

L'interrogation du départ : entamer un aller-retour chez André Gide et chez Henri Michaux'

Elizabeth Geary Keohane
Université de Toronto, Scarborough

Introduction

Cet article explore le thème du départ dans l'écriture de voyage d'André Gide et d'Henri Michaux, en examinant leur traitement du commencement du voyage dans *Voyage au Congo* et *Ecuador* respectivement. Pour des textes qui racontent un périple, la question du début du voyage est d'une importance fondamentale, en particulier s'il s'agit d'un récit qui se focalise sur l'aller. Dans certains voyages textuels, c'est le retour qui constitue le point de départ du récit (*L'Odyssée* en étant l'exemple le plus connu ; nous pouvons aussi ajouter *Le Retour du Tchad* de Gide), donc l'établissement du commencement du voyage n'est pas nécessairement une partie intégrante de la rédaction du texte. Si Jan Borm examine la clôture du récit de voyage¹ notre but ici sera d'analyser dans quelle mesure l'idée du départ (ce qui correspond à l'aller dans les deux voyages examinés) peut être utilisée pour entamer un récit de voyage. Comment peut-on commencer un récit de voyage ? Le départ est-il nécessairement le début du périple aux yeux du voyageur ? Le début du voyage devrait-il coïncider avec le début du récit de voyage ? Pour Gide et Michaux, ces questions sont au cœur de leur traitement du voyage ; nous allons voir qu'elles suscitent la même hésitation et les mêmes difficultés créatives dans leurs écrits.

Avant de procéder à l'analyse de leurs récits de voyage, il conviendrait d'expliquer le choix de ces deux auteurs. En 1941, Gide, lecteur passionné de Michaux, prépare une conférence sur son cadet. Suite à une lettre de menaces envoyée par Noël de Tissot, collaborationniste et secrétaire général de la Légion des Anciens combattants, Gide décide d'annuler sa conférence. Le texte est toutefois publié chez Gallimard, sous le titre de *Découvrons Henri Michaux*. Dans ce petit livre, Gide met l'accent sur l'importance du voyage chez Michaux. Bien que souvent étudiés ensemble dans le cadre des écrivains-voyageurs du XX^e siècle,² le lien concret entre les deux auteurs au cœur de ce livre a attiré très peu d'attention critique. J'ai déjà examiné le lien qui existe entre ces deux auteurs dans ma thèse de doctorat (2013). Les approches des deux auteurs à l'égard du voyage, bien que différentes, se focalisent avant tout sur la relation entre le réel et l'imaginaire. Gide s'intéresse au voyage imaginaire dans la fin-de-siècle avant de se consacrer aux journaux de voyage relatant des périple réels, alors que Michaux renonce à toute représentation du

¹ Dans son article « Clore un récit de voyage », Borm tente d'établir « dans quelle mesure la notion du retour représente un mode privilégié de clôture pour le récit de voyage » (27) chez Robert Byron et Bruce Chatwin.

² Gide et Michaux sont étudiés dans le cadre des écrivains-voyageurs francophones du XX^e siècle dans les ouvrages suivants : Gérard Coge. *Les écrivains voyageurs au XXe siècle* (2004), David Scott. *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard* (2004), Charles Forsdick, Feroza Basu et Siobhán Shilton. *New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French: Genre, History and Theory* (2006).

voyage réel après la publication d'*Un Barbare en Asie* en 1933 pour se concentrer sur le voyage imaginaire. J'ai aussi montré que cette complémentarité inattendue est une des raisons pour lesquelles Gide, toujours fasciné par le voyage, décide de se pencher sur l'œuvre de Michaux. D'ailleurs, les deux auteurs se consacrent aux voyages réels et à la rédaction des récits fondés sur ces périples pendant l'entre-deux-guerres, coïncidence étonnante qui mérite une attention critique. Ces deux auteurs mettent en texte un aller-retour, plus précisément la manière dont l'auteur peut entamer un tel récit. Gide découvre Afrique-Équatoriale française en 1925-1926 et Michaux entreprend un voyage d'un an en Amérique du Sud en 1927. En choisissant une structure narrative fondée sur l'aller-retour, les auteurs remettent en question le moment du vrai départ au cours de leurs voyages respectifs. L'identification du commencement de son voyage reste un point fondamental pour l'auteur lors de la rédaction de son récit de voyage. Même après les premières pages de son récit, Gide, comme Michaux, continue à s'interroger sur le commencement de son voyage, partageant ainsi une obsession qui envahit la représentation textuelle du voyage et nous donne souvent l'impression de *ralentir* la progression du texte. Pour Gide, *Voyage au Congo* est un espace servant aussi bien à interroger la structure de son voyage qu'à représenter ses expériences en route. Dans le cas de Michaux, la lutte pour discerner le commencement du voyage dans *Ecuador* le rend parfois incapable d'accepter que le voyage est déjà en cours de réalisation : « Mais où est-il donc, ce voyage ? » (144) se demande-t-il à plusieurs reprises, traversant l'océan à bord du Boskoop. Voilà pourquoi nous allons insister sur le fait que l'acte de « partir » (partir de chez soi, de son pays, de son continent) n'évoque ni le sentiment du « départ » ni l'impression d'avoir commencé le voyage chez ces deux auteurs.

Cet accent sur le départ nous mène à d'autres questions clés à propos du voyage et de son écriture. Le récit aide-t-il l'écrivain à discerner le commencement d'un voyage, ou bien s'engager à écrire un récit de voyage rend-il le commencement de son voyage encore plus difficile à établir ? Si ces deux auteurs ont du mal à déceler le début de leur voyage, en est-il de même pour la fin du voyage ? Dans *La Contre-allée*, Catherine Malabou précise que « s'il n'y a pas survenue de l'autre, quel qu'il soit, le voyage ne s'accomplit pas, n'a pas véritablement lieu, il n'arrive pas » (12). Pour Gide et Michaux, la rencontre de l'autre est-elle une des conditions nécessaires pour établir le début du voyage ? Se retrouvant face à la vie quotidienne de leurs destinations lors de leurs explorations, que peuvent-ils faire pour se donner l'impression d'un vrai départ ?

La tension temporelle qui existe entre le début du récit et le véritable début du voyage constitue un autre point commun à ces deux textes. Dans *Beginnings*, Edward Said souligne l'importance du commencement comme une entrée en matière qui va formuler la façon dont nous regardons le contenu qui suit : « Every writer knows that the choice of a beginning for what he will write is crucial not only because it determines much of what follows but also because a work's beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers » (3). En lisant les premières pages d'un récit de voyage, donc, nous

nous retrouvons au seuil du périple, pour ainsi dire, prêts à retracer la trajectoire du voyageur. Dans les textes que nous allons examiner au cours de cet article, Gide et Michaux font errer leurs lecteurs plus longtemps que prévu au seuil de leurs périple respectifs. Ce choix mérite un regard plus approfondi, en particulier parce que cette tendance à « reporter » le début du voyage a de grandes conséquences pour le récit lui-même.

L'attente dans *Voyage au Congo* de Gide

Dans une lettre à son compagnon de route Marc Allégret, rédigée dans les mois avant leur départ, Gide révèle que :

La pensée de ce voyage me fait tourner la bobine. Je n'arrive pas à me persuader que c'est moi qui vais réaliser cela ! Qu'il fait beau, déjà ! Chaque jour j'attends la catastrophe qui va rendre cela impossible [...] Ah ! vieux, je vais tellement mieux, je suis tellement plus jeune et plus avide qu'il y a vingt ans ! (608-609)

Il est important de s'attarder sur ce « projet de jeunesse réalisé dans l'âge mûr » : Gide sait bien qu'il est sur le point de faire un voyage qu'il a imaginé depuis un très jeune âge. En effet, en profitant de l'occasion d'entreprendre un voyage qu'il a longtemps imaginé, il prend grand plaisir à le rendre enfin réel. Pourtant, les premières lignes de *Voyage au Congo*, qui racontent le voyage en bateau vers l'Afrique équatoriale, montrent que Gide, en utilisant des guillemets inversés comme outils d'interrogation, commence à se méfier de l'idée de voyager pour le plaisir : « Compagnons de traversée : administrateurs et commerçants. Je crois bien que nous sommes les seuls à voyager 'pour le plaisir' » (333).

Dans ces lignes Gide juxtapose sa présence à bord du bateau et celle de la présence des administrateurs et des vendeurs, ce qui semble suggérer une division possible entre la fonction (dans ce cas, la poursuite des intérêts coloniaux parmi ses compagnons de voyage) et le loisir (son voyage à lui). Ces lignes précèdent un échange sans interrogateur identifié dans le texte, où Gide répond à des questions sur ses motivations pour partir en voyage :

- Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas?
- J'attends d'être là-bas pour le savoir. (333)

Cet échange exemplifie la tendance à interroger le périple représenté dans ce récit de voyage, ainsi que la tendance de l'auteur à s'éloigner artificiellement de son voyage afin de l'examiner de plus près. Nous pouvons même dire que la citation ci-dessus précède le refrain frustré de Michaux dans *Ecuador* (« Mais où est-il donc, ce voyage? »). Notamment, le désir de localiser le début du voyage que partagent ces deux auteurs semble insister sur le fait que le voyage réel devrait être en train de se réaliser avant que l'on ne puisse commencer à y attribuer du sens.

Au bout d'à peu près trois semaines de voyage, l'incertitude évidente dans les premières pages de *Voyage au Congo* semble se dissiper parce que Gide est prêt à nous préciser enfin son rôle au Congo. Dans cette déclaration, Gide prétend qu'il vient de se rendre compte du rôle qu'on lui a accordé : « Je n'ai pas encore bien compris que, chargé de mission, je représente, et suis dès à présent un personnage officiel » (340).

En dépit de cette affirmation, nous savons que Gide était tout à fait conscient de son rôle officiel bien avant son départ, car c'est ce soutien officiel qui rend le voyage possible. En outre, une conversation en février 1925 montre qu'il a déjà pris connaissance des problèmes créés par la présence coloniale dans cette région. D'après Maria Van Rysselberghe, Gide et Loup Mayrisch ont apparemment discuté de son futur voyage à lui aux obsèques de Jacques Rivière. Premièrement, il semble que Gide ait été au courant du mauvais traitement des autochtones à ce stade et deuxièmement, il révèle le soutien du gouvernement pour son périple : « Il se met ensuite à parler de son voyage, longuement, disant le mal qu'on a fait aux nègres sous prétexte de civilisation, ce qu'il y aurait peut-être à faire pour eux? Il a obtenu une sorte de mission du gouvernement, des rapports à faire [...] » (214) .

Dans ses interviews avec Jean Amrouche en 1949, reproduites dans un texte d'Éric Marty, *André Gide – Qui êtes-vous ?*, Gide reparle du but de son voyage et discute de l'importance de l'intervention officielle dans l'organisation du périple, ce qui trahit un certain manque de sincérité de sa part dans sa première interrogation du départ dans *Voyage au Congo* :

Les curiosités qu'il y avait de ma part, c'était des curiosités peut-être de naturaliste, puis un certain goût d'aventure, le désir de me rendre dans une terre non préparée, où je n'allais pas trouver des hôtels tout prêts pour recevoir les voyageurs — enfin, c'était l'aventure. J'irai plus loin. Pour pouvoir réaliser ce voyage, qui était un voyage très difficile, qui nécessitait des réquisitions d'hommes, de porteurs, puisqu'il n'y avait pas de moyen de transport, j'ai dû me faire 'missionner'. (261)

L'expression « le désir de me rendre dans une terre non préparée » peut être comparée à une autre remarque de Gide dans *Le Retour du Tchad* (le texte qui décrit son voyage de retour). Dans ce texte, il dit que : « [l]'inconvenient d'un voyage trop bien préparé, c'est de ne laisser plus assez de place à l'aventure » (518). Dans ces deux affirmations, Gide semble se méfier du rôle de touriste, en particulier de celui qui suit un itinéraire fixe. Pourtant, Gide va bientôt arriver à la conclusion qu'être vu comme touriste en Afrique équatoriale lui permet d'avoir des renseignements auxquels il n'aurait jamais eus accès sans le camouflage, pour ainsi dire, que lui donne cet air de voyager « pour le plaisir. »³ D'ailleurs, bien que le voyage au Congo soit déjà imaginé et bien planifié (grâce au travail assidu de Gide et d'Allégret), Gide veut s'assurer que le voyage cède le pas à la possibilité de l'inattendu et de l'imprévu. Cette

³ Voir l'analyse du voyageur qui se rend inapparent ou qui peut voyager en « faux touriste » dans le texte de Jean-Didier Urbain intitulé *Secrets de voyage : menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*. (163-182)

ouverture d'esprit envers l'aventure et l'inattendu est exactement ce qui permet à Gide de soutenir une cause qu'il semble avoir évitée au début de son périple, celle de l'injustice coloniale, en commençant une campagne contre les compagnies de concession au Congo lors de son voyage.

L'engagement politique de Gide ne met pas fin à son rôle d'esthète en voyage. Dans le corps du texte, Gide se plaint souvent du fait que certains moments de son voyage en Afrique équatoriale ne suscitent aucune sensation d'exotisme chez lui.⁴ Tout de suite conscient de la qualité quasi-interchangeable du contexte urbain après son arrivée à Dakar, et agacé par le sentiment de familiarité suscité par celui-ci, Gide se lamente de la qualité décidément non-exotique de la ville : « Dakar la nuit. Rues droites désertes. Morne ville endormie. On ne peut imaginer rien de moins exotique, de plus laid » (334).

Michaux parle d'une prise de conscience similaire lors de son arrivée à Quito. La différence principale dans leur perception de la première ville traversée, c'est que Michaux, arrivé en Amérique du Sud, accepte que le monde soit dépourvu d'exotisme, écrivant que « [c]ette terre est rincée de son exotisme » (155). Pour Gide, cependant, bien qu'il fasse preuve d'une certaine ouverture d'esprit quant à ce voyage, l'attente de l'exotique reste une partie essentielle de son expérience. Au fil du voyage, Gide se plaint de ce qu'il ne trouve pas suffisamment exotique, c'est-à-dire, tout ce qui lui fait penser à la végétation et aux paysages européens : « Forêt des plus monotones, et très peu exotique d'aspect. Elle ressemble à la forêt italienne ... » (402). Voyageant en Afrique du Nord, le jeune Gide pense avoir ressenti la sensation d'exotisme (pour reprendre la définition de Segalen) ; l'auteur a exploré cette sensation dans *Les Nourritures terrestres* avant de la saper dans un ouvrage subséquent, *Amyntas*. Malgré cela, l'exotisme reste pour Gide un concept valide en Afrique équatoriale. Voilà pourquoi son attente de l'exotique imprègne les premiers chapitres de *Voyage au Congo*, comme nous l'avons vu. Toujours aussi déterminé à repérer l'exotique, Gide a donc l'habitude exaspérante d'annoncer, de manière périodique, que le voyage n'a pas encore vraiment commencé :

Mais nous ne cessons pas de sentir que ce n'est là que le prologue d'un voyage qui ne commencera vraiment que lorsque nous pourrons prendre plus directement contact avec le pays. (347)

Nous devons quitter Bangui définitivement dans cinq jours. À partir de quoi commencera vraiment le voyage. (389)

C'est ici que *va commencer* vraiment le voyage. (393) (les italiques sont de nous)

Dans le cas de la dernière citation ci-dessus, Gide parle encore du commencement de son voyage trois mois après avoir quitté la France, à un

⁴ Nous faisons référence ici à la définition d'exotisme que donne Victor Segalen dans son *Essai sur l'Exotisme : Une esthétique du divers* : « [l]a sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ... et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » (23). Segalen examine l'exotisme en tant que sensation, une réponse sensuelle aux influences extérieures.

moment où ils ont déjà parcouru une grande partie du terrain colonial. Il est important, donc, de se demander pourquoi Gide montre un sentiment d'anticipation toujours aussi intense durant cette période. La difficulté d'établir le commencement de son voyage est donc liée à celle de trouver l'exotique et d'en jouir. Pour Gide, c'est seulement en atteignant ce moment de découverte qu'il aura fourni le vrai point de départ à son voyage. Cette idée de vouloir fusionner 'départ' et 'découverte' est caractéristique de l'écrivain-voyageur à la recherche de nouvelles expériences. Un extrait d'*Équipée : Voyage au pays du réel*, un autre texte de Segalen, nous montre que l'écrivain-voyageur, comme son double nom et sa double identité le suggèrent, se trouve toujours entre « deux mondes » :

[P]ar le mécanisme quotidien de la route, l'opposition sera flagrante entre ces deux mondes : celui que l'on pense et celui que l'on heurte, ce qu'on rêve et ce que l'on fait, entre ce qu'on désire et cela que l'on obtient ; entre la cime conquise par une métaphore et l'altitude lourdement gagnée par les jambes ; entre le fleuve coulant dans les alexandrins longs, et l'eau qui dévale vers la mer et qui noie ; entre la danse ailée de l'idée, — et le rude piétinement de la route ; tous objets dont s'aperçoit le double jeu, soit qu'un écrivain s'en empare en voyageant dans le monde des mots, soit qu'un voyageur, verbalisant parfois contre son gré, les décrive ou les évalue. (6-7)

Pour l'écrivain-voyageur, il y aura toujours « deux mondes » à négocier : c'est-à-dire certains aspects du voyage et de l'écriture qu'on ne peut ni réunir ni résoudre. La tension qui existe entre l'attente et l'expérience est donc une partie intégrante de chaque récit de voyage. Cette tension ne constitue pas nécessairement un obstacle à surmonter afin d'écrire, mais pourrait elle-même inspirer la création littéraire.

En outre, l'anticipation prolongée de Gide et les nombreux faux départs ainsi créés lors de son périple mettent l'accent sur la construction du journal de voyage. La description des lieux visités et des peuples rencontrés se trouve souvent reportée pour que Gide puisse parler plutôt de son progrès. D'ailleurs, Gide s'en montre conscient :

Je prends ces notes trop 'pour moi'; je m'aperçois que je n'ai pas décrit Brazzaville. Tout m'y charmait d'abord [...] de sorte que par excès d'étonnement, je ne trouvais plus rien à dire. Je ne savais le nom de rien. J'admirais indistinctement. On n'écrit pas bien dans l'ivresse. J'étais grisé. (344)

Gide s'éloigne ici un peu de ses propres méditations afin de faire allusion aux désirs probables de ses futurs lecteurs. Il s'aperçoit qu'une description de Brazzaville serait pertinente ou souhaitable dans ce contexte. Pourtant, le choc de ce qui lui paraît nouveau apporte quelques problèmes : Gide n'arrive plus à raconter son expérience de ces lieux parce qu'il la trouve trop difficile à digérer. D'ailleurs, il rajoute que :

[...] [J]e ne trouve aucun plaisir à parler de ce que déjà je voudrais quitter
[...] Surtout que je m'aperçois qu'on ne peut y prendre contact réel avec rien

; non point que tout y soit factice; mais l'écran de la civilisation s'interpose, et rien n'y entre que tamisé. (345)

Bien que Gide regarde l'« écran de la civilisation » comme obstacle, l'« écran » que constitue le journal de voyage lui-même pose d'autres problèmes pour son expérience du voyage, en particulier parce que Gide cible déjà son lecteur en écrivant ce récit afin de le publier. Le pouvoir du journal de distiller ce qui est essentiel dans une telle expérience est, bien sûr, une platitude mais, dans l'extrait ci-dessus, l'adjectif « tamisé » fait allusion à ce qu'on perd en choisissant certains éléments de l'expérience pour son texte, ce qui nous donne un autre regard sur les processus de révision et de découpage qui font partie de l'édition. En fait, dans une note de bas de page dans *Le Retour du Tchad*, Gide remarque que ce travail le fatigue : « Je ne puis récrire ces notes, et renonce à regonfler artificiellement ces souvenirs » (525n). Il semble que Gide n'aime pas adopter le rôle d'éditeur parce qu'il aurait préféré nous donner l'impression que son récit fût écrit « sur le vif », pour ainsi dire. Cette notion se retrouve renforcée à plusieurs reprises dans *Voyage au Congo*, car Gide se met en scène écrivant au travers de phrases telles que « tandis que j'écris ces notes » (442) et « tandis que j'écris ceci » (449).

Encore à la recherche d'une image frappante du commencement pour signaler le début de son voyage, Gide invoque, dans les premières pages de *Voyage au Congo*, le personnage de Curtius, qui se sacrifie en se précipitant dans le gouffre (une action qui fait penser à notre précipitation, comme lecteurs, dans l'« immédiat » du texte).⁵ Cette image fait référence aussi à l'ouverture d'esprit que Gide recherche en voyage. Il est possible en même temps que le gouffre fasse allusion au « cœur des ténèbres » évoqué par Joseph Conrad, ami de Gide, dans son texte phare. En utilisant cette image de Curtius au début de son texte, Gide souligne encore une fois sa volonté de se faire façonner par ce voyage, comme s'il voulait être formé par ce périple, même dans l'âge mûr.⁶ Amar Acheraïou aperçoit un rapport encore plus frappant avec le personnage de Curtius : « Gide explicitly identifies with the Roman hero. He impersonates a modern Curtius and acts as France's colonial conscience, eager to save his country's civilizing mission » (164). Cette observation soulève la question suivante : l'image de Curtius, à laquelle est accordée une telle importance au seuil de ce voyage, nous donne-t-elle l'impression d'une ouverture d'esprit remarquable de la part d'un voyageur expérimenté ou bien celle d'un désir profond de sauvegarder la mission civilisatrice de son pays natal ? Il ne s'agit pas donc d'une image qui peut fournir au voyage un nouveau départ ; c'est une image qui, dans sa pesanteur

⁵ Dans la Rome antique, Marcus Curtius était un jeune *eques* qui s'est sacrifié afin de fermer un gouffre qui s'est ouvert au milieu du Forum Romain. Les *auguri* avaient déclaré que seulement la possession la plus précieuse de la ville remplirait le gouffre. Curtius se rendit compte que cette possession, c'était le courage des soldats de la ville, et il se précipita dans le gouffre, qui s'est tout de suite fermé.

⁶ Voir ce que dit Marc Allégret à ce propos dans 'Un témoignage de Marc Allégret', publié dans sa correspondance avec Gide. (846) Voir aussi le livre de Victoria Reid, qui explore la curiosité insatiable de Gide. Reid, Victoria. *André Gide and Curiosity*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

et son ambiguïté, ralentit la progression du texte. Bien qu'elle ait des conséquences pour la progression de son récit, l'ambiguïté est, pour Gide, une partie essentielle et inévitable de son voyage en Afrique. Dans une lettre au gouverneur général intérimaire de l'Afrique-Équatoriale française, Gide évoque l'acceptation de l'ambiguïté de son rôle :

Voyageant en simple touriste, je me persuade qu'il peut m'arriver parfois de voir et d'entendre ce qui est trop bas pour l'atteindre. En acceptant la mission qui me fut confiée, je ne savais pas trop tout d'abord à quoi je m'engageais, quel pourrait être mon rôle, et en quoi je serais utile. A présent, je le sais, et je commence à croire que je ne serai pas venu en vain. (400)

Gide est donc conscient des avantages que son rôle de touriste lui accorde lors de son voyage. Vu en tant que touriste, c'est-à-dire en tant que quelqu'un qui voyage pour le plaisir, plutôt qu'un émissaire officiel, Gide se trouve, parfois involontairement, dans une situation où il peut prendre connaissance de ce qui lui aurait autrement été caché. Grâce à ce double statut de touriste et d'émissaire, Gide a aussi une notion intensifiée de la façon dont on peut manipuler la vérité. Cette connaissance pourrait être une des raisons pour lesquelles les récits de voyage sur l'Afrique équatoriale se divisent en deux éléments séparés dans l'organisation de la page : le corps du texte, qui comprend les impressions esthétiques et sociologiques de Gide ainsi que des notations sur les événements actuels, et une longue série de notes de bas de page, puisque Gide a non seulement rajouté du texte à certaines notes de bas de page à son retour, mais en a également créé de nouvelles. Ces notes de bas de page justifient, appuient et expliquent certains commentaires et observations présents dans le texte. Les fondements statistiques et empiriques de ces notes de bas de page nous signalent que Gide travaille dans un rôle « officiel » dans cette partie du texte en particulier, nous offrant un reportage de première main sur la situation actuelle de la région.⁷ Mais en même temps, il arrive parfois que le contenu de ces notes de bas de page dénigre progressivement le projet colonialiste, c'est-à-dire, le projet qui permet à Gide d'entreprendre ce voyage.⁸ Cependant, nous pouvons aussi prendre en compte une autre observation d'Amar Acheraiou :

Gide clearly enhances the truth principle of his tale and wants his readers to adhere to it. This skilful strategy should not yet divert the reader from the fact that this narrative is not a political tract with a straightforward message, but a complex, elusive literary account. (163)

Pour commencer à comprendre les deux récits de Gide qui racontent son voyage en Afrique équatoriale, le lecteur est censé établir la nature du rapport

⁷ Gide utilise le terme 'témoignage' pour décrire le projet littéraire lié à ce voyage dans son article de 1927, 'La détresse de notre Afrique équatoriale', publié dans l'appendice du *Retour du Tchad*. (678)

⁸ Malgré son ambiguïté par rapport au colonialisme, il ne faut pas oublier que Gide adhère parfois aux discours souvent racistes et impérialistes dans ces textes, ce qui est exploré en détail dans l'article suivant : Anny Wynchank. « Fictions d'Afrique: Les intellectuels français et leurs visions. » *Afriques Imaginaires: Regards réciproques et discours littéraires 17e – 20e siècles*. Ed. Philippe-Joseph Salazar et Anny Wynchank. Paris: L'Harmattan, 1995. 71–87.

qui existe entre le reportage et la littérature dans son écriture. Le lecteur devrait ainsi se méfier de ce que présente Gide dans ses récits, tout en pouvant en jouir. Cependant, comme nous l'avons déjà remarqué, en mettant un tel accent sur la construction du récit de voyage, Gide facilite chez le lecteur une approche interrogatrice semblable à la sienne. Les nombreux faux départs font de l'ouvrage une sorte de travail en cours, ce qui dévoile sa propre construction aux lecteurs. D'ailleurs, son traitement de plus en plus honnête de son rôle officiel change le rythme structurel du texte et soulève la question suivante : si le narrateur s'adapte aux rôles différents au cours de son voyage, le texte devrait-il s'y adapter aussi en nous présentant une série de commencements et de nouveaux départs plutôt qu'un démarrage et une direction définitifs ?

Michaux et le départ décalé d'*Ecuador*

Dans les premières lignes d'*Ecuador*, Michaux parle de la difficulté d'attendre le moment du départ, l'ayant imaginé depuis longtemps : « Voilà deux ans qu'il a commencé, ce voyage. [...] Deux ans, une sorte de constipation et maintenant, c'est pour mardi matin » (141). Il est étonnant que la longue période passée à concevoir son voyage et l'organisation intensive qu'un tel périple nécessite n'aient pas encore conduit à la création d'une ligne de texte. Il semble que le départ doive être au moins imminent pour que le processus d'écriture commence. Mais l'image de la « constipation », mot qui fait penser à la stagnation créative, montre que, dans ces premières lignes, Michaux préfère mettre l'accent sur l'attente plutôt que sur le « partir ». Le lecteur commence par imiter l'attente du voyageur ; il attend patiemment le début du voyage, ce qui, dans ce cas, n'a pas coïncidé avec le début du récit de voyage. Les mots que le lecteur contemple constituent donc une sorte de préambule qui essaie de lui détourner l'attention dans la mesure du possible, car le départ attendu est décalé. Ce préambule contraste avec la formule concise qu'utilisera Michaux dans son récit de voyage suivant, *Un Barbare en Asie*, où le commencement du voyage (le départ de chez soi, la traversée, la mécanique de l'aller) n'est pas représenté. Le texte se lance directement dans un commentaire sur l'Inde, ce qui constitue le premier chapitre de l'ouvrage. C'est seulement vers la fin de ce chapitre que le lecteur trouve enfin une référence à l'arrivée apparemment immédiate du voyageur en Asie : « J'arrive en Inde. J'ouvre les yeux. J'écris un livre » (332).

Michaux remet donc en question le journal de voyage dans *Ecuador*. Il s'engage à raconter son voyage, mais sa rencontre d'un autre quotidien en Amérique du Sud l'empêche surtout de le représenter sans l'interroger. Pour appréhender l'approche ambiguë de Michaux à la rédaction de son journal de voyage il peut être utile d'introduire ici les concepts d'accommodation et d'assimilation présentés par Tzvetan Todorov dans *Symbolisme et interprétation*. Todorov estime que nous pouvons comprendre « le processus interprétatif » au travers du modèle de Jean Piaget, qu'il explique ainsi :

Lorsque [le psychisme humain] se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en adaptant les schèmes

anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation). (25)

Bien que l'écrivain qui voyage se trouve souvent confronté à des situations qui lui sont étrangères, il y a une chose en particulier qui semble dépasser les limites de ce modèle. Dès le début du texte, Michaux insiste sur le fait qu'il s'agit d'« un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal » (139) et donc introduit l'idée d'apprentissage dans le voyage et l'écriture. Mais lors de son arrivée à Quito, Michaux répète que le nouveau ne va pas être facile à trouver dans « cette terre [...] rincée de son exotisme » (155). Michaux se trouve donc dans une situation où les expériences que lui apporte son voyage d'apprentissage doivent être réconciliées avec une autre version du quotidien dont il voulait s'échapper. Cette rencontre d'un nouveau quotidien soulève des questions pour Michaux à propos de la validité de son voyage, ce qui nous fait penser de nouveau à la remarque de Catherine Malabou : la rencontre de l'autre est nécessaire afin de se donner l'impression d'avoir voyagé. Soit Michaux peut adapter les conventions du journal de voyage en vue de son expérience du quotidien en Amérique du Sud (l'accommodation), soit il peut reformuler sa perception du voyage afin de respecter les normes qui existent déjà dans l'écriture de voyage (l'assimilation). Si nous gardons le modèle expliqué ci-dessus à l'esprit, nous pourrions identifier l'innovation de Michaux dans *Ecuador*, face aux contraintes du journal de voyage. Non seulement interroge-t-il la fluidité générique du journal de voyage afin de le manipuler, mais, en même temps, il reformule sa propre appréhension du voyage à la lumière de certaines conventions d'écriture. Ainsi joue-t-il des effets de la présentation d'un récit fiable (et chronologique) et de l'impression d'une écriture « sur le vif ».⁹

Il faut, bien sûr, établir l'importance du point de départ de Michaux dans la création de son désir fervent de partir en voyage. Jean-Pierre Martin, le biographe de Michaux, observe que :

Paris sera pour [Michaux] le lieu idéal de l'expatriation, un lieu d'où l'on part, où l'on revient, plutôt qu'un lieu d'installation. Un pays sans père, en somme, une patrie possible, puisqu'elle ne colle pas aux pieds, puisqu'on en décolle si facilement. (105)

Pourtant, Kimberley J. Healey, dans son livre *The Modernist Traveler: French Detours 1900-1930*, nous donne une description plus réaliste de la ville qui a formé le jeune écrivain Michaux, parmi d'autres. Selon Healey, Paris, vu comme le centre du monde littéraire durant cette période, pouvait être un lieu opprimant plutôt qu'inspirant pour certains jeunes écrivains, un endroit dont ils voulaient s'échapper (1). En effet, Michaux fait allusion au sentiment d'oppression que cette ville peut créer chez des jeunes écrivains francophones

⁹ Jean-Xavier Ridon explique que cette impression d'écrire « sur le vif » que donne le journal de voyage est toujours illusoire : « L'écriture est la mort du voyage parce qu'elle se place forcément à côté de lui. Il n'y a pas de journal qui puisse s'écrire "sur le vif" puisque l'instant de l'écriture suppose cet arrêt du mouvement propre au voyage [...]. » Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'Exil des Mots*, p. 50.

dans *Ecuador*, au moment où il anticipe son retour à la capitale française, bien qu'il soit encore en Amérique du Sud. Cette déclaration montre que l'influence de Paris sur les jeunes écrivains qui y habitent pourrait être d'une grande portée : « [O]n revient à Paris sans le sou [...] on sent déjà les crampes de la misère, et on se tracasse malgré soi pour la chambre à punaises qu'il s'agira de trouver dans ce grand Paris [...] » (203). En fait, dans les dernières lignes de la partie principale d'*Ecuador* (c'est-à-dire, la partie du texte qui s'achève en racontant l'arrivée du navire au Havre, et qui précède l'appendice préfacé), Michaux n'évoque plus la ville de Paris, mais parle plus globalement de l'influence exercée sur lui par la France :

Eh! quoi, encore tremblant ?
Ah! oui, on arrive demain.
France, France, et il est tout décomposé
Parce qu'il y revient. (234)

Ce qui est particulièrement révélateur dans cette notation est l'utilisation du mot 'décomposé' et ce que ce terme apporte à la description de son retour en France. En effet, Michaux a déjà voyagé en Amérique du Sud (notamment les villes de Rio de Janeiro et Buenos Aires) comme jeune matelot en 1920, avant de rentrer en Europe en 1921. Peu de temps après son retour, il quitte Bruxelles afin de s'installer à Paris, où il commence à s'établir comme écrivain. À Paris, son identité belge reste très distincte au début, malgré son désir d'« expulser de lui sa patrie » de façon nette, comme il l'explique dans son texte autobiographique *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (CXXXIII). D'ailleurs, dans ce petit texte chronologique, l'année 1922 comprend un seul événement d'importance pour Michaux : quitter définitivement son pays natal, la Belgique. Paris est donc le « lieu idéal de l'expatriation » pour Michaux, pour reprendre l'expression de Martin, car il est déjà expatrié dans cette ville et continue à l'être pendant des décennies au cours desquelles il entreprend quasiment tous ses voyages à l'étranger. La France est aussi « une patrie possible » dans la mesure où Michaux a le choix de devenir français.¹⁰ Pourtant, la représentation de son retour en France, cette patrie possible, semble remettre en question, à travers l'adjectif « décomposé », son rôle d'écrivain-voyageur. Ce terme connote la corruption et la désorientation, propriétés qui peuvent même influencer la capacité de l'écrivain à construire un récit de voyage. Dans la citation de Michaux, le narrateur est « décomposé » « [p]arce qu'il y revient », mais, en même temps, tout ce qu'il a écrit jusqu'à ce point pourrait être menacé par ce retour – c'est-à-dire « dé-composé ». Que cela soit Paris ou la France, le point de départ de son voyage va être la destination ultime du voyageur. En faisant référence à la capacité de ce point de départ revisité à défaire ou à déstabiliser le récit qui est sur le point de s'achever, Michaux montre que le récit de voyage qui trace la trajectoire d'un aller-retour peut se trouver menacé par la structure du voyage qu'il représente. Afin de compenser les effets possibles de ce retour inévitable sur l'écrivain-voyageur, Michaux introduit un long appendice intitulé « Quelques souvenirs » à la fin de son texte, ce qui, en nous présentant une

¹⁰ Michaux est naturalisé français en 1955.

nouvelle préface, fait penser à un recommencement. Toujours prêt à manipuler les conventions du journal de voyage, Michaux fait continuer son récit bien que le voyage se soit achevé ; le recommencement semble atténuer la finalité ostensible du retour.

Michaux a tendance à manipuler la fluidité du genre du récit de voyage — *Ecuador* comprend des poèmes en prose et en vers libre, des notations dans le style d'un carnet de bord et son appendice préfacé (« Quelques souvenirs »), qui fonctionne en tant que mémoires, ayant été rajouté après son retour dans le but apparent d'enrichir l'ouvrage. En effet, sa représentation du voyage est influencée par son approche innovatrice aux genres et par l'interaction textuelle que cette expérimentation suscite. Par exemple, les titres de ses poèmes servent de points de repère pour le lecteur aussi bien que le modèle typique qu'on trouve dans le journal de voyage, celui qui indique le lieu, la date et l'heure. Pourtant, en mettant l'accent sur la multiplicité des genres traités dans *Ecuador*, un élément qui semble être contradictoire en émerge : la prédominance des thèmes liés à la perte, l'absence, le manque, le renoncement, la négation et l'effacement. Dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, Michaux se sert du verbe « expulser » pour souligner son désir fervent de se dissocier de son pays et de son continent (c'est-à-dire, un désir de se dissocier de ce qui est, pour lui, l'hégémonie culturelle de l'Europe). « Expulser », bien sûr, désigne un mouvement énergique qui sépare un corps d'un autre — cette notion de vouloir se séparer de quelque chose fait penser à la compulsion de voyager. Les remarques que fait Didier Alexandre dans son article « Entre ici et ailleurs » sont pertinentes à cet égard : « La progression dans l'espace est synonyme de renoncement à une culture, à la civilisation occidentale trop identifiée au moi [...] » (94). En effet, le renoncement de son passé fait penser à ce qu'un voyage de découverte de soi peut provoquer chez le voyageur ou ce qu'il peut lui apporter, c'est-à-dire, un sentiment d'absence ou de manque qui fera désormais partie de son identité. Il faut préciser que cette notion d'absence ne se réfère pas explicitement à l'idée d'être absent de son contexte habituel, mais fait plutôt allusion au sentiment de manque que cette sorte d'exil volontaire, pour ainsi dire, peut susciter chez le voyageur. Dans *Poteaux d'angle*, publié à la fin de sa vie, Michaux revient aux processus de simplification et de purification évoqués par l'idée d'expulsion au cœur de *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* et présente la conclusion suivante : « Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir, voilà ce dont tu as besoin. » (1042) Ce précepte soulève une question importante à propos de la rédaction d'un journal de voyage : comment peut-on montrer l'absence ou le manque dans son récit de voyage ? Si le sentiment d'absence ou de manque se présente dès le début du récit, crée-t-il une sorte de stagnation qui empêche la progression du texte ? Malcolm Bowie considère la représentation de la futilité (et du sentiment de manque qui s'ensuit) dans les dernières pages d'*Ecuador* : « The sense of futility which fills the remaining pages of the book is plain The telling of every event [...] is permeated with a knowledge and a fear of the emptiness lying behind it » (58).

Pourtant, ce n'est pas seulement la toute dernière partie d'*Ecuador* qui révèle l'importance de la futilité et celle du vide qu'elle évoque. La notion d'effacement, par exemple, est suggérée par la capacité de l'océan à reformer sa surface comme si rien ne l'avait traversé. Cette idée est présentée dès le début du texte, avant d'être reprise plus en détail dans son appendice. Michaux, visiblement perturbé par le fait que le voyage océanique ne laisse aucune trace durable, remarque que : « Bien sûr, tout le monde y a passé, les Phéniciens, les Chinois; les galères romaines y étaient, le Mauretania, il y a une heure. Oui, mais il ne garde pas la trace. Cette putain est toujours vierge » (240).

Bien que Michaux, en invoquant ces voyages du passé, essaie de monter une histoire provisoire du voyage océanique, la possibilité de reconstruire cette histoire est déstabilisée par la capacité de l'océan à recouvrir des traces, une notion accentuée par l'image de l'éternelle vierge, qui est en même temps éternellement séduisante. Le pouvoir explicitement féminin accordé à l'océan dans ce contexte semble faire allusion à l'émasculatation du voyageur qui est, d'ailleurs, toujours un homme dans les écrits de Michaux. Pour Michaux, l'océan se prostitue, toujours prêt à accueillir de nouveaux voyageurs, sachant que les traces de tous les voyageurs précédents ont disparu. Cependant, comme l'indique le titre d'un des poèmes en prose du texte, 'Océan solide', l'eau est si puissante qu'elle semble résister à tout effort de la marquer.

Il semblerait donc que la seule façon dont cette traversée puisse laisser une trace serait sur les pages du récit de voyage. Pourtant, Michaux trouve difficile de remplir les premières pages de son ouvrage en particulier (celles qui sont censées représenter la traversée de l'océan), comme s'il avait peur que la signification de ses mots soit effacée par l'eau dont il parle, et que le récit s'achève sans jamais rendre justice au voyage qu'il entreprend. Face à cette peur, cependant, Michaux préfère interroger – plutôt qu'ignorer – le problème : « Est-ce depuis deux ou trois jours qu'on est en mer? Dans l'anti-calendrier de la mer? Pauvre journal ! ».

En outre, nous pouvons suggérer que l'océan modifie non seulement la perception des relations spatiales du voyageur mais aussi, dans son rôle d'« anti-calendrier », bouleverse sa perception de la temporalité. Ceci pose problème non seulement pour le voyageur et sa façon de regarder le monde qui l'entoure, mais aussi pour son journal de voyage, où les dates ne sont pas seulement des références temporelles qui guident ses lecteurs, mais constituent aussi des points de repère qui ancrent et rassurent l'écrivain lui-même, facilitant ainsi la progression de son texte. Cet effacement des traces est donc une sorte de négation qui peut remettre en question le projet littéraire de l'écrivain-voyageur. Lao-Tseu, le philosophe chinois cité par Michaux dans *Un Barbare en Asie*, dit qu'« un voyage de mille lieues commence toujours par un premier pas ». Puisque la négation se manifeste à plusieurs reprises dans *Ecuador*, en particulier dans la représentation du début du voyage, cette maxime taoïste, qui précise que tout voyage commence par un petit geste, se prête à une autre lecture : l'écrivain-voyageur doit accepter que tout pas court le risque d'être annulé lors de la rédaction du voyage. Représenter un voyage commence toujours par un premier 'pas', comme Michaux le découvre. La négation est aussi au cœur d'une autre image frappante de l'océan utilisée au

début du texte lorsqu'il évoque « le grand désert d'eau » (142). En utilisant l'image du désert, le prétendu vide qui fascinait les écrivains-voyageurs du dix-neuvième siècle tels que Chateaubriand, Loti et le jeune Gide, cet oxymore sert à révéler l'attitude de Michaux envers l'Océan Atlantique. Bien sûr, le désert et l'océan représentent pour Michaux la puissance de la nature, mais cette image nous fait penser aussi à leur capacité à cacher toute trace du voyageur. Le désert peut couvrir ou défaire les traces du voyageur dans le sable, comme les vagues de l'océan recouvrent le sillage du bateau. Cette peur de ne pas laisser des traces est revisitée à la fin du texte au travers de l'adjectif « décomposé », mot qui remet en question la construction du texte. Il semble que Michaux, dans son journal de voyage, arrive non seulement à une conclusion qui établirait à quel point le voyageur commence véritablement son périple, mais à d'autres questions vitales : peut-on vraiment parler du commencement de son voyage si on n'a pas encore laissé de trace ou si on n'a plus de points de repère temporels ? La thématique d'*Ecuador*, l'idée du départ, est aussi interrogée par la structure du texte. Par conséquent, les questions soulevées par cet ouvrage constituent une analyse plus subtile du concept de commencement que l'interrogation plus directe de cette notion proposée dans les textes moins innovateurs de Gide que nous avons examinés.

Conclusion

Malgré leurs approches littéraires différentes, le commencement est un thème qui préoccupe Gide et Michaux lors de leurs voyages respectifs. Pour ces deux auteurs, commencer un voyage ne veut pas dire qu'ils commencent à saisir l'expérience de ce voyage. Peut-on aussi dire que la fin du voyage présente des problèmes identiques quant à la rédaction du texte ? Arrivé à la fin de son voyage, n'est-il pas possible que l'écrivain soit sur le point de tout rééditer et de rajouter longuement à ses impressions, avant de publier un texte loin du carnet qui l'a inspiré ? Gide nous fait penser au rapport entre la vérité et la représentation tout au long de *Voyage au Congo*, mais les questions sur la vérité du texte et sur son processus créatif surabondent quand nous prenons en compte son traitement du retour. Le retour est si souvent la conclusion d'un voyage et de son récit, mais pour Gide, le retour est aussi la possibilité de retravailler certains aspects de son récit de voyage en continuant ses recherches sur les régions visitées. Michaux souligne l'importance d'adapter les conventions temporelles et structurelles du récit de voyage, action qui a pour effet de repousser la fin de son récit de voyage dans *Ecuador*, en créant un nouveau début avec la préface de « Quelques souvenirs » et l'appendice qui la suit. Cependant, puisque que les deux voyages examinés ici suivent la structure d'un aller-retour, nous pouvons affirmer que la fin du voyage signifie que nous sommes de nouveau arrivés à son début. Le lecteur se retrouve donc au point de départ, une des conventions du journal de voyage que l'auteur peut essayer de saper au travers de la rédaction du texte.¹¹ Claude Lévi-Strauss proclame la « fin des voyages » dans son texte ethnographique *Tristes Tropiques*, mais c'est aussi le titre qu'il utilise pour la première partie de son ouvrage. Une telle déclaration, à l'incipit d'un texte qui relate un périple, ne

¹¹ C'est ce que Michaux essaie de faire au travers de 'Préface à quelques souvenirs'.

nous mène-t-elle pas à penser que le désir de recommencer à zéro est au cœur de toute sorte d'écriture de voyage ? Pour Gide et Michaux, la nécessité de conclure leurs récits de voyage semble les concerner moins que celle d'établir le début d'un voyage. Pour les deux auteurs, le retour semble être une certitude, facile à déterminer, si bien que Gide intitule le deuxième texte sur son voyage en Afrique équatoriale *Le Retour du Tchad*. Dans le cas de Michaux, comme nous l'avons vu, l'effet de son appendice sur le retour est remarquable : bien que la rentrée inévitable ait déjà eu lieu, le lecteur continue à lire son récit de voyage pour se trouver de nouveau transporté en Amérique du Sud. Bien que les voyages dont nous avons parlé ici suivent la structure de l'aller-retour, nous avons montré que l'acte de partir de chez soi et celui d'entamer le récit qui est censé esquisser ces mouvements s'entremêlent et créent souvent des faux départs, à la différence de l'inévitable retour, vers lequel le texte entier semble se diriger (et que, comme Michaux nous le montre, le texte peut aussi essayer de rejeter). Néanmoins, ces faux départs, et l'interrogation du concept du commencement qui en émerge, apportent à la littérature de voyage une certaine patine de réalisme. Il n'est plus seulement question de parler de façon anecdotique des vicissitudes du périple ni de celles du passage à l'écrit ; il importe de permettre à ces vicissitudes d'imprégner, de structurer et d'enrichir le récit de voyage.

Bibliographie

- Acheraïou, Amar. *Rethinking Postcolonialism: Colonialist Discourse in Modern Literatures and the Legacy of Classical Writers*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Alexandre, Didier. « Entre ici et ailleurs. » *Passages et langages d'Henri Michaux*. Ed. Jean-Claude Mathieu et Michel Collot. Paris: José Corti, 1987. 93–105.
- Borm, Jan. « Clore un récit de voyage. » *Études britanniques contemporaines*. 10 (1996): 27-35.
- Bowie, Malcolm. *Henri Michaux: A Study of His Literary Works*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Cogez, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*. Paris: Seuil, 2004.
- Derrida, Jacques et Catherine Malabou. *La Contre-allée*. Paris: La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 2009.
- Forsdick, Charles, Feroza Basu et Siobhán Shilton. *New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French: Genre, History and Theory*. New York: Peter Lang, 2006.
- Geary Keohane, Elizabeth. « Textualising Travel in André Gide and Henri Michaux. » Diss. University of Dublin, Trinity College, 2013.
- Gide, André. *Découvrons Henri Michaux*. Paris : Gallimard, 1941.
- . *Le Retour du Tchad. Souvenirs et voyages*. Ed. Pierre Masson, Daniel Durosay et Martine Sagaert. Paris: Gallimard, 2001. 515–707.
- . *Voyage au Congo. Souvenirs et voyages*. Ed. Pierre Masson, Daniel Durosay et Martine Sagaert. Paris: Gallimard, 2001. 331–514.
- Gide, André, et Marc Allégret. *Correspondance 1917-1949*. Ed. Jean Claude et Pierre Masson. Paris: Gallimard, 2005.
- Healey, Kimberley J. *The Modernist Traveler: French Detours 1900-1930*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- Martin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.
- Marty, Éric. *André Gide – Qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.
- Michaux, Henri. *Ecuador. OEuvres complètes*. Ed. Raymond Bellour et Ysé Tran. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1998. 3 vols.
- . *Un Barbare en Asie. OEuvres complètes*. Ed. Raymond Bellour et Ysé Tran. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1998. 275–409. 3 vols.
- . *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence. OEuvres complètes*. Ed. Raymond Bellour et Ysé Tran. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1998. CXXIX-CXXXV. 3 vols.
- . *Poteaux d'angle. OEuvres complètes*. Ed. Raymond Bellour et Ysé Tran. Vol. 3. Paris: Gallimard, 2004. 1039–1107. 3 vols.
- Reid, Victoria. *André Gide and Curiosity*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.
- Ridon, Jean-Xavier. *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'Exil des Mots*.
- Said, Edward. *Beginnings*. New York: Basic Books, 1975.
- Scott, David. *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Fontfroide: Fata Morgana, 1978.

- Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil, 1978.
- Urbain, Jean-Didier. *Secrets de voyage : menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*. Paris : Payot, 2003.
- Van Rysselberghe, Maria. *Les Cahiers de la Petite Dame*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1977. 4 vols.
- Wynchank, Anny. « Fictions d’Afrique: Les intellectuels français et leurs Visions. » *Afriques Imaginaires: Regards réciproques et discours littéraires 17e – 20e siècles*. Ed. Philippe-Joseph Salazar et Anny Wynchank. Paris: L’Harmattan, 1995. 71–87.