

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

Pour aborder cette question complexe de façon insolite, regardons les remarques que consacre Ian McEwan au dernier récit de voyage de Jonathan Raban, *Passage to Juneau*,¹ citées sur la quatrième de couverture :

*“He transforms offshore sailing into a singular art form, and a means to a wise and sympathetic anthropology, rich in unusual detail. This is also a journey of personal discovery along a difficult, rocky littoral. It’s a historical meditation too, and describes a feat of navigational know-how and endurance. In fact, Passage to Juneau slips gracefully between the categories. This is Raban at his best, which is saying a great deal.”*²

On voit bien comment McEwan s’attache à essayer de saisir le caractère hybride du récit en termes génériques. Notons d’emblée l’idée que ce récit échappe, en quelque sorte, aux catégories. Par conséquent, son identité générique serait difficile à établir, étant donné sa nature protéiforme. Nous voilà au cœur du sujet : que fait le récit de voyage ? La question est complexe et nous ne tenterons pas d’y répondre, mais

¹ Jonathan Raban, *Passage to Juneau*. Londres : Picador, 1999.

² Ian McEwan, cité sur la quatrième de couverture de l’édition originale de *Passage to Juneau* (voir note *supra*).

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

de dégager certains paramètres à prendre en considération dans la perspective d'une réflexion sur la poétique de ce genre.³ Précisons tout de suite que nous n'aborderons pas ici de façon détaillée ni les liens multiples du récit de voyage avec l'anthropologie auxquels McEwan fait allusion,⁴ ni la tropologie du genre. Notre objectif consistera à mieux cerner l'espace qu'occupe le récit de voyage entre les deux pôles de la fiction et de la non-fiction, un espace à géographie variable, selon les œuvres considérées.

Pour ce faire, il convient de problématiser le genre dans un premier temps en le considérant par rapport à cette dichotomie apparente de fiction/non-fiction. Dans cette perspective nous regarderons, notamment, deux mises au point récentes. Ensuite, nous verrons comment la réflexion sur l'écriture de l'histoire et la construction d'un objet d'études en sciences peut nous apporter des éléments de réponse. Ceux-ci nous permettront enfin de revenir à notre question de départ en essayant de voir comment le récit de voyage construit son objet, entre *fiction* et *faction*.⁵ Or, en ce qui concerne ces deux termes, il est entendu ici qu'ils ne représentent pas deux régimes ou catégories étanches, mais plutôt deux pôles théoriques⁶ par rapport au réel et que les œuvres se situent *entre* ces deux pôles et non pas à l'un ou l'autre bout extrême de l'échelle. En effet, comme le suggère Gérard Genette : “Mais exista-t-il jamais une pure fiction ? Et une pure non-fiction ? La réponse est évidemment négative dans les deux cas (...).”⁷ De même, Jean-Marie Schaeffer note : “(...) les modèles fictionnels se rapportent à la réalité (et sont donc référentiels en ce

³ Nous nous appuyons sur l'idée que le récit de voyage est bien un genre. Nous l'avons soutenue dans notre thèse de Nouveau Doctorat, intitulée *Le récit de voyage britannique contemporain : Essai sur le renouveau d'un genre*. Paris : Université de Paris 7-Denis Diderot, 1997.

⁴ A ce sujet, voir notre article “In-betweeners ? On the Travel Book and Ethnography” in *Studies in Travel Writing 4*, 2000.

⁵ Précisons d'ailleurs que nous nous limitons ici à la réflexion sur un *genre*, en l'occurrence le récit de voyage, en laissant de côté la catégorie thématique plus vaste de *littérature de voyage*, une catégorie qui nous semble difficile – pour ne pas dire impossible – à définir en tant que *genre*.

⁶ Voir *infra*, note 17.

⁷ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 11.

Jan Borm

sens-là, qui est celui de l'analogie globale."⁸ Cependant, il précise : "(...) une modélisation fictionnelle n'est pas destinée à être utilisée comme une représentation à fonction référentielle."⁹ Ceci étant, il semble difficile de distinguer *empiriquement* entre éléments factuels et fictifs dans un récit donné et c'est pour cette raison que Schaeffer propose la méthode suivante : "(...) l'opposition entre le récit de fiction et le récit factuel ne doit pas être abordée dans les termes d'une épistémologie empiriste, mais d'un point de vue fonctionnel, donc pragmatique."¹⁰ Adaptons alors cette approche pragmatique pour problématiser le genre considéré ici.

Entre fiction et faction

Dans cette perspective, il convient d'abord de préciser ce que nous entendons par l'expression *récit de voyage* en termes génériques :

*"une narration, presque toujours à la première personne du singulier ou du pluriel, d'un voyage ou de voyages, laquelle s'alimente du présumé auteur=narrateur=voyageur. (...) tout récit de voyage peut mélanger des éléments autobiographiques (l'expérience vécue par l'auteur), historiques (événements survenus dans l'histoire) ainsi que fictifs et peut, à ce titre, comprendre différentes formes d'écriture relevant de la fiction et de la non-fiction."*¹¹

Le récit de voyage est considéré, *a priori*, comme un genre à *prédominance non fictive* en raison de ce présumé. Ceci étant, il n'est pas envisageable, comme le précise Schaeffer, de déterminer de façon *empirique* quels éléments d'un récit seraient fictifs ou non-fictifs. Une façon de procéder serait alors l'analyse d'indices paratextuels. Or, il se trouve que les œuvres n'en contiennent pas toujours, qu'elles soient à

⁸ Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?*, p. 219.

⁹ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹¹ Jan Borm. *Le récit de voyage britannique contemporain*, p. 13.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

prédominante fictive ou non-fictive. Puisque des distinctions empiriques sont impossibles et que certaines distinctions pragmatiques ne sont toujours possibles, pourquoi ne reçoit-on alors pas tout texte retraçant l’itinéraire d’un voyageur de la même manière, en l’occurrence comme de la fiction ? Et pourtant ; rien que pour des raisons pragmatiques nous avons sans cesse besoin de telles distinctions. Pour ne donner qu’un exemple à ce stade, il semble manifeste que l’on ne lit pas le récit des découvertes de Cook comme on lit *Gulliver’s Travels*. Même si les deux récits font partie de la littérature de voyage, la réception des deux récits selon le même pacte de lecture serait problématique en ce qui concerne le statut des narrateurs.

Cependant, le fait de lire des récits de voyage selon un pacte proche de celui de l’autobiographie ne nous empêche en rien de considérer des fonctionnements *littéraires* dans un récit donné. Comme l’observe Tzvetan Todorov : “Rien n’empêche une histoire qui relate un événement réel d’être perçue comme littéraire ; il ne faut pour cela rien changer dans sa composition, mais simplement se dire qu’on ne s’intéresse pas à sa vérité et qu’on la lit ‘comme’ de la littérature : On peut imposer une lecture ‘littéraire’ à n’importe quel texte(...)”¹² Et pourtant, l’auteur ne semble pas considérer le récit de voyage comme un *genre littéraire* : “J’ai déjà rappelé de nombreux types de textes qui témoignent de ce que les propriétés ‘littéraires’ se trouvent aussi en dehors de la littérature (du jeu de mots et de la comptine à la méditation philosophique, en passant par le reportage journalistique ou le récit de voyage)...”¹³ On peut se demander dans quelle mesure ces remarques se fondent sur l’hypothèse selon laquelle les genres de la fiction seuls représenteraient des genres littéraires. Or, on ne saurait limiter la littérature au régime de la fiction, ou plus précisément à des œuvres à *prédominante fictive*, comme le souligne Antoine Compagnon :

“A la littérature constitutive, elle-même hétérogène et juxtaposant à la poésie (au nom d’un critère relatif à la forme de l’expression) la fiction (au nom d’un critère relatif au contenu), s’ajoute encore, depuis le XIX^e siècle,

¹² Tzvetan Todorov. *La notion de littérature*, p. 13.

¹³ *Ibid*, p. 24.

Jan Borm

*le domaine vaste et imprécis de la prose non fictionnelle, conditionnellement littéraire (autobiographie, mémoires, essais, histoire, voire Code civil), annexée ou non à la littérature au gré des goûts individuels et des modes collectifs.*¹⁴

Même si Antoine Compagnon ne l'inclut pas dans sa liste, il nous semble possible de percevoir le récit de voyage comme un genre littéraire, au moins *conditionnellement*. Toutefois, notons que l'auteur évoque un domaine à la fois vaste et imprécis de textes *annexés* qui reste d'ailleurs sujet à débat.

Revenons- alors aux fonctionnements *littéraires* qu'il convient de prendre en considération dans la perspective d'une poétique du genre, comme nous le rappelle Jean Viviès dans son étude consacrée au récit de voyage en Angleterre au 18^e siècle. En effet, ce dernier note que les récits étudiés par lui-même "(...) dépassent de loin le témoignage à valeur surtout documentaire et ethnographique."¹⁵ Et il ajoute, plus loin : "Ils échappent à l'évidence au 'document' pour se rapprocher du 'monument'."¹⁶ Par rapport aux termes *fiction* et *non-fiction*, Jean Viviès soutient alors l'hypothèse suivante :

*"(...) le récit de fiction et le récit de voyage ne sont pas des catégories marquées mais des polarités qui laissent apparaître un continuum. Là où l'analyse critique cherche, à juste titre, à distinguer et à différencier, l'observation montre plutôt un spectre continu. Face aux textes concrets, la segmentation générique devient vite artificielle."*¹⁷

D'où l'expression de *pôles théoriques* que nous utilisons *supra*.¹⁸ Selon Barbara Korte ce *continuum* s'explique, en partie, par le fait que les récits de fiction et le récit de voyage partagent un certain nombre de techniques narratives. En tout cas, elle souligne que le récit de voyage

¹⁴ Antoine Compagnon. *Le démon de la théorie*, p. 44.

¹⁵ Jean Viviès, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ Voir à nouveau note 6.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

est toujours une “postconstruction créative” (*kreative Nachschöpfung*) d’un itinéraire.¹⁹ Ainsi, l’expérience viatique est transformée en *intrigue* dans le récit de voyage, elle y est *mise en intrigue*.²⁰ Qu’en est-il, alors, du statut du narrateur dans cette *mise en scène* ? Voici comment Jean Viviès aborde la question :

“Face à un texte qui emploie la première personne, le lecteur est fondé à se demander : qui est ce ‘I’ ? Les études d’Emile Benveniste sur ‘l’homme dans la langue’ et ‘la subjectivité dans le langage’ ont permis depuis longtemps de mieux comprendre ce problème. Le pronom ‘je’ (comme ‘tu’) n’a de référence qu’à l’intérieur du discours ; il se réfère uniquement à une ‘réalité de discours’. Signe vide, disponible, dépourvu de référence matérielle, il n’est pas ‘soumis à la condition de vérité et échappe à toute dénégation’. En rappelant ces analyses sur l’instabilité du ‘je’, lié comme pur déictique à une situation de discours, on porte le soupçon au cœur même de l’énonciation autobiographique (...) et l’on se rend bien compte que la réponse à cette question complexe (qui dit : ‘I’ ?) conditionne la nature même du texte : journal de voyage autobiographique ou bien récit de voyage (partiellement) fictif ?”²¹

Cette instabilité du “je” peut expliquer alors pourquoi certains critiques considèrent le récit de voyage comme trop fictif, ou plutôt comme une mise en intrigue trop *fictionnalisée* d’une expérience viatique pour pouvoir prétendre véhiculer des vérités de façon *documentaire*, alors que d’autres reprochent au genre un prétendu manque d’énergie littéraire transformatrice. En dépit de l’instabilité évoquée, et pour revenir à une approche pragmatique, on ne porte pas toujours le soupçon au cœur de tout récit de voyage. En tout cas, nous avons moins de soupçons, peut-être même aucun, en ce qui concerne certains récits. Pensons aux voyageurs scientifiques. Or, la question est complexe, comme suggérée en introduction. Regardons alors comment *l’Histoire* construit son objet.

¹⁹ Barbara Korte. *Der englische Reisebericht*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ Jean Viviès. *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle*, pp. 79-80.

L'écriture de l'histoire

Rappelons d'abord quelques-unes des observations de Lucien Febvre à ce sujet. Il souligne, notamment, que "(...) toute histoire est choix."²² En effet, l'historien "(...) abrège, simplifie, met l'accent sur ceci, passe l'éponge sur cela."²³ D'ailleurs, il n'est pas seul à le faire, car "(...) toutes les sciences fabriquent leur objet."²⁴ Concernant le passé, Febvre remarque encore : "L'homme ne se souvient pas du passé ; il le reconstruit toujours."²⁵ Ce faisant, l'écriture de l'histoire est en fait le reflet de l'observation en ce sens : "Qu'en aucun cas l'observation ne livre quelque chose de brut. Qu'elle est une construction."²⁶ On passe donc d'une observation construite à une reconstruction de l'histoire (ou d'un autre domaine), en ce qui concerne la fabrication de son objet par l'écriture. De même, Pascal Dibie remarque à propos de l'ethnologie : "Dissocier l'ethnologie de la littérature ne me semble en effet pas pensable dès lors que la question de la restitution est posée est que le média utilisé pour cela reste l'écriture (...) la restitution des données, en dehors de la seule mémoire de l'observateur, peut difficilement échapper à une mise en forme qui tient sinon du roman, au moins du récit."²⁷ Quant à Michel de Certeau, il observe le même processus de *transformation* à l'œuvre en histoire et en ethnologie : "(...) l'ethnologie a partiellement relayé l'histoire dans cette tâche d'instaurer une *mise en scène de l'autre* dans le présent – raison pour laquelle ces disciplines entretiennent des relations toujours très étroites –, (...)."²⁸ L'effort ou l'essai de restituer son terrain passe donc forcément par une reconstruction, pour utiliser

²² Lucien Febvre. "Examen de conscience d'une histoire et d'un historien", texte repris in *Combats pour l'histoire*, p. 7.

²³ Lucien Febvre. *Combats pour l'histoire*, p. 8.

²⁴ Lucien Febvre. "L'histoire historisante", in *Combats pour l'histoire*, p. 116.

²⁵ Lucien Febvre. *Combats pour l'histoire*, p. 15.

²⁶ Lucien Febvre. "Les recherches collectives et l'avenir de l'histoire" in *Combats pour l'histoire*, p. 57.

²⁷ Pascal Dibie. *La passion du regard*, p. 112.

²⁸ Michel de Certeau. *L'Écriture de l'histoire*, p. 118.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

le terme de Febvre, sous forme de *mise en scène*. Etant donné ses différents filtres dont les premiers interviennent au stade de l'observation,²⁹ on peut alors parler, dans une certaine mesure, de “l'illusion de la précision”, pour reprendre la formule de Jean Malaurie³⁰ ou de ce que Joseph Conrad a appelé “the ideal of perfect accuracy.”³¹ En effet, afin de considérer la restitution d'un terrain, il convient d'en parler en termes de *degrés de précision*, plutôt qu'en termes absolus. Nous faisons allusion *supra*³² aux liens multiples du récit de voyage avec l'ethnologie. Retenons donc de cette mise au point l'idée que des oppositions en termes de dichotomies telles *fiction* et *non-fiction* ou encore *littérature* et *sciences* restent plus ou moins théoriques dans le domaine de l'écriture et peu productives du point de vue méthodologique quant à l'analyse de la nature générique d'un récit de voyage donné.

Ceci étant, Hayden White rappelle un élément de l'écriture de l'histoire qui peut être analysé selon la dichotomie fiction/non-fiction, à savoir l'événement :

“In order to anticipate some of the objections with which historians often meet the argument that follows, I wish to grant at the outset that historical events differ from fictional events in the ways it has been conventional to characterize their differences since Aristotle. Historians are concerned with events which can be assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in principle observable or perceivable,

²⁹ Le regard d'un observateur se nourrit évidemment de sa formation, de son itinéraire, de toutes sortes d'influences. Comme l'a dit Goethe, semble-t-il, à Eckermann : “Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken und das geht so fort bis ans Ende.” (*Gespräche mit Goethe*, p. 167 : “On parle toujours d'originalité ; or, qu'est-ce que cela veut dire ! Dès notre naissance, le monde exerce une influence sur nous et il continue à le faire jusqu'à la fin.” - notre traduction). Plus loin, il avance l'hypothèse suivante : “(...) am Ende ist alles Einfluss, insofern wir es nicht selber sind.” (*Gespräche mit Goethe*, p. 344 : “(...) en somme, tout est influence, à moins que nous en soyons une.” notre traduction).

³⁰ Jean Malaurie. “Pas à pas vers les Inuit”, in *De la Vérité en ethnologie*, p. 119.

³¹ Joseph Conrad. “Outside literature” in *Last Essays*, p. 65.

³² Voir note 4.

Jan Borm

whereas imaginative writers - poets, novelists, playwrights - are concerned with both these kinds of events and imagined, hypothetical, or invented ones."³³

Pour adapter ces remarques à notre champ, rappelons que la question du *vérifiable* a été notamment au cœur des expéditions du Capitaine James Cook. Ainsi, il lui fallait tenir un journal de façon aussi précise que possible pendant ses voyages pour que l'Amirauté pût en reconstituer l'itinéraire afin de le mesurer par rapport aux instructions écrites (et orales). De même, il convenait d'expliquer, voire de justifier, tout événement au cours du voyage. Afin de disposer d'une documentation aussi complète que possible sur le déroulement de ces voyages, l'Amirauté exigea d'ailleurs que plusieurs, voire tous les officiers tinsent un journal. Cook avait la charge de les rassembler avant le retour, afin de les remettre aux autorités pour des raisons stratégiques évidentes.

Or, la plupart du temps, un lecteur n'est pas amené à vérifier tel ou tel élément d'un récit de voyage, ou il n'est tout simplement pas en mesure de le faire. Ainsi, comme le suggère Michel de Certeau à propos du récit historique : "La vraisemblance des énoncés se substitue constamment à leur vérifiabilité."³⁴ Nous voilà à nouveau face à l'idée que l'écriture de l'histoire ne peut être autre chose qu'une *reconstruction* du passé, tout comme le récit de voyage *reconstruit* l'expérience viatique en mettant notamment en scène *l'autre*. Retrouvons alors la réflexion de Jean-Marie Schaeffer : "(...) avant même que la question de la vérité et, *a fortiori*, celle de la vérité référentielle au sens logique du terme n'entrent en jeu, la représentation a toujours déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté. Cette structure est commune à toutes les représentations quelles que soient leurs conditions de satisfaction."³⁵ Cette dernière affirmation nous renvoie bien-sûr à Aristote et à son concept de *mimésis* ou *représentation*. Il n'est pas

³³ Hayden White. "The fictions of factual representation", in *Tropics of Discourse*, p. 121.

³⁴ Michel de Certeau. *L'Écriture de l'histoire*, p. 130.

³⁵ Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?*, *Op. cit.*, p. 109.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

inutile de rappeler que selon ce dernier la *mimésis* est à l’œuvre dans tout récit :

“(…) il est inévitable qu’il (le poète) représente toujours les choses sous l’un des trois aspects possibles : ou bien telles qu’elles étaient ou qu’elles sont, ou bien telles qu’on les dit ou qu’elles semblent être, ou bien, telles qu’elles doivent être. Le véhicule de cette représentation est l’expression, qui comprend le mot emprunté, la métaphore et les multiples modifications de l’expression.”³⁶

On le voit bien, le concept couvre aussi bien le passé, que le présent et le futur. On va de l’histoire jusqu’à la projection dans le futur, l’hypothétique donc. Tout le champ de la fiction et de la non-fiction est ainsi couvert. Notons enfin que toute représentation *modifie* son objet. A ce propos, citons à nouveau Schaeffer : “Cela explique pourquoi l’idée selon laquelle il y aurait une modalité de représentation qui serait spécifiquement fictionnelle et qui se distinguerait d’une modalité factuelle ne me semble pas correcte.”³⁷ Bref, il n’est pas envisageable de distinguer de façon catégorique entre œuvres de fiction et de non-fiction ou entre le *fictionnel* et le *factuel* au nom de la *mimésis*, car tout récit représente.

La fabrication du récit de voyage

Revenons à présent au récit de voyage pour mieux voir quel type d’objet hybride il construit en termes génériques. Dans cette perspective, rappelons les observations génériques que Buffon a consacrées à ce qu’il appelle « les relations des voyageurs les plus accrédités » :

“(…) malheureusement ces relations fidèles, à de certains égards, ne le sont pas à d’autres ; les hommes qui prennent la peine d’aller voir des choses au loin, croient se dédommager de leurs travaux pénibles en

³⁶ Aristote, *La Poétique*, livre 25, p. 129.

³⁷ Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?*, p. 109.

Jan Borm

*rendant ces choses plus merveilleuses ; à quoi bon sortir de son pays si l'on n'a rien d'extraordinaire à présenter ou à dire à son retour ? de là les exagérations, les contes et les récits bizarres dont tant de voyageurs ont souillé leurs écrits en croyant les orner. Un esprit attentif, un Philosophe instruit reconnaît aisément les faits purement controuvés qui choquent la vraisemblance ou l'ordre de la Nature ; il distingue de même le faux du vrai, le merveilleux du vraisemblable, et se met surtout en garde contre l'exagération.*³⁸*

Quelles que soient les motivations des uns et des autres, l'auteur d'un récit de voyage construit forcément un objet hybride. Notons que Buffon accepte tant bien que mal l'idée qu'un seul et même récit soit *fidèle* à certains égards et, comme nous l'avons vu, à un certain degré seulement, tout en proposant des *merveilles*, des éléments fictifs donc. A ce titre, Buffon prévoit bien un mélange de *genres* – conte, récit bizarre... – et d'*écritures* : écritures *dénotative* et *symbolique* pour utiliser la terminologie de Michel Morel.³⁹ Quant à la distinction entre éléments *fidèles* et *merveilles*, Buffon introduit la notion de *vraisemblance*, tout en précisant plus loin que seulement le recul et la multiplication des témoignages permettent de distinguer entre le vrai et le faux dans un domaine donné. Enfin, Buffon évoque lui-aussi des questions de réception quand il suggère qu'il convient d'être sur ses gardes face aux exagérations quasi-légendaires du genre.

Pour en venir à l'époque contemporaine, retenons alors son idée que la notion de *vraisemblance* est un élément-clef de la réception d'un récit de voyage et qu'elle joue un rôle primordial quant à son évaluation éventuelle, comme nous l'avons vu à propos de Cook. L'auteur qui retiendra notre attention ici est Jonathan Raban. Dans son œuvre, on note, entre autres, le souci de souligner la nature artificielle, construite – ou fabriqué – de la trame narrative, comme le montre cet extrait de *Coasting* :

³⁸ Buffon. *Histoire naturelle*, p. 159 [Publication des trois premiers tomes en 1749].

³⁹ Michel Morel. *Praxis de la lecture*, p. 316.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

“The difficulty with a circular voyage is that, once you have gone on past your original point of departure (...), it has no destination and no ending (...) However, for those who insist on travelling in a more orderly sequence and demand a strict and conventional economy of literary means, here goes –

I got drunk in Torquay, had a fit of memoirs in Portsmouth, turned lyrical in Brighton and philosophical off Beachy Head, was affronted in Dover (...) lost my temper off Land's End and summed things up pretty neatly in Falmouth. The End.”⁴⁰

Il est entendu que le lecteur est invité à ne pas prendre cet ordre des événements au pied de la lettre, car le récit souligne non seulement l'instabilité du “je”, mais aussi celle de la notion de *vraisemblance* : “For four years now, *Gosfield Maid* has been slowly circling the British Isles. (...) On April Fool's Day I left Fowey alone and nervously picked my way out into the English Channel.”⁴¹ Le choix est savant. En termes de stratégies de représentation, Raban aurait pu se contenter d'indiquer seulement la date. Or, on lit : “April Fool's Day”. Nous sommes alors face à une stratégie littéraire qui consiste à inviter le lecteur à rester sur ses gardes quant à la vraisemblance de certaines séquences, comme celle, notamment, que nous citons *supra* et qui suit peu après dans le récit. Cette technique de travailler le *littéraire* afin de problématiser l'écriture du voyage montre par ailleurs la *littérarité* de son œuvre.⁴² Rappelons alors, si besoin est, que nous sommes bien dans le domaine de la littérature. A ce titre, on peut également évoquer la tropologie littéraire du récit de voyage et l'usage poussé que l'on en observe dans certaines œuvres. Par exemple, Raban a choisi d'utiliser la notion du *sublime* comme métaphore principale, comme *symbole*

⁴⁰ Pour retrouver la liste complète de ces “événements” que nous citons, en partie, voir *Coasting*, p. 50.

⁴¹ Jonathan Raban. *Coasting*, p. 49.

⁴² A ce propos, citons la définition de Michel Morel in *Praxis de la lecture*, *op. cit.*, p. 407 : “Par ‘littérarité’, il faut entendre le rappel par l'écriture des règles qui la fondent. Est littéraire, le texte qui attire l'attention sur le rapport qu'il entretient avec le donné générique, sur sa reprise et sa modification du modèle servant de référence.”

Jan Borm

même de *Passage to Juneau*. Voici un exemple d'utilisation particulièrement emblématique. Nous sommes dans un passage maritime appelé *Burke Channel* :

“Was this a unique sample of Vancouver’s black humour? He probably meant only to honour Edmund Burke as the elder statesman of English Conservatism (...) That he knew Burke’s Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful seems unlikely (...) I think it was more by happy accident than deliberate wit that Captain Van christened one of the most gloomy and forbidding channels in British Columbia after the aesthetic champion of terror, privation, darkness, depth, and vastness. Burke Channel – narrow tortuous, flanked by precipices, sun-starved – perfectly embodied Burke’s theory of the Sublime.”⁴³

Le canal semble donc bien porter son nom. Quoiqu’il en soit, afin de pousser plus loin sa réflexion sur le choix des noms de lieux, Raban continue à faire appel à la littérature :

“I turned the compass rose on the autopilot’s control box to clear Misery Island. The previous day I’d passed Bittersweet Rock. A feature of the American West, at sea as on land, was that much of it had been named at a period when Pilgrim’s Progress, in the umpteenth small-print edition, was on every family’s short bookshelf (...) There was a Bunyanesque ring to many of Captain Van’s names, like Desolation Sound and Deception Pass. The settlers had continued the tradition, signposting the sea with names of moral and emotional states. One could write a pilgrim’s, or a rake’s, progress from the chart. (...) Given names like these, the wilderness became a three-dimensional allegory whose plot (depending on your route through it) changed continuously. Today I was bound from Misery Island to Cemetery Point.”⁴⁴

Raban nous propose bien une lecture *littéraire* des noms en question, tout comme une hypothétique *mise en intrigue* de l’itinéraire évoqué

⁴³ Jonathan Raban, *Passage to Juneau*, p. 318.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 382.

“*Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?*”

dans la dernière phrase est suggérée par la seule puissance évocatrice des noms retenus (à savoir « misery » et « cemetery »). Les récits de Jonathan Raban attirent sans cesse l'attention sur le rapport qu'elles entretiennent avec le donné générique. On observe là d'ailleurs un des effets du dynamisme de son *style* littéraire.⁴⁵

Mélanger les genres

Il convient de rappeler que ces fonctionnements littéraires n'empêchent pas la réception du récit de voyage en tant que genre à prédominance référentielle. Comme nous l'avons constaté, il s'agit d'une présupposition qui régit le *pacte de lecture* du genre. Pour que ce dernier fonctionne, le lecteur devrait donc avoir l'impression qu'un récit représente plus d'événements observables que d'événements imaginaires. “L'accréditation” du voyageur qu'évoque Buffon peut alors devenir un élément à prendre en considération. Malgré l'instabilité de son “je” dans le récit, le voyageur peut *faire autorité*, du moins à un certain degré. La crédibilité de son propos dépend en partie de son propre statut, de sa propre autorité, selon un principe qu'observe Aristote dans sa *Rhétorique* à propos de l'orateur et de l'efficacité ou degré de persuasion de son discours. Pour preuve, il suffit de mettre en parallèle les noms de quelques voyageurs. Ainsi, un lecteur n'est pas susceptible de recevoir de la même manière les récits du Baron Münchhausen, ni d'ailleurs ceux de Mandeville, et les relations de Cook ou de Darwin. On peut concevoir différents types et archétypes de voyageurs, tels le voyageur-fabulateur (Mandeville), le voyageur scientifique (Darwin) ou encore le voyageur sentimental (Mungo Park), pour ne citer qu'eux. Quant aux rapports entre l'écrivain, le voyage et la littérature, on utilise dans certains cas le terme écrivain-voyageur (travel writer), terme péjoratif selon certains auteurs, tels Bruce Chatwin. Dans d'autres cas, on évoque un écrivain qui voyage, voire un

⁴⁵ Pour d'autres démonstrations de fonctionnements *littéraires* et de la *littérarité* de son œuvre voir notre thèse, ainsi que notre article “Jonathan Raban's *Coasting* and Literary Strategies in Contemporary British Travel Writing” in Kristi Siegel (éd.), *Issues in Travel Writing*.

voyageur qui écrit. Quoiqu'il en soit de ces questions de terminologie, il est entendu que des mélanges entre ces *types* sont bien évidemment possibles. On peut ainsi apprécier le talent littéraire d'un scientifique, tel Alexander van Humboldt ou un ethnologue peut apprécier les observations d'un voyageur *non-spécialiste*. Le cas peut être est plus complexe quant on pense à Marco Polo dont certains se demandent s'il est bien allé en Chine.⁴⁶ N'a-t-on pas reproché à Hérodote d'avoir composé son *Enquête* à base de récits factuels et de merveilles ?

Ceci nous amène au mélange d'écritures dans un texte donné et à la question de l'horizon d'attente. En effet, dans notre perspective d'une poétique du genre, il convient de considérer également sa dimension historique. La réception du récit de voyage varie ainsi à différentes époques, car les attentes changent,⁴⁷ tout comme chaque œuvre se positionne toujours par rapport à certaines conventions. A ce sujet, citons encore Michel Morel : "(...) tout récit est à la fois le prolongement d'une lignée acquise et la redistribution plus ou moins novatrice de ces données."⁴⁸ En termes de conventions génériques, rappelons que le récit de voyage mélange les genres de façon systématique pour essayer de représenter le réel. Quant au degré de précision d'un récit donné dans un domaine, il s'agit d'un véritable défi, pour ne pas dire d'une illusion, comme le souligne Jonathan Raban : "In their versions of the sea, none of the people aboard these craft would agree on very much. (...) Each ship might as well be sailing a separate ocean. My conceit was that I could listen and talk about the sea to all these people, and somehow mediate between their rival images."⁴⁹ Au mieux, le récit de voyage serait donc le véhicule d'une médiation entre le réel, une expérience vécue, l'idée d'altérité et d'un public. La réception d'un récit dépend alors des choix de moyens rhétoriques mis en œuvres. Nous pensons aussi bien au texte qu'à la dimension iconographique éventuelle d'un récit (*éventuelle*, car elle peut être

⁴⁶ A ce sujet, voir l'ouvrage de Frances Wood, *Did Marco Polo Go to China ?*

⁴⁷ L'histoire du récit de voyage britannique est notamment retracée dans l'ouvrage de Barbara Korte et dans notre thèse.

⁴⁸ Michel Morel. *Praxis de la lecture*, p. 385.

⁴⁹ Jonathan Raban. *Passage to Juneau*, pp. 35-36.

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

absente dans certains cas, comme celui de Jonathan Raban). Le degré apparent de *fictionnalisation* d'un récit peut également avoir une influence sur sa réception, tel l'usage systématique de dialogues dont on présuppose qu'ils ne représentent pas la transcription exacte de propos effectivement tenus au cours du voyage.⁵⁰ Ainsi, Jacques Lacarrière souligne le décalage entre prise de notes sur le terrain et *écriture* : “Noter ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on ressent est une discipline nécessaire qui n'a rien à voir avec l'écriture elle-même mais qui permet d'exercer son regard et son attention. (...) L'écriture, elle, est exactement le contraire de ce décalque appliqué au réel. Elle est transformation, elle est transmutation du vécu et de la mémoire.”⁵¹ Nous y retrouvons l'idée de Jean Viviès de distinguer, éventuellement, entre le carnet de route comme journal autobiographique et un récit de voyage, sans pour autant suggérer que le premier relève de la non-fiction et le second de la fiction.

Que fait alors le récit de voyage, entre fiction et faction ? Comme nous l'avons vu, les deux aspects principaux à considérer sont le choix de stratégies narratives et d'éléments prédominants. Ainsi le récit de voyage fabrique son objet comme tout récit. Cependant, il se distingue de l'écriture de l'histoire en s'appuyant sur l'écriture du *moi*. Quant à la distinction entre récit de voyage et récit de fiction, il reste tout-de-même un critère à évoquer que René Rivara définit ainsi : “La caractéristique essentielle, sinon fondamentale, des récits de fiction, et singulièrement des narrations ‘anonymes’, est l'accès qu'ils nous donnent à la conscience d'être fictifs mais qui, tous, ressemblent en quelque façon aux hommes réels nos semblables.”⁵² Ceci étant, rien n'empêche l'auteur d'un récit de voyage de se mettre en scène à la troisième personne et de s'inventer une autre identité, comme le fait d'ailleurs Jonathan Raban à un moment dans *Hunting Mr Heartbreak*. Mais pour que le pacte de lecture du récit de voyage puisse fonctionner, de telles

⁵⁰ La question est complexe. Par exemple, le processus de transcription d'un enregistrement sonore implique des choix, tels les omissions de moments d'hésitations de l'interlocuteur, de répétitions, de phrases éventuellement incomplètes ou grammaticalement incorrectes...

⁵¹ Jacques Lacarrière. *Chemins d'écriture*, p. 180.

⁵² René Rivara. *La langue du récit*, p. 183.

Jan Borm

mises en scène d'identités fictives du narrateur-voyageur ne sauraient prendre l'ampleur d'une dimension prédominante.

Exception faite, donc, de ce critère, force est de constater que les écritures du récit de voyage, de l'histoire et de l'ethnographie *fictionnalisent* leur objet en faisant appel, pour une large part, aux mêmes techniques narratives, sans pour autant partager les mêmes objectifs, ni les mêmes choix de stratégies pour les atteindre. La question de savoir ce que fait le récit de voyage dépend alors de ces choix. Comme l'a dit Goethe, selon Eckermann : "Chacun doit savoir ce qu'il faut observer pendant un voyage et quel est son objet."⁵³

Jan BORM
Université de Versailles
Saint Quentin-en-Yvelines

⁵³ Notre traduction. Voir Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe*, p. 69 : "Jeder muß wissen, worauf er bei einer Reise zu sehen hat und was seine Sache ist."

“Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ?”

Références

- ARISTOTE, *La Poétique* (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot). Paris : Seuil, “Poétique”, 1980, 465p.
- BORM, Jan. *Le récit de voyage britannique contemporain : Essai sur le renouveau d'un genre*. Paris : Université de Paris 7-Denis Diderot, 1997, 2 tomes, 594p.
- BORM, Jan. “In-betweeners ? On the Travel Book and Ethnography” in *Studies in Travel Writing 4*. Nottingham : The Nottingham Trent University, 2000, 214p., pp. 78-105
- BORM, Jan. “Jonathan Raban’s *Coasting* and Literary Strategies in Contemporary British Travel Writing” in Kristi Siegel (éd.), *Issues in Travel Writing: Empire, Spectacle and Displacement*. New York : Peter Lang, 2002, 303p., pp. 281-289
- BUFFON. *Histoire naturelle* [Publication des trois premiers tomes en 1749]. Choix et préface de Jean Varloot. Paris : Gallimard/Folio, 1984, 343p.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, “La Couleur des idées”, 1998, 306p.
- CONRAD, Joseph. *Last Essays*. Londres : J. M. Dent, 1926, 253p.
- DE CERTEAU, Michel. *L'Écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard/Folio, “histoire”, 2002, 527p.
- DIBIE, Pascal. *La Passion du regard : Essai contre les sciences froides*. Paris : Editions Métailié, “Transversées”, 1998, 186p.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe* [tomes 1 et 2, 1836]. Stuttgart : Reclam, 1994, 959p.
- FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris : Armand Collin/Pocket, “Agora”, 1992, 455p.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, “Poétique”, 1983, 119p.

Jan Borm

- KORTE, Barbara. *Der englische Reisebericht : Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, 236p.
- LACARRIÈRE, Jacques. *Chemins d'écriture* [1988]. Paris : Plon, "Terre Humaine/Courants de pensée", 1991, 238p.
- MALAURIE, Jean. "Pas à pas vers les Inuit", in Dominique Sewane (coordonnatrice). *De la Vérité en ethnologie*. Paris : Economica, "Polaires", 417p.
- MOREL, Michel. *Praxis de la lecture*. Thèse inédite de Doctorat d'État. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1989, 2 tomes, 775p.
- RABAN, Jonathan. *Coasting* [1986]. Londres : Picador, 1987, 301p.
- RABAN, Jonathan. *Hunting Mr Heartbreak* [1990]. Londres : Picador, 1991, 428p.
- RABAN, Jonathan. *Passage to Juneau*. Londres : Picador, 1999, 435p.
- RIVARA, René. *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan, "sémantiques", 2000, 333p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil, "Poétique", 1999, 346p.
- TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil, "Points" N° 188, 1987, 186p.
- VIVIÈS, Jean. *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle : de l'inventaire à l'invention*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999, 189p.
- WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* [1978]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985, 287p.
- WOOD, Frances. *Did Marco Polo Go to China?*. Londres : Secker & Warburg, 1995, 182p.