BARBARA LABUDA
Wrocław

LES SIGNAUX GÉNÉRIQUES DANS LE «VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE» D'HENRI MICHAUX

Pour l'objet de nos analyses nous avons choisi les courts récits d'Henri Michaux, réunis sous le titre *Voyage en Grande Garabagne*¹. Le moins qu'en on puisse dire c'est que ce recueil est déroutant — telle est la première impression de lecture. En cela, semble-t-il, nos impressions rejoignent les opinions courantes de la critique sur les écrits de Michaux.

Selon Jacques Neuris, «Henri Michaux, ou qu'il soit et quoiqu'il fasse, est un perpétuel inclassable»². Nombreux sont ceux qui, à l'exemple de René Bertelé, voient dans Michaux un artiste qui «se situe mal», qui, «intimide le lecteur», qui «décourage ses commentateurs» et ils le qualifient volontiers de «singulier», «curieux», «déconcertant»³.

Il va de soi que les critiques ne sont pas contentés de ces constatations, somme toute banales, et qui n'apportent point de réponse à la question Michaux. Ainsi ils s'efforcent de «classer» l'auteur. On pourrait appeler «démarche comparative» la première méthode qu'ils adoptent pour situer son oeuvre car, en effet, il s'agit ici de lui trouver des ancêtres et des parents, de cerner son nom à l'aide des noms déjà «classés».

Pour saisir le sens et la nature de son oeuvre on invoque à la fois philosophes, conteurs, moralistes, poètes, romanciers, humoristes et mystiques. Quand on parle

¹ La plupart des récits dont se compose le *Voyage...* furent écrits après le retour de Michaux de son grand voyage aux Indes et en Chine, donc probablement au cours des années 1934-1936. Certains fragments ont paru d'abord dans les revues littéraires de l'époque. Tous ces textes furent incorporés dans l'édition originale et augmentée: H. Michaux, *Voyage en Grande Garabagne*, Paris, Gallimard, 1936. Le texte dans sa version définitive fut publié en 1948 dans un volume intitulé *Ailleurs* où il était accompagné de deux autres recueils de récits *Au Pays de la magie* et *Ici, Poddema*, le tout étant précédé d'une préface de l'auteur qui date de la même année. Nous nous appuyerons sur le texte de cette dernière édition: H. Michaux, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948.

² J. Neuris, *Introduction à Henri Michaux*, «Marginales», n° 28, juillet-septembre 1952, p. 40.

³ R. Bertelé, *Henri Michaux*, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1957, pp. 11-13.

des tableaux et des dessins de Michaux on trace volontiers des analogies avec les surréalistes. Il serait difficile, tant elle est longue, d'épuiser la liste des poètes auxquels Michaux fut déjà comparé: Lautréamont y apparaît le plus souvent, aussi Hölderlin, ensuite viennent Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Pour saisir l'aspect «aventure intellectuelle» de Michaux, on invoque Musil avec les mystiques: Milarépa, Ernest Hello, Ruysbroeck l'Admirable. Bierce, Esopé, La Rochefoucauld et Timon l'Athénien sont rappelés pour donner l'idée de son humour. De même, ses textes narratifs sont souvent rapprochés des oeuvres de: Rabelais, Montesquieu, Voltaire, Hogarth, Poe, Satie, Pirandello etc. Quand on parle de la langue de Michaux on insiste sur son attitude hostile envers les conventions littéraires, les mots «du dictionnaire», les lois de la syntaxe et sur ses tentatives visant à détruire le langage ou à s'en moquer. En détruisant les liens du langage, Michaux accomplit une autre destruction — celle des liens entre les choses auxquelles renvoient les mots. En cela, toujours d'après ses commentateurs, il se rapproche des dadaïstes. Certains critiques cherchent des affinités entre lui et Raymond Queneau — les deux, disent-ils, font appel au même genre d'humour verbal.

Il serait fastidieux de prolonger cette énumération. Dire que Michaux ressemble à tous, équivaut la constatation qu'il n'est pareil à personne. De même il serait inutile de confronter ici toutes les opinions critiques sur Michaux — d'en relever les points de rencontre et d'en indiquer les aspects souvent contradictoires. Au lieu de demander qui est Michaux nous commencerons plutôt par se poser une autre question: quelles sont raisons des difficultés qu'éprouve le lecteur devant ses écrits?

L'une des raisons principales c'est peut-être le fait que l'oeuvre de Michaux ne se rattache à aucun mouvement littéraire contemporain. Les représentants de ces mouvements — comme dadaïsme, surréalisme, futurisme, existentialisme — ont essayé, soit dans les manifestes soit dans les écrits critiques, d'exposer sur le mode théorique les bases de leurs poétiques respectives. Il en allait de même pour les grands «solitaires» du XX^e siècle — Valéry, Gide ou Claudel. Bref, unanimes comme Jules Romains ou existentialistes comme Sartre, les auteurs ont taché de proposer au public littéraire une certaine formule de lecture. Pour l'oeuvre de Michaux une telle formule n'existe pas — l'auteur n'a pas voulu et la critique n'a encore pas su la proposer.

Cette incertitude concernant le mode de lecture se manifeste visiblement dans les hésitations génériques. En effet, les critiques rapprochent les écrits de Michaux tantôt du genre lyrique, tantôt du genre épique ou encore des deux à la fois.

Les opinions de Suzanne Bernard⁴ et de Rolland de Renéville qui parle du «poète magicien»⁵ sont représentatives de la première catégorie. Selon S. Bernard surtout, l'oeuvre de Michaux se caractérise par les traits types du poème en prose:

⁴ S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Libr. Nizet, 1957, p. 708 et sq.

⁵ R. de Renéville, *Henri Michaux et Paul Eluard*, «La Nef», mars 1946.

au niveau du texte — par l'emploi fréquent des tropes stylistiques et des figures rhétoriques (répétition, allitération, comparaison, gradation, antithèse, métaphore) et par la brièveté des textes; au niveau de l'univers présenté, la poésie se manifeste par la révolte contre les catégories logiques, temporelles et spatiales, ce qui entraîne la désorganisation anarchique de cet univers. Gaëtan Picon pourrait prendre place à côté d'eux, bien que ses opinions soient plus nuancées: «la poésie de Michaux est le singulier exemple d'une poésie sans réconciliation et sans mythe, d'une poésie qui reste d'un bout à l'autre sur le terrain de l'accusation: celui de la vérité»⁶.

Pour René Bertelé⁷, la façon de présenter le monde et le recours à certains procédés stylistiques, propres surtout aux textes narratifs (antanaclases, paronomases, ambiguïtés et jeux de mots), rapprochent plutôt les écrits de Michaux du genre épique. Max Bense situe Michaux «par la forme comme par le fond entre l'épopée et la philosophie»⁸. En voyant dans l'oeuvre de Michaux un pamphlet virulent contre notre époque, Léon Gabriel Gros affirme qu'il «sera moins tenu pour un poète — car un poète ne se conçoit pas sans message d'espoir — que pour le témoin à charge de notre époque»⁹.

Robert Brechon¹⁰, Maurice Blanchot¹¹, et Raymond Bellour¹² sont moins tranchants dans leur opinions. Ils renoncent à une classification générique rigoureuse et insistent plutôt sur la multiplicité des aspects dans l'oeuvre de Michaux: ainsi l'aspect lyrique serait propre à ces textes où prédomine le discours figuré et abstrait, l'aspect épique — à ces textes où le caractère référentiel du langage est particulièrement mis en relief. Quand ils font allusion à la structure du monde présenté dans les textes de Michaux, ils se servent souvent de l'épithète «fantastique». Maurice Blanchot: «on est en face d'un mystère totalement dépourvu d'énigme, d'un fantastique nouveau sans finalité»¹³. Emile Simon parle également du «paysage fantastique»¹⁴.

Ces divergences concernant la classification générique rendent difficile l'interprétation de l'univers littéraire de Michaux. Dans ce domaine il est possible d'indiquer deux attitudes critiques opposées. Les représentants de la première de ces attitudes considèrent l'univers de Michaux comme création de l'esprit pure et autonome — les opinions de Blanchot peuvent servir ici d'exemple. Selon ce critique Michaux a eu l'ambition «d'isoler l'imaginaire et, en dehors de toute référence au destin de l'homme, d'en exprimer la poésie mystérieuse»¹⁵. L.-G. Gros avec son expression

⁶ G. Picon, *Sur Henri Michaux et Paul Eluard*, «Fontaine», n° 60, mai 1947.

⁷ Bertelé, *op. cit.*

⁸ M. Bense, *Textes*, «Les Cahiers de l'Herne», n° 8, 1966.

⁹ L.-G. Gros, *Poètes contemporains*, Paris, éd. Cahiers du Sud, 1951, p. 83.

¹⁰ R. Brechon, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1959.

¹¹ M. Blanchot, *L'Ange du Bizarre*, [dans:] *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

¹² R. Bellour, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, 1965.

¹³ Blanchot, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴ E. Simon, *Patrie de l'Humain*, Paris, Gallimard, 1941, p. 129.

¹⁵ Blanchot, *op. cit.*, p. 265.

«témoin à charge de notre époque» représente l'attitude contraire — il appartient à ces critiques qui établissent les liens directs entre le monde littéraire de Michaux et le monde réel.

Jusqu'à ce moment nous avons considéré les opinions de la critique comme document de la réception de l'oeuvre de Michaux. Mais il est possible également d'adopter le point de vue inverse et de traiter les mêmes opinions comme un facteur qui détermine cette réception. Car en tant qu'aux lecteurs en quelque sorte spécialisés, il appartient aux critiques de diriger les attitudes des lecteurs (proposer les modes de la lecture) en face de l'oeuvre littéraire. Et de ce point de vue, le nombre encore relativement pauvre des études consacrées aux écrits de Michaux explique dans une certaine mesure le désarroi du public littéraire devant l'oeuvre de cet auteur¹⁶.

Comme tous les textes de Michaux, le *Voyage en Grande Garabagne* pose maintes difficultés d'interprétation. Dans la littérature critique, toute pauvre qu'elle soit, on peut distinguer deux tentatives de classer le texte qui arrivent à des conclusions opposées. Selon les opinions de R. de Renéville et de J. Simon, basées plutôt sur les impressions de lecture que sur une analyse approfondie, le *Voyage...* appartient au genre «poésie»¹⁷.

Delphine Todorova propose des conclusions différentes. En s'appuyant sur une analyse sérieuse du texte, elle constate: «des déviations ou effets stylistiques que nous avons nommés renvoient à des genres littéraires différents. Les déviations phoniques systématisées, les déviations sémantiques, syntaxiques sont, par exemple, caractéristiques du genre 'poème' et prohibées traditionnellement en prose. Les déviations 'semantico-grammaticales', comme les ambiguïtés et les antanaclases, se rencontrent dans les oeuvres de genre 'comique' un court récit peut même être structuré sur une seule. Passons aux déviations anthropologiques (le monde du *Voyage en Grande Garabagne* en présente multiples): elles appartiennent tout particulièrement à la littérature fantastique (et parfois au poème); celles du fantastique pur seront biologiques; celles de la science-fiction essentiellement sociales. Mais un roman fantastique ou de science-fiction ne contiendra normalement pas de déviations linguistiques quelles qu'elles soient. A quel genre appartient le *Voyage en Grande Garabagne*?

¹⁶ Les courts articles publiés dans les périodiques à part, l'ensemble des ouvrages sur Michaux est relativement pauvre. Il existe seulement quatre essais monographiques plus importants. Ce sont les études de Bréchon, de Bertelé et de Bellour que nous avons cités ci-dessus. En 1941, André Gide publia une plaquette intitulée *Découvrons Henri Michaux* (Paris, Gallimard) où il reproduit le texte de sa conférence sur le poète. Dernièrement, la revue «l'Herne» publia un cahier spécial, consacré à Henri Michaux («Les cahiers de l'Herne publiés par Dominique de Roux. Henri Michaux»), le cahier n° 8, sous la direction de Raymond Bellour, Paris 1966, éd. de l'Herne). C'est là qu'on peut retrouver deux études remarquables de Delphine Todorova sur le *Voyage en Grande Garabagne*.

¹⁷ R. de Renéville, *Voyage en Grande Garabagne. Entre centre et absence par H. Michaux*, «Nouvelle Revue Française», n° 272, mai 1936, et J. Simon, *Ailleurs par Henri Michaux*, «Formes et couleurs», n° 2, 1948.

On le voit immédiatement : à tous. Il est poème en prose, récit fantastique et science-fiction, la distantation et les jeux de mots en marquent aussi l'humour¹⁸. Cependant, en terminant ses analyses, Todorova affirme d'une manière plus tranchante que le *Voyage...* de Michaux est «fondamentalement, son titre nous l'indique, récit de voyage»¹⁹.

Cette image sommaire de l'accueil que la critique a réservé à l'oeuvre de Michaux nous permet de faire une constatation assez importante. En effet, il semble bien qu'avec Michaux nous avons affaire à une oeuvre novatrice par excellence, c'est-à-dire à une oeuvre qui, plus qu'aucune autre, remet en question la tradition littéraire et qui, par conséquence, échappe aux règles d'interprétation traditionnelles. Donc, plus qu'aucune autre elle demande qu'on établisse des règles de lecture nouvelles.

Parmi ces règles de lecture, les traits génériques inhérents à une oeuvre littéraire sont un facteur qui dans une certaine mesure facilite au lecteur le décodage et l'interprétation (la lecture) des sens que cette oeuvre est censée de transmettre. Selon Michał Głowiński, théoricien polonais de la littérature, «le genre littéraire fonctionnant dans un milieu culturel donné constitue une certaine unité sémantique et, en conséquence, il suggère au lecteur quels sont les sens qu'il peut atteindre en entrant en contact avec une oeuvre littéraire déterminée au point de vue générique. Ces sens le genre littéraire les présuppose d'une façon très générale : il signale donc au destinataire non pas les sens concrets d'un énoncé mais — pour ainsi dire — le type des sens, il attire son attention sur l'orientation générale de cet énoncé et par cela même — en dernière instance — détermine le mode de la lecture à adopter»²⁰.

De ce point de vue, la lecture peut être envisagée comme un processus qui se poursuit sur deux niveaux : le premier c'est la lecture des «sens concrets», le deuxième — pour ainsi dire métalittéraire — c'est le décodage de certains traits spécifiques du texte — nous les appellerons signaux génériques — qui déterminent le texte au point de vue générique et qui indiquent comment ces «sens concrets» doivent être interprétés.

Nous essayerons de placer nos analyses à ce deuxième niveau et, en particulier, étudier l'agencement des signaux génériques dans le *Voyage en Grande Garabagne*. Théoriquement, deux au moins possibilités se présentent ici : les signaux génériques peuvent être disposés de manière à ce que, en se succédant, les uns confirment les autres en formant ainsi un faisceau des signaux homogènes au point de vue générique ou bien — au contraire — ils constituent un ensemble hétérogène car ils renvoient le lecteur à des genres littéraires différents. Historiquement, la première des possibilités se réalise dans les oeuvres de type «classique», la deuxième dans les oeuvres de type «moderne» si l'on veut placer le début de modernisme dans la période

¹⁸ D. Todorova, *La Structure linguistique du narrateur*, «Cahiers de l'Herne», n° 8, p.112.

¹⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁰ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, p. 28 (citation traduite par B. Labuda).

de romantique car c'est vers cette époque que commence la révolte contre la hiérarchie classique des genres. Il est bien évident que le *Voyage en Grande Garabagne* appartient à cette deuxième catégorie des oeuvres.

Mais si l'indifférence aux règles génériques est un phénomène qui caractérise les écrivains du XX^e siècle, Michaux va encore plus loin dans ce sens. Dans son *Voyage...* non seulement il utilise les procédés littéraires propres à des genres différents mais il les dispose de manière à ce qu'ils se contredisent les uns les autres. Pourtant, au cours de nos analyses, nous allons nous demander s'il est possible de «classer» le texte en indiquant au moins ce qu'on pourrait appeler sa dominante générique.

Nous commencerons l'étude des traits génériques du *Voyage...* en analysant sa temporalité. Dans ce but nous ferons appel à une distinction proposée par Tzvetan Todorov. Selon ce théoricien «l'oeuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours.

Elle est histoire dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle [...].

Mais l'oeuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître»²¹.

Au cours de notre travail nous parlerons plutôt de niveau de narration là où Todorov dit «niveau de discours», de niveau du monde présenté là où il emploie le terme «histoire».

En analysant la temporalité d'une oeuvre littéraire il faut aussi distinguer deux niveaux temporels: celui de la narration et celui du monde présenté. Ces deux niveaux temporels sont immanents à l'oeuvre — ils organisent sa structure. Pour les besoins de l'analyse nous allons introduire encore une troisième dimension temporelle qui n'appartient pas à la structure de l'oeuvre elle-même — la fiction temporelle²².

Sous ce terme nous comprenons l'ensemble des représentations psychiques conscientes et demi-conscientes servant à ordonner au point de vue temporel, l'expérience du monde vécue par un individu ou une communauté. La fiction temporelle donc se composera d'un secteur intersubjectif — le système de datation conventionnel (autrement dit — le calendrier) mais aussi, socialement déterminé, le sentiment du passé, de l'avenir (proche ou lointain) et du présent; et d'un secteur subjectif — le système de datation conventionnel qu'élabore chaque individu et aussi, individuellement déterminé, le sentiment du passé, du présent et de l'avenir. La temporalité de l'oeuvre littéraire peut être projetée sur (localisée par rapport à) le secteur inter-

²¹ Tz. Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, «Communications», n° 8, 1966, p. 126.

²² Au sujet de la fiction temporelle cf. K. Wyka, *Czas powieściowy*, [dans:] *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, surtout les passages où Wyka parle de ce qu'il nomme «czas środowiska».

subjectif de la fiction temporelle — c'est le cas du roman réaliste ou de science-fiction. Mais il y a des oeuvres qui élaborent leur propre calendrier individuel. C'est bien le cas du *Voyage en Grande Garabagne*.

La localisation précise du temps de narration est impossible. Dans tout le texte il n'y a aucune date, aucune indication qui permettraient de déterminer le moment où l'histoire est racontée. Etant donnée cette absence des indices directs on peut tenter de déterminer ce moment à partir de l'expression temporelle du texte. L'archaïsation des énoncés du narrateur dans un roman historique, leur «hyper-modernisation» dans un récit de science-fiction permettent de situer le temps de narration ou bien dans le passé, ou bien dans le futur par rapport à notre temps de lecteurs. Cependant dans le *Voyage...* la narration ne porte aucune trace de stylisation temporelle — l'expression du texte est «contemporaine», autrement dit, neutre — car on le rencontre dans les oeuvres dont le temps de narration est localisé dans le présent aussi bien que dans le passé, ou dans le futur.

Si le temps de narration ne s'intègre pas dans le système de datation conventionnelle il peut être défini par rapport au temps de l'univers présenté. Le passé simple employé par le narrateur du *Voyage...* permet de localiser la situation de narration comme postérieure au temps de ce qui est raconté²³. Et c'est la seule donnée temporelle concernant le temps de narration que nous retrouvons dans le récit de Michaux. En marquant ce que les théoriciens de la littérature ont convenu d'appeler la distance épique, elle remplit aussi la fonction d'un signal générique.

A l'intérieur de l'univers présenté du *Voyage...* il faut distinguer deux séries de faits. La première série ce sont des faits qui composent les traces de l'histoire du voyage jadis accompli par le narrateur, autrement dit, toutes les informations qui se rapportent au «je-voyageur» (c'est à dessein que nous parlons des traces du voyage — nous reviendrons encore à cette question). La deuxième série est constituée par les informations sur les pays visités.

Comme le temps de narration, le temps du voyage non plus ne peut être localisé sur le calendrier conventionnel. Les seules remarques dans le texte ayant trait à la temporalité du voyage concernent sa durée. D'ailleurs nous y retrouverons seulement trois allusions de cette sorte: «la première année que j'habitais chez les Emanglons» (p. 40), «je vécus longtemps à la cour de Kivni» (p. 71), et «je passais quatre mois à Kadnir» (p. 77)²⁴. De ces phrases on peut déduire que le voyage est antérieur au moment où il est raconté — et c'est le cercle vicieux car, nous avons vu, aussi le temps de narration ne pouvait être localisé que par rapport au temps de l'univers présenté. Les relations temporelles du voyage sont donc projetées sur un calendrier individuel — celui du narrateur. Le passé simple et la formule «longtemps», n'ont de

²³ Sur la fonction du passé simple dans le récit cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237.

²⁴ Les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations renvoient aux pages de l'édition consultée: H. Michaux, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948.

valeur temporelle précise (dans le sens : combien de temps exactement?) que pour le locuteur, le lecteur ne peut pas savoir exactement quels sont les laps de temps qu'ils désignent. Comme le temps du voyage n'est pas déterminé conventionnellement nous ignorons en conséquence dans quel moment, par rapport à la fiction temporelle, se déroulent les spectacles observés par le visiteur. En plus, il est impossible de trouver dans le texte du *Voyage...* des informations qui pourraient constituer un calendrier individuel, propre à chacun des pays décrits. Le texte nous présente une série des épisodes, des descriptions, des «scènes de vie» qui ne sont tous que des fragments d'un tout plus vaste. Ce «tout», ce serait l'histoire spécifique de chaque pays. Or, ce que nous propose le narrateur ce sont des fragments pour ainsi dire nus, arrachés au temps historique du pays et ne pouvant être localisés par rapport à ce dernier. Donc, au point de vue temporel, chaque épisode constitue un tout fermé, avec sa propre temporalité qui n'est aucunement reliée ni à la fiction temporelle du lecteur (notre calendrier conventionnel) ni à la fiction temporelle du monde présenté (le calendrier, l'histoire de ce monde). Chaque épisode est présenté dans l'optique de son minuscule calendrier individuel.

L'absence de localisation temporelle des faits relatés, aussi bien par rapport au calendrier conventionnel qu'au calendrier propre de l'oeuvre est accompagné d'un autre phénomène ayant trait à la temporalité des épisodes dont se compose l'univers littéraire du *Voyage...* Ce phénomène a été aperçu et analysé par Delphine Todorova. Selon elle plusieurs parties du texte se caractérisent par l'absence de verbes ou de formes verbales conjugués et par la prédominance des copules et des formes nominales du verbe indiquant l'état, la qualité mais non l'action ni l'aspect temporel. Ce fait, joint à la rareté des verbes conjugués souligne le premier trait du texte : son aspect essentiellement statique.

Quant on veut chercher les repères spaciaux de l'univers présenté dans le *Voyage...* on rencontre des difficultés pareilles à celles qui accompagnent l'effort de localisation temporelle.

Nous sommes d'abord frappés par ce qu'on pourrait appeler le morcellement de l'espace présenté. En effet, si dans le texte sont cités les noms d'environ soixante peuples et pays on s'aperçoit vite que ces appellations ne renvoient directement à aucun point défini de notre globe. Elles sont toutes inventées par l'auteur du texte (par Michaux donc et non par le narrateur qui les emploie comme des appellations «vraies»; car elles sont vraies à l'intérieur du monde qu'on nous décrit). En voilà quelques exemples : *Hacs*, *Émanglons*, *Nijidus*, *Écoravettes* — les noms des peuples; *Kivni*, *Kadnir*, *Van*, *Phobos* — les noms des localités. Leur fonction est de découper des secteurs de l'espace imaginaire du *Voyage...*, de les séparer et opposer. Car les noms à part, le texte ne donne pas d'informations sur les relations spatiales entre pays et localités, chacun ou chacune sont évoqués comme des unités spatiales fermées sans que soient marquées les transitions géographiques — les chemins et les voies qui mènent d'un lieu à l'autre. Chez Michaux donc, les toponymes morcellent l'espace présenté.

Comme tous les noms propres, ces toponymes ne donnent pas d'indications sur les caractères concrets de la géographie et de la topographie de Grande Garabagne. Au cours de lecture on n'apprend pas quelles sont les propriétés physiques du pays — richesses naturelles, climat, aspects du paysage, cultures.

Par analogie au terme dont nous nous sommes servis en analysant la temporalité du monde présenté, nous pouvons constater que l'espace du *Voyage...* n'est pas projeté sur une fiction géographique (spaciale) et que les repères spaciaux ou plutôt leur manque dans le texte empêchent l'élaboration d'une fiction spatiale individuelle, interne et propre à l'oeuvre elle-même. Le texte se caractérise donc, pour emprunter le terme à Todorov²⁵, par l'aspacialité et l'atemporalité référentielles. Ce trait est d'autant plus significatif qu'on le retrouve dans une oeuvre dont le titre indique qu'elle est un récit de voyage. Or, la localisation des coordonnées spacio-temporelles dans la fiction géographique et historique est une des exigences principales du genre périégétique. Chaque relation du voyage, qu'elle soit authentique ou inventée, tachera de fournir au lecteur le plus d'informations facilitant cette localisation.

Il suffit de regarder de ce point de vue le *Voyage autour du monde...* de Bougainville — exemple type de relation périégétique. En voici quelques citations, choisies au hasard et accompagnées d'un analyse sommaire.

«Au début de mois de novembre 1766 je me rendis à Nantes...»²⁶ Cette information fait partie de l'histoire du voyageur, elle en localise un des épisodes dans le temps et dans l'espace. Cette localisation se fait par la projection des repères spacio-temporels sur le calendrier et l'espace géographique intersubjectifs.

De la même manière sont localisés les faits ayant trait à l'histoire du voyage, communiqués par la phrase suivante: «Le 8 janvier nous dépassâmes l'équateur entre 27° et 28° de la longitude Ouest»²⁷.

«La ville Montevideo existe depuis quarante ans. Elle est située sur la rive nord de la Plata à 30 lieues de son embouchure, sur un péninsule qui abrite contre les vents venant de l'orient une baie... etc.»²⁸.

Ce fragment se rapporte à la réalité présentée dans l'oeuvre périégétique. Le narrateur fait ici allusion à l'histoire individuelle (calendrier individuel) de la ville décrite — «depuis quarante ans» — mais l'âge de la ville est évalué par rapport au moment d'observation qui est situé avec exactitude sur le calendrier intersubjectif (européen); l'histoire de la ville est donc aussi, bien qu'indirectement, projetée sur ce calendrier.

Enfin le temps de narration, grâce au recours systématique dans le récit au passé simple grammatical, peut être déterminé comme postérieur au temps de voyage, ce

²⁵ Tz. Todorov, *Poétique*, [dans:] *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 120.

²⁶ L.-A. Bougainville, *Podróż Bougainville'a dookola świata*, Warszawa 1962, p. 9. Malheureusement nous n'avons pas pu nous procurer de l'édition française de l'oeuvre. Nous étions donc obligés de citer ici des fragments tirés de la version polonaise et traduits en français.

²⁷ *Ibidem*, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

qui nous permet de dire que *Le Voyage autour du monde...* de Bougainville réalise la variante «mémoires» du genre périégétique.

Ces quelques citations suffisent pour montrer l'exactitude, caractéristique pour la périégèse, dans la localisation spatio-temporelle du pays décrit et de tout événement raconté. De cette exactitude — nulle trace dans le *Voyage en Grande Garabagne*.

Quand on analyse la narration dans le *Voyage...*, on s'aperçoit tout de suite que la succession des unités du texte n'est pas motivée par la situation narrative. Nous y avons affaire à la description de la vie sociale, religieuse et politique de divers peuples, à la présentation de leurs moeurs et de leurs coutumes. Mais il manque de transitions logiques ou situationnelles qui devraient réunir des scènes et des situations décrites. Les processus de la vie sociale sont présentés de manière épisodique, sous forme des momentanées — par la description d'un événement ou situation isolés. Le narrateur recourt ici au procédé de la mosaïque qui consiste à présenter de façon fragmentaire et incohérente des détails et des phénomènes divers. La conséquence directe de cette méthode de présentation c'est que le texte apparaît comme une suite des unités séparées et autonomes.

Il semble bien que cette composition de l'oeuvre découle du fait que l'histoire du voyageur y constitue un épisode parmi d'autres et non pas la dominante du récit qui aurait pu assurer ainsi les liens entre les éléments particuliers de l'univers présenté.

Cet effacement de l'histoire du voyage (du voyageur) est en contradiction avec la poétique du genre périégétique. Dans le récit de voyage — que ce soit journal de bord, reportage ou lettres — la situation narrative qui se confond ici, ou qui au moins déterminée par les péripéties de celui qui voyage et qui raconte ce qu'il voit, sert en quelque sorte de cadre aux événements rapportés et elle impose l'ordre, la chronologie et la composition de toute l'oeuvre.

Dans le *Voyage en Grande Garabagne* le réseau des liens chronologiques et causaux ne recouvre pas la totalité du texte. Ces liens ne sont saisissables qu'à l'intérieur de chaque épisode rapporté. C'est seulement la construction interne des épisodes qui obéit à l'ordre métonymique, mais non pas la construction du texte entier.

Nous faisons ici appel à la typologie du discours de Roland Barthes²⁹ qui, sommairement, propose de distinguer trois types fondamentaux des énoncés: 1° — discours métaphorique (poésie) basé sur le principe de similitude; 2° — discours métonymique (récit) basé sur le principe de contiguïté; 3° — discours enthymématique (prose scientifique) basé sur le principe de l'agencement systématique.

Il semble bien que, dans le cadre de cette typologie, l'ordre de notre texte est le plus proche de celui auquel obéit le discours enthymématique. Nous avons déjà dit que la composition du *Voyage en Grande Garabagne* n'est pas motivée par la logique événementielle (intrigue, exigences spacio-temporelles) ni par l'instance

²⁹ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», n° 8, 1966, p. 4.

d'énonciation (situation narrative). Au contraire, on a l'impression que la suite des différents chapitres et épisodes est agencée plutôt de façon systématique. Le caractère enthymématique du texte se révèle surtout dans la méthode de décrire les éléments du monde présenté: peuples, animaux et événements. Cette méthode rappelle souvent celle que nous retrouvons dans les ouvrages scientifiques: manuels ou traités d'éthnologie, d'anthropologie, de botanique, de géographie ou encore de médecine. Le narrateur nous présente une tribu et ensuite caractérise les traits types du pays, la religion et les occupations de cette tribu. Il adopte donc le principe de l'exposé systématique des faits et non pas chronologique ou causal comme dans la plupart des récits littéraires. Aussi certains procédés stylistiques sont significatifs: au point de vue syntaxique la plupart des phrases réalise le schéma le plus simple: sujet — verbe — complément d'objet. Ces phrases simples et courtes rappellent de nouveau le style d'un manuel scolaire par exemple. Les caractères donc, pour ainsi dire, formels du texte (composition, structures syntaxiques) signalent que nous nous trouvons devant un texte scientifique ou au moins quasi-scientifique. Mais ces signaux formels sont contredits par d'autres signaux, plus «forts», qui se situent au niveau sémantique du texte. En effet, l'information qui semble être la plus précise ne l'est, le plus souvent, qu'en apparence: bientôt elle se révélera gratuite ou trompeuse.

Une phrase comme «les Ematrus sont lichinés ou bien ils sont bohanés» (p. 95) ne nous indique guère comment sont les Ematrus. Les épithètes inventées par le narrateur ne sont nulle part expliquées. Quelques exemples de même type: «Ils causent des rats qu'il prennent avec des arzettes» (p. 95), «les Nijidus sont des bornes et des rippechoux plus dépourvus de brillant que n'importe quoi, et yayas et gribelés» (p. 83). Le narrateur introduit dans son récit des néologismes — tous les patronymes et toponymes du *Voyage...* sont inventés, mais plus encore, les adjectifs, les noms et les verbes qui devraient caractériser les peuples et les pays décrits le sont également — le narrateur donc parsème le texte des néologismes sans toutefois prendre soin de les expliquer. Un tel comportement serait impossible chez l'auteur d'un ouvrage scientifique ou chaque terme nouveau doit être accompagné par une définition.

La phrase: «La ville de Kadnir ne ressemble pas à la ville de Kivni» (p. 77) est trompeuse car Kivni n'a pas été décrite. Elle constitue l'exemple du procédé qu'on pourrait appeler «faux renvoi» — également inadmissible dans la narration scientifique. Les exemples du faux renvoi sont assez fréquents dans le *Voyage...*: «Les Arnadis ne sont pas plus importants que les Nijidus...» (p. 84) — la référence aux Nijidus n'apporte nulle information sur les peuples en question car nous avons vu comment ceux-là ont été caractérisés.

La remarque: «Aux Cordobes se rattachent aussi les Ebelleux, les Ecreux, les Ficres et les Pajaris» (p. 128) — malgré son style apparemment informatif, peut servir comme exemple de définition *ignotum per ignotum* — faute dénoncée par les logiciens. Aussi la description incomplète contredit les signaux sur le caractère enthy-

mématique du texte. Souvent le narrateur présente une tribu en ne fournissant qu'un ou deux détails caractéristiques: telle maladie pour les Bures (p. 109), telle façon de distribuer les femmes pour les Omanvus (p. 78), telle manière de traiter les commerçants pour les Bordètes (p. 88), la paresse des Omobuls (p. 62), la trahison des Épelis (p. 95) ou la «colère» des Cordobes, une colère fabuleuse qui est une anomalie anthropologique.

Le fait de caractériser chaque peuple par un seul trait psychique ou physique possède ici une double signification. Il constitue d'abord une opposition aux règles de discours scientifique, mais il s'oppose aussi à la poétique du récit de voyage ou l'exhaustivité de la présentation est une des exigences du genre. La description des personnages et des lieux visités dans un tel récit viserait à embrasser tous leurs aspects. Dans notre texte elle se concentre plutôt sur une seule manifestation de caractère, d'activité psychique ou physiologique des peuples présentés. Ainsi «les Arpettes sont traîtres et aussi les Floriquets, les Cirridents sont diplomates et les Ourledous gent de ressource» (p. 94), «les Vibres aiment l'eau» (p. 102), les Arpèdres sont les hommes «obsédés de droiture» (p. 105), les Gaurs «sont altérés de religion» (p. 129), sur les Étreidis nous apprenons «qu'ils souffrent à cause de l'estracellose» (p. 119), les Murnes «renommés pour leur bêtise repue et parfaitement étanche, comme les Agres et les Cordobes pour leur jalousie, les Orbus pour leur lenteur, les Ridieusés et les Ribobelles pour leur peu de vertu, les Arpèdres pour leur dureté, les Tacodins pour leur économie, les Églanbes pour leur talent musical» (p. 138) et ainsi de suite.

A partir de ces indications le lecteur est incapable de reconstituer l'image complète des tribus évoquées. Mais s'agit-il bien de cela? Il semble légitime de supposer que chaque tribu dotée d'un seul trait représentatif doit incarner tel vice ou telle vertu humains, tel trait de caractère ou tel type de comportement social. Les différentes tribus de Grande Garabagne fonctionnent donc comme les personnages allégoriques dans les drames ou dans les traités moraux de Moyen Age. La Grande Garabagne dont ces tribus allégoriques font partie serait alors elle-même une allégorie suprême — celle de l'humanité entière. Dans cette perspective le dénouement dans la description se révèle être non pas une maladresse de la part du narrateur mais bien un procédé voulu d'allégorisation de l'univers qu'il présente. Ainsi les sens que transmet le message acquièrent une valeur universelle et générale.

L'analyse de la langue du narrateur révèle un autre phénomène qui traduit cet effort de généralisation des sens transmis. Ce sont les omissions fréquentes des articles, des pronoms personnels ou démonstratifs dans les phrases qui décrivent les gens du pays ou leurs propriétés. «Hommes et femmes au bord de l'abîme de l'amour ne se rencontrent jamais» (p. 127) — au lieu de *ces* hommes et *ces* femmes; «La figure» (p. 127) au lieu de *leur* figure; «colère» pour *leur* colère; «les hommes le plus vite froissés» (p. 127) correspond au *ce* sont les hommes... Dans: «Aucun n'est exempt de bile» (p. 126) manque le pronom personnel: aucun *d'eux* qui aurait marqué la liaison avec la phrase précédente. Ce type d'omissions donne aux noms une valeur générale et tend à en faire des concepts. De plus, puisqu'elle ne permet

pas d'identifier avec précision les référents des mots comme «homme» ou «femme» par exemple, on a tendance à les interpréter comme «genre humain» et a voir dans leurs traits les traits de l'humanité en général. L'emploi fréquent des pronoms et des adverbes comme «on», «aucun», «tous», «jamais», «toujours» relève de la même tendance. C'est le procédé de proverbialisation qui donne au texte du *Voyage...* le caractère gnomique.

Passons maintenant au problème du narrateur. Dans le *Voyage en Grande Garabagne* il ne manque pas d'indications sur celui-ci. Pourtant il n'est pas facile de saisir son image avec précision. Le plus souvent il signale sa présence par l'emploi du pronom personnel «je» mais il manifeste sa présence aussi à l'aide d'autres signaux. Dans le dernier chapitre du *Voyage...* le narrateur à la première personne disparaît : il adopte le mode de l'histoire et renonce à celui du discours qui domine dans d'autres chapitres. Dans plusieurs parties il n'est perceptible que grâce à l'appellation discrète à l'autopsie. Bien que le «je» manque alors, on nous suggère d'avoir affaire à la description des événements vus autrefois et actuellement rapportés par le narrateur.

Selon Todorov, le fait de mener la narration à la première personne n'éclaircit nullement l'aspect du narrateur : «Le récit à la première personne n'explicite pas l'image de son narrateur, mais au contraire le rend plus implicite encore. Et tout essai d'explication ne peut mener qu'à une dissimulation de plus en plus parfaite du sujet de l'énonciation : ce discours qui s'avoue discours ne fait que cacher pudiquement sa propriété de discours»³⁰.

Pour cerner donc l'image du narrateur dans l'oeuvre de Michaux nous chercherons sur lui d'autres indications. Nous interrogerons les formes linguistiques spécifiques du *Voyage en Grande Garabagne*. En examinant le texte on pourra percevoir l'image de celui qui l'a disposée. Cette image nous apparaîtra donc à travers chaque action relatée, chaque description qu'elle marque d'une empreinte singulière. De cette manière nous essaierons de saisir la personnalité littéraire du narrateur.

Nous examinerons aussi les apostrophes, fréquentes dans notre texte, dirigées au lecteur virtuel. C'est en cherchant la communication, en essayant d'influencer, en s'adressant directement à un autre que le narrateur découvre le mieux son visage. Sur cette voie nous essaierons d'établir la personnalité psychique du narrateur.

Le narrateur affirme sa personnalité littéraire au moyen d'«écrire»; il assume la responsabilité de l'ensemble du texte. Il apparaît en artiste conscient choisissant tels procédés plutôt que les autres. Tous les effets stylistiques et toutes les déviations linguistiques concourent à former cette image du narrateur à travers son dialogue avec le lecteur virtuel. Il s'agit ici du narrateur bien visible, directement présent dans le récit et qui exprime d'une manière plus ou moins explicite ses opinions. Certaines phrases lui appartiennent, c'est-à-dire expriment son point de vue subjectif, sur ce qu'il raconte, de la même façon que d'autres appartiennent à tel ou tel personnage.

³⁰ Todorov, *Poétique*, p. 121.

Cependant il faut signaler tout de suite que parfois ces deux aspects de la personnalité du narrateur se confondent. Surtout dans les cas où le choix du lexique trahit le même trait de caractère chez celui qui «parle» et chez celui qui «écrit»: «tout en larmes très sincères au chevet du père malade, mais dès qu'il ferme l'oeil, courant au testament, discutant l'héritage, assis sur le lit encore chaud, l'enterrant en un tournemain (ça va mieux; sans quoi ils l'oublieraient jusqu'à ce qu'il pue)» (p. 145). La parenthèse isole la phrase appartenant au discours où le narrateur s'adresse au lecteur. Il s'y révèle, en disant «puer», aussi peu respectueux du mort que cet autre narrateur qui introduit dans la phrase précédente et appartenant à l'histoire une expression familière «fermer l'oeil» pour «mourir». Nous distinguons donc deux images du narrateur qui convergent sans cependant coïncider exactement.

Quel est le répertoire des figures stylistiques traditionnelles dont se sert le narrateur?³¹ Il recourt souvent à la figure appelée par les rhétoriques le *zeugma*. Elle se caractérise par la juxtaposition dans une phrase des deux éléments lexicaux opposés: concret et abstrait. «On croirait voir deux femelles grises, habillées de loques et de découragement» (p. 97). L'anomalie grammaticale est ici due au fait que *loques* est concret et *découragement* abstrait. Todorov propose un autre exemple de cette figure provenant du *Voyage en Grande Garabagne* et qui représente le degré d'agrammaticalité encore plus élevé: «Le chef de l'Etat s'engage avec véhémence dans son discours, avec véhémence mais en chemise...» (p. 151). Ici, non seulement le degré d'abstraction des deux mots, *véhémence* et *chemise*, est différent, mais, ajoute Todorov, «les deux compléments ont des fonctions syntaxiques différentes, l'un se rapportant au sujet, l'autre à la première proposition toute entière»³².

Il serait impossible de dresser toute la liste des paradoxes énoncés par le narrateur. D'autant plus que des chapitres entiers sont construits sur ce schéma. Nous nous contenterons donc de citer quelques phrases où sont opposés des éléments antonymes: «confiants dans la duplicité de la nature humaine...» (p. 95), «il faut martyriser et martyriser ce que l'on aime» (p. 136), «aussi toutes les mères dignes de ce nom, un peu intelligentes et préoccupées du rang que doivent occuper leurs filles, les poussent à la prostitution» (p. 124).

La paronomase appartient aux figures qu'on rencontre le plus souvent en poésie, mais on la retrouve aussi dans le *Voyage...*: «Têtes têtues de bien pensants...» (p. 105), «la foule y est folle...» (p. 18), «la plupart des tribus s'abstenait de lui remettre aucun tribu» (p. 157). Dans tous les exemples cités nous avons affaire au rapprochement des deux mots différents quant au sens, mais semblables dans leur structure phonique.

L'allitération est une figure employée volontiers par le narrateur. C'est le cas surtout du court chapitre consacré aux Omobuls basé sur la répétition de la voyelle

³¹ Cf. Tz. Todorov, *Les Anomalies sémantiques*, «Langages», n° 1, mars 1966.

³² *Ibidem*, p. 108.

o et des consonnes liquides³³. La description des Kalakiès est toute centrée sur la semi-consonne *r* et des explosives *b* et *p*: «Le peuple est bagarreur à ce point que les conversations ont dû être interdites. Il en résultait trop de coups et de blessures mortelles. Le pays eût été en peu de temps entièrement dépeuplé» (p. 107) — pour ne citer que le début du passage.

Le narrateur recourt souvent aux onomatopées. Les plus fréquentes sont celles qui suggèrent la viscosité: *gluant*, *engloutissant*, *gloussement*. «La boue gluante est la seule animatrice du combat [...] la tête ruisselante de boue, soufflent, luttent, à moitié asphyxiés, aveuglés, assourdis par cette boue traîtresse...» (p. 13). La phrase: «un sabot dur et bête frappant une tête» (p. 12), grâce à sa composition phonique, suggère les sons durs des coups.

La personnalité littéraire du narrateur s'affirme aussi dans les expressions nouvelles et pleines d'audace. Elles ont été analysées par Delphine Todorova. Ce sont surtout des «incorections»³⁴ au point de vue des normes du langage courant comme «crêtes verbales», des néologismes comme «dépoitrailler» et des inventions inattendues comme cette comparaison: «Toujours étonnées de ces crises furieuses comme des oiseaux insultés par des rats» qui ne possède pas de référence réelle ni d'antécédents littéraires.

La fantaisie verbale du narrateur s'exprime par des néologismes qui ne sont pas formés selon des structures phonétiques de la langue française: le *kuenca*, l'*ouglab*, la *gabèdre*, *goberet*, *corabette*, *gobasse*. Ces néologismes concourent à créer une certaine tonalité exotique dans la narration.

À côté des tours précieux et des expressions qu'on peut appeler recherchés (p. ex. *tréapsser*, *vaguelette*, *fatigue multiséculaire*, *pelage*) on retrouve une quantité des colloquialismes, des expressions appartenant au langage familier (p. ex. *culotté*, *purger*, *puer*, *goujat*, *se débrouiller*, *crever*). Il est frappant aussi d'observer une multitude d'expressions et de termes scientifiques ou techniques, surtout médicaux, présents dans le texte. Les mots tels que: *intestins*, *esquilles d'os*, la *luette*, la *plèvre*, l'*anus*, le *pus*, les *abcès*, les *boudins*, les *déjections*, l'*hemorragie*, l'*infection*, la *diarrhée* et plusieurs autres semblent être les signaux, lexicaux cette fois-ci, qui confirment ceux sur le caractère enthymématique du texte.

Le mélange des façons de parler divers et la présence insistante dans l'énoncé du narrateur des déviations linguistiques entraînent des répercussions sur le plan sémantique de l'oeuvre. L'attention du lecteur est attirée sur le texte lui-même et ainsi se perd la réalité qu'il est censé évoquer. La parole semble avoir autant de raison d'être que son objet. On ne prend pas alors le récit pour la relation des événements mais bien pour le récit. De tels procédés utilisés par le narrateur ont pour l'effet non seulement de souligner sa distance à l'égard de ce qu'il raconte mais aussi d'imposer la même attitude au lecteur virtuel.

³³ Cf. Todorova, *La Structure linguistique du narrateur*, p. 121.

³⁴ D. Todorova, *Les Cordobes*, «Cahiers de l'Herne», n° 8.

Montrons cela encore sur un exemple; le narrateur parle des Hivinizikis: «...prouvant l'existence et la non-existence de tout ce qu'on veut en général et ce qu'on ne veut pas, par raisonnement par non-raisonnement, par raisonnements tirés de non-raisonnements [...] entrant (mais pour peu d'heures dans le lit et le sommeil à la fois, en sortant pareillement, comme une porte qu'on ouvre et qu'on ferme, se fâchant pour un rien, distraits de leur colère par moins que rien...» (p. 145). Dans ce court passage nous retrouvons plusieurs anomalies linguistiques: les répétitions, le zeugma et le paradoxe. Cet amoncellement de figures a pour effet la substitution des mots à l'image des phénomènes qu'ils doivent évoquer. Ainsi s'efface la réalité du peuple — il ne reste que le langage et le narrateur ironique vis-à-vis du monde présenté.

Cette attitude du narrateur qui se manifeste à travers le jeu linguistique est aussi un signal indirect au lecteur, un conseil de ne pas se méprendre sur ce qu'il vient d'entendre. Mais on peut relever dans le *Voyage en Grande Garabagne* aussi des signaux directs — ce sont les apostrophes au lecteur virtuel. Elles traduisent des sentiments que le narrateur éprouve envers le destinataire, mais aussi des sentiments envers l'univers qu'il présente.

Le plus souvent ces apostrophes sont mises en relief par la formule simple «vous»: «L'Émanglon, vous avez pu le deviner, n'a pas un caractère à aimer être dérangé» (p. 30). «Vous voyez parfois, sur le pas de la porte, un Émanglon éternuer» (p. 48). Par les formules de ce type le narrateur marque sa volonté d'imposer au lecteur le point de vue «de l'intérieur». En plaçant le lecteur au milieu du monde présenté il tente d'abolir la distance exotique qui les sépare.

«Impudents que nous sommes, nous autres qui ne vivons que pour nous, notre famille, notre patrie, comme si tout cela n'était pas la même bassesse!» (p. 134). Ici l'emploi de la forme «nous» qui englobe le «je» du narrateur et le «tu» du lecteur signale le désir de la part du narrateur de s'identifier avec le lecteur, de créer avec lui un lien de complicité en soulignant à la fois la distance qui les sépare du monde décrit. C'est une note confidentielle appartenant plutôt au bavardage familial.

Les autres phrases adressées au lecteur et représentant le type «Comme chacun sait» (p. 28) sont des constructions locutionnelles signalant au lecteur qu'il perçoit une parole, ce que lui permet de réagir devant le récit. C'est encore marquer une distance entre celui-là et le monde décrit. La phrase: «Et ce qui arrive toujours arriva: un sabot dur et bête frappant une tête» (p. 12) constitue un commentaire pour le combat des deux hommes «presque nus, chaussés de lourds sabots de bois» (p. 11) se battant à mort. Le commentaire est adressé directement au lecteur. L'incongruité frappante du «toujours», de nouveau, met en cause l'image du narrateur: il semble ne rien remarquer d'étrange et impose la même attitude au lecteur. Le but de ce commentaire est d'obliger ce dernier à «entrer dans le jeu», à accepter les lois du monde présenté, à les prendre pour tout-à-fait naturelles et même familières pour lui. Il crée aussi un contact implicite entre le narrateur et le lecteur. Le même phénomène apparaît dans le fragment suivant: «Ce combat a lieu ordinairement

entre les parents, afin que la combativité soit plus grande. On devine tout de suite quels sont les combats les plus appréciés» (p. 13). Le lecteur y est invité à oublier les principes moraux qui lui sont habituels et à reconnaître pour siens ceux de la tribu décrite.

«Tout animal qui a la moindre disposition au combat (et qui n'en a?), ils le mettent en observation» (p. 18). La parenthèse isole le message concernant le lecteur. Le narrateur se fie au savoir et à l'expérience du destinataire en présupposant l'identité des opinions de celui-ci et des siennes ce qui noue un lien de complicité entre les deux.

Les exemples d'apostrophes au lecteur que nous venons d'analyser constituent une source double d'informations sur le narrateur: 1° — sur son attitude envers ce qu'il raconte; 2° — sur son attitude envers le destinataire virtuel du récit.

Les jugements, explicites ou plus fréquemment implicites qu'il porte sur la réalité décrite sont ambivalents. Dans la plupart des cas ils sont désapprobatifs. Le narrateur se désolidarise avec les lois et la morale des peuplades présentés en adoptant, comme nous l'avons déjà vu, l'attitude de distance ironique. Mais il serait possible de citer les passages, plus rares il est vrai, où ces jugements deviennent approubatifs: «Je passais quatre mois à Kadnir. A peine si j'en garde un souvenir précis, seule l'impression que j'y étais bien, que c'était là mon bonheur» (p. 77). Il en va de même pour les Ecoraves et les Ecoravettes, «des uns et les autres, sympathiques et à qui on aime à avoir affaire» (p. 81).

Par contre, l'ironie du narrateur ne se dirige que rarement contre le lecteur. Cette attitude s'exprime surtout par la volonté de dialogue. Le désir de créer les liens de compréhension et de connivence avec le lecteur que nous avons essayé de dégager dans nos analyses pourrait laisser croire qu'il s'agit pour le narrateur de se mettre sur un pied d'égalité avec lui. Pourtant ce n'est pas le cas. Le narrateur reste toujours conscient de sa supériorité de quelqu'un qui sait et qui explique à un autre qui ne sait pas.

Ce sentiment de supériorité se manifeste à travers les conseils qu'il donne au lecteur. Ce sont parfois des conseils d'un voyageur expérimenté qui connaît à fond les coutumes d'un tel ou tel pays et qui donne des instructions à celui qui voudrait le visiter: «Dans ce pays, je ne saurais assez conseiller de voyager seul, avec un tout petit train de bagages, qu'on puisse cacher au besoin, dans un fossé» (p. 132). Ces conseils prennent le plus souvent l'allure des vérités universelles, des maximes qu'énonce le narrateur. En voici un des exemples: «N'envoyer la panthère dans la forêt qu'aux dernières heures de la nuit» (p. 101). Les conseils de ce dernier type relèvent de la tendance, indiquée déjà ci-dessus, à donner au texte entier le caractère proverbial, gnomique.

Essayons maintenant de résumer les résultats de nos analyses en revenant au problème de la forme générique du *Voyage en Grande Garabagne*. Selon Delphine Todorova, nous l'avons vu, l'oeuvre est avant tout un récit de voyage. Le titre est le signal le plus fort qui semble confirmer sa thèse. Certains éléments de l'oeuvre

elle-même sont des signaux déjà plus faibles : les allusions du narrateur à l'histoire du voyage (dans un récit de voyage véritable elle serait fortement mise en relief), les apostrophes au lecteur qui l'invitent à s'identifier avec le monde présenté, à en adopter le point de vue pour mieux le comprendre — procédé courant dans la périégèse mais qui dans le *Voyage en Grande Garabagne* remplit une autre fonction (nous y reviendrons encore) et enfin les néologismes aux consonnances «exotiques», non expliqués, qui ne renvoient à aucune réalité sinon celle du langage et qui, en fin de compte, constituent une fausse piste générique.

Mais dans notre récit nous retrouvons aussi des traits qui s'opposent franchement à la poétique des récits de voyage. Ce sont le manque de datation précise qui pourrait situer le temps de narration et de l'univers présenté par rapport au calendrier conventionnel, l'absence des repères géographiques exacts et de couleur locale, le recours à la description incomplète.

Au cours de nos analyses nous avons relevé des signaux qui permettent de supposer que nous sommes en présence d'un discours de type scientifique (enthymématique). La succession des chapitres qui sont alignés selon un ordre systématique et non pas événementiel, la simplicité de la phrase au point de vue syntaxique, le recours au lexique technique — surtout anatomique et médical — sont des traits d'un manuel plutôt que d'une oeuvre littéraire. Ils s'opposent aux signaux «récit de voyage», mais eux aussi, à leur tour, sont contredits par d'autres procédés, inadmissibles dans un ouvrage scientifique. Ce sont des néologismes non suivis par une définition, des faux renvois, des définitions *ignotum per ignotum* et le procédé, déjà mentionné, de définition incomplète. Enfin le recours très fréquent aux figures stylistiques diverses (zeugmas, paronomases, allitérations, antanaclases, onomatopées, paradoxes etc.) indique, d'une façon positive, que nous sommes en face d'un discours littéraire.

Mais c'est là une constatation trop générale et qui nous ramène à notre point de départ — à la question sur la dominante générique du *Voyage en Grande Garabagne*.

A part les traits que nous avons indiqués ci-dessus, notre texte se caractérise par la présence de nombreux éléments structuraux qui signalent son appartenance au genre «littérature morale» (didactique).

En analysant le *Voyage en Grande Garabagne* nous avons souligné l'emploi fréquent des procédés qui se manifestent aux différents niveaux structurels de l'oeuvre mais qu'il est possible de rassembler sous un dénominateur commun : l'atemporalité et l'aspacialité référentielles de l'oeuvre, la tendance à immobiliser des épisodes présentés en des scènes statiques, le procédé de proverbialisation et le procédé d'allégorisation des personnages semblent témoigner de l'effort de la part du narrateur à attribuer à son message une portée universelle. Cet effort d'universalisation des sens transmis par l'oeuvre est un trait type du discours moral. Il est aussi possible de relever dans le *Voyage...* des signaux génériques qui l'apparentent à tel ou tel représentant particulier du genre didactique. L'alignement systématique des chapitres

qui présentent une scène ou un événement (et dont l'ordre interne est événementiel) rapproche notre texte du genre «portraits» (ou encore aux *specula* médiévaux — si l'on veut remonter encore plus loin) dont l'exemple type sont les *Caractères* de La Bruyère. Les apostrophes «proverbialisées» au lecteur, l'omission des articles et des pronoms définis, le recours fréquent à la formule «on» qui donnent au texte le caractère gnomique apparentent l'oeuvre de Michaux au recueil des maximes. L'allégorisation des personnages est un procédé qu'on rencontre dans la parabole ou dans l'apologue.

L'ensemble de ces signaux génériques nous renvoie une image de l'auteur moraliste. Mais, nous l'avons vu, c'est un moraliste ironique. Son ironie se dirige d'abord contre le monde qu'il présente dans son oeuvre et dont ainsi il se désolidarise. Ensuite, il se montre ironique envers le lecteur quand, par la bouche de son narrateur, il l'invite à oublier son monde pour mieux comprendre celui qu'on lui présente (en présupposant de cette manière une différence considérable entre ces deux mondes) et feigne ainsi de ne pas s'apercevoir qu'il met le lecteur en face d'un univers moral dont l'exotisme est faux et qui est identique avec l'univers moral du lecteur.

SYGNAŁY GATUNKOWE W „VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE” HENRIEGO MICHAUX

STRESZCZENIE

Autorka artykułu uczyniła przedmiotem swych analiz cykl krótkich tekstów narracyjnych Henri Michaux noszących wspólny tytuł *Voyage en Grande Garabagne*. W części wstępnej dokonano syntetycznego przeglądu dorobku krytycznego poświęconego temu autorowi. Opinie krytyków o twórczości Michaux potraktowane zostały jednak w sposób szczególny — mianowicie jako świadectwo recepcji czytelniczej jego utworów. Przyjęcie tego właśnie punktu widzenia pozwoliło na ujawnienie pewnych prawidłowości, charakterystycznych dla odbioru dzieła nowatorskiego, które wymyka się tradycyjnym regułom interpretacji.

Szczególną uwagę zwróciła autorka na te wypowiedzi krytyczne, które są wyrazem wahań dotyczących klasyfikacji gatunkowej utworów H. Michaux, określenie kształtu gatunkowego *Voyage en Grande Garabagne* stanowi bowiem cel jej dalszych rozważań. Za Głowińskim przyjmuje, że gatunek funkcjonuje w tradycji literackiej jako pewna jednostka semantyczna, która nie determinuje wprawdzie konkretnych sensów dzieła, ale sugeruje czytelnikowi typ sensów, jakich może się spodziewać wchodząc w kontakt z określonym gatunkowo utworem, i w konsekwencji określa jego postawę czytelniczą.

Na potrzeby analizy autorka wprowadza pojęcie sygnału gatunkowego, co pozwala jej na potraktowanie lektury jako procesu odbioru serii takich właśnie sygnałów. Z teoretycznego punktu widzenia rysują się tu dwie możliwości: albo czytelnik odbiera serię sygnałów wzajem się potwierdzających, gatunkowo jednolitych; albo ma do czynienia z ciągiem sygnałów niejednolitych lub nawet wzajem się wygaszających. Historycznie rzecz biorąc możliwość pierwsza zachodzi w dziełach realizujących typ poetyki „klasycystycznej”, możliwość druga — w utworach realizujących założenia poetyki „modernistycznych”, kwestionujących klasyczną hierarchię i czystość gatunkową.

Voyage en Grande Garabagne należy do drugiego typu dzieł i stąd trudne byłoby wskazanie ścisłej definicji gatunkowej, szukać trzeba tego, co można nazwać dominantą gatunkową tekstu,

serią sygnałów w stosunku do innych nadrzędną. W toku analiz autorka wyróżniła ciągi sygnałów właściwych: periegezę (tytuł, przewijający się wątek podróży, „egzotyczna” onomastyka), dyskurs naukowy (systematyczny układ treści, słownictwo techniczne i wobec tego ostatniego sprzeczny ciąg sygnałów charakterystycznych dla dyskursu poetyckiego; nasycenie tekstu figurami stylistycznymi i retorycznymi). Dominantę gatunkową *Voyage en Grande Garabagne* stanowi, zdaniem autorki, seria sygnałów gatunkowych właściwych literaturze moralizatorskiej czy dydaktycznej (postawa narratora wobec świata przedstawionego i czytelnika, zatarcie ram czasowo przestrzennych utworu i związane z tym alegoryzacja świata przedstawionego oraz uniwersalizacja sensów, jakie niesie tekst). Jeśli jednak Michaux z *Voyage...* przyjmuje postawę moralisty, zasługuje on na miano moralisty ironicznego i przewrotnego. Przedstawia bowiem świat pozornie egzotyczny, którego prawa okazują się w ostatecznej instancji identyczne z zasadami etycznymi naszej epoki.

Barbara Labuda