voix du peuple, les voix des écrivains, les voix des poètes se mêlent comme un reflet de la diversité et de la bigarrure du monde.

C'est enfin à un travail sur la langue que se livre le poète pour un voyage « comme exercice de précision stylistique » (12). Les métaphores sont nombreuses qui font cristalliser le monde en phrases (13).

Il m'a semblé parfois que les mots naissent dans le paysage. (12)

Je cherche au long de mes déambulations à retrouver ce moment où la ville se fait phrase. (12)

Les mots affluent en même temps que le monde. (132)

C'est finalement à un voyage dans les mots que nous invite le poète, au nom d'une poétique de la note, au travers de figures bien connues comme le passage de l'abstrait au concret : « ce mélange de proche et de lointain où s'en vont traîner la savate nos désirs et nos regrets » (13) ou, bien sûr, les métaphores, figure-clé de la poésie du voyage par son étymologie même. Le lecteur se laisse ainsi prendre au charme des « Gouttes d'or des clochers que l'on croirait tombées du ciel » (58) ou surprendre par la métaphore filée mécanique à Saint-François : « Quel besoin de lointains ? La mer fait sur la plage un bruit de chaînes. / Dans les usines bleues du large travaille la grande soufflerie de la machine à cyclones » (61). Un poème rimé ouvre même le passage *Écrit à la portière d'un train* (75). Tous ces procédés illustrant le credo ainsi exprimé :

La poésie, qu'on se le dise, n'écarte pas du monde. Elle nous le rend, scandé, césuré, plus présent, plus à vif, dans l'urgence des cadrages et des découpes qu'elle lui impose. (55)

Le caractère primesautier du carnet est le plus adéquat pour « remettre les choses au monde » (70) et « se remettre au monde » (115).

Conclusion

Contemplée depuis une espèce de terrasse³, « la vie entière devient paysage » (15) quand vient ce « point de mémoire et d'émoi » (82) et que se tresse un « cordon de signes » (129). *Le voyageur à son retour* réalise une poétique du carnet de route que j'ai voulu faire rimer avec l'écoute. Compagnon de voyage, le carnet de route fait du poète le témoin du monde tel qu'il surgit à chaque instant. Il reste au plus près du réel et recueille les scènes prises sur le vif, les détails les plus triviaux comme les moments sublimes. Il fixe l'instant, capture l'éphémère tout en touchant à l'universel. Le carnet de route est lyrique. Il est à l'écoute du monde où se mire le moi du poète, liant de manière immédiate l'intime et l'universel ; les mots qui le façonnent sont poétiques, ils sont aussi au service d'une poétique et d'une maïeutique pour finalement donner une nouvelle naissance au monde et à soi.

³ La retraite serait-elle cette terrasse qui surplombe le chemin parcouru ?

