

Le récit de voyage : l'entrée en littérature

Roland Le Huenen

Volume 20, numéro 1, printemps-été 1987

L'autonomisation de la littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500787ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500787ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Huenen, R. (1987). Le récit de voyage : l'entrée en littérature. *Études littéraires*, 20(1), 45–61. <https://doi.org/10.7202/500787ar>

LE RÉCIT DE VOYAGE : L'ENTRÉE EN LITTÉRATURE

roland le huenen

Abstract: *In the 19th century, travel narratives experience important changes of form and content, due to a reversal in their relationship to literature: the narrative becomes the justification for the voyage, instead of just its result or one of its possible sequels. Therefore the object of the voyage is defined within the limits of literature while the part of the traveller becomes more and more commutable with that of the writer.*

Le récit de voyage est un genre fort ancien dont les *Histoires* d'Hérodote et l'*Anabase* de Xénophon constituent peut-être les premières manifestations. Mais il s'agit aussi d'un genre ouvert, et si paradoxal que cela soit, ou semble être, d'un genre sans loi. Si la tradition en est bien établie, si sa vitalité est attestée au fil des siècles, si la distribution de ses lecteurs est vaste, il n'en reste pas moins que pendant très longtemps cette catégorie de récit ne relève pas de la chose littéraire et demeure par conséquent étrangère à ses débats théoriques. Sa versatilité lui assure certes une liberté formelle, une plasticité qui la rend à même de s'adapter aux différentes mutations esthétiques et idéologiques qui affectent le cours d'une société, mais en même temps en fait un genre fuyant qui

résiste à toute description soucieuse d'être autre chose qu'une simple taxinomie de ses contenus. Ce qui ajoute encore à la confusion c'est que le récit de voyage peut venir se fixer à l'intérieur de formes discursives autonomes, présentant un statut défini en même temps que réglé par un ensemble de codes spécifiques. On le retrouve intégré au contenu du journal (Montaigne, *Journal de voyage*), de l'autobiographie (Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*), du discours épistolaire (Sand, *Lettres d'un voyageur*), de l'essai ethnographique (Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*), ou encore retranscrit dans une forme différente de celle de sa première occurrence (*Voyages au Canada* de Jacques Cartier dont le récit rétrospectif reprend la matière des différents journaux de bord). En même temps qu'il peut ainsi s'ajuster aux exigences d'une telle prise en charge, le récit de voyage se fait lieu d'accueil pour des discours d'origine diverse qui le parcourent et s'y articulent : les discours du géographe, du naturaliste et de l'ethnologue, de l'administrateur et du militaire, du missionnaire, du marchand et de l'économiste, de l'archéologue et de l'amateur d'œuvres d'art, chacun doté de son propre lexique et réitérant le préconstruit de son idéologie. Le résultat sera tantôt un texte à la vision fragmentaire, au point de vue étriqué, tantôt un tissu de voix éclaté que Chateaubriand, par exemple, recommandait à son lecteur d'effeuiller suivant ses goûts et ses intérêts ¹.

L'on est donc forcé de reconnaître, face à cette variété de pratiques et de formes, l'extrême difficulté sinon l'impossibilité à considérer et à décrire le récit de voyage en termes de genre constitué, autonome, faisant l'objet de règles et de contraintes *a priori*, présentant un réseau de marques et de signes spécifiques. À y regarder de près on s'apercevrait que, dès l'origine, son champ d'action présente une double tangente et par là même une double postulation : celle du discours littéraire et celle du discours scientifique. Il est rare que le voyageur ne se prononce pas dans un sens ou dans l'autre, soit à l'occasion d'une préface, soit dans son récit, sur cette double virtualité qui, tout en particularisant celui-ci, en définit aussi le profil à la fois théorique et problématique.

S'affiche ainsi volontiers un parti-pris de scientificité fondé sur le recours emphatique à l'expérience et qui pose une économie du réel représenté en termes d'observation, de

témoignage et de vérité². Une telle revendication, tout en s'exerçant à l'encontre de la spéculation abstraite et des œuvres issues du seul travail de l'imagination, prend aussi position à l'égard du langage. Il est en effet symptomatique de constater que les voyageurs, de la Renaissance au Siècle des Lumières, capitalisant en quelque sorte sur leur incapacité première à manier le beau langage, font de nécessité vertu et établissent une relation apodictique entre la simplicité du style et l'expression de la vérité³. « Par ce refus de la rhétorique et des figures de l'éloquence, remarque J. Chupeau, le récit de voyage se place résolument en marge de la littérature et de ses mensonges »⁴. L'on sait en effet combien la littérature, depuis la Renaissance, trouve sa justification et l'exclusivité institutionnelle de son pouvoir dans la valorisation d'un certain langage — le langage littéraire — qu'il s'est agi d'abord de créer, d'épurer et de normaliser pour ensuite en faire une instance transcendantale, sélective et régulatrice⁵. Toutefois cet *a priori* d'exactitude dont témoignent les récits de voyages, et quelles qu'en soient d'autre part les limitations et les illusions réelles ou jouées, ne saurait faire oublier la recherche parallèle d'un effet de lecture qui est aussi un effet d'agrément⁶. Rares sont en effet les relations qui privilégient le document brut, la version originale pourtant plus proches de l'expérience vécue. Les récits les plus frustrés sont encore des récits, c'est-à-dire procèdent d'une reconstitution après coup d'un itinéraire initialement représenté par le journal de route ou l'envoi de lettres. Si gauches que soient certaines de ces reconstitutions, elles témoignent néanmoins de la mise en place d'une finalité autre que celle qui se définit par la seule expression de la vérité simple et nue, et dévoilent le recours à la littérature et à ses modèles esthétiques, ce que conforte d'autre part la collaboration souvent recherchée d'un auteur professionnel ou d'un amateur averti⁷.

Il faudrait aussi reconnaître que l'ambiguïté générique du récit de voyage peut soudain se voir accentuée et réorientée au sein de périodes de crise qui secouent la fiction et l'ordre du savoir. Ainsi lorsque autour des années 1660 l'attention du public se détourne du roman héroïco-galant, réglé sur l'épopée, et vient se fixer sur des formes neuves, historiettes et mémoires, l'économie de la relation de voyage se modifie afin de prendre en compte les valeurs nouvelles et de tirer profit de

leur actualité. Instruire certes, mais aussi plaire et divertir se constituent en règles d'écriture.

Ce plaisir, si l'on en croit les avertissements des voyageurs ou de leurs éditeurs, c'est d'abord celui du voyage dans un fauteuil, de la découverte sans fatigue et sans risque de « choses étranges et prodigieuses » ; c'est aussi la séduction qui procède de la diversité des matières, de la singularité des observations et des aventures, de la fidélité d'un récit qui séduit l'imagination sans recourir aux fictions trompeuses ; c'est enfin l'agrément d'un style simple et familier, dont le naturel contribue à l'impression d'authenticité⁸.

Sans franchir totalement le pas et tout en respectant certaines limites (refus de la fiction et de l'inauthentique), ce programme réduit néanmoins très sensiblement les écarts entre la finalité littéraire et celle de la relation de voyage. Si la valorisation du document et de sa charge de vérité avait pour conséquence de rejeter la littérature et ses fables, en particulier sa langue aux figures élaborées qui en devenait l'image de marque, la production d'un effet de lecture, ayant pour contenu le plaisir et l'agrément, tendait *a contrario* à effacer les distances. Inversement, au siècle des Philosophes, le récit de voyage cherche pour une large part à se conformer aux exigences du discours scientifique. Ainsi est-il pris en charge à des degrés divers par la pensée des Lumières qui, tout en le soumettant à une sévère critique de sources, sait lui reconnaître ses mérites. Un voyageur comme La Condamine est traité en égal par les philosophes et c'est à lui d'ailleurs que l'on demandera de rédiger l'article « Guyane » pour *L'Encyclopédie*⁹. Sans doute cette plasticité générique du récit de voyage qui le fait s'adresser tantôt à un public de lecteurs de romans, tantôt à un public savant, et recourir ainsi apparemment sans contrainte à une double instance de légitimation, est-elle favorisée à l'époque par l'absence d'un principe de différenciation qui poserait comme exclusive la relation des lettres et des sciences. Si les pratiques et les finalités demeurent bien distinctes, les acteurs par contre sont souvent les mêmes¹⁰. Dans le contexte du voyage, la remarque suivante de Prévost est d'autant plus significative qu'elle désigne en même temps le statut des autorités légiférantes :

[les compilateurs anglais] ne dissimulent pas qu'ils portent envie au bonheur de la France, où les affaires ne font rien perdre aux sciences de la faveur qu'elles méritent, et où l'on peut dire que les chefs et les ministres de l'état sont les premiers hommes de lettres de la nation¹¹.

Il faut toutefois reconnaître que si elle est diversement activée en fonction des modifications axiologiques et idéologiques qui viennent affecter les champs symboliques au sein desquels le récit de voyage vient s'inscrire, l'ambivalence propre à ce dernier trouve son amorce dans la dichotomie structurale qui le constitue, et en particulier dans le type privilégié de relations qui s'institue entre l'ordre du descriptif et celui du narratif. C'est par la description que le savoir circule dans le texte. Loin de se limiter à une simple fonction ornementale comme c'est souvent le cas dans le récit de fiction qui à la limite peut se passer d'elle, la description du voyage y joue un rôle de premier plan au point que certaines relations en font un usage généralisé¹². La raison en est claire, c'est que pour une large part le récit de voyage est un texte didactique, un compte rendu d'observations et un véhicule d'informations. Si le genre descriptif fut l'objet au cours de son histoire de critiques répétées, celles-ci généralement exceptent le récit de voyage¹³. Sous ce rapport la configuration structurale est radicalement inversée entre le texte de fiction et celui du voyage. Dans la fiction la description, en tant que contenu, sert le récit, lui est hiérarchiquement soumise, tandis que le romancier se plaît à jouer des changements de rythme que ce statut formel autorise. *A contrario* la description dans la relation de voyage n'est pas la servante du récit, mais son égale, d'où la substitution au principe hiérarchique d'une structure agonique qui trouve un écho, parfois amplifié, dans l'ordre syntaxique de la mise en texte. En d'autres termes, si la description fait ici problème ce n'est jamais en ce qu'elle est une inscription du savoir, en ce qu'elle affiche un contenu documentaire, tout au contraire requis par la finalité même de ce type de récit, mais bien par sa relation formelle à l'ordre du temps, parce qu'elle est une pause qui vient arrêter la structure consécutive du récit perçue comme devant être rigoureusement semblable à celle de l'histoire. À cet égard trois options narratives s'offrent généralement au voyageur/scripteur : la première consiste à rendre explicite le malaise, voire le conflit entre récit et description, en accentuant par exemple transitions et sutures, ou encore à la manière des Jésuites en partageant «soigneusement les matières diégétiques et thématiques dans des chapitres relativement étanches»¹⁴, quitte à regrouper dans une ultime section le «Ramas de diverses choses qui n'ont pu estre couchées dans les chapitres

precedens » ; les suivantes marquent délibérément l'avantage que prend tantôt la description sur le récit, tantôt le récit sur la description. Cette dernière solution tend à favoriser le glissement du récit de voyage vers le récit d'aventures dont les exemples se font nombreux au cours du XVII^e siècle¹⁵ et ont pour conséquence de déplacer l'éclairage de l'espace observé sur la personne même du voyageur. Cet effet mérite d'autant plus d'être relevé que c'est précisément sur sa base que viendra s'appuyer l'architecture du voyage romantique. Il contribue aussi à montrer par quel biais sont susceptibles de s'introduire dans le récit les valeurs du romanesque.

Cette éventuelle subjectivation du récit de voyage est loin cependant d'annuler la double virtualité constitutive de son économie, surtout quand il s'agit au long des siècles de le faire servir aux fins propagandistes du pouvoir et de l'Église. On sait depuis longtemps quelle finalité s'affichait dans les relations des Jésuites. Comme l'écrit à juste titre Gilles Thérien, le lecteur des relations y perçoit

un premier artifice, celui d'une lettre à une personne qui est, en fait, une lettre à la hiérarchie et qui comme telle, contient tous les codes de l'institution dans laquelle elle est écrite et diffusée. Il en existe aussi un second, plus discret, mais tout aussi important : ces *Relations* doivent servir Dieu, la sainte Église, et bien sûr, la compagnie de Jésus et enfin la France¹⁶.

On sait aussi que les desseins expansionnistes et commerciaux de Colbert trouvaient notamment leur expression dans quantité de récits de voyages composés sur son ordre. S'y reflétaient bien sûr, comme par exemple dans ceux de Charpentier et de Thévenot, le désir de susciter chez leurs compatriotes le goût du risque et de l'aventure et le devoir de rivaliser avec l'Angleterre et les Pays-Bas pour la maîtrise des mers et la colonisation des pays lointains¹⁷. Il va de soi que toutes les potentialités du récit de voyage étaient dès lors convoquées, tantôt en offrant aux lecteurs des modèles d'aventuriers audacieux, tantôt en ayant recours à l'éventail diversifié de la description pour fournir aux futurs voyageurs un ensemble exhaustif d'informations scientifiques. Au siècle suivant la monumentale *Histoire des voyages* de l'abbé Prévost répondra aux mêmes impératifs institutionnels. Elle fut en effet entreprise à l'instigation de Maurepas, ministre de la Marine et du Commerce Extérieur du royaume, et du Chancelier d'Aguesseau. Prévost d'ailleurs, reconnaissant à

Maurepas de son retour en grâce, s'engage très ouvertement à mettre sa plume au service du ministre¹⁸. Ce geste d'écrivain dit bien quelle pouvait être, de la Renaissance au Siècle des Lumières, la situation du voyageur/scripteur face aux instances politiques et religieuses en place. Commandités par elles, le voyage et son récit y trouvaient aussi la sanction qui les légitimait. Il va sans dire que cette légitimation ne pouvait s'exercer qu'à l'égard d'entreprises susceptibles d'actualiser les valeurs et les exigences articulées par ces mêmes instances. Tout comme les Belles-Lettres, et de façon peut-être encore plus ouvertement marquée, à cause de l'importance des enjeux expansionnistes et évangélisateurs, les récits de voyages s'écrivirent pendant longtemps sous un régime de tutelle. Celui-ci ne pouvait que contribuer à entretenir l'ambiguïté du genre afin de pouvoir l'employer à la multiplicité de ses fins.

L'avènement du Romantisme va radicalement modifier cet état de fait. Désormais le récit devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une de ses possibles conséquences. Dans la préface à la première édition de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand révèle qu'il avait entrepris son voyage à la recherche d'images pour *Les Martyrs*. C'est la littérature dès lors qui fixera au voyage son objet et sa finalité, en même temps que la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l'écrivain. Il faut noter en effet que l'économie actantielle du multi-système constitué par les diverses productions liées à l'écriture, va subir un changement d'importance. L'écrivain s'arrangera pour occuper, et cela de manière quasi exclusive, le poste de producteur que se partageaient jusqu'alors navigateurs, géographes, missionnaires, marchands, ambassadeurs, militaires et commis de l'état, qui avaient tous en commun d'appartenir à des champs d'activités autres que celui de la littérature. Au long du XIX^e siècle il n'est guère en France d'écrivains qui n'aient consacré une partie de leur œuvre à leurs souvenirs de voyages, à une époque en particulier où la mode romantique conférait aux voyages en Orient, en Italie ou en Espagne une actualité renouvelée. Or il est manifeste que l'intrusion de l'homme de lettres dans un espace de production qui, sans lui être totalement étranger, ne demeure pas moins extrinsèque à ses valeurs et à ses pratiques, ne peut que modifier profondément la structure de cet espace. Cette prise

en charge de caractère actantiel peut néanmoins être décrite en termes topiques, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de superposer aux articulations d'un espace investi, à ses traditions et à ses modes d'expression, celles d'un espace investissant qui tire profit de cette relation de force en affirmant les marques de sa spécificité et de son autonomie. Certes l'espace n'est pas entièrement recouvert et certains de ses attributs se voient conservés, ne serait-ce que par le biais d'une insertion ironique¹⁹, cependant le caractère essentiel du processus d'investissement consiste à faire surgir la représentation des conditions d'existence du nouveau lieu de l'écriture et des signes qui lui permettent de se singulariser.

L'entrée en littérature du récit de voyage est ainsi l'occasion pour la littérature de revendiquer l'autonomie de son espace signifiant et celle de ses pratiques aussi bien que des dispositifs qui lui sont propres dans la production du sens. Cela se manifeste en particulier dans la manière de poser le problème de la référence. Tel que nous l'avons décrit jusqu'à maintenant, le récit de voyage ne peut surgir que dans l'après-coup d'un rapport au monde inéluctablement premier, incontournable dans sa priorité. Quel que soit le type de la relation considérée, celle-ci se donne toujours comme le compte rendu d'une enquête, le résultat d'une découverte. D'où le topos de la transparence du discours réaffirmé à l'envie et accompagné d'une prescription véridictoire, même en cette époque tardive du Romantisme.

Un voyageur, écrit Chateaubriand, est une espèce d'historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité²⁰.

Il ne faudrait pourtant pas s'y laisser prendre. Cette revendication mimétique fondée sur l'antécédence du référent et dont la formulation demeure quasi inchangée depuis le temps d'Hérodote²¹, est une survivance archaïque que thématise l'écriture nouvelle sans pour autant y souscrire au plan de sa pratique. Lorsque Chateaubriand écrit dans *l'Itinéraire* « j'eus tout le loisir de considérer Corfou », le lecteur s'attend à trouver dans ce qui suit la description de l'île qui s'offre au regard du voyageur. Pourtant il n'en est rien, car le texte se contente de décliner les noms anciens de l'antique Argos et de rappeler les hauts faits dont elle fut le site, pour conclure :

J'avais le temps de repasser dans mon esprit tous ces souvenirs, à la vue des rivages de Corfou, devant lesquels nous étions arrêtés par un calme profond. Le lecteur désire peut-être qu'un bon vent me porte en Grèce, et le débarrasse de mes digressions : c'est ce qui arriva le 7 au matin²².

L'absence de la description attendue que remplace la digression — procédé que le récit s'empresse ironiquement d'enregistrer et de réfléchir — ne peut que désigner l'effacement du référent mondain et le surgissement concomitant d'un signifié où vient se refléter le savoir livresque du narrateur. La réalité perceptible de Corfou et la représentation qui aurait pu ou aurait dû en résulter s'estompant au profit d'une fonction signe qui trouve sa justification dans une finalité mnémonique, dans un travail de la mémoire. À la motivation mimétique, première, naturelle, viennent répondre les rêveries sur un nom, opération seconde, culturelle, qui réécrit le réel en fonction d'un modèle antérieurement connu. Ainsi conçue, la description, qu'elle soit allusive, énumérative ou citationnelle, affiche ostensiblement sa nature fabriquée et son statut d'objet littéraire. En se détournant de l'objet mondain, référentiel, le geste descriptif invite le lecteur à la reconnaissance, à se ressouvenir du florilège des textes qui constituent sa mémoire et son identité culturelle. Cette tendance du discours à se replier sur lui-même, à réitérer l'inscription de son origine et le réseau de son intertexte, est la marque même de la littérarité. N'est-ce pas précisément la leçon de Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, qui poussant jusqu'à l'extrême la logique de sa démonstration, nous donne à voir, en conclusion du roman, ses deux héros, copistes professionnels, retournant à leur copie après avoir vainement tenté de reproduire le réel.

Il existe dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* un passage où s'énonce de façon encore plus soutenue le glissement de la représentation fondée sur la butée du référent à celle qui résulte d'un travail de réécriture, à proprement parler de référentialisation, au cours duquel un déjà-là encyclopédique, un inventaire de savoirs archivés, viennent témoigner au cœur même du récit de son appartenance au champ du littéraire. Il s'agit de la description de Sparte. « Tout le monde a vu Athènes, mais très peu de voyageurs ont pénétré jusqu'à Sparte ; aucun n'en a complètement décrit les ruines »²³. Or l'évocation qui suivra répondra on ne peut mieux au projet prescrit par l'emploi de l'oxymore. Car que peut signifier ce dessein de décrire *complètement des ruines*, sinon vouloir

restituer par-delà les débris actuels et visibles, la totalité de ce que fut en l'occurrence la ville de Sparte, c'est-à-dire la Sparte du discours, celle dont les livres attestent l'existence et la topographie, celle qui n'existe plus devant le regard mais que le récit pourtant s'attache à représenter, c'est-à-dire à reconstruire ?

J'ai compté dans ce vaste espace sept ruines debout et hors de terre, mais tout à fait informes et dégradées. Comme je pouvais choisir, j'ai donné à l'un de ces débris le nom du temple d'Hélène ; à l'autre, celui du tombeau d'Alcman ; j'ai cru voir les monuments héroïques d'Egée et de Cadmus ; je me suis déterminé ainsi pour la fable, et n'ai reconnu pour l'histoire que le temple de Lycurgue²⁴.

Ainsi sort, non de terre, mais du terreau des discours, de ceux qui inlassablement se sont relayés au long de l'Histoire, une Sparte nouvelle, fictive, où se donne à lire le pouvoir des signes. Car les ruines ont perdu leur réalité objectale, pour devenir des signes, des traces, des indices susceptibles de permettre une lecture du monde par le truchement des livres. L'intertexte de *l'Itinéraire* est immense, les sources sont abondantes, les citations s'y multiplient. Le récit n'échappe pas toujours à la compilation, et le vécu du voyageur cède rapidement le pas à l'étalage de sa bibliothèque, où pour le moins y trouve le recours répété à un interprétant.

Cet appel à une instance de médiation est une constante des récits de voyages romantiques. Un texte en particulier illustre bien cette tendance. Il s'agit d'*Un hiver à Majorque* de George Sand qui relate le bref séjour effectué en cette île des Baléares par l'écrivain en 1838 et 1839²⁵. Deux ans séparent l'événement de la rédaction et de la publication. Sand s'en explique en ces termes : « Si je secoue aujourd'hui la léthargie de mes souvenirs, c'est parce que j'ai trouvé un de ces derniers matins sur ma table un joli volume intitulé : *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque, par J.B. Laurens* »²⁶, comme si le voyageur (le récit est écrit au masculin) ne pouvait de lui-même et spontanément apprivoiser la réalité majorquine et pour ce faire devait l'interpréter au moyen de la représentation qu'en donne l'ouvrage de Laurens où l'illustration vient suppléer le texte. Notons en même temps que durant son séjour à Majorque, George Sand a beaucoup écrit et composa en partie *Spiridion*, cette fiction dont l'atmosphère monastique doit beaucoup aux impressions reçues au long des deux mois passés à la Chartreuse de Valldemosa. Comme le signale à

juste titre Béatrice Didier « il y a eu donc d'abord la sensation de l'écrivain, ensuite sa transposition romanesque [*Spiridion*], enfin — puisque *Un hiver* a été composé après coup —, la tentative de retour à la sensation première dans le texte autobiographique, ou para-autobiographique, mais, dans ces cas-là, il est bien rare qu'il n'y ait pas quelque réminiscence du roman qui intervienne »²⁷. Tout se passe comme si, en cette moitié du XIX^e siècle, le voyageur ne pouvait plus écrire son récit selon le modèle consacré qui était de voir pour savoir afin de rendre compte. C'est comme si désormais un irrémédiable hiatus venait s'immiscer entre l'expérience et sa représentation. Comment parler de Majorque après s'y être rendu et y avoir séjourné ? Question sans pertinence pour le voyageur d'autrefois qui trouvait (ou croyait trouver) dans le seul référent la motivation de son discours, mais qui trahit la gêne et l'impuissance du voyageur moderne. Le romantique sait lui que le réel ne se dit pas, et que le seul moyen d'en parler est de recourir aux procédures et aux systèmes de représentation. Le voyageur désormais ne saurait oublier qu'il est aussi écrivain. C'est le sens qu'il faut attribuer dans le récit qui nous occupe à la médiation modélisante d'un texte témoin qui sert à la fois de caution et de balise. Tout récit, qu'il soit ou non de voyage, s'écrit dans l'ombre d'un texte ou de textes antérieurs qui le rappellent à l'ordre de son appartenance.

Or dans le cas présent cette appartenance est esthétique, le voyage de Laurens, comme son titre et les gravures qui ornent les pages nous le rappellent, est un *voyage d'art*. Ce parrainage artistique n'aura d'autre ressource que de désigner au récit qui le prend en charge la voie de sa littéarité. Celle-ci s'affirme dès l'incipit d'*Un hiver à Majorque* : « Deux touristes anglais découvrirent, il y a, je crois, une cinquantaine d'années, la vallée de Chamounix... »²⁸. Cette découverte, bien entendu, ne saurait être confondue avec celles des anciens explorateurs qui sillonnaient mers et continents lointains, mais relève d'une finalité esthétique. Il ne s'agit de rien de moins que d'indiquer « aux poètes et aux peintres, ces sites romantiques où Byron rêva son admirable drame de *Manfred* »²⁹. Désormais le voyageur tend à minimiser le critère quantitatif de la distance, pour lui substituer celui de l'art, motivation purement qualitative qui fait de l'artiste l'explorateur des temps nouveaux. Il faut aussi ne pas manquer de noter la fréquence d'emploi du mot artiste dans le paradigme lexical où

puise le narrateur quand il lui plaît de se nommer³⁰. Il faut noter encore la posture qu'adopte celui-ci devant la scène à décrire. Immanquablement c'est en fonction du regard de l'artiste, de son aptitude à juger, que la nature observée trouve grâce aux yeux du narrateur. Tantôt celui-ci décèle dans le désordre des choses le tableau virtuel qu'il importe de dégager (« Mais les belles mousses qui couvraient ces pierres, les petits ponts verdis par l'humidité [...] faisaient de ce site quelque chose d'admirable pour la peinture »)³¹, tantôt y découvre la perfection de l'œuvre achevée : « C'est une de ces vues qui accablent parce qu'elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer. Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature l'a créé en cet endroit [...] tout est là, et l'art n'y peut rien ajouter »³². Tantôt le narrateur trouve en lui-même les ressources descriptives pour produire son objet, tantôt il procède par délégation en évoquant non plus la scène originelle mais la représentation picturale à laquelle elle a donné lieu³³. Dans tous les cas il s'agit de faire surgir le tableau à faire³⁴.

En même temps le récit se plaît à véhiculer tout un ensemble de références qui indexent les marques d'appartenance au système de valeurs esthétiques et littéraires de l'époque et qui ce faisant reflètent la participation à un capital symbolique. On remarquerait la pratique qui consiste à rendre hommage aux tenants de l'esthétique dominante et à signaler par là même que l'on partage leurs convictions. Ainsi ne manquent pas d'apparaître dans *Un hiver à Majorque* des renvois à la poésie alpestre de Rousseau, à l'exotisme américain de Chateaubriand, à l'orientalisme de Hugo, aux visions puissantes et dramatiques de Delacroix dont le récit d'ailleurs tente de donner un équivalent verbal par la description d'une escapade en montagne un soir d'orage³⁵. Là encore il s'agit de réduire la scène naturelle aux effets pré-codés de la représentation, c'est-à-dire de réitérer les marques mêmes de l'écriture romantique, les signes d'appartenance, mais en feignant de croire qu'ils émanent naturellement des choses, ce qui transforme en principes de vérité les positions les plus conventionnelles :

Les apparitions fantastiques ne nous manquèrent même pas, comme je le dirai tout à l'heure ; et à propos de tout ce romantisme matérialisé qui posait devant moi, je n'étais pas sans faire quelques réflexions sur le romantisme en général³⁶.

En outre le narrateur d'*Un hiver à Majorque* dispose au cœur même de la relation de voyage un long épisode fictif, «Un couvent de l'inquisition», au caractère littéraire très fortement marqué, et qui se présente de surcroît comme une mise en abîme du texte en son entier, du texte entier en son écriture. Il s'agit très exactement d'un apologue qui met en scène deux personnages : un jeune peintre épris de beauté, amoureux des ruines et du passé idéalisé dont elles sont les témoins, méprisant l'affairisme et le manque de goût du temps présent, et d'autre part un moine, jeune par l'âge, mais prématurément vieilli dans les geôles de l'inquisition, et qui ouvre les yeux de son compagnon de hasard sur la fonction de l'art et la mission de l'artiste³⁷. La poésie des ruines ne doit ni masquer ni faire oublier les malheurs de ceux qui ont souffert en ces lieux et l'artiste se doit d'être un témoin au service de la vérité. Telle est la leçon du moine, tel est aussi le principe qui préside au mouvement du récit dans son ensemble, et qui demeure emblématique de la responsabilité sociale de l'écrivain et de la valeur morale de la littérature. On reconnaît au passage le parti-pris éducateur, moralisant et progressiste du Romantisme d'après 1830³⁸. C'est parce qu'il est d'abord un artiste et qu'un artiste ne saurait «exempter son esprit de toute action sur les contemporains et isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social»³⁹, que le voyageur est amené à porter certains jugements sur ce qui l'entoure et à dénoncer par exemple l'obscurantisme des Majorquins et le système socio-économique qui est le leur. De nouveau, cette fois face à la réalité sociale, le regard du voyageur vient se régler sur celui de l'artiste, le récit se donnant comme une pratique du réel en même temps qu'il s'attache à définir le sens de cette pratique, en somme le sens de la littérature.

Ce que tend à montrer cette analyse qu'il faudrait à la fois affiner et élargir, c'est que le mouvement de bascule qui au XIX^e siècle fait pencher le récit de voyage du côté de la littérature, ne peut pas être pensé indépendamment de la notion de médiation et corollairement de la notion de norme. Si le voyageur-scripteur classique croyait ou feignait de croire à la possibilité de la fonction mimétique, le voyageur romantique lui oppose la médiation de ses discours et des valeurs idéologico-esthétiques qui leur sont attachées. Le texte littéraire est fondamentalement médiatisé dans sa relation au réel, et c'est dans la reconnaissance et la

célébration de cette médiation qu'il énonce l'autonomie de la littérature.

Université de Toronto

Notes

- 1 Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Garnier-Flammarion, p. 42.
- 2 Citons à titre d'exemple le passage bien connu de l'épître dédicatoire qui ouvre le *Brief Récit* de Jacques Cartier (*Voyages en Nouvelle France*, Cahiers du Québec, Hurtubise HMH, 1977, pp. 75-76) : «... le prince de ces philosophes [Aristote] a laissé parmi ses écrits, un bref mot de grande conséquence, qui dit que *experientia est rerum magistra* ; par l'enseignement duquel, j'ai osé d'entreprendre d'adresser à la vue de votre majesté royale ce propos, en manière de prologue de mon petit labeur ; car, suivant votre royal commandement, les simples mariniers d'à présent, n'ayant pas eu autant de crainte que ceux-ci de courir l'aventure de ces périls et dangers qu'ils ont eus et qu'ils ont le désir de vous rendre très humble service, à l'augmentation de la très sainte foi chrétienne, ont connu le contraire de cette opinion desdits philosophes, par une vraie expérience». Cette opinion est partagée par nombre de voyageurs, non seulement à la Renaissance, mais encore au long des deux siècles qui suivent. Notons la remarque de Bougainville qui dans le *Discours préliminaire* du *Voyage autour du monde* (1771) répond dans les termes suivants à la critique que Rousseau adresse à l'égard des voyageurs dans la note X du *Discours sur l'origine de l'inégalité* : « Je suis voyageur et marin, c'est-à-dire un menteur et un imbécile aux yeux de cette classe d'écrivains paresseux et superbes qui, dans les ombres de leur cabinet, philosophent à perte vue sur le monde et ses habitants, et soumettent impérieusement la nature à leurs imaginations. Procédé bien singulier, bien inconcevable de la part de gens qui, n'ayant rien observé par eux-mêmes, n'écrivent, ne dogmatisent que d'après des observations empruntées de ces mêmes voyageurs auxquels ils refusent la faculté de voir et de penser » (Folio, pp. 46-47).
- 3 « À l'égard du style et de la langue, j'ai déjà dit auparavant, écrit Jean de Léry, que je connaissais bien mon incapacité en cet endroit [...] et nos Français ont les oreilles si délicates et aiment tant les belles fleurs de rhétorique [...] Finalement j'assure ceux qui aiment mieux la vérité dite simplement que le mensonge orné et fardé de beau langage, qu'ils trouveront les choses par moi exposées en cet ouvrage, non seulement véritables, mais aussi que certaines [...] sont dignes d'admiration (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, éd. Sophie Delpech, Paris, 1980, pp. 47-48). Et le récollet Sagard : « J'ay esté conseillé de suivre plustost la naïveté et simplicité de mon style ordinaire (lequel agréera tousiours dauantage aux personnes vertueuses et de mérite), que de m'amuser à la recherche d'un discours poli et fardé, qui auroit voilé ma face, et obscurci la candeur et sincérité de mon Histoire, qui ne doit auoir rien de vain ny de

- superflu » (*Le grand voyage du pays des Hurons*, Cahiers du Québec, Hurtubise HMH, Montréal, 1976, p. XLII).
- 4 Jacques Chupeau, « Les récits de voyages aux lisières du roman », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1977, 3/4, p. 540. Nous ferons notre profit dans les pages qui suivent de cet article très utile et bien informé.
- 5 Barthes remarquait : « ... dans la société française depuis deux ou trois siècles, une sorte de valeur, d'alibi transcendant, éternel, universel, a été attribué au langage littéraire. Le langage littéraire était le langage par excellence, alors que, dans la réalité sociale, il y avait une grande quantité d'autres langages... » (*Sur la littérature*, Presses de l'Université de Grenoble, 1980, pp. 10-11).
- 6 « Je sais bien cependant qu'encore que le sujet de cet histoire soit tel que, s'il vous en venait quelques fois envie d'en ouïr la lecture, il y a choses où pourriez prendre plaisir... » de Léry, *op. cit.*, p. 30). C'est encore cette double finalité qui guide l'abbé Prévost dans sa traduction et sa réécriture de l'*Histoire des voyages*. Tout en insistant sur la volonté d'exactitude afin de donner « ce qu'il y a de plus utile et de plus avéré dans les voyageurs », il s'efforce en même temps d'en rendre la lecture agréable à un public habitué à juger selon les principes du bon goût (*Œuvres de Prévost*, vol. VII, Presses universitaires de Grenoble, 1985, p. 417 et 420).
- 7 On pourrait citer comme exemple la rédaction du *Brief récit* que la critique s'accorde généralement à attribuer à une plume plus exercée que celle de Jacques Cartier.
- 8 J. Chupeau, *op. cit.*, p. 541.
- 9 « Ses relations sont dans toutes les bibliothèques et à la source de tout ce qui se dit ou s'écrit sur le Pérou, les sauvages de l'Amazonie, et aussi la Guyane. Pour Prévost, Buffon, De Pauw, son témoignage fait autorité » (Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Flammarion, 1977, p. 98).
- 10 On pourrait citer maints exemples de ce cumul d'intérêts et d'activités. Le plus évident sans doute est celui des Encyclopédistes.
- 11 Prévost, *op. cit.*, p. 420. C'est nous qui soulignons.
- 12 C'est le cas par exemple des relations de Tavernier et de Chardin.
- 13 Pierre Larousse note à l'article *Descriptif* du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* que le genre descriptif « ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement une raison d'être, c'est-à-dire dans les livres de voyage ».
- 14 Réal Ouellet, « Héroïsation du protagoniste et orientation descriptive dans *Le grand voyage du pays des Hurons* », *Voyages, récits et imaginaire*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, Seattle, Tübingen, 1984, p. 219.
- 15 J. Chupeau, *op. cit.*, pp. 544 ss.
- 16 Gilles thérien, « Jean de Brébeuf : parler des Hurons pour parler de soi », *Héritage francophone en Amérique du Nord*, Québec français, 1984, pp. 31-32.
- 17 Jacques Chupeau fournit sur ce sujet de précieuses informations (*op. cit.*, pp. 537-539). Il cite ainsi ce passage des *Relations de divers voyages curieux* de Thévenot (Paris 1663, 3 vol. in fol.) : « Je me suis imaginé que le exemples de ces conquêtes, et des richesses que nos voisins en tirent, pourroient exciter un jour ceux de nostre Nation à entreprendre la mesme

chose, et à naviguer dans ces Mers éloignées, sous le Pavillon de France ; et que la lecture des Voyages qui les exciteroit à en faire de pareils, leur serviroit encore pour les instruire de la conduite qu'il y faut tenir ».

- ¹⁸ « Ma principale confiance, lui écrit-il, est dans votre bonté dont j'ai ressenti bien des marques personnelles, et dont je m'efforcerais de me rendre digne par l'usage que je ferai désormais de ma plume ». Cité par Jean-Paul Mas dans son introduction à l'*Histoire des voyages (Œuvres de Prévost, tome VII, Paris, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 398)*.
- ¹⁹ En voici un exemple emprunté à *Un hiver à Majorque* de George Sand : « Voici toutefois mon article de dictionnaire géographique ; et pour ne pas me départir de mon rôle de voyageur, je commence par déclarer qu'il est incontestablement supérieur à tous ceux qui le précèdent » (Le livre de poche, p. 30). Suit une description de caractère géographique et économique de l'île de Majorque.
- ²⁰ Chateaubriand, *op. cit.*, p. 42.
- ²¹ François Hartog écrit dans sa préface aux *Histoires* : « Comment procède l'enquête ? Avec l'œil et avec l'oreille : « Jusqu'à la ville d'Éléphantine, j'ai vu les choses par moi-même ; quant à ce qui est au-delà de cette ville, je ne le sais que par les réponses que l'on m'a faites » (*Histoires*, II, 29). Car *histor*, à date ancienne, signifie le témoin : celui qui sait parce qu'il a vu » (Hérodote, *Histoires*, Paris, La Découverte, 1985, p. 13).
- ²² Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 59 et 61.
- ²³ *Ibidem*, p. 92.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 101.
- ²⁵ George Sand, accompagnée de ses deux enfants et de Chopin, séjourna à Majorque du 1^{er} novembre 1838 au 14 février 1839, d'abord à Palma, puis, à partir de la mi-décembre, à la Chartreuse de Valldemosa. L'expérience fut décevante du point de vue climatique (il plut beaucoup) et surtout du point de vue humain : les voyageurs durent faire face à l'hostilité des autochtones et Chopin fut sérieusement malade. La relation de ce séjour parut d'abord en trois livraisons dans la *Revue des Deux Mondes*, celles des 15 janvier, février et mars 1841 sous le titre *Un hiver au midi de l'Europe*, avant de paraître en librairie sous son titre actuel au début de 1842.
- ²⁶ George Sand, *Un hiver à Majorque*, édition de Béatrice Didier, Paris, Le Livre de poche, 1984, p. 26.
- ²⁷ *Op. cit.*, *Commentaires*, p. 223.
- ²⁸ *Op. cit.*, p. 25.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 25.
- ³⁰ En particulier le syntagme distinctif « nous autres artistes » revient fréquemment : pp. 47, 98, 99.
- ³¹ *Op. cit.*, p. 55.
- ³² *Ibidem*, p. 128.
- ³³ « M. Laurens a senti cette beauté pittoresque, qui n'eût point frappé un simple archéologue, et il a retracé un des aspects qui m'avait le plus pénétré par sa grandeur et sa mélancolie [...] Un groupe de beaux palmiers couronne cette fabrique, dernier vestige d'une forteresse des templiers, premier plan, admirable de tristesse et de nudité, au tableau magnifique qui se déroule au bas du rempart, la plaine riante et fertile terminée au loin par les montagnes bleues de Valldemosa » (*op. cit.*, p. 88).
- ³⁴ « C'était un tableau à faire... » (*op. cit.*, p. 131).

³⁵ Respectivement pp. 25, 122, 61 et 199-203.

³⁶ *Ibidem*, p. 138.

³⁷ « Si j'avais été peintre, moi, j'aurais fait un beau tableau consacré à retracer le jour de ma délivrance ; j'aurais représenté des hommes hardis et robustes, le marteau dans une main et le flambeau dans l'autre, pénétrant dans ces limbes de l'inquisition que je viens de te montrer, et relevant de la dalle fétide des spectres à l'œil terne, au sourire effaré [...] car ces hommes du peuple, qui te semblent si grossiers et si méprisables dans l'œuvre de la destruction, m'apparurent plus beaux et plus nobles que tous les anges du ciel ; de même que cette ruine, qui est pour toi un objet de tristesse et de consternation, est pour moi un monument plus religieux qu'il ne le fut jamais avant sa chute » (*op. cit.*, p. 109).

³⁸ « Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude et, au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu » (George Sand, *La Mare au diable*).

³⁹ Hugo, Victor, *La Muse française, Œuvres complètes*, Édition Massin, 1970, tome 11, pp. 432-433.