

Après l'écriture, le voyage

Isabelle Daunais

Volume 35, Number 4-5 (208-209), August–October 1993

Partir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31557ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daunais, I. (1993). Après l'écriture, le voyage. *Liberté*, 35(4-5), 159–165.

ISABELLE DAUNAIS

APRÈS L'ÉCRITURE, LE VOYAGE

Dans *La route d'Altamont*, chez l'oncle Cléophas, il y avait toujours, nous dit la narratrice, « de cette espèce de voyageurs et de conteurs-nés qui semblent n'exister que pour briller le soir, quand ils prennent la parole ». Pour Christine, qui partira bientôt elle-même pour mieux écrire, voyage et parole sont indissolublement liés, sans qu'on sache dans quel ordre ils s'imposent. Gabrielle Roy juxtapose les termes — voyageurs *et* conteurs —, abolissant entre les deux actions toute suprématie : on peut aussi bien raconter parce qu'on a vu que voyager pour ensuite dire. On naît conteur et voyageur, aussi avide de mots que d'images, dans un même besoin, dans une même définition de l'être.

Pourtant, par le plus banal ordre des choses, par la chronologie la plus élémentaire, le récit de voyage suppose que le conteur soit d'abord un voyageur. Au-delà de tous les lyrismes du monde, l'écriture viendrait « en second lieu », comme une activité dérivée. Fragment ou moindre effet de l'image, le récit serait alors en décalage avec la réalité, parcellaire face à l'espace et à ses contenus, parcellaire, aussi, face au temps dont il n'expose que des bribes : saillies fugitives transformées en durées ou, à l'inverse, longs intervalles condensés dans la brièveté de l'expression. Le récit porterait toujours en lui la marque d'un doute ; son statut serait ambivalent. On voudrait que l'écriture excelle à rendre compte, mais

dans la magnificence ou simplement la justesse de la description, le réel l'emporterait encore, offert comme une invitation à un nouveau voyage, célébrant la supériorité de l'image concrète sur toutes ses représentations.

Cependant on peut aussi bien inverser le rapport et concevoir que l'écriture précède le voyage ou tout au moins qu'elle l'accompagne, à l'égal du regard. Car le récit est aussi une manière de voir, la formulation de l'image une façon de « lire » le paysage. La question qui peut sans doute le mieux aider à définir le genre est de savoir pourquoi on écrit le voyage, pourquoi, au-delà de l'aventure à narrer, le voyageur fait appel au conteur. Toute la difficulté du genre, tout l'« art » déployé repose dans le décalage entre la parole et le regard, dans cet espace de non-dit que constituent à la fois, et sans qu'on puisse les distinguer, les impossibles descriptions, les détails oubliés, les intensités perdues. Or c'est peut-être précisément dans cette distance que réside son intérêt. Parce qu'il semble une moindre représentation, le récit de voyage devient un lieu idéal d'expérimentation et d'invention où le conteur doit trouver ce qui, dans le langage, lui permet de dépasser le voyage ; un lieu où l'épreuve de dire a non seulement pour enjeu la juste représentation de l'image, mais surtout le propre pouvoir du récit.

Car le voyage est pour l'écriture l'occasion de tous les dangers : danger de mal dire, danger de ne pas dire, danger de ne pas savoir dire. Alors même que le récit de voyage s'efforce de représenter le réel avec justesse, il ne cesse de signifier l'infinie distance qui l'en sépare, toutes les béances qui le composent et qu'il assume comme autant de pertes, parfois même de regrets. On y trouve toujours une part d'amertume, ou de tristesse, l'insatisfaction du non-rendu de l'émotion et le sentiment que si l'écriture permet de conserver le voyage, elle y met en même temps un terme, le fixe dans une repré-

sensation qui efface toutes les autres. Le récit de voyage est à la fois vrai et faux, vrai parce qu'il est de la nature du reportage, faux parce que devant ce réel abondant, multiple, changeant, il n'est qu'une possibilité de représentation et que par ce choix presque arbitraire il devient un objet purement littéraire.

Aux lacunes du récit s'ajoutent encore celles du voyage, qui est toujours, par quelque biais qu'on le prenne, une absence : absence du lieu quitté bien sûr, mais absence, aussi, du lieu visité où le voyageur est étranger, superficiel. Sans attaches, sans obligations, sans poids sur cet espace ouvert et malléable, le voyageur ne voit d'abord que la surface des choses. Le récit, tout empreint de métaphores, d'allusions et d'analogies, permet de combler cette absence. Les mots et les idées réduisent peu à peu le vide qui avait d'abord déconcerté. Tel paysage inédit sera comparé à une vision familière, devant des lieux inconnus le voyageur aura la nostalgie de terres mieux habitées. Le voyage se réfère constamment à ce qu'il n'est pas et le récit, en cela, le sert admirablement qui puise dans le fonds des images déjà connues, décrit le neuf avec du vieux. À l'étrangeté des lieux le voyageur offre la seule certitude et le seul repère qu'il ait en lui : le langage, cet objet infiniment assimilé qui partout le rassure et le rattache à ses origines. Mais l'ambiguïté s'accroît alors dans ce qui devient peu à peu un jeu de miroirs où la chronologie éclate, où le réel et sa description s'entremêlent de façon indiscernable. On pense aux visiteurs du temple Ryôan-ji de Kyoto, dans *Palomar*, qu'Italo Calvino, ironiquement, nous montre en train de vérifier « avec un va-et-vient rythmique de la tête que tout ce qui est écrit sur le guide correspond bien à la réalité et que tout ce qu'on voit dans la réalité se trouve bien écrit sur le guide ». Si la question est celle de l'adéquation des mots aux choses et des choses aux mots, sur laquelle le récit de voyage est tout entier fondé et

selon tous les degrés possibles, c'est plus encore celle de l'indécidable hiérarchie entre ces mots et ces choses qui est posée. Car ce ne sont plus les banals ronds de sable ou les allées de gravier que l'observateur, à force de plénitude et d'oubli de soi, doit apercevoir dans les jardins du temple, mais de vastes images de lumière et d'infini. Pour le touriste peu transcendé, le texte du guide indique ce qu'il faut voir et même ce qu'il faut ressentir. Les pistes se brouillent ainsi entre le réel et sa description, au point qu'on ne sait plus lequel exprime le mieux l'image à voir. Écriture et regard se confondent, points de départ égaux, reflets à l'infini l'un de l'autre, dans une absence de frontière où s'est perdue toute origine.

Image et récit se confondent encore en ce que le voyage, comme l'écriture, est un espace de liberté, ouvert à toutes les expérimentations. L'écrivain le sait bien, du reste, qui souvent compare l'écriture à un voyage, aventure ou longue campagne, qui doit l'amener ailleurs, dans un monde autre, hors du temps et de ses points de repère. L'écriture engendre des images, des digressions ou des métaphores, comme à l'intérieur même du voyage, au détour d'une étape, les points de départ se renouvellent. La comparaison n'est pas indifférente, voyage et écriture sont faits pour se rencontrer. L'espace est le même, celui d'une longue mouvance et d'une avancée continue que rend toujours plus autonome un point de départ toujours plus éloigné. Voyage et récit s'entremêlent ainsi dans *La route d'Altamont*, lorsque la migration vers l'ouest devient l'écritoire du grand récit familial, « une sorte de canevas » où la mère de Christine « avait travaillé toute sa vie comme on travaille à une tapisserie ». Pénélope s'unissant à Ulysse, si l'on peut dire, le voyage se faisant une longue explication à construire et à déchiffrer à la fois. On y « travaille » comme sur un métier, tout est à comprendre et à inven-

ter. Offert comme une page blanche, le récit permet d'ordonner le savoir.

Flaubert avait sans doute compris cette possibilité du voyage lorsqu'en Orient il recherchait d'emblée les paysages les plus nus, les sites les plus désolés, se réjouissant de ne rien trouver là où on avait annoncé monts et merveilles. Quelle liberté dès lors pour l'imagination qui pouvait tout voir ou ne rien voir. Quelle liberté surtout, mais quelle difficulté aussi, pour l'écriture qui, même dans un carnet de route, s'efforce de rendre cette absence et de trouver cela même qui la cause. Rimbaud, qui savait jusqu'où le langage peut aller, ne s'y est peut-être pas trompé non plus. Dans la correspondance, les contrées traversées sont restées à jamais cantonnées au temps et à l'espace de l'aventure. Ce n'était pas son projet, sans doute, que de raconter — et du reste comment savoir —, mais dans ce récit aboli se trouve peut-être le refus d'aller voir au-delà de la réalité. L'absence de récit aurait ainsi permis à Rimbaud de ne pas transformer l'expérience concrète du terrain, de ne pas faire disparaître sous les mots cette réalité choisie précisément pour ce « peu » qu'elle était.

Nicolas Bouvier a comparé l'écriture au voyage en ce que tous deux sont des « exercices de disparition¹ » : pour chaque image perçue ou écrite, une autre est perdue. Le récit de voyage a cela de paradoxal qu'il est une « disparition » tentant d'empêcher la disparition, de retenir ce que le regard a vu et qui déjà n'est plus. Le voyage, en effet, est toujours passage : d'un espace à un autre, d'un temps à un autre ou, comme dans *Palomar*, d'un paysage à un autre. Et l'écriture vient signifier, sinon redoubler ce passage. L'« indescriptible ! » qui

1. « La clé des champs », *Pour une littérature voyageuse*, Édition Complexe, 1992, p. 44.

guette toujours le conteur n'est pas un aveu de faiblesse. Il est plutôt un moment — un point de passage précisément — où le récit doit prendre le pas sur cette image même qu'il ne peut décrire, mais dont il peut néanmoins parler. C'est ainsi que le voyage devient un lieu de défi, ou de tentation, pour le conteur qui doit trouver dans le langage ce voyage même qu'il effectue et, devant le réel qui semble le dépasser, restituer aux mots tout leur pouvoir d'évocation.

Le récit de voyage est hybride, dédoublé. Oscillant dans une constante irrésolution entre le faux et le vrai, il est la confrontation de deux lieux, de deux moments, de deux exigences. Soumis au réel, il doit en même temps le dépasser, montrer que l'image, paradoxalement, ne saurait être mieux rendue que par l'écriture. Il n'est peut-être pas indifférent que le récit de voyage se soit si abondamment développé aux XVI^e et XVII^e siècles, alors même qu'était inventée l'imprimerie. Hasard, sans doute, que cette double découverte de terres nouvelles et de la page désormais ouverte à foison. Mais quelle rencontre immense, quel espace de lutte, lutte pour le pouvoir, lutte pour l'imaginaire, lutte pour la conception du monde. Comment ne pas penser à l'opposition entre le texte et l'image sur laquelle Marshall McLuhan a fondé son principe de l'évolution de la communication. Au moment même où commence la civilisation du texte, le voyage ouvre la brèche d'une expérience supérieure de la connaissance, celle du rapport direct aux choses, que le récit, dans un mouvement simultané de défense et de célébration, tente de refermer. C'est dans le récit de voyage, ce genre discret de la littérature, que l'écriture prend le plus clairement conscience, dès l'aube de son triomphe, de la victoire possible de l'image sur les mots. On en arrive à cet effet vertigineux où tout dans l'acte de voyager signifie que seule l'image peut dire et où tout dans le récit doit suggérer

que les images ne suffisent pas. Entre les mots et les choses s'instaure un jeu de pouvoir, conflit du regard et de la parole, de l'image et de l'écriture. Et si écrire le voyage c'est vouloir conserver le regard, c'est peut-être plus encore vouloir conserver les mots.