

RÉCIT DE VOYAGE ET FICTION

Comme nous l'avons précédemment observé, un des ressorts du récit de voyage est la vraisemblance du texte. Ainsi, pour Mary Campbell, il s'agit d'une « espèce de témoignage qui aspire par nature à la vérité⁹⁰ ». En effet, le lecteur d'une œuvre de fiction, même si elle s'intéresse à des personnages ou à des faits concrets, accepte que l'auteur ne se limite pas à la stricte réalité et qu'il puisse librement se promener dans l'imaginaire. Inversement, le lecteur du récit de voyage part du principe que, si la forme est recherchée, les événements racontés dans le texte ont bien eu lieu et que les personnages rencontrés ont réellement existé. Pour paraphraser Peter Hulme, le lecteur apprécie alors que le récit soit travaillé (*made*), mais non pas inventé (*made up*)⁹¹. Toute intervention de la fiction et de l'imaginaire dans le récit de voyage est alors mal perçue et parfois âprement critiquée : certains accusent l'auteur de briser le pacte de confiance passé avec son lecteur ; d'autres notent tout simplement que la réalité est assez riche de surprises pour considérer toute incursion dans l'imaginaire comme inopportune et contre-productive.

Pourtant, de plus en plus d'écrivains-voyageurs glissent dans leurs textes des éléments perturbateurs : personnages fictifs ou fortement transformés, événements empruntés à d'autres aventures ou tout à fait inventés. Une attitude qui n'est pas nouvelle puisque, comme le rappelle Daniel-Henri Pageaux, les encyclopédistes qualifiaient les auteurs de récits de voyage de « menteurs » et, bien avant eux, dans la Grèce antique, le dieu Hermès était réputé protéger les voyageurs, les commerçants mais aussi les fabulateurs⁹². Essayons dès lors de comprendre les raisons de cette intrusion à la fois si fréquente et si problématique.

⁹⁰ Orig. : « *a kind of witness: it is generically aimed at the truth* », Mary Campbell, *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing*, New York, Cornell University Press, 1988, p. 2-3. Cité par Carl Thompson, *Travel Writing*, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹ Orig. : « *As Peter Hulme puts it, in a useful formulation, they have at the very least to be 'made', even if they are not supposed to be 'made up'* », Carl Thompson, *Travel Writing*, *op. cit.*, p. 27.

⁹² Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 31.

I De l'image à la parole

Plusieurs universitaires et écrivains ont montré que le récit de voyage n'est pas une transcription neutre du cours des événements lors d'un périple, mais bien une mise en scène. Pour reprendre la similitude de Magris, il s'agit d'un déménagement où, comme dans tout déménagement, quelque chose se perd et quelque chose est retrouvé.

Entre un voyage et le suivant, quand on vient de rentrer chez soi, on essaie de coucher à plat sur le papier les serviettes bourrées de notes, de recopier sa correspondance, ses bloc-notes, ses dépliants et autres prospectus sous forme de feuillets dactylographiés. De la littérature comme déménagement ; et comme dans tout déménagement, il y a des choses qui se perdent et d'autres qui resurgissent de recoins oubliés⁹³.

C'est pendant ce travail d'alchimie, où les images se transforment en mots, que l'écrivain – observe Daniel-Henri Pageaux – fait entrer consciemment ou non la fiction car « [...] l'écrivain-voyageur, par le fait même qu'il écrit, va affabuler⁹⁴ ». Si l'acte de reporter est alors une véritable traduction, il devient aussi trahison, comme le souligne si bien la langue italienne à travers la paronomase *traduttore-traditore*. Les raisons de cette trahison sont multiples, mais il est toutefois possible de discerner pour le récit de voyage contemporain au moins deux passages par lesquels la fiction fait irruption : la rhétorique et la réflexion épistémologique.

Pour ce qui concerne la rhétorique, il a été souvent souligné qu'un des piliers qui donne de la valeur au récit de voyage contemporain réside dans sa qualité littéraire. L'écrivain-voyageur, quand il rentre, est chargé de notes, de photographies, de dessins, de cartes, de papiers, d'étiquettes, de billets de train, de paquets de cigarettes, autrement dit de tout ce qui a attisé son esprit et sa curiosité, comme l'indique d'ailleurs Rumiz dans le premier chapitre de son récit.

J'ai rempli sept carnets de quatre-vingt pages et tout ce que j'ai vu suffit amplement. Je suis saturé. Sept carnets et un nécessaire à dessin pour les croquis, que j'ai regroupés sous une couverture bleue rigide, afin de mieux fixer les détails et les paysages dans la mémoire. J'ai patiemment reproduit des étiquettes de bières orientales, des affiches bilingues, des billets de chemin de fer multicolores, des cartes arctiques trapézoïdales. Je ne peux pas aller plus loin⁹⁵.

⁹³ Claudio Magris, *Danube*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁹⁴ Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁵ Paolo Rumiz, *Aux frontières de l'Europe*, *op. cit.*, p. 16-17. Orig. : « *Ho riempito sette taccuini di ottanta pagine, e quello che ho visto basta e avanza. Sono saturo. Sette bloc-notes e un corredo di disegni, raccolti*

Les textes et les notes ainsi rapportés sont donc minutieusement transcrits et retravaillés ce qui fait de l'écriture, comme le rappelle encore Magris dans la préface de son recueil *Infinito viaggiare*, une activité de bricolage sinon de véritable mise en scène : « Comme voyager, même écrire signifie démonter, ranger, recombinaison ; on voyage dans la réalité comme dans un décor de théâtre, en déplaçant les coulisses, en ouvrant de nouveaux paysages, en se perdant dans des impasses et en s'arrêtant devant de fausses portes dessinées sur le mur⁹⁶. » La transcription du voyage exige aussi une véritable mise en forme du moment que, du point de vue de l'économie narrative, le fait de rapporter chaque détail rendrait la lecture insupportable. En laissant transparaître son travail préparatoire, l'auteur fait usage d'une des multiples techniques rhétoriques à sa disposition pour attiser l'intérêt du lecteur et donner à son texte une dimension, sinon scientifique, du moins recherchée. D'ailleurs, comment ne pas faire confiance à quelqu'un qui, comme Rumiz, déclare avoir rempli huit carnets de notes et de plus, pour reprendre cette fois-ci les pages d'Olivier Weber, les avoir « noircis jusqu'au dernier carreau⁹⁷ » ? Il s'agit ici d'une sorte de *captatio benevolentiae* par laquelle l'auteur cherche à établir un lien de confiance avec son propre lecteur du moment que, comme l'observait déjà Mary Wortley Montagu il y a plus de deux siècles dans une de ses *Turkish Letters*, « Nous les voyageurs, nous sommes dans une situation très difficile : si nous ne disons rien d'autre que ce qui a été dit avant nous, nous sommes ennuyeux et nous n'avons rien observé. Si nous disons quelque chose de nouveau, on nous traite d'affabulateurs et des romantiques⁹⁸ ».

En effet, selon Thompson, l'auteur de récits de voyage contemporain, privé de l'atout scientifique de l'essai et du caractère pratique du guide, doit être capable de trouver un point d'équilibre entre le fait de reporter le voyage et celui de le narrer :

Tous les écrivains-voyageurs sont contraints à négocier entre deux rôles différents et potentiellement conflictuels : celui de reporter lorsqu'ils cherchent à transcrire méticuleusement les informations acquises

da una copertina rigida blu per fissare meglio dettagli e paesaggi nella memoria. Ho pazientemente riprodotto etichette di birre orientali, cartelli bilingui, variopinti biglietti ferroviari, mappe artiche trapezoidali. Non posso andare oltre », Trans Europa Express, op. cit., p. 18.

⁹⁶ Orig. : « Come viaggiare, pure scrivere significa smontare, riassetare, ricombinare ; si viaggia nella realtà come in un teatro di posa, spostando le quinte, aprendo nuovi passaggi, perdendosi in vicoli ciechi e bloccandosi davanti a false porte disegnate sul muro », Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, coll. « Contemporanea », 2010, p. xv.

⁹⁷ Olivier Weber, *Voyage au pays de toutes les Russies* [1992], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs », 2003, p. 15.

⁹⁸ Orig. : « We travelers are in very hard circumstances: if we say nothing but what has been said before us, we are dull, and we have observed nothing. If we tell anything new, we are laughed at as fabulous and romantic », Lady Mary Wortley Montagu, *Letters* [1906], London, J.M. Dent and Co, p. 156.

pendant le voyage, et celui de narrateur lorsqu'ils cherchent à maintenir sur cette information l'intérêt du lecteur et à la présenter d'une manière plaisante ou du moins facilement assimilable⁹⁹.

Il est intéressant d'observer que ce travail de mise en forme est encore plus mis en avant chez des auteurs-journalistes, qui par le truchement du récit de voyage ou du reportage (deux genres qui peuvent être assimilés) s'adonnent librement à la littérature et à l'écriture, comme le fait Kapuściński à plusieurs occasions dans ses interviews.

Et, en général, après un voyage ... il me faut entrer dans la langue de la littérature, dans le verbe : transposer mon mode de pensée, de perception, ma sensibilité. ... Or, pour écrire un texte en polonais, il faut lire Żeromski, Prus, Nałkowska, les belles lettres polonaises qui nous ramènent au sein de nos représentations, de notre vocabulaire, et permettent de nous installer dans le genre. ... Ce sont des rythmes différents¹⁰⁰.

Il y a une profonde recherche stylistique qui fait de l'écrivain-voyageur, selon Adrien Pasquali, un « polylogue » et du récit de voyage un terrain de recherche esthétique. « J'attache une grande importance à la langue » déclare dans une autre interview le reporter polonais, « la recherche de la clé linguistique, la recherche dans des dictionnaires de mots frais, nouveaux, me prend la majeure partie de mon temps de travail pour chaque livre. ... Pour moi, la forme d'un livre, son style, doivent découler du thème¹⁰¹ ». En ce sens, le commentaire que Kapuściński fait à propos du style utilisé dans *Imperium*, un reportage sur la Russie post-communiste où l'auteur se détourne non seulement de la grande Histoire pour des histoires mineures, mais veut faire correspondre écriture et espace, mérite d'être cité :

J'essaie en général d'écrire dans un style simple, concis, sans adjectifs ; mais dans *Imperium* j'ai dû modifier ma phrase ; j'ai dû l'étirer pour qu'elle puisse embrasser la grandeur du thème, l'immensité des espaces et l'insaisissable lenteur de ce pays. Je travaille beaucoup chacune de mes phrases. Après, avec les phrases, je travaille le paragraphe, puis, avec le paragraphe, je travaille la page, puis je travaille le chapitre tout entier ; tous ces efforts visent à dire le maximum de choses dans une quantité minimale de mots et d'images¹⁰².

⁹⁹ Orig. : « *For all travel writers find themselves having to negotiate two subtly different, and potentially conflicting, roles: that of reporter, as they seek to relay accurately the information acquired through travel, and that of story-teller, as they seek to maintain the reader's interest in that information, and to present it in an enjoyable, or at least easily digestible way* », Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁰ Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 53.

Les trois auteurs cités sont considérés comme des références de la littérature polonaise.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰² *Ibid.*, p. 83.

Avec Rumiz, un autre journaliste amateur de récits de voyage, c'est surtout le moyen de transport et donc l'allure du voyage qui rythme sa prose. Les trains pris par Rumiz imposent alors une cadence à l'écriture : « Tout [...] est couvert par le vacarme des roues, le coup de bouloir, les bruits sourds, les secousses à la limite de l'accident¹⁰³ » ou encore : « [L'Elektricna] siffle, il frémit, il grince, il miaule, il se tord sur lui-même, il fait la cour à la Pologne¹⁰⁴. » L'emploi de figures redondantes comme la dittologie ou l'accumulation de substantifs utilisés dans ces deux exemples offrent au lecteur un tempo presque avant-gardiste. D'ailleurs, Rumiz lui-même, dans un autre récit, souligne l'importance du rythme du déplacement et donc de l'écriture d'un récit de voyage : « Le train dicte mon rythme, mon écriture, ma façon d'être¹⁰⁵. » Dans un autre voyage rapporté dans *Tre uomini in bicicletta*, il est facile de deviner que c'est justement le vélo qui donne la mesure à la fois au voyage et à l'écriture. Il paraît alors évident que « si la vitesse du mode de locomotion produit une vision du monde et sa transformation, la vitesse du déplacement n'est pas sans incidence sur la vitesse du récit, dans sa valeur mimétique¹⁰⁶ » et plus généralement que « chacun traverse un lieu à son propre rythme. Un tel va rapidement, un autre caracole. Une ville – une page – se parcourt de mille manières : attentive, syncopée, distraite, synthétique, analytique, dispersive¹⁰⁷ », comme l'observe Magris.

L'attention portée au lien étroit qui unit écriture, espace et lecture ne date pas d'aujourd'hui. C'est dans les années 1960, avec l'importance donnée à l'espace que l'association prend une nouvelle envergure dans les milieux littéraires, comme on peut le constater avec l'œuvre de Michel Butor. Lire, observe Butor dans son essai *Le Voyage et l'Écriture*¹⁰⁸, c'est avant tout voyager dans un espace qui peut être une page, mais aussi un panneau routier ou un vestige de l'Antiquité. Ce voyage, souvent linéaire, peut parfois prendre, par exemple avec Apollinaire, des allures plus ludiques. Pourtant, continue Butor, lire ne consiste pas seulement à traverser une suite de signes alignés sur un support, c'est bien plus un départ vers un ailleurs. Réciproquement, remarque encore Butor, le fait de voyager

¹⁰³ Paolo Rumiz, *Aux frontières de l'Europe*, op. cit., p. 6. Orig. : « Tutto è coperto dal frastuono della corsa, colpi, tonfi, scossoni al limite del ribaltamento », *Trans Europa Express*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 251. Orig. : « L'Elektricna [...] fischia, trema, cigola, miagola, si attorciglia su se stessa, fa il filo alla Polonia », *ibid.*, p. 205.

¹⁰⁵ Orig. : « [...] il treno sta diventando il mio ritmo, la mia scrittura, il mio modo di essere », Paolo Rumiz, *È Oriente* [2003], Milano, Feltrinelli, coll. « Universale economica » 2006, p. 41.

¹⁰⁶ Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons*, op. cit., 1994, p. 28.

¹⁰⁷ Orig. : « Ognuno attraversa un luogo con un suo ritmo. Uno va svelto, uno si ciondola. Una città – una pagina – si percorre in mille modi: attento, lento, sincopato, frettoloso, distratto, sintetico, analitico, dispersivo », Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, op. cit., p. xvii.

¹⁰⁸ Michel Butor, *Le Voyage et l'Écriture*, in *Œuvres complètes*, Vol. V, Paris, La Différence, 2007.

constitue également une lecture, non seulement parce que très souvent le voyageur lit tout en se déplaçant, mais aussi parce que l'espace lui-même peut être perçu comme un texte à lire. Selon Butor, depuis le Romantisme, les auteurs « voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant, mais c'est parce que pour eux le voyage même est écriture¹⁰⁹ ». Il ajoute : « Je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux [...] mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager¹¹⁰. » La boucle est ainsi bouclée. Comme l'exprime Roland Barthes, « la ville est une écriture : celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'utilisateur de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments d'énoncé pour les actualiser en secret¹¹¹ ». Il arrive aussi que l'on lise pour écrire et surtout que l'on voyage pour écrire du moment qu'aucun voyage ne peut se faire sans la narration, comme le suggère une éventuelle paronomase entre les mots allemands « *Ort* » (lieu) et « *Wort* » (parole). En conclusion, si l'espace et le monde peuvent être perçus comme des textes, Butor propose une nouvelle discipline, qu'il nomme « itérologie portative », pour étudier de quelles manières ce texte est transcrit.

Parmi les cas les plus particuliers et les plus surprenants de correspondance entre espace et écriture, figure certainement le Japon selon Roland Barthes : un espace qui non seulement met l'auteur en « situation d'écriture¹¹² » mais qui se résume en signes (graphique, idéogramme, écriture).

L'écriture est en somme, à sa manière, un *satori* : le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole*. Et c'est aussi un *vide de parole* qui constitue l'écriture ; c'est de ce *vide* que partent les traits dont le Zen, dans l'exception de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence¹¹³.

Le Japon de Barthes est « la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques » bien loin de la tendance occidentale à toujours vouloir traduire, paraphraser et ainsi trahir. Son texte est d'ailleurs une critique à peine voilée de la « sémiocratie occidentale », de sa volonté de vouloir donner un sens à tout

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 266.

¹¹² Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1984, p. 10.

¹¹³ *Ibid.*

sans connaître les limites de son propre langage car « il est dérisoire de vouloir contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle (rapport instrumental) nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule¹¹⁴ ».

II L'espace intraduisible

Si, comme l'observe Normand Doiron, l'opération de l'écrivain-voyageur consiste à remarquer son parcours, à faire voir au lecteur les espaces visités, à « re-marquer, à nouveau imprimer les marques du voyage, non plus sur le sol, non pas sur la toile, mais sur la page, re-faire le chemin, re-passar un à un les lieux visités, au fur et à mesure les "faire voir" à celui qui maintenant nous accompagne, qui suit pas à pas les méandres qu'on décrit¹¹⁵ », la tâche n'est cependant pas aussi simple qu'elle pourrait le paraître. Au contraire, l'écriture est parsemée de toutes sortes d'entraves et de difficultés. Ainsi, Magris, devant ce qui pourrait être la vraie source du Danube, songe que « l'écriture devrait couler, comme ses eaux parmi les herbes » alors qu'en réalité l'écriture est autre chose, elle est plutôt une « conduite d'eau dont l'installation est souvent défectueuse¹¹⁶ ».

Parfois, l'écriture devient inconcevable à cause des atrocités perpétrées par l'humanité. Maspero, devant les ruines de Sarajevo bombardée pendant tant d'années de guerre, se trouve dans l'incapacité de s'exprimer :

Difficile de me forcer à noter – à écrire. La réalité envahit, elle déborde, elle refuse de passer par les mots, les doigts, le stylo, le cahier. Elle s'abat sur le corps et l'esprit, les pénètre, y pèse de son poids de plomb, s'y installe, inhibe, paralyse. On cherche des analogies et toutes sont fausses. La seule chose qui se rapproche de ce que je vois (qui n'est qu'une partie de ce que je sens), c'est un film de propagande nazie¹¹⁷.

Mais l'écrivain est bien plus souvent confronté à l'impossibilité de saisir l'espace et donc de le raconter. C'est ce qu'observe Stasiuk lors d'une de ses promenades en Europe centrale : « Je pars de chez moi et j'y reviens toujours en passant par Konieczna, localité au

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁵ Normand Doiron, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte. Le récit de voyage comme genre », *Voyages. Récits et Imaginaire*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French 17th Century Literature, 1984/VI, p. 23. Cité par Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons*, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁶ Claudio Magris, *Danube*, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁷ François Maspero, *Balkans-Transit*, *op. cit.*, p. 188.

nom ô combien signifiant ! Je décris des cercles, des détours, je m'é gare comme le brave soldat Chveik sur le chemin de Budejovice et, comme lui, je n'arrive pas à suivre une droite, le chemin linéaire d'une histoire racontée correctement¹¹⁸. » La narration linéaire d'un voyage d'un point A vers un point B se fait aujourd'hui très rare, pour ne pas dire inconcevable du fait que l'espace n'est plus ce qu'il était. Il se fait pluriel, multiple et surtout insaisissable. En effet, il ne reste plus beaucoup de voyageurs qui débutent leur récit par une profession d'honnêteté comme pouvait le faire un Jean de Léry au milieu du XVI^e siècle : « Dans cette histoire, mon intention et mon propos consisteront uniquement à faire connaître ce que j'ai vécu, vu, entendu et observé en mer, à l'aller et au retour, et parmi les Sauvages d'Amérique, au milieu desquels je suis resté et ai passé près d'un an¹¹⁹. » L'auteur actuel, lui, n'hésite pas à avouer au lecteur sa difficulté à comprendre l'espace et il le prévient même que ce qu'il lit n'est peut-être qu'une illusion. C'est par exemple le cas de Chomette lorsqu'il se pose la question, après avoir rapporté un compte rendu sur la situation de la Roumanie post-communiste, « mais peut-être ai-je tout compris de travers ?¹²⁰ »

La question qui se pose alors est de parvenir à éviter le silence qui imposerait avec lui la disparition de l'espace. Confronté à une telle impasse, l'écrivain-voyageur n'a que deux solutions : se taire et avouer la fin de l'espace ou bien inventer et trouver un compromis avec l'inénarrable en donnant ainsi un sens et une forme à l'espace. C'est exactement cette dernière échappatoire qu'ont choisie certains auteurs de notre corpus. L'espace qu'ils créent ainsi est forcément imaginaire : « À dire vrai, je ne me rappelle rien de ce voyage et je suis donc obligé de tout réinventer depuis le début¹²¹ », écrit Stasiuk ; il est aussi incohérent : « J'ai appris à écrire, je compose des phrases, lesquelles restent ensuite on ne sait où, mais je ne sais pas construire à l'aide de ces récits une histoire qui ait un sens, une histoire que l'on puisse croire¹²² », avoue encore le même Stasiuk. Quand Kauffmann décrit le monde pictural d'un peintre passionné par les châteaux courlandais, il exprime très bien ce triple caractère : « Il avait visité presque tous les châteaux de Courlande. Il ne les peignait pas, il les réinventait,

¹¹⁸ Andrzej Stasiuk, *Journal de bord*, traduit du polonais par Maryla Laurent, in *Mon Europe*, Yuri Andrkhovych et Andrzej Stasiuk, Montricher (Suisse), Noir sur Blanc, 2004, p. 150. Konieczna est un nom propre étymologiquement dérivé de « nécessaire ». Chveik, ou Chvéïk, est le héros du célèbre roman de Jaroslav Hašek, *Le Brave soldat Chvéïk* (1921).

¹¹⁹ Jean de Léry, *Voyage en terre de Brésil* [1586], Paris, Hachette, 2000, p. 7-8.

¹²⁰ Guy-Pierre Chomette et Frédéric Sautereau, *Lisières d'Europe. De la mer Égée à la mer de Barents, voyage en frontières orientales*, Paris, Autrement, coll. « Frontières », 2004, p. 89.

Dans l'annexe « cartes » nous avons inséré aussi le parcours de Guy-Pierre Chomette.

¹²¹ Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, op. cit., p. 60.

¹²² *Ibid.*, p. 249.

s'inspirant des caprices, ces variations de formes libres et inattendues cultivant l'insolite¹²³. » C'est de son image de la Courlande qu'il parle : « Je me suis inventé un monde. Je l'esthétise. Je sais, bien sûr, qu'il n'est pas réel. Je vis dans une bulle. Je n'en sors que pour préserver cette fine pellicule remplie de rêves afin qu'elle ne se déchire pas¹²⁴. » D'ailleurs, comme l'observe Stasiuk, certains espaces sont plus portés à l'imaginaire que d'autres : « Un voyage du pays du roi Ubu au pays du vampire Dracula ne peut pas renfermer de souvenirs auxquels on puisse croire plus tard, comme on croit, par exemple, à l'existence de Paris, de Stonehenge ou de la place Saint-Marc¹²⁵. »

L'emploi de la fiction n'est toutefois pas un stratagème pour attirer ou fasciner le lecteur (sinon il n'aurait jamais avoué y avoir recouru), ni une inaptitude à observer la variété du monde. Au contraire, il s'agit d'une représentation de la complexité de l'espace post-moderne. En effet, depuis la fin du modernisme, il est devenu impossible de séparer aisément le monde réel du monde fictif car ils s'interpénètrent : la réalité entre dans la fiction et la fiction elle-même s'introduit dans la réalité. Westphal exprime parfaitement cette idée :

Il n'est pas exclu que les années quatre-vingt-dix aient sanctionné le retour du réel en littérature. Il en va comme si l'illusion référentielle avait cessé de faire illusion, du moins pour une partie des théoriciens de la littérature. Il n'est pas non plus exclu que la dernière décennie du millénaire ait marqué, en corollaire, le début d'une nouvelle phase du processus de déréalisation postmoderne : la conquête du réel par le littéraire et donc une certaine littérisation du réel. Certains annoncent la mort du roman ; d'autres, plus baroques, entrevoient son triomphe aux dépens d'un réel phagocyté. Dès lors, on évoluerait dans une zone indistincte qui sépare à peine le littéraire réaliste d'une réalité littérisée¹²⁶.

Et celui-ci d'ajouter encore que l'espace narratif et l'espace réel se superposent au risque parfois de se confondre :

L'espace est davantage qu'une texture. Selon les termes de Henri Lefebvre, il est architexture et architecture. Il est un conglomérat immatériel que, pour Lefebvre, règlent les flux de la société. Dans ma vision des choses, attentive à l'oscillation incertaine mais constante entre texte et lieu, le couple architexture/architecture prend un sens différent. Calvino fait Paris qui fait Calvino, Butor fait Tokyo qui fait Butor, Borges fait Buenos Aires qui fait Borges, *et caetera* à l'infini. Le couple architexture/architecture cède alors la place à un tiers : l'intertexture. L'espace humain adopte une

¹²³ Jean-Paul Kauffmann, *Courlande*, *op. cit.*, p. 213.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹²⁵ Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique*, *op. cit.*, p. 152.

dimension intertextuelle. La ligne du récit se superpose au tracé de la rue ou de la route. Et comme cette ligne, ce tracé sont l'une et l'autre des artefacts¹²⁷.

À la longue liste des villes couvertes par la plume des écrivains, il est utile d'ajouter aussi des espaces naturels, hauts lieux de la littérature européenne, comme par exemple le mont Blanc, la mer Méditerranée ou encore, pour rester dans notre terrain d'analyse, le Danube dont Magris dans le livre éponyme a dressé un portrait littéraire époustouflant.

Il n'est pas rare alors que l'écrivain mette en avant les auteurs qui l'accompagnent au long du voyage. Ainsi, Olivier Weber se promène dans les pays de l'ex Union soviétique non seulement avec un indispensable dictionnaire de poche, mais aussi en compagnie de non moins importantes lectures de voyages datant d'autres époques :

J'ai voyagé avec quelques livres, un petit manuel de russe usuel, suffisant pour passer du royaume des aveugles à celui des mal-voyants [...]. Et surtout des livres anciens, dont les récits de voyage d'Alexandre Dumas, qui s'aventura il y a plus d'un siècle en Russie et sur les rives de la mer Caspienne¹²⁸.

Rumiz, pendant le long voyage sur la frontière de l'Union européenne relaté dans *Aux frontières de l'Europe*, déclare avoir mis dans son sac à dos les *Contes d'Odessa* (1932-1933) d'Isaac Babel, et lors d'un autre voyage dans les Balkans, il est en compagnie de Danilo Kiš, l'auteur, entre autres, de *Jardin-cendre* (1965), du prix Nobel de littérature Ivo Andrić et de Claudio Magris. Il arrive aussi de plus en plus souvent que des écrivains-voyageurs suivent les pas d'autres auteurs : c'est le cas de Uwe Johnson avec Ingeborg Bachmann dans son *Reise zu Klagenfurt* (1974) ; de Redmond O'Hanlon avec Joseph Conrad dans *Congo Journey* (1996), ou encore de Marco Belpoliti avec Primo Levi dans *La prova*, où le chercheur italien parcourt le trajet de l'auteur de *La Trêve* au lendemain de sa libération d'Auschwitz.

La présence dans les récits de voyage d'autres auteurs, d'autres itinéraires et de citations créent autant de dialogues et, pour reprendre la définition d'Antoine Compagnon, autant de « départ[s] de sens¹²⁹ » qui complexifient l'espace et transforment le parcours linéaire en parcours accidenté.

L'intertextualité bouscule les pôles de la communication littéraire et modifie la nature même du texte : il n'est plus bloc organique, monolithique, en première personne, mais surface collective, corps tribal,

¹²⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 263-264.

¹²⁸ Olivier Weber, *Voyage au pays de toutes les Russies, op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 44.

tatoué ou couturé, où se marquent divers systèmes de références, se nouent des tracés, s'incisent des affûts. Elle ouvre des chemins de traverse, aussi bien, parfois, des chemins qui ne mènent nulle part... quand la planque est bonne et que l'identification ne prend pas, que le lecteur passe sans y voir malice. La lecture, quand il y a emprunt, cesse de se dérouler de façon linéaire et continue. Impliquant reconnaissance, identification et interprétation, elle se déploie selon les entrelacs d'un système rhizomatique. L'intertextualité sert ainsi un travail de complexification de la diégèse et l'établissement d'une polydirectionnalité du texte¹³⁰.

III Un débat épistémologique

Aujourd'hui, il est presque impossible de considérer un espace sans tenir compte de ses rapports avec l'imaginaire. On assiste alors à une transformation du regard semblable à celle qu'a observée Michel Foucault pour Aldrovandi, scientifique de la Renaissance, et Buffon, homme des Lumières : « Aldrovandi n'était ni meilleur, ni pire observateur que Buffon ; il n'était pas plus crédule que lui, ni moins attaché à la fidélité du regard ou à la rationalité des choses. Simplement son regard n'était pas lié aux choses par le même système, ni la même disposition de *l'épistémè*¹³¹. »

Chez certains auteurs de voyages, cette évolution pose néanmoins la question de savoir ce qu'est la vérité. Le récit devient ainsi un terrain de réflexion philosophique et plus précisément épistémologique. On observe une remise en cause de la parole, de l'écriture, des genres littéraires et de la littérature tout court. Il arrive aux auteurs de s'interroger sur la valeur de la réalité et son rapport à la fiction. Ainsi, Kauffmann, au moment d'écrire son article, se demande quelle corrélation il existe entre son article et les lieux qu'il est censé présenter :

Toutes ces rencontres que le hasard a suscitées dessinent une réalité que je ne parviens pas à cerner. Ces personnages, que vais-je pouvoir en tirer pour mon article ? Dans quelle mesure ce reportage que je vais construire pour Henri sera « vrai » ? Depuis que je suis journaliste, je n'ai cessé de me poser la question : d'où vient que la vérité soit si peu vraie ?¹³²

Si l'auteur laisse les questions ouvertes, à travers la lecture du corpus, trois réponses sont envisageables. D'abord, l'impuissance de la parole et de l'auteur à saisir la complexité de

¹³⁰ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classique Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2011, p. 464.

¹³¹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55.

¹³² Jean-Paul Kauffmann, *Courlande, op. cit.*, p. 140.

la réalité, comme le souligne Kauffmann. Ensuite, une excessive simplification de la réalité à travers l'abus de stéréotypes, comme le montre le trio australien Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch avec *La Molvanie. Le pays que s'il existait pas, faudrait l'inventer*¹³³. Enfin, une volonté de désinformation abordée à plusieurs reprises par Rory MacLean avec *Stalin's Nose*.

Le texte de MacLean a été salué par Colin Thubron comme révolutionnaire dans son genre¹³⁴ : « Avec la publication de *Stalin's nose* en 1992, une voix nouvelle et originale résonne dans la littérature de voyage. Tour à tour loufoque, lyrique, inquiet et fantastique, le premier livre de Rory MacLean fait exploser les normes du genre pour créer un chef-d'œuvre surréaliste¹³⁵. » Pour Thubron, en effet, l'auteur « dépasse les frontières entre fait et fiction pour créer un genre littéraire en lui-même¹³⁶ ». Ce déferlement conduit Thubron à se demander jusqu'où l'auteur de récits de voyage peut aller : « *Stalin's Nose* pose aussi une question vitale de forme : qu'est-ce qui est vrai dans tout cela ? Est-il permis à un écrivain-voyageur d'inventer ? Et si oui, combien et de quelle manière¹³⁷ ? » Ici la question n'est pas tant de savoir si l'écrivain voyageur est en droit d'affabuler ; il n'est pas non plus question de savoir jusqu'où peut aller son imagination. Il s'agit plutôt de réfléchir à l'emprise de la parole sur la vérité. Sans entrer dans un débat sur la manipulation de la réalité pratiquée dans l'ancien Empire soviétique – ce qui est fondamental dans l'œuvre de MacLean – il est néanmoins utile de souligner la fréquence avec laquelle l'auteur aborde le thème de la parole et de son poids face au réel, jusqu'à intituler un des chapitres centraux de son récit « *Word word word* ». Il s'agit alors non seulement d'une image de l'ex-URSS, mais surtout d'une mise en garde du lecteur vis-à-vis du pouvoir des mots. L'histoire de Stefan, un infiltré du Parti communiste roumain et grand amateur de récits, est à ce propos intéressante. « Stefan racontait des histoires constamment [...]. Le pouvoir des mots pour distraire et pour modeler l'opinion

¹³³ Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch, *La Molvanie. Le pays que s'il existait pas, faudrait l'inventer*, [2003], traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2006.

¹³⁴ Colin Thubron (1939-) fut parmi les auteurs liés à la revue *Granta* prônant une plus grande liberté d'expression et une évolution du récit de voyage. Ses textes portent en particulier sur la Chine, la Russie et le Moyen Orient. Voir : *Mirror to Damascus*, London, Heinemann 1967 ; *Journey into Cyprus*, London, Heinemann 1975 ; *Among the Russians*, London, Heinemann 1983 ; *The Lost Heart of Asia, A Journey through China*, London, Heinemann, 1987 ; *The Silk Road, China. Beyond the Celestian Kingdom*, London, Pyramid, 1989.

¹³⁵ Orig. : « *With the publication of Stalin's Nose in 1992, a new and distinctive voice sounded in the field of travel writing. By turns zany, lyrical, troubled, fantastical, Rory MacLean's first book crashed through the norms of the genre to create a surreal masterpiece* », Colin Thubron, « Introduction », in Rory MacLean, *Stalin's Nose. Across the Face of Europe* [1992], London, Tauris Parke Paperbacks, 2008, p. xi.

¹³⁶ Orig. : « *MacLean overrides the borders between fact and fiction to create a literary species almost his own* », *ibid.*

¹³⁷ Orig. : « *Stalin's Nose poses, too, a vital question of form: how much of it is true? Is it permissible for a travel writer to invent? And if so, how much, and in what way?* », *ibid.*

l'excitait. Pendant les jours sombres, ses histoires donnaient de l'espoir et il en vint à croire qu'il pourrait aider les gens à voir la vérité ». Mais voilà que le conteur se laisse séduire par un autre conteur d'histoires, un étudiant qui vécut une partie de sa vie en France : « Dans un français éloquent, l'étudiant chantait les louanges de Paris, la beauté de ses femmes et la majesté de la Seine. Stefan, qui n'avait jamais pensé à la France, fut enchanté. Il était suspendu à ses lèvres et il créa Paris dans sa tête. L'étranger tissait une toile qui piégerait Stefan pour le reste de ses jours¹³⁸ ». Cet extrait met clairement en relief le poids et le pouvoir de la parole : fascinante et en même temps aveuglante.

Un autre cas, tout à fait particulier et qui a fait couler beaucoup d'encre, nous est offert par le trio australien formé par Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch, avec *La Molvanie. Le pays que s'il existait pas, faudrait l'inventer*. Rédigé pour tuer le temps pendant d'ennuyeuses vacances en Espagne, *La Molvanie* est le guide touristique d'un pays imaginaire situé quelque part en Europe de l'Est. Comme tout guide touristique, il contient des cartes géographiques, des anecdotes historiques, des conseils pratiques sur les endroits où manger et dormir, les sites à découvrir, les us et coutumes, un petit dictionnaire de la langue et bien sûr les immanquables *errata*, « *we were wrong* ». Inutile de dire que tout est tourné en dérision. Toutefois, sa sortie fut accueillie par un grand succès commercial, mais aussi par plusieurs critiques. Sur le site Internet de la BBC on peut lire, par exemple :

Un guide qui vante les merveilles de la Molvanie, un pays d'Europe de l'Est, suscite la controverse. Le guide indique que la Molvanie est le lieu d'origine de la coqueluche, un des plus grands producteurs européens de panais et propriétaire du plus vieux réacteur nucléaire d'Europe. Il y a un petit problème : la Molvanie n'existe pas. En fait, le livre est tout simplement une parodie du genre du guide touristique. Mais certains considèrent qu'il renforce les stéréotypes des États les plus défavorisés d'Europe¹³⁹.

Si le journaliste de la BBC emploie un ton assez amusé, celui du *Monde* est considérablement plus retenu :

¹³⁸ Orig. : « *Stefan told tales constantly [...]. The power of words both to entertain and mould opinion excited him. In the dark days his stories gave people hope and he came to believe that he could help people see the truth* » ; « *In eloquent French the student sang the praises of Paris, of the beauty of its women and the majesty of the Seine. Stefan, who had never thought of France, became enthralled. He hung on every word and created Paris in his mind. The stranger wove a web which would snare Stefan for the rest of his days* », Rory MacLean, *Stalin's Nose*, op. cit., p. 180.

¹³⁹ Orig. : « *A guidebook extolling the delights of the Eastern European country of Molvanîa is causing controversy. The guide says Molvanîa is birthplace of whooping cough, one of the world's biggest parsnip producers and owner of Europe's oldest nuclear reactor. There is one small problem - Molvanîa does not exist; the book is, in fact, merely a spoof of a whole genre of travel guides. But some feel it reinforces stereotypes of Europe's more deprived states* », BBC, « *Molvanîa spoof mocks travel books* » [en ligne], London, BBC, 2004. Disponible sur <<http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3592753.stm>> (consulté le 12 avril 2011).

On rit, certes, mais on s'agace aussi. Tous les poncifs sur les pays de l'ex-bloc soviétique se retrouvent en Molvanie, de la dangerosité des centrales nucléaires à l'emploi de charrettes tirées par des chevaux, de l'alcoolisme atavique à l'omniprésence de la moustache. Les femmes sont incitées à ne pas voyager seules, sous peine de subir « les agressions, vols à main armée et autres harcèlements sexuels typiques des pays de l'Est ». Caricatural. Le « guide » véhicule l'idée que tous les peuples d'Europe orientale se ressemblent, que leur histoire est longue, compliquée et inutile et que la région, dominée par les mafias, ne connaîtra jamais de développement économique¹⁴⁰.

Toutefois, il suffit de lire les conseils insensés qu'offre Philip Miseree (un des auteurs imaginaires du livre) pour s'apercevoir de l'absurdité du guide et comprendre qu'il s'agit en réalité d'une critique à l'encontre des guides prétendus sérieux et d'un certain tourisme d'aventure :

Les touristes craignant les pickpockets ou les agressions, c'est pathétique. Pour moi, être la victime d'un délit est un aspect essentiel du voyage. Une fois, en me réveillant dans un hôtel minable de Lutenblag je me suis rendu compte qu'on m'avait volé portefeuille, appareil photo et un rein – quelle expérience !¹⁴¹

Leur guide est alors une prise de position contre le guide touristique qui, depuis le *Baedeker* du Grand Tour jusqu'au *Routard* du tourisme de masse, est non seulement un vecteur de stéréotypes, mais qui est devenu une lecture incontournable pour des millions de touristes et de ce fait un dangereux créateur d'images. Comme le dit Gleisner à un journaliste britannique de *The Mirror*,

les guides touristiques sont omniprésents ; nous nous accrochons à eux comme à des bouées de sauvetage et nous sommes souvent trop épouvantés pour nous aventurer sans avoir lu d'abord leurs recommandations [...]. On en arrive presque à un point où les gens apprécient le site à travers la lecture plutôt qu'à travers le regard. Ils s'imposent d'une telle manière sur les voyages que nous avons eu le sentiment qu'il était temps de faire une parodie¹⁴².

¹⁴⁰ Olivier Razemon, « La Molvanie, destination virtuelle à succès » [en ligne], Paris, Le Monde, 2007. Disponible sur <http://www.lemonde.fr/voyage/article/2007/02/2009/la-molvanie-destination-virtuelle-a-succes_865651_3546.html> (consulté le 12 avril 2011).

¹⁴¹ Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch, *La Molvanie*, op. cit., p. 36.

¹⁴² Orig. : « *Travel guides are just so ubiquitous; we all grab them like life-rafts and are almost too frightened to venture forth without reading about recommendations first [...]. It's almost at the point where people look up to read about a site instead of looking at the actual site. They've come to dominate travel so much we did feel it was time to do a spoof* », Jason Hopps, « Bored? Try Molvanía, birthplace of whooping cough » [en ligne], London, The Mirror, 16 avril 2004. Disponible sur <[http://www.namibian.com.na/index.php?id=28&tx_ttnews\[tt_news\]=5018&no_cache=1](http://www.namibian.com.na/index.php?id=28&tx_ttnews[tt_news]=5018&no_cache=1)> (consulté le 12 avril 2011).

Contrairement aux affirmations lues plus haut, le guide du trio australien n'est pas un pernicieux concentré de stéréotypes, mais un anti-guide qui devrait permettre de réfléchir à l'emprise de l'imaginaire et de la littérature sur l'espace.

En employant la fiction et en insistant sur la valeur de la parole, l'écrivain-voyageur contemporain nous rappelle que toute forme de texte de voyage, et pas uniquement le récit de voyage, est un artefact : « L'apparente sincérité [...] d'un livre de voyage est toujours en quelque sorte le résultat d'un effet rhétorique ; et nous devons nous rappeler aussi que toute forme de texte viatique est toujours un artefact travaillé et manipulé qui ne devrait jamais être lu naïvement comme une fenêtre transparente sur le monde¹⁴³. » On peut dans ce cas considérer, avec Thompson, que les écrivains-voyageurs contemporains sont des tricheurs, ils brouillent les pistes, introduisent d'autres écrivains et parfois de la fiction, et « ils confondent délibérément les catégories conventionnelles de fiction et de non-fiction afin d'étudier les réclamations contradictoires de l'imagination, de la raison et des responsabilités morales dans nos relations au monde¹⁴⁴ ».

La vérité est alors la somme d'un nombre indéfini de parcours et donc de lectures : la réalité résulte de plusieurs narrations. L'auteur du voyage ne dit pas que le texte que nous lirons correspond à la réalité mais qu'il est une des réalités, un de ces petits ruisseaux qui alimentent le réel ainsi que les nombreuses et incroyables sources du Danube rappelées par Magris :

Ici naît le bras principal du Danube, dit la plaque apposée près de la source de la Breg. Malgré cette déclaration lapidaire, le débat pluriséculaire sur les sources du Danube est loin d'être clos, et se trouve même à l'origine d'une vive rivalité entre les villes de Donaueschingen et de Furtwangen. En outre, ce qui est venu récemment compliquer les choses, c'est l'hypothèse hasardeuse soutenue par Amédée, sédimentologue distingué et historiographe occulte des erreurs de programmation – hypothèse selon laquelle le Danube naît d'un robinet¹⁴⁵.

Le lecteur, encore incrédule mais fasciné par cette image surréaliste du robinet à l'origine du beau Danube bleu, découvre quelques pages plus loin qu'il n'existe aucun robinet

¹⁴³ Orig. : « *the apparent truthfulness and factuality of a travelogue is always to some degree a rhetorical effect; and we must remember also that any form of travel text is always a constructed, crafted artefact, which should never be read naively as just a transparent window on the world* », Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit., p. 30.

¹⁴⁴ Orig. : « *they playfully confound our conventional categories of fiction and non-fiction, in order to explore the competing claims of imagination, reason and moral responsibility in our engagement with the world* », *ibid.*, p. 30.

¹⁴⁵ Claudio Magris, *Danube*, op. cit., p. 22.

même si la question de l'origine du Danube se complique ultérieurement quand l'auteur découvre que sa source présumée est alimentée par une gouttière bricolée par une vieille femme.

Il n'y a donc aucun robinet, ni dedans ni dehors. L'eau qui humidifie le pré d'où sort la Breg provient d'un tuyau, enfoncé verticalement dans le sol ; un peu plus haut on voit des taches blanches : c'est peut-être la neige qui, en fondant, alimente, en plus des autres filets, l'eau dont est imbibé le terrain. Quoi qu'il en soit l'eau monte dans ce tuyau, puis déborde. La vieille a appliqué à ce tuyau un tronc creux, qui constitue une sorte de gargouille. Le tuyau rejette son eau dans cette gouttière rudimentaire, laquelle l'amène à son tour dans un seau, où la vieille va chercher l'eau dont elle a besoin. Ce seau est toujours plein, et l'eau en supplément, qui y arrive sans cesse, descend la pente puis inonde et imbibe le pré, humidifiant tout le terrain qui, dans le creux en contrebas, donne naissance à la Breg, c'est-à-dire au Danube¹⁴⁶.

Si la réalité souvent impénétrable est issue de sources et d'histoires variées, celle qui est offerte au lecteur est la représentation du monde possible, celui de l'écrivain, et peu importe qu'elle se révèle fausse. C'est d'ailleurs sur cette adhésion entre réalité et fiction que se termine le récit de voyage de Kauffmann quand, après avoir découvert que la feuille qu'il croyait provenir de l'arbre planté le jour du mariage de Madame Royal avec le Duc d'Angoulême au palais de Jelgava en 1799 est un faux, il décide de la conserver et de l'offrir ainsi au lecteur.

Je l'avais complètement oubliée cette histoire. Il me fallut aussitôt connaître le nom de l'arbre. J'ai montré la feuille séchée à un ami féru de botanique. « *Sorbus intermedia* », a-t-il tranché ; autrement dit un alisier du Nord, appelé aussi alisier de Suède. Il est rare et même pratiquement impossible, a précisé mon ami, que de tels sujets atteignent deux cents ans. Ce n'était donc pas cette essence qui avait été planté lors du mariage princier. Je ne jetai pas pour autant la feuille d'alisier¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁷ Jean-Paul Kauffmann, *Courlande*, *op. cit.*, p. 286-287.

CHAPITRE 3

LE RÉCIT DE VOYAGE AU XXI^E SIÈCLE

Aujourd'hui nous sommes confrontés à ce que l'on pourrait définir comme un paradoxe. D'une part, le monde ne cesse depuis longtemps de rétrécir et de s'uniformiser du fait des découvertes, des moyens de transport de plus en plus rapides et de communications de plus en plus efficaces, ce qui ne laisse guère de place au mystère et à l'aventure. D'autre part, on assiste à une augmentation exponentielle des voyages et – ce qui est encore plus intéressant pour nous – à un intérêt tout à fait remarquable envers la littérature de voyage et le récit de voyage en particulier. Vis-à-vis de cette apparente aporie, certaines questions se posent : est-il encore possible de voyager ? l'aventure existe-t-elle encore ? pourquoi partir et surtout pourquoi écrire des récits de voyages si nous sommes, selon certains, citoyens d'un village global ? Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

I Contre le voyage

Les critiques vis-à-vis du voyage et des voyageurs sont nombreuses et ne datent pas d'aujourd'hui. L'affirmation de Blaise Pascal qui, dans ses *Pensées*, observe que « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre¹⁴⁸ » est à ce propos éclairante. Claudio Magris, dans l'introduction à son recueil de voyages *L'infinito viaggiare*, nous rappelle que pour le philosophe autrichien Otto Weininger, voyager est un acte fondamentalement immoral car le voyageur, en fuyant sa demeure, cherche avant tout à s'évader de ses angoisses et de ses responsabilités. De plus, pour Weininger, le voyageur est un observateur insouciant d'une réalité qu'il ne peut et qu'il ne veut pas vivre par le fait même de son statut¹⁴⁹.

À partir du milieu du XX^e siècle aux critiques d'ordre moral et philosophique s'ajoutent des critiques qui annoncent la fin du voyage en raison de l'achèvement des grandes découvertes et de l'éclosion du tourisme. « La fin des voyages » fut d'ailleurs le titre choisi par

¹⁴⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions Léon Brunschvicg, 1897, n° 139.

¹⁴⁹ Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, op. cit., p. xviii.

l'anthropologue Claude Lévi-Strauss pour la première partie de son *Tristes Tropiques* qui débute par cette déclaration : « Je hais les voyages et les explorateurs¹⁵⁰. » En effet, depuis que les *blank spaces* qui couvraient les planisphères, et dont déjà rêvait Joseph Conrad et avec lui le héros de *Cœur de ténèbres* (1899), ont disparu à jamais, notamment à cause d'une mondialisation galopante et écrasante, voyager est devenu, pour Lévi-Strauss et non seulement, un non-sens, une activité gratuite et inutile :

Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre ordure lancée au visage de l'humanité. Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyage. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués. Il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait, qu'on développait à grand-peine dans quelques coins abrités d'un terroir riche en espèces rustiques, menaçantes sans doute par leur vivacité, mais qui permettaient aussi de varier et de revigorer les semis. L'humanité s'installe dans la monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat¹⁵¹.

Le plaisir offert par l'ailleurs est désormais remplacé par le simulacre, les sons par des grincements métalliques et les parfums par des « relents suspects ».

Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrerez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers. Les parfums des tropiques et la fraîcheur des êtres sont viciés par une fermentation aux relents suspects, qui mortifie nos désirs et nous voue à cueillir des souvenirs à demi corrompus¹⁵².

Et le regret, pour Lévi-Strauss et bien d'autres, est incommensurable :

Tel je me reconnais, voyageur, archéologue de l'espace, cherchant vainement à reconstituer l'exotisme à l'aide de parcelles et de débris. Alors insidieusement, l'illusion commence à tisser ses pièges. Je voudrais avoir vécu au temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit¹⁵³.

Plus récemment, dans son essai sur les récits de voyage anglo-saxons pendant l'entre-deux-guerres¹⁵⁴, l'Anglais Paul Fussell, regrettant la disparition des transatlantiques des quais de Manhattan et l'éclosion de l'industrie touristique, qui se lance parfois dans des projets

¹⁵⁰ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁵² *Ibid.*, p. 38.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁴ Paul Fussell, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*, Oxford University Press, 1980.

consternants¹⁵⁵, constate que voyager est désormais une activité anachronique. Ce sentiment de perte est palpable surtout après la Deuxième Guerre mondiale. Evelyn Waugh¹⁵⁶, par exemple, qui réunit son recueil de récits de voyage sous le titre *When the Going Was Good*, (que l'on pourrait traduire par *Quand bouger était bon*) ne laisse que peu d'illusions, et déclare dans la préface : « Il n'y a plus d'espace pour les touristes dans un monde de "déplacés". Plus jamais, je suppose, nous n'atterrirons sur un sol étranger avec lettre de crédit et passeport (qui est lui-même la première ombre pâle du grand nuage qui nous enveloppe) et ne ressentirons le monde grand ouvert devant nous¹⁵⁷. » En effet, à partir du XX^e siècle, les voyageurs

ont tous déploré qu'il n'était plus guère envisageable de voyager sans accumuler les preuves de l'impossibilité d'accomplir un voyage digne de ce nom, sans découvrir les traces, souvent détestables souvent désastreuses, laissées par des prédécesseurs plus ou moins nombreux et plus ou moins nuisibles¹⁵⁸.

Pourtant, en dépit des critiques parfois très âpres et des prévisions les plus sombres, l'homme n'a jamais autant voyagé que depuis les années 1950.

II L'éloge du voyage

Les raisons qui portent l'homme à quitter son lieu natal sont nombreuses. Certains ont même rédigé des listes énumérant différentes formes ou catégories de voyages. Jacques Lacarrière, par exemple, en recense treize types :

le voyage d'affaires (celui du représentant), le voyage d'amour (limité à deux et le plus souvent à Venise), le voyage civil forcé (l'exilé, le déplacé, le déporté), le voyage militaire forcé (guerre), le voyage d'aventure (l'explorateur), le voyage d'agrément (tourisme), le voyage clandestin (espionnage), le voyage scientifique (archéologue, géologue, ethnologue), le voyage militant (tournée électorale à l'île de la

¹⁵⁵ L'auteur rapporte le cas du projet d'un fonctionnaire du gouvernement du Guyana de transformer la ville de Jonestown – entrée dans les annales pour le suicide collectif d'une secte religieuse en 1978 – en une rentable attraction touristique « sur le style [selon les paroles du fonctionnaire reportées par Fussell] de Auschwitz et Dachau ».

¹⁵⁶ Evelyn Waugh (1903-1966) fut un des écrivains anglais majeurs de son époque et auteur de quelques récits de voyage à grand succès comme *Labels: A Mediterranean Journal*, London, Duckworth, 1930 ; *Remote People*, London, Duckworth, 1931 ; *Ninety-two Days: The Account of a Tropical Journey Through British Guiana and Part of Brazil*, London, Duckworth, 1934.

¹⁵⁷ Orig. : « *There is no room for tourists in a world of "displaced persons". Never again, I suppose, shall we land on foreign soil with a letter of credit and passport (itself the first faint shadow of the great cloud that envelopes us) and feel the world wide open before us* », Evelyn Waugh, *When the Going Was Good*, London, Duckworth, 1946, p. 10-11.

¹⁵⁸ Gérard Cogez, *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 20.

Réunion, par exemple), le voyage missionnaire (prêtres et pèlerinages). À quoi il convient d'ajouter le voyage du diplomate et celui de l'enseignant ou technicien en poste à l'étranger qui tiennent, selon des propositions variables pour chacun, du voyage d'affaires, du voyage officiel et du voyage missionnaire¹⁵⁹.

Mais c'est le treizième exemple, celui du « flâneur » qui suscite son intérêt ainsi que le nôtre. Si la plupart des départs est provoquée par la nécessité, l'obligation ou bien l'émulation, il n'est pas sans intérêt de se demander pour quelles raisons de nos jours, malgré l'énorme quantité d'informations et d'images à notre disposition, certaines personnes sont poussées à quitter leur domicile sans une raison de force majeure. En d'autres termes, quelle est la mouche ou, mieux encore, pour reprendre le mythe grecque de Io, quel est le taon qui pique les hommes et les pousse à franchir le seuil de leurs demeures et se livrer ainsi à l'imprévu ? « À quoi bon bouger », se demande Des Esseintes, le héros de *À Rebours*, « quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise¹⁶⁰ ? » La poétesse américaine Elisabeth Bishop, qui a fréquemment écrit sa passion pour le voyage comme le suggère le titre de son recueil *Questions of Travel*, se demande à la fin du poème éponyme : « Quelle est cette puérité qui, tant que nous avons un souffle de vie // dans nos corps, nous pousse à courir // voir le soleil de l'autre côté¹⁶¹ ? » Et Bruce Chatwin titrait en 1988 son dernier livre, *Qu'est-ce que je fais là*, autrement dit, selon Andrzej Stasiuk, « le mantra de base ou la prière de chaque voyageur¹⁶² ».

L'auteur de *En Patagonie* est, parmi les écrivains-voyageurs, celui qui s'est le plus intéressé à cette question, convaincu que l'attrait pour la route est tout simplement une conséquence, parmi d'autres, de l'instinct nomade de l'homme que des millénaires de sédentarisation n'ont pas pu effacer totalement. Dans la « Lettre à son éditeur », Tom Maschler, datée du 24 février 1969 et reportée dans le livre posthume *Anatomie de l'errance*, Chatwin lui fait part de son projet d'écrire un livre sur le nomadisme¹⁶³, dont l'objectif serait d'étudier ses origines et, par ce biais, d'ouvrir une réflexion sur les raisons apparemment irrationnelles qui poussent l'homme à partir de chez lui. Toujours dans *Anatomie de l'errance*

¹⁵⁹ Jacques Lacarrière, « Le Bernard-l'hermite ou le Treizième Voyage », in Alain Borer et al. (éds), *Pour une littérature voyageuse*, Paris, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1999, p. 105-106.

¹⁶⁰ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [1884], Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1974, p. 226. Sans compter que, comme le héros de Huysmans put constater lors de son voyage en Hollande, le contact avec le réel est bien souvent source de grandes désillusions.

¹⁶¹ Elisabeth Bishop (1911-1979) figure parmi les poètes anglophones majeurs du XX^e siècle. Souvent ses poèmes portent sur la perception de l'espace et sur les voyages comme les titres de certains de ses recueils le suggèrent : *North & South*, Houghton Mifflin, 1946 ; *Questions of Travel*, Farrar, Straus and Giroux, 1965 ; *Geography III*, Farrar, Straus and Giroux, 1976. Orig. : « *What childishness is it that while there's a breath of life // in our bodies, we are determined to rush // to see the sun the other way around?* »

¹⁶² Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, op. cit., p. 89.

¹⁶³ Bruce Chatwin, *Anatomie de l'errance* [1997], traduit de l'anglais par Jacques Chabert, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2006, p. 105-118.

on trouve l'article « It's a nomad nomad NOMAD world », qui nous éclaire sur sa vision presque dichotomique entre sédentarisme et nomadisme. En effet, en langue anglaise la suite des cinq lettres composant le mot « *nomad* » ne traduit pas seulement le terme « nomade », mais si l'on se prête à un jeu de mots on y découvre la fusion de l'adverbe de négation « *no* » et de l'adjectif « *mad* » : « *no mad* », c'est-à-dire littérairement « pas fou ». L'association entre nomadisme et santé psychique d'un côté associe systématiquement la société sédentaire à la sphère de la folie. Le titre fait d'ailleurs appel au livre *Anatomie de la mélancolie* (1621) du médecin anglais Robert Burton pour qui le mouvement est le meilleur remède contre la mélancolie.

Il faut dire aussi que la plupart des écrivains perçoivent ce besoin de manière moins radicale et plus personnelle. Pour Montaigne, par exemple, considéré comme un des pères du voyage moderne, il s'agit d'« un exercice fort profitable » du moment que

l'âme y a une continuelle exercitation, à remarquer les choses inconnues et nouvelles. Et je ne sache point meilleure école [...] à façonner la vie, que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies, et usances : et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature¹⁶⁴.

Pour Platon, déjà, l'expérience du voyage est utile à l'accomplissement de l'être. On voyage donc pour découvrir, mais on voyage aussi pour se découvrir, pour se former et parfois, selon Nicolas Bouvier, pour se défaire : « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait¹⁶⁵ ». Toutefois, les motivations ne font pas toujours l'unanimité. Kauffmann, par exemple, n'a jamais cru au « voyage comme révélation, dévoilement ou réalisation de soi-même », car à son avis « on ne visite pas un pays étranger pour se connaître, mais, en principe, pour aller à la rencontre de l'inconnu, éprouver autrui¹⁶⁶ » ou, à la limite, et encore une fois sur les pas de Stendhal, « pour retrouver des sensations perdues, comme "les détails d'un serrement de mains dans la nuit"¹⁶⁷ ». Pour certains, le voyage est aussi une manière de fuir, non seulement des lieux dangereux et désormais inhospitaliers, mais également soi-même ou, comme le rappelle Charles Baudelaire dans ses *Journaux intimes*, « la grande maladie : l'horreur du domicile » ; pour d'autres, comme

¹⁶⁴ Michel de Montaigne, « De la vanité », in Michel de Montaigne, *Les Essais* [1595], Livre III, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 1519.

¹⁶⁵ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Payot & Rivages, coll. « Voyageurs Payot », 2001, p. 12.

¹⁶⁶ Jean-Paul Kauffmann, *Courlande*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.