

## LES FRONTIÈRES DU RÉCIT DE VOYAGE

Si voyager signifie se déplacer à travers l'espace, parfois jusqu'au bout du monde, parfois dans son environnement proche ou même seulement dans sa propre chambre, alors la littérature de voyage est la relation de ce déplacement et de ce qu'il produit : réflexion sur l'autre, sur son pays, sur soi-même et son origine, c'est-à-dire autant de pensées que les rencontres peuvent générer. Cette définition soulève nombre de problèmes. Il convient en premier lieu d'aborder la littérature de voyage comme genre littéraire ; puis, de s'interroger sur le rapport entre fiction et réalité, mais aussi de comprendre l'intérêt et le succès que suscite de nos jours le récit de voyage pour en saisir, enfin, la fonction.

### I Un genre littéraire indéfinissable

Qu'est-ce que la littérature de voyage ? Voici la première question qu'un lecteur épris d'espaces peut se poser, confronté à une offre considérable et variée, lors d'une visite dans une librairie spécialisée ou généraliste. En effet, si le regard du flâneur est d'entrée troublé par la masse des guides touristiques, il ne le sera pas moins par les essais anthropologiques, les albums photographiques, les plans, cartes anciennes et modernes et autres textes regroupés sous l'étiquette « récits de voyage ». Cet ensemble hétéroclite ouvre ainsi la porte à différentes classifications possibles. Odile Gannier dans son essai *La Littérature de voyage* établit plusieurs typologies :

Selon la forme (journaux de bord, notes personnelles ou « carnets », lettres, récits romancés...) selon l'exactitude documentaire (entre l'exactitude méticuleuse du livre de bord et la construction imaginaire de l'utopie), selon le but de l'écriture (compte rendu de mission, roman maritime...), ou encore selon le destinataire ou selon l'époque<sup>40</sup>.

La difficulté de la tâche se reflète dans le choix terminologique de la critique littéraire car, à l'instar du critique britannique Paul Fussell, du moment qu'il n'est plus possible de définir un genre par un seul mot (roman, nouvelle, autobiographie, essai, poème, sonnet,

---

<sup>40</sup> Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2001, p. 6.

épique, etc.) et que l'on est obligé d'utiliser plusieurs termes (mémoires de guerre, roman épistolaire, récit de voyage) le terrain sur lequel le critique littéraire s'introduit devient vite instable. Les différentes catégories établies par la critique littéraire ne font que confirmer cet imbroglio.

Certains, comme Jan Borm, considèrent la littérature de voyage comme « un terme collectif pour une variété de textes de fiction et de non-fiction dont le thème principal est le voyage<sup>41</sup> ». En reprenant les observations de Carl Thompson<sup>42</sup>, le choix de Borm peut être justifié par le fait que dans un cas comme dans l'autre le lecteur est susceptible d'obtenir des renseignements sur un espace déterminé et que les deux types de textes peuvent avoir un fort ascendant sur l'imaginaire du lecteur, ce que les recherches post-coloniales ont bien mis en évidence : « Cette expansion du genre est peut-être justifiée sur la base qu'un roman, aussi bien qu'un récit de voyage de non-fiction, peut présenter un récit très révélateur, fruit de l'expérience personnelle et directe de son auteur, d'un peuple ou d'une région<sup>43</sup>. » Toutefois, comme le suggère Thompson, une telle approche, bien qu'intéressante, ouvre néanmoins la voie à des textes comme *Utopie* (1516) de Thomas More ou encore *Les Voyages de Gulliver* (1721) de Jonathan Swift, où le voyage lui-même est pure fiction. Nous pourrions alors affirmer avec Michel de Certeau que « tout récit est un récit de voyage<sup>44</sup> », et donc littérature de voyage, du moment qu'il n'existe pas de récit sans un déplacement, aussi minime soit-il, comme le suggère le *Voyage autour de ma chambre* de De Maistre. Certes, l'affirmation de Certeau est probablement un trait d'esprit et n'aide en aucun cas à définir la littérature de voyage. Pourtant, elle a l'avantage de mettre en avant les problèmes que posent le genre et sa définition. Les pistes se brouillent plus encore si l'on considère la définition de Zweder von Martels<sup>45</sup> selon lequel, à l'ensemble déjà hétérogène composant la littérature de voyage, il faudrait ajouter cartes et plans géographiques, du moment qu'étant des artefacts ils peuvent être considérés comme des textes. Thompson écrit à ce propos :

---

<sup>41</sup> Orig. : « a collective term for a variety of texts both fictional and non-fictional whose main theme is travel », Jan Borm, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », in Glenn Hooper et Tim Youngs (éds), *Perspectives on Travel Writing*, Adelshot, Ashgate, 2004, p. 13-26. Cité par Carl Thompson, *Travel Writing*, Abingdon, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », p. 23.

<sup>42</sup> Carl Thompson, *Travel Writing*, Abingdon, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2011, p. 23.

<sup>43</sup> Orig. : « This expansion of the genre can perhaps be justified on the grounds that a novel just as much as a non-fictional travelogue may present a highly informative account, born of the author's first hand experience, of an unfamiliar people or place », *ibid.*, p. 24.

<sup>44</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 171.

<sup>45</sup> Cf. Zweder von Martels (éd.), *Travel Fact and Travel Fiction : Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, Leiden, E.J. Brill, 1994.

Quelqu'un pourrait arguer que les cartes ne peuvent pas être classifiées en tant que forme littéraire, du moment qu'elles utilisent principalement des expressions visuelles de représentation. Mais elles peuvent être toutefois conçues en tant que *textes*, du moment qu'elles sont des représentations artificielles du monde et qu'elles sont souvent porteuses d'une idéologie et d'autres significations culturelles<sup>46</sup>.

En poursuivant alors dans le même registre, il faut aussi inclure dans la littérature de voyage d'autres formes expressives comme la photographie, la peinture et le dessin, le cinéma et, pourquoi pas, la musique.

Cette panoplie de définitions dévoile le caractère protéiforme du genre et l'impossibilité de concevoir la littérature de voyage comme un ensemble clos. Regardons-la plutôt, selon la belle image de Thompson, comme « une constellation de plusieurs types d'écritures et/ou de textes, ces différentes formes ne sont pas connectées par la conformation à une seule perspective, mais plutôt par un ensemble de ce que le philosophe Ludwig Wittgenstein appellerait "ressemblances familiales"<sup>47</sup> ». C'est donc au milieu de ce ciel étoilé que le littéraire trouve ce que la critique actuelle appelle récit de voyage..

## II Le récit de voyage face à la critique littéraire

La confusion et l'imprécision entretenues par les expressions régnant autour de « littérature de voyage » et « récit de voyage » sont également dues à l'intérêt récent de la critique littéraire pour la littérature viatique. En effet, à partir du Romantisme et jusqu'aux années 1980, la critique s'était consacrée de manière quasi exclusive à des œuvres de fiction et à une mythification de l'artiste, reléguant ainsi les autres formes narratives plus factuelles dans la profondeur des limbes. La fascination suscitée par Proust, Joyce et Kafka n'y est pas tout à fait étrangère. La littérature de voyage réapparaissait bien de temps en temps dans des monographies afin de peaufiner l'étude des œuvres complètes d'un Stendhal, d'un Goethe, d'un Stevenson ou d'un Flaubert. Plus récemment, avec l'approche postcoloniale, la littérature viatique est devenue un objet de recherche abordé comme une source inépuisable de stéréotypes concernant les anciennes colonies et les pays non-occidentaux en général.

---

<sup>46</sup> Orig. : « *One might protest that maps cannot be classed as a form of writing, since they principally employ visual modes of representation. But they can of course be construed as 'texts', insofar as they are artfully constructed representation of the world that are often ideologically charged and laden with larger cultural meanings* », Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit, p. 25.

<sup>47</sup> Orig. : « *as a constellation of many different types of writing and/or text, these differing forms being connected not by conformity to a single, perspective pattern, but rather by a set of what the philosopher Ludwig Wittgenstein would call 'family resemblances'* », *Ibid.*, p. 26.

Aujourd'hui encore, bien que l'intérêt suscité par le récit de voyage ne cesse de croître – en témoignent de nombreuses publications, rencontres scientifiques et recherches universitaires – il ne fait pourtant pas l'unanimité et soulève de fortes critiques. Certains mettent en avant des questions purement éthiques et considèrent le récit de voyage comme un héritage vulgaire et dépassé du monde bourgeois et colonial. Pour Patrick Holland et Graham Huggan, entre autres, ce genre n'est qu'un « refuge des valeurs bourgeoises complaisantes et à la nostalgie rétrograde<sup>48</sup> ». Debbie Lisle, dans son essai sur les récits de voyage anglophones, trouve qu'il y a quelque chose de fallacieux (*wrong* dans le texte original) dans ce genre littéraire et se demande : « Pourquoi [...] écrit-on encore des récits de voyage à notre époque supposée "éclairée" ? Et pourquoi sont-ils encore si populaires ?<sup>49</sup> » D'autres en revanche, comme le démontre la réflexion peu anodine de l'écrivain américain Wallace Stegner, mettent la littérature de voyage à part : « L'expérience recherchée avec la préoccupation de l'écriture peut produire des reportages ou des récits de voyage, mais elle ne saurait produire de la littérature<sup>50</sup>. » Pourtant, cette littérature de voyage compte parmi les textes les plus beaux et les plus réussis des dernières décennies. En Angleterre, *The Road to Oxiana* de Byron est considéré encore aujourd'hui comme un chef-d'œuvre littéraire. Les récits de David Herbert Lawrence et de Graham Greene sont artistiquement de même niveau que leurs romans. De ce côté de la Manche, les récits de Nicolas Bouvier, Louis Ferdinand Céline ou André Gide ont fait et font encore couler beaucoup d'encre. En Italie, l'écrivain triestin Claudio Magris avec son *Danube*<sup>51</sup>, donne aux récits de voyage un nouvel élan. En tout cas, l'observation de Stegner en dit long sur le manque de considération qui entoure la littérature viatique. Afin de saisir pleinement la mesure et l'enracinement de cette détraction, il est utile de rappeler la querelle entre Bruce Chatwin et son éditeur au sujet du genre de son dernier livre *Le Chant des pistes*. Récit de voyage ou nouvelle ? L'écrivain anglais insista jusqu'aux derniers jours de sa vie pour qu'il soit publié en tant que récit de fiction en affirmant sans relâche : « *Fiction. I made it up !* » Pourtant, sa maison d'édition opta finalement pour le classer parmi les récits de

---

<sup>48</sup> Orig. : « *a refuge for complacent, even nostalgically retrograde, middle-class values* », Patrick Holland et Graham Huggan, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 4.

<sup>49</sup> Orig. : « *Why [...] are travelogues still being written in our supposedly "enlightened" age ? And why are they still so popular ?* », Lisle Debbie, *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 2.

<sup>50</sup> Orig. : « *Experience sought for the sake of writing about it may produce reporting, or travel books, but it's not likely to produce literature* », cité par Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit, p. 30.

<sup>51</sup> Claudio Magris, *Danube*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1988.

voyage<sup>52</sup>. Cette anecdote démontre, encore une fois, non seulement la mauvaise réputation que traîne le récit de voyage depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi la difficulté de l'aborder comme un ensemble homogène. Depuis les années 1980, on peut cependant penser le récit de voyage comme un genre littéraire, car, comme l'observe Luigi Marfè, « l'enjeu est d'avoir à disposition une clé de lecture globale pour un large ensemble de textes ou le laisser s'enfoncer dans la catégorie indistincte de la prose non spécialisée<sup>53</sup> ».

### III Guides, essais, reportages et récits de voyage

Un des premiers à avoir tenté de définir le récit de voyage est le critique anglais Paul Fussell<sup>54</sup>. Dans le dernier chapitre de son essai consacré aux récits de voyage anglo-américains de l'entre-deux-guerres, il définit le *travel book* en tant que « sous-espèce de mémoire où la narration autobiographique surgit de la rencontre du narrateur avec des éléments distants ou non-familiers, et où la narration – au contraire d'une nouvelle ou d'un roman – revendique sa validité littéraire par une référence constante à l'actualité<sup>55</sup> ». Selon le critique britannique, le récit de voyage repose donc sur trois piliers : l'autobiographie, la rencontre avec l'autre et la validité littéraire. Si le contact avec l'inconnu et l'actualité sont des points communs à toute la littérature de voyage, la narration autobiographique permet de rétrécir considérablement son champ, en excluant non seulement tout ce qui sort d'une prédominance textuelle (livres photographiques, vidéos, cartes, etc.), mais aussi certains genres de littérature viatique, (guides touristiques, textes scientifiques, anthropologiques et ethnographiques), où l'élément autobiographique est réduit à néant. Toutefois, même dans ces genres apparemment plus faciles à cerner, il existe des cas plus complexes et controversés. Pour ce qui concerne l'essai anthropologique, par exemple, il n'est pas rare que des scientifiques publient parallèlement à leur production académique des textes grand public qui valorisent ainsi leur expérience personnelle. L'exemple de l'anthropologue Nigel Barley est très parlant : parallèlement au très sérieux essai *Symbolic Structures: An Exploration of the Culture of the Dowayo*, il publie la même année *The Innocent Anthropologist: Notes from a*

<sup>52</sup> Il soulève aussi la question de la fiction dans la littérature de voyage, sujet qui sera traité dans le prochain chapitre.

<sup>53</sup> Orig. : « *La posta in gioco è quella di avere a disposizione una chiave di lettura complessiva per un gruppo di testi ampio, oppure lasciarlo sprofondare nella categoria indistinta della prosa non specializzata* », Luigi Marfè, *Oltre la 'fine dei viaggi'*, op. cit., p. 5.

<sup>54</sup> Paul Fussell, *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

<sup>55</sup> Orig. : « *sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speaker's encounter with distant or unfamiliar data, and in which the narrative – unlike that in a novel or a romance – claims literal validity by constant reference to actuality* », *ibid.*, p. 203.

*Mud Hut*, un livre riche en anecdotes sur sa vie professionnelle et ses voyages. Le monde anthropologique offre aussi des exemples inclassables, parmi lesquels *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss : il s'agit non seulement d'un essai remarquable sur les tribus amazoniennes, mais aussi d'un récit de voyage où l'auteur relate ses impressions, ses inquiétudes, ses rêves et sa vie, brouillant ainsi les pistes entre essai et récit de voyage<sup>56</sup>.

Le caractère stéréotypé du guide offre aussi de plaisantes surprises. C'est le cas, par exemple, de *Venise est un poisson*<sup>57</sup> de l'écrivain italien Tiziano Scarpa. Ce texte, qui dans la version italienne porte comme sous-titre *Una guida*, est en réalité un guide *sui generis* qui échappe à l'idée que le lecteur contemporain se fait de ce genre. Scarpa réinvente le guide, le reconduit vers le récit de voyage, le dépouille de ses classifications habituelles, ses itinéraires, ses monuments et ses listes d'hôtels, de bars et de restaurants, et il propose à sa lectrice-touriste imaginaire d'arpenter la ville des doges à travers les organes du corps et de l'âme : « Pieds », « Jambes », « Cœur », « Mains », « Visage », « Oreilles », « Bouche », « Nez » et « Yeux ». Neuf organes pour neuf chapitres de ce guide original car la visite n'est pas faite par l'Autre, mais par le Même, l'autochtone ou bien l'amoureux de la ville pour paraphraser le titre du texte dédié à Venise par le poète italien Diego Valeri<sup>58</sup>.

La décision de Fussell de considérer la recherche stylistique comme étant un élément fondateur de la littérature de voyage est plus problématique. Pour le critique britannique, en effet, un véritable récit de voyage ne s'adresse pas à celui qui désire marcher sur les traces de son auteur ni à celui qui recherche des renseignements particuliers, mais il est conçu avant tout pour répondre à une quête d'exotisme, d'évasion et d'émerveillement que le temps et la société ne sont pas capables d'offrir à chacun. Le livre de voyage est alors pour Fussell, comme l'observe Thompson, « une relation de voyage à la première personne qui peut être lue autant par plaisir et pour ses mérites esthétiques que pour les informations fournies. Dans ces textes, le style est alors aussi important que le contenu<sup>59</sup> ». Toujours dans le dernier chapitre de son essai, Fussell va encore plus loin en affirmant que le récit de voyage ne doit pas seulement témoigner d'une rencontre avec l'autre et démontrer un talent artistique, mais il doit dépasser le voyage lui-même et assumer ainsi un sens « peut-être métaphysique,

<sup>56</sup> La position de Lévi-Strauss au sujet des voyages sera traitée dans le prochain chapitre.

<sup>57</sup> Tiziano Scarpa, *Venise est un poisson* [2000], traduit de l'italien par Guillaume Chpaltine, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2010.

<sup>58</sup> Diego Valeri, *Guida sentimentale di Venezia* [1942], Firenze, Passigli Editore, 2009.

<sup>59</sup> Orig. : « *a first-person account of travel that may be read for pleasure, and for its aesthetic merits, as much as for the useful information it provides. Style is thus as important as content in these texts* », Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit., p. 15.

psychologique, artistique, religieux, politique, mais toujours éthique ». Un récit de voyage, conclut Fussell, est comme « un poème qui confère un signifié universel à une matière locale ». L'objectif n'est plus alors la description du lieu, mais un voyage dans la littérature américaine avec *Les Vertes Collines d'Afrique* d'Ernest Hemingway ; une cosmologie personnelle avec *Promenades étrusques* de David Herbert Lawrence ; une introspection intime avec *Voyage sans cartes* de Graham Greene.

Cette définition ouvre la voie à un questionnement spécifique sur la période étudiée. En effet, la proposition de Fussell se fait essentiellement à partir des récits anglophones publiés dans l'entre-deux-guerres, comme le précise d'ailleurs le sous-titre de son essai. Il convient donc de se demander si sa définition vaut pour des textes viatiques d'autres époques et de savoir pourquoi il se limite à cette forme littéraire. Afin de valider sa thèse, Fussell n'hésite pas à faire table rase de la littérature qui entoure son corpus : il déclare qu'avant et après cette courte période – définie à raison comme l'âge d'or du genre – les véritables récits de voyage sont rares, et même qu'avant le XVIII<sup>e</sup> siècle il n'existe pas de voyage. Le critique conçoit une nouvelle classification où les textes pré-modernes sont répertoriés en tant qu'« explorations et découvertes » et les textes postmodernes sous l'étiquette de « post-tourisme », car l'auteur y est conscient de l'impossibilité de sortir des sentiers battus par l'industrie du tourisme<sup>60</sup>. Or, par cette nouvelle taxinomie, Fussell semble non seulement oublier l'étymologie du terme anglais *travel*<sup>61</sup>, mais aussi exclure des œuvres capitales comme *L'Ascension du mont Ventoux* (1336) de Pétrarque, de même que *Le Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, qui ne sont ni explorations ni découvertes, mais de véritables récits de voyages selon la définition donnée par Fussell. De plus, si de nos jours la forme de voyage proposée par Fussell a toujours de nombreux adeptes, comme l'auteur anglophone d'origine allemande W. G. Sebald et son récit *Les Anneaux de Saturne*, comment classer toute la production littéraire qui depuis plusieurs

---

<sup>60</sup> Paul Fussell, *The Norton Book of Travel*, New York, W. W. Norton, 1987, p. 755. À propos du post-tourisme voir : Maxine Feifer, *Going Paces: Tourism in History from Imperial Rome to the Present*, New York, Stein and Day, 1986.

<sup>61</sup> Le terme anglais pour indiquer le voyage dérive étymologiquement du français « travail », il est donc sémantiquement lié à la fatigue et même à la fatigue de l'accouchement si l'on se tourne vers le mot italien « *travaglio* », qui en anglais est traduit par le terme « *labour* » (*lavoro* en italien) fermant ainsi le cercle. De plus, comme le met en relief Eric J. Leed dans son *The Mind of the Traveler*, depuis l'aube des temps, le voyage n'est pas seulement explorations et découvertes, mais aussi amusement, punition, souffrance et épreuve de soi-même à travers l'expérience ; expérience qui, par sa racine indo-européenne \**per*, serait liée aux mots « peur » ou encore « péril ». Et c'est dans la langue allemande cette fois-ci qu'il est possible de constater, à l'instar de Leed, le lien étroit existant entre le voyage et le sentiment de peur à travers la proximité des termes « *Erfahrung* » (expérience) et « *Fahren* » (voyage). Voir à ce propos Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, [s. l.], BasicBook, 1991.



décennies présente un regard alternatif et indépendant sur un monde en perpétuelle transformation ? Comment qualifier cette production artistiquement à l'intérêt littéraire indéniable et, en même temps, politiquement, socialement et moralement engagée comme *La Traversée du milieu* ou encore *L'Inde sans espoir* du prix Nobel de littérature Naipaul, voire *A Small Place* de Jamaica Kincaid ou *The European Tribe* de Caryl Phillips ? Faut-il compliquer plus encore les frontières du genre ou chercher outre-atlantique de nouvelles dénominations, comme *counter-travel* par exemple ? Et du moment qu'il s'agit d'un sentiment d'urgence post-coloniale, pourquoi ne pas l'intégrer dans la famille du reportage ? On peut redouter alors, qu'une trop grande précision terminologique conduise à une prolifération de genres et de sous-genres dans laquelle il serait difficile de se repérer. D'autant que, comme l'évolution du reportage le démontre, leurs frontières sont extrêmement poreuses.

Le terme « reportage » apparaît pour la première fois dans *Le Figaro* et depuis, comme l'observe Myriam Boucharenc, il « joue un rôle de premier plan dans le développement de la grande presse où il s'impose peu à peu face à la chronique, non sans rencontrer la résistance des milieux littéraires et journalistiques de l'ancien jeu, qui ne voient en lui qu'un sous-produit de la littérature et un journalisme d'"encre et de sang"<sup>62</sup> ». En effet, le reportage moderne est né aux États-Unis au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle quand, pour la première fois, des journalistes furent envoyés sur le front pour relater les événements de la guerre de Sécession. Par opposition au récit de voyage, tel qu'il était conçu dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et tel qu'il a été analysé par Fussell, le reportage se veut une relation objective d'événements d'envergure nationale et mondiale.

Au contact de l'événement – et surtout de l'événement violent qui engage une communauté dans son entier (une guerre) –, le récit de voyage n'est plus de mise. L'exposé des sensations éprouvées ne relève plus d'un libre choix, d'une subjectivité assumée : il est dicté par l'urgence. La contrainte apparaît ; de nouveaux impératifs se font jour ; le contexte provoque une convergence forcée du texte. Le genre, dès lors, se délite et confine à une autre classe taxonomique : le reportage. Les frontières entre les deux exercices ne sont en effet pas hermétiques. De toute évidence, le récit hodéporique bascule dans le reportage à chaque fois que son système de référence temporel – normalement plan – se heurte à un instant dont le caractère prégnant dépasse l'idiosyncrasie individuelle<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche, « Le reportage dans quelques-uns de ses états », in Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (éds), *Littérature et Reportage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2001, p. 7.

<sup>63</sup> Bertrand Westphal, « Et l'Albanie se réveilla au petit matin du reportage... », in Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (éds), *Littérature et Reportage*, op. cit., p. 242-243.



On peut dire avec Bertrand Westphal qu'une des différences entre reportage et récit de voyage réside dans le rapport entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. En d'autres termes, « la distinction entre récit hodéporique et reportage se fonde sur une différence de rythme aussi bien que sur la distanciation ou l'adéquation temporelles de la narration au fait rapporté<sup>64</sup> ». Cette distinction apparaît ouvertement dans les toutes premières pages de *Balkans-Transit* quand François Maspero, réfléchissant aux attentes et aux raisons qui l'ont poussé à entreprendre un tel voyage à travers les Balkans, se souvient des impressions éprouvées lors d'un précédent voyage en Albanie en compagnie d'un autre journaliste français et des différentes approches qu'ils avaient de la réalité, lui voyageur et son acolyte reporter :

Il partait récolter du concret, du précis, pour en tirer sur-le-champ une description, une analyse, une synthèse de la *situation* : « Où va l'Albanie ? », en sept feuillets, diagnostic politique et couleur locale. Je n'avais en perspective qu'un livre imprécis, dans un avenir indéterminé. Il devait courir comme un dératé d'interview en interview. Son repos ne pouvait qu'être bref, et près d'un téléphone. Moi, je vaguais au hasard, je dormais parfois dans la journée. Nous vivions dans des temps parallèles. Je respectais son métier. Moi, je faisais dans l'intangible, pour ainsi dire dans le rien, et le rien, par définition, n'est pas un métier respectable<sup>65</sup>.

Ici, deux approches distinctes de la réalité et des événements s'opposent. « Le reportage requiert une grande promptitude de réflexes et un accès direct et immédiat aux canaux de communication. On lutte contre l'éphémère et, la teneur et la fraîcheur de l'information primant sur la qualité de sa formulation, on évaluera sur le fil de l'imminence<sup>66</sup>. » Le récit de voyage ne répond pas au mêmes impératifs informationnels et « s'il est rare que le moment de la relation et la date de sa parution soient très éloignés, il n'est en tout cas pas indispensable qu'ils coïncident. L'auteur prendra au moins le temps de formuler son texte au mieux de ses capacités d'écrivain. La littérature prend son essor quelque part entre ces deux moments<sup>67</sup> ». Tout semble séparer les deux formes, au point que la rupture du duo voyageur-reporter ne peut plus être évitée : « Un soir, il éclata : "ça fait déjà cinq jours qu'on est à Tirana, tu ne m'as toujours pas dit ce que tu penses de l'Albanie." Son péremptoire : "Je travaille, moi !" fut le début de la fin d'une belle amitié<sup>68</sup>. » Pourtant, de nos

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>65</sup> François Maspero, *Balkans-Transit* [1995], Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 59-60.

<sup>66</sup> Bertrand Westphal, « Et l'Albanie se réveilla au petit matin du reportage... », *op. cit.*, p. 248.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>68</sup> François Maspero, *Balkans-Transit*, *op. cit.*, p. 60.

jours, les critiques s' élevant contre le reportage journalistique poussent à un renouvellement du genre.

Une première critique à l'encontre du reportage journalistique concerne la liberté d'expression et donc sa prétendue objectivité. À ce propos, les observations que nous livre Jean-Paul Kauffmann dans *Courlande* sont très parlantes. Le journaliste et écrivain français explique dans les premières pages de son récit qu'il est envoyé par la direction d'une revue – probablement touristique – en terre baltique pour un reportage sur la région historique de Courlande. La tâche est apparemment simple, pourtant le résultat est décevant. Les raisons, comme il l'explique lui-même, résident non pas dans l'impossibilité d'exprimer la complexité de cette partie de la Lettonie, mais plutôt dans l'impossibilité de faire coïncider ses impressions personnelles et les attentes de son commanditaire. Voici ce qu'il répond au commanditaire de l'article :

Vous serez déçu. La part la plus intéressante de ce voyage que je dois à notre rencontre ne pourra apparaître. C'est le paradoxe de ce type de journalisme. On doit taire l'essentiel, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise. Je vais raconter les pierres des châteaux, la qualité du silence, l'histoire, quelques notations sur la fin du communisme, agrémentées de propos bien conformes de Courlandais qui abonderont dans le sens que je souhaite donner à mon article. Il faut que ça soit concret, positif, un peu irréel aussi. Je dois faire rêver le lecteur. Par chance, il y a ces châteaux qui sont censés apporter une bonne dose de romantisme. [...] Le magazine qui m'a envoyé attend de moi du chatoyant. Il faut que les paysages rutilent. Les monuments doivent faire réfléchir. Il est indispensable que les personnages soient à la fois pittoresques et singuliers. Mais pas trop. Un texte faussement inspiré, ayant l'apparence de l'objectivité, voilà ce qu'on attend de moi !<sup>69</sup>

Le poids politique et économique qui pèse et manipule cette « apparence d'objectivité » existe depuis longtemps, depuis même les pionniers du reportage<sup>70</sup>. Si les nouvelles en provenance du front ont été trop souvent truquées – parfois même inventées !<sup>71</sup> – aujourd'hui la figure de l'envoyé spécial est, pour utiliser un terme en vogue, tout simplement

---

<sup>69</sup> Jean-Paul Kauffmann, *Courlande*, Paris, Fayard, 2009, p. 177-178.

<sup>70</sup> Cf. Philip Knightley, *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Iraq*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004 ; Mimmo Cànito *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet*, Milano, Feltrinelli, 2009.

<sup>71</sup> Un exemple tout à fait intéressant est offert par l'article de Junius Browne primé par le *Times*, en tant que meilleur article sur la bataille de Pea Ridge (1862), sans que personne ne s'aperçoive qu'il s'agissait d'un texte inventé. Plus récemment, le journal satirique *Le Canard enchaîné* pour le bonheur de ses lecteurs rapportait les exploits du journaliste canadien François Bugingo : « En Libye, il a raconté, dans le détail, les basses œuvres d'un tortionnaire du régime de Kadhafi. En 1993, à Sarajevo, il a observé de près les snipers serbes. En Mauritanie en 2011, il a personnellement négocié la libération d'un otage avec Al-Qaïda. Quel talent ! Sauf que tout cela était bidon. L'intéressé, débusqué par des confrères, a reconnu quelques arrangements avec la réalité. Un précurseur de la réalité augmentée ! » *Le Canard enchaîné*, 27 mai 2015.

« embarquée ». Le reporter, celui qui par sa présence sur le terrain devait dévoiler la vérité, est aujourd'hui un divulgateur d'images construites à l'avance et de plus en plus assujetti aux besoins du marché. « Tu te bats », observe Paolo Rumiz, « contre un pouvoir – celui de l'information, le tien – qui demande des vérités simples, superficielles, de titrage facile. Massacres, barbaries, viols, enfants sauvés, actes d'héroïsme. Tu vois que la vérité est systématiquement occultée par un déluge de sang-chloroforme<sup>72</sup> ». Rumiz, lui-même, est tombé dans cet engrenage où tout s'enchaîne à la perfection. L'exemple qu'il offre à son lecteur et qui lui sera utile comme avertissement date du 22 décembre 1989, quand à Timișoara, ville de la Roumanie occidentale où éclata la révolte contre Ceaușescu, Rumiz, avec d'autres journalistes, assiste à l'ouverture d'une fosse commune où avaient été ensevelis à la-va-vite des enfants, des vieux, des femmes, des hommes, certains les yeux encore ouverts et tous déclarés comme des victimes de la *securitate*, la police secrète roumaine. Ces images atroces collaient parfaitement aux stéréotypes concernant la brutalité du vieux *conducator* et de ses services secrets, et le journaliste, convaincu du *scoop* et satisfait « d'avoir trouvé exactement ce que l'on s'attendait à trouver<sup>73</sup> », envoie immédiatement à son journal une dépêche commençant par ces mots : « Les premiers corps qui émergent de la nuit dans la fosse commune ouverte à Timișoara disent qu'à combattre pour Ceaușescu il n'y a pas d'êtres humains mais des bêtes<sup>74</sup>. » Rumiz avoue ensuite qu'il avait été victime d'une mise en scène morbide orchestrée par les services secrets roumains dans le but d'incriminer Ceaușescu.

Toutefois, si la censure et les erreurs plus ou moins volontaires des journalistes minent l'image du reportage, aujourd'hui le problème majeur demeure dans la domination de plus en plus écrasante de l'image dans les moyens de communication. En effet, celle-ci a beau avoir la faculté d'émouvoir le spectateur, elle est incapable d'expliquer la réalité. C'est toujours Paolo Rumiz, dans les pages de *Maschere per un massacro* (Masques pour un massacre) consacrées à la guerre en ex-Yougoslavie, qui dénonce la supercherie des images transmises sur les écrans du monde entier :

Mais le paradoxe explose à la télé. À travers les fenêtres des écrans, l'adossement aux événements est tel qu'on ne les perçoit plus. Le visage d'une femme en larmes ou le corps d'un homme massacré occupent

<sup>72</sup> Orig. : « *Ti scontri con un potere – quello dell'informazione, il tuo – che chiede verità semplici, superficiali, facilmente titolabili. Massacri, barbarie, stupri, bambini salvati, atti d'eroismo. Vedi che la verità è sistematicamente occultata da un diluvio di sangue-cloroformio* », Paolo Rumiz, *Maschere per un massacro*, Roma, Editori uniti, 1996, p. 27.

<sup>73</sup> Orig. : « *d'aver trovato esattamente ciò che ci si attendeva di trovare* », *ibid.*, p. 40.

<sup>74</sup> Orig. : « *I primi corpi che emergono nel buio dalla fossa comune aperta a Timisoara dicono che a combattere per Ceausescu non ci sono esseri umani ma bestie* », *ibid.*, p. 39.

tout le champ visuel et donc tuent dans le spectateur le sens du contexte, de la proportion et de la distance<sup>75</sup>.

Dans un monde occidental monopolisé par l'image, la société est chahutée par une déferlante d'images et d'émotions qui se succèdent sans réussir à créer une réelle vision d'ensemble cohérente des événements. À ce propos Kapuściński observe que « de plus en plus souvent, nous percevons le monde tel qu'il nous est montré à la télévision, et non tel qu'il est en réalité. La télévision nous fait vivre dans un univers de contes<sup>76</sup> » – ou malheureusement bien plus souvent de cauchemars où les distances se brouillent. Dans les pages de *Sur la route de Babadag*, toujours à propos de la guerre dans l'ex-Yougoslavie, Andrzej Stasiuk note qu'il lui est impossible de situer les lieux des événements sans avoir une carte géographique sous les yeux.

Je voulais tout simplement savoir sur quoi tirait l'artillerie et ce que voyaient les pilotes d'avions. Sur les schématiques ersatz des cartes dans les journaux, tout avait l'air trop beau et trop propre : le nom de la localité avec, à côté, l'éclat stylisé d'une explosion. Pas de trace de fleuves, aucun relief de terrain, aucune topographie, pas le moindre indice de nature ni de civilisation, juste ce nom nu et cette explosion. Il me fallait donc retrouver la Voïvodine, car c'est elle qui est la plus proche. [...] Seule une vraie carte peut faire en sorte que nous commencions à écouter attentivement les bruits éloignés. Ni la télévision ni les journaux ne sont en mesure de reproduire quelque chose d'aussi concret que la distance<sup>77</sup>.

Mais le désarroi provoqué par le pouvoir des images est encore plus palpable chez Wolfgang Büscher quand, au beau milieu d'un matin d'été, dans une cafétéria d'un Centre culturel de Biélorussie, il assiste médusé aux attentats du 11 Septembre.

Entre-temps, ce qui s'était passé était devenu clair, pour moi, et je ne savais ce qui me pétrifiait le plus, l'événement en soi ou le fait qu'il fût diffusé dans le monde entier au moment même où il se produisait. Le fait qu'un homme isolé depuis des semaines, sans journaux ni télévision, croyant échapper au monde en allant vers l'est, que cet homme, allongé sur des lits d'hôtels miteux, mettant l'unique chaîne – la télévision d'État biélorusse et ses reportages sur le front de la moisson – que cet homme se mette tout à coup, comme sur un signal satellite, à chercher un poste de télévision pour voir, de l'autre côté du monde,

---

<sup>75</sup> Orig. : « *Ma il paradosso esplode con la Tv. Attraverso le finestre dei teleschermi, l'addossamento agli eventi è tale che non lo si vede più. Il volto di una donna in lacrime o il corpo di un uomo massacrato occupano tutto il campo visivo e quindi uccidono nello spettatore il senso del contesto, delle proporzioni e della distanza* », *ibid.*, p. 10.

<sup>76</sup> Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, traduit du polonais par Véronique Patte, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 2008, p. 133.

<sup>77</sup> Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, *op. cit.*, p. 18.

des gens sauter vers la mort, depuis un gratte-ciel touché par un avion ennemi. Mes pieds pouvaient faire ce qu'ils voulaient, mes yeux étaient un million de fois plus rapides, ils avaient la télécommande<sup>78</sup>.

Ce passage est un des temps forts du récit de Büscher, car ici l'écrivain-voyageur exprime toute son impuissance devant le « choc des images ». La lassitude produite par le défilé des images ne résulte pas seulement de la prépondérance de la vue sur les autres sens, mais surtout de l'impression d'une capitulation de l'écriture vis-à-vis de l'image<sup>79</sup>. Pourtant, son chemin ainsi que son écriture ne s'arrêtent pas, il avance sans se poser trop de questions, peut-être parce que dans son for intérieur il sait que « l'image ne suscite pas de réflexion ; elle agit seulement sur nos émotions<sup>80</sup> » et que, comme affirme Marco Belpoliti à la vue des centaines de caméras réunies à Auschwitz pour immortaliser la commémoration du soixantième anniversaire de la libération du camp d'extermination, « voir sert à se souvenir, toutefois si l'on veut comprendre, il faut les mots. [...] les mots touchent, mais aident surtout à comprendre<sup>81</sup> ». Et encore, « Cette génération est celle de la télévision, du cinéma, des jeux-vidéo, une génération qui pense et parle à travers les images, et toutefois ici à Auschwitz on a la sensation que celles-là ne sont pas suffisantes<sup>82</sup> ».

C'est pour cette raison, pour cette nécessité de déchiffrer, qu'une nouvelle forme de reportage se forge parallèlement au reportage journalistique désormais saturé d'images.

Le genre que nous appelons « reportage » évolue dans le sens de l'essai, c'est-à-dire de la réflexion, car la pure description a été accaparée par la caméra de cinéma et de télévision, elle nous a en quelque sorte été volée. Le reportage se limitant à la description pure n'a pas d'avenir. La caméra est beaucoup plus efficace, expressive. La réflexion exige des connaissances profondes<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> Wolfgang Büscher, *Berlin-Moscou*, op. cit., p. 186-187. Orig. : « *Inzwischen war mir völlig klar, was geschah, und ich wusste nicht, was mich fassungsloser machte, das Geschehen selbst oder die Tatsache, dass es simultan in die ganze Welt übertragen wurde, während es noch geschah. Dass einer, der seit Wochen allein, ohne Zeitungen, ohne Fernsehen und in dem Glauben nach Osten lief, langsam der Welt zu entgleiten, der, auf schäbigen Hotelbetten liegend, den einzigen Kanal eingeschaltet hatte, das belorussische Staatsfernsehen mit seinen Berichten von der Erntefront – dass so jemand wie auf ein Satellitensignal hin plötzlich das nächste Fernsehgerät aufsucht, um zuzusehen, wie auf der anderen Seite der Welt Menschen aus einem von feindlichen Flugzeugen getroffenen Wolkenkratzer in den Tod springen. Meine Füße konnten tun, was sie wollten, meine Augen waren eine Million Mal schneller, und sie hatten eine Fernbedienung* », *Berlin-Moskau*, op. cit., p. 157-158.

<sup>79</sup> Le rapport entre écriture et voyage sera traité de manière plus approfondie dans le prochain chapitre.

<sup>80</sup> Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 134.

<sup>81</sup> Orig. : « *Vedere serve a ricordare, tuttavia se si vuole capire, occorrono le parole. [...] le parole commuovono, ma aiutano soprattutto a comprendere* », Marco Belpoliti, *La prova*, op. cit., p. 58.

<sup>82</sup> Orig. : « *Questa è la generazione della televisione, del cinema, dei videogiochi, una generazione che pensa e parla attraverso le immagini, e tuttavia qui ad Auschwitz si ha la sensazione che quelle non siano sufficienti* », *ibid.*

<sup>83</sup> Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 110.

Le nouveau reporter, à l'instar de Kapuściński, doit alors s'intéresser à la culture, comprendre la société, l'espace, le monde et la manière de vivre ; en d'autres termes, il doit être plus intéressé par ce qui précède et ce qui suit l'événement que par l'événement lui-même. « Parfois les critiques de mes livres sont drôles : Kapuściński ne donne jamais de dates ni de noms de ministres ou bien il oublie la chronologie des événements ! C'est justement l'écueil que je veux éviter. Si on cherche ce type d'histoire, il suffit d'aller à la bibliothèque municipale où on trouvera une réponse à toutes ces questions...<sup>84</sup> »

Ce qui est encore plus remarquable d'un point de vue littéraire dans cette nouvelle forme de reportage – appelée à la fois « grand reportage », « *non fiction writing* », « *new journalism* » – c'est l'expression de l'opinion personnelle de l'auteur et d'une réelle recherche formelle et stylistique.

Autrement dit, il s'agit de la description d'événements authentiques, d'hommes authentiques, mais avec l'utilisation de formes d'expression, de techniques, d'expériences issues de la littérature de fiction, comme nous l'appelons ou comme ils l'appellent. [...] Ce qui m'intéresse, moi, c'est la nature, le climat, l'ambiance, l'atmosphère et beaucoup de choses qui traditionnellement relèvent de la description strictement littéraire. Et cela donne un mélange de genres, un mélange de différents moyens. Donc qu'est-ce que j'écris ? J'écris des textes<sup>85</sup>.

Claudio Magris est bien conscient de ce rapprochement entre reportage et littérature. Dans l'introduction au livre de son concitoyen triestin, il observe que « le livre de Rumiz devient, à travers la sèche adhérence à la réalité des faits, un livre sur l'ambiguïté de l'existence et de l'histoire et donc un texte d'authentique littérature<sup>86</sup> ». Selon Magris, non seulement, comme l'affirme Kapuściński, le reportage se déplace vers la littérature<sup>87</sup>, mais la littérature elle-même, si elle veut se renouveler, devrait se tourner vers le reportage :

La réalité est aussi anormale, aussi – horriblement – fantastique que de rendre inutile ou impossible l'invention littéraire ; la vraie littérature, dans notre monde, est de plus en plus celle qui, comme ce livre, se limite à dessiner les faits et les faire parler dans leur terrible fantasmagorie, qui peut faire paraître tout

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>86</sup> Orig. : « *il libro di Rumiz diviene, attraverso l'asciutta aderenza alla realtà dei fatti, un libro sull'ambiguità dell'esistenza e della storia e dunque un testo di autentica letteratura* », Claudio Magris, « Introduzione », in Paolo Rumiz, *Maschere per un massacro*, op. cit., p. x.

<sup>87</sup> « Le journalisme ambitieux, le reportage littéraire par exemple, a été déplacé dans le champ de la littérature. Il n'y a plus de place pour lui dans les médias », Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 141.

roman inoffensif et scolastique. Peut-être, aujourd'hui plus que jamais, le vrai écrivain est celui qui transcrit *l'invivabilité* du monde et ses gigantesques mécanismes de camouflage et d'illusions<sup>88</sup>.

Après avoir constaté, par ce long détour, la variété protéiforme et la polyformité des genres hodéporiques et afin d'éviter une prolifération de genres et de sous-genres, il est indispensable de définir le récit de voyage, à l'instar de Borm, comme la relation, à la première personne, d'un ou plusieurs voyages que le lecteur suppose avoir eu lieu dans la réalité et où il existe une correspondance de personne entre narrateur, voyageur et personnage principal<sup>89</sup>. Cette définition soulève pourtant une question toujours ouverte : quel rapport entretiennent fiction et récit de voyage ?

---

<sup>88</sup> Orig. : « *La realtà è così abnorme, così – orrendamente – fantastica da rendere inutile o impossibile l'invenzione letteraria; la vera letteratura, nel nostro mondo, è sempre più quella che, come questo libro, si limita a ritrarre i fatti e a farli parlare nella loro terribile fantasmagoria, che può far apparire innocuo e scolastico ogni romanzo. Forse, oggi più che mai, il vero scrittore è quello che trascrive l'invivibilità del mondo e i suoi giganteschi meccanismi di mascheramento e illusioni* », Claudio Magris, « Introduzione », in Paolo Rumiz, *Maschere per un massacro*, op. cit., p. xiii.

<sup>89</sup> Orig. : « *Any narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys, that the reader supposes to have taken place in reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical* », Jan Borm, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », in Glenn Hooper et Tim Youngs (éds), *Perspectives on Travel Writing*, op. cit., p. 17. Cité par Carl Thompson, *Travel Writing*, op. cit., p. 23.



## CHAPITRE 2

### 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 vérité<sup>90</sup> ». 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*)<sup>91</sup>. 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 fabulateurs<sup>92</sup>. Essayons dès lors de comprendre les raisons de cette intrusion à la fois si fréquente et si problématique.

---

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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 oubliés<sup>93</sup>.

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 affabuler<sup>94</sup> ». 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 loin<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Claudio Magris, *Danube*, *op. cit.*, p. 21-22.

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

<sup>95</sup> 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 mur<sup>96</sup>. » 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 carreau<sup>97</sup> » ? 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 romantiques<sup>98</sup> ».

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.*

<sup>96</sup> 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.

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

<sup>98</sup> 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 assimilable<sup>99</sup>.

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 différents<sup>100</sup>.

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 thème<sup>101</sup> ». 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'images<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 53.

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

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 83.