

Des *topoi* de la littérature de voyage à son approche parodique¹

Maria de Fátima Outeirinho

Universidade de Porto – ILC

Résumé: Christine Montalbetti (*Roman et récit de voyage*, 2001) souligne que, souvent, “ (...) l'énoncé référentiel mime l'énoncé fictionnel et inversement ” (p. 105). Or, ces constructions textuelles émergent avec une certaine régularité dans des récits érigés autour du voyage et dans les textes de voyage à socle intergénérique. En effet, la littérature de voyage se situe dans un espace générique de frontière ; elle se présente en tant que *frictionnal literature*, dans les mots heureux d'Ottmar Ette (*Literature on the move*, 2003). En outre, la littérature de voyage s'érige sur la construction de représentations culturelles, sur des auto et des hétéro-images presque toujours ancrées sur une mémoire et histoire collectives, à appartenance nationale et/ou transnationale, et sur une expérience d'un temps du présent médiatisé par le récit. Ces récits, ancrés sur un déplacement factuel, se construisent sur des enjeux dialogiques de tout ordre : les relations entre cultures, la culture d'appartenance et la culture cible, la réflexion sur l'autre et sur soi-même, le va-et-vient dialogique entre les différents textes qui intègrent la bibliothèque mentale de celui qui écrit et son propre texte, car les textes de voyage ne se posent pas en solitaires, ils se nourrissent d'autres textes, de façon avouable et légitime, vu leur poétique. Il s'agira donc dans notre communication de penser, d'une part, une poétique viatique ayant comme point de départ quelques récits de voyage en Afrique, ceux de Jean Rolin ou de Maurice Genevoix, et, d'autre part, de considérer les apports heuristiques d'une approche parodique de la littérature de voyage par le biais d'*Oreille Rouge* (2005) d'Éric Chévilard, écrivain de Minuit, ouvrage où la “ tentation de l'Afrique ”, le voyageur occidental, le touriste occidental, l'imagerie de l'Afrique, le personnage de l'écrivain-voyageur, font l'objet d'enjeux parodiques dans ce présumé récit d'un périple africain.

En 1998, Patrick Holland et Huggan Graham, dans “Travel writing today”, introduction à la publication *Tourists with typewriters*, signalaient le boom de la littérature de voyage, boom dû, entre autres, à la croissante mobilité du monde contemporain et au rôle entrepreneur de l’industrie du voyage (Holland & Graham 1998: 2), marché du livre et marché touristique inclus. En effet, la présence intense d’un objet textuel qui se construit autour du voyage dont Kristi Siegel nous parle dans *Issues in Travel Writing* (2002), un voyage d’agrément – par opposition au voyage qui résulte d’un déplacement migratoire, souvent contre le gré du voyageur –, un voyage qui suppose le déplacement vers une autre culture, a été, et est encore de nos jours, bel et bien vulgarisé, voire banalisé.

Cet objet textuel, dans la mesure où il accueille des mises en rapport entre la culture d’appartenance du voyageur et la culture d’arrivée dont il fait l’expérience, s’avère être une littérature de médiation (Pageaux 2003: 281-282) et, de la sorte, objet d’étude non négligeable quand il s’agit d’étudier les relations interculturelles, et par la possibilité de réflexion sur la circulation de représentations sur l’étranger, et en tant que lieu fertile dans la construction, perpétuation ou redescription de représentations. De fait, la littérature de voyage s’érige sur des auto et des hétéro-images presque toujours ancrés sur une mémoire et histoire collectives, à appartenance nationale et/ou transnationale, et sur une expérience d’un temps du présent médiatisée par le récit.

Ces récits de voyage, issus d’un déplacement factuel, se construisent sur des enjeux dialogiques de toutes sortes: les relations entre cultures, la culture d’appartenance et la culture cible, la réflexion sur l’autre et sur soi, le va-et-vient dialogique entre les différents textes qui intègrent la bibliothèque mentale de celui qui écrit et son propre texte, car les textes de voyage ne se posent pas en solitaires, ils se nourrissent d’autres textes, de façon avouable et légitime, vu leur poétique.

Il s’agira donc ici de penser, d’une part, une poétique viatique très répandue par l’entreglose et, d’autre part, de considérer les apports heuristiques d’une approche parodique de la littérature de voyage par le biais d’*Oreille Rouge* (2005) d’Éric Chevillard, écrivain de Minuit, ouvrage à “tentation de l’Afrique”. Pour ce faire, nous nous attarderons, dans un premier volet, sur trois axes centrales de la littérature de voyage: la centralité

partagée d'un je, du récepteur et d'un imaginaire aux auto- et hétéro-représentations abondantes; et, dans un deuxième volet, sur l'approche parodique chez Chevillard.

La centralité d'un je

La présence d'un je particularisé qui inscrit un filon autobiographique manifesté par un narrateur à la première personne, protagoniste et témoin d'une expérience vécue à partager, surgit comme atout à ne pas négliger. Effectivement, la diversité des textes de voyage découle énormément d'un trait commun et conditionnant du récit: l'équation personnelle du voyageur faite de choix singuliers, ancrés sur une sensibilité artistique, politique ou autre. Le récit de voyage est alors défini par l'assomption d'un je qui se présente en tant que voyageur, légitimant le particularisme de l'observation, du jugement et du rapport personnel face à une dimension d'étranger et qui donne à voir une géographie spécifique du regard et de la curiosité, en développant une fonction de commentaire à l'adresse du lecteur, la présence du destinataire étant un des piliers fondamentaux dans la structuration du récit de voyage.

La centralité du récepteur

Même si la singularité de chaque voyageur assigne aux textes une empreinte personnelle, une fois lus, ces textes dévoilent entre eux des traits de parenté. De fait, ils se construisent sur des stratégies communes qui misent sur la variété, car la lecture ne peut pas devenir occasion de monotonie, et le récit de voyage s'il offre de l'information, il est aussi l'occasion d'une jouissance ludique. Ainsi le narrateur circule-t-il entre une tonalité grave ou plaisante, le cliché du guide de voyage et le commentaire personnel, la note historique et la note légendaire, l'évènementiel et le fictionnel, à proportions variables, afin de bien séduire le lecteur, lequel est souvent interpellé tout au long du récit; et les marques élocutoires qui parsèment les textes en témoignent de façon exemplaire.

De même, au niveau de la production textuelle, une stratégie du partage est aussi révélatrice de la centralité du récepteur. Nous nous référons à toute une pléiade de références culturelles partagées issues d'une bibliothèque et/ou filmothèque mentales que

n'importe quel voyageur porte en lui, et qui deviennent des ponts de rapprochement complice entre la production et la réception de l'œuvre, misant en outre sur le plaisir de la reconnaissance, signalé par Jean-Claude Berchet, et en invitant le récepteur à être un compagnon de route. Dans la construction du récit, cet ensemble de références, à fonctionnement double, permet de confronter la réalité visitée à un modèle imaginaire.

Déjà, le récit de voyage se construit couramment à partir et à travers l'explicitation d'une *auctoritas*, faite d'un ensemble majoritaire d'auteurs et d'œuvres qui dressent des représentations sur l'autre étranger. Le voyageur emporte toujours un bagage mental fait de mémoires littéraires, servant de filtre à son regard sur l'espace visité. Outre les traces dialogiques explicites que les textes de voyage présentent abondamment, l'exploration d'une expérience et d'un patrimoine culturels communs est donc un des traits constitutifs de la poétique du genre.

La centralité des auto- et hétéro-représentations

La stratégie du partage est ainsi encore renforcée par tout un imaginaire en processus de revisitation du fait que les récits viatiques sont fertiles pour ce qui est la construction, reproduction et /ou perpétuation d'images sur l'autre étranger, portées sur un imaginaire personnel pourtant fondé sur un imaginaire collectif. L'espace rêvé qui plus est mythifié, en quête duquel le voyageur s'élance, est à tout moment mis en rapport avec celui dont on fait l'expérience. La confrontation permet de rappeler, à nouveau, des images déjà figées sur cet autre étranger et, même si la réalité empirique ne correspond pas aux représentations standard, le processus de perpétuation de cet imaginaire a lieu par l'appel constant à une mémoire collective.

De ce fait, s'avère pertinent, pour l'approche des textes de voyage, l'attention vouée à la présence et diffusion de ces images, entendant par image une représentation culturelle soutenue par une relation de tension entre identité et altérité dans le sens développé par Daniel-Henri Pageaux (1989: 135) ou Jean-Marc Moura (1998). En plus, cette présence intense d'images sur l'autre étranger et qui donnent à voir des constructions identitaires relatives au sujet textuel, sont très souvent des stéréotypes, c'est-à-dire, des images

essentialistes, transtemporelles, même si anachroniques, inscrites dans une longue durée et impliquant toute un imaginaire culturel. Tel que le souligne Pageaux,

Les images appartiennent au temps long, et plus particulièrement les images stéréotypées, parce que le stéréotype est foncièrement anachronique, ou mieux a-chronique, en ce qu'il sert à montrer (et à démontrer), en dehors d'un temps historiquement défini, l'essence, ou une part essentielle, de la culture (et de la nature) d'un peuple. (Pageaux 2003: 13)

L'approche parodique

C'est face à ce cadre sommairement tracé que l'entreprise parodique d'Éric Chevillard peut être envisagée. *Oreille Rouge*, publié en 2005, poursuit un chemin souvent parcouru dans l'écriture de Chevillard, à savoir, le jeu avec les codes génériques et les canons. Dans un registre clairement ludique, il s'inscrit de ce fait dans une littérature française contemporaine dont Dominique Viart et Bruno Vercier tracent les contours dans *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, une littérature où les enjeux ludiques sont majeurs.

Il s'agit de mener à bout un récit qui n'est pas à la première personne – et déjà le détournement générique se manifeste –, où le narrateur n'est pas le voyageur, en mettant en scène un écrivain invité pour une résidence d'auteur au Mali. L'invitation déclenchera tout un va-et-vient de sentiments contradictoires au sujet de la possibilité de rester en Afrique et toute une réflexion sur l'écriture parodique du récit de voyage, sur le voyageur occidental, voire français, et sur les stéréotypes qui circulent dans l'imaginaire européen, laissant le lecteur dans le doute quant à savoir si un déplacement spatial a eu vraiment lieu ou s'il est juste devant la fiction d'un déplacement, intégré dans un univers fictionnel, même si l'on sait que l'auteur empirique a effectué réellement un séjour au Mali pour une résidence d'écriture.

Face à l'invitation qui lui a été adressée, la première réaction de l'écrivain-personnage sera: "Oh! Mais il ne va pas y aller" (Chevillard 2005: 8).

On l'invite en résidence d'écriture dans un village du Mali, sur le Niger. Comme s'il avait besoin de se rendre là-bas pour écrire. Qu'on lui apporte une table, une chaise, un crayon et du papier. Sujet, avons-nous dit, l'Afrique. Facile. Tel est son tour d'esprit qu'il pense tout de suite aux grands animaux de la savane. Son imagination limitée convoque aussitôt la girafe et l'éléphant. (*idem*: 9)

Oreille rouge d'Éric Chevillard se penche, dans un premier temps, sur la figure du voyageur occidental dont il fait le portrait parodique. Tout d'abord ce voyageur en désarroi en vient même à douter de son envie du voyage et à prôner l'immobilité: "Au nom de quoi faudrait-il toujours partir? Et s'il était plus aventureux de rester? La vie est là de toute façon" (*idem*: 8). "On l'invite en résidence d'écriture dans un village du Mali, sur le Niger. Comme s'il avait besoin d'aller là-bas pour écrire" (*idem*: 9). "D'ailleurs il n'est du genre à courir le monde. OÙ cela mène-t-il? En a-t-on jamais fini? " (*idem*: 11). "À quoi bon partir?" (*idem*: 14).

Enfin décidé à partir, "Il songe à acquérir un petit carnet de poche./ Noir, recouvert de moleskine, avec un élastique en guise de fermoir." (*idem*: 22) Le carnet moleskine, accessoire majeur du voyageur contemporain, ne pouvait pas manquer ce rendez-vous. La référence à l'usage du moleskine par Bruce Chatwin dans *The Songlines* (1998: 160) est bien connue, référence qui aurait conduit à sa vulgarisation et même banalisation postérieure. Après Chatwin, le carnet de voyage qui était presque toujours gardé en coulisse, acquiert visibilité dans les textes de voyage, devenant presque un *topos* obligé dans ces récits.

Son omniprésence s'impose tout au long du récit, avec *Oreille rouge* à parcourir le Mali, "(...) à la recherche d'un fauteuil où noter ses fines observations sur son petit carnet noir" (*idem*: 123). Dans *Oreille Rouge* d'Éric Chevillard, le carnet de voyage deviendra un élément majeur, en tant que pierre angulaire pour la construction parodique, et de l'écrivain-voyageur, et du récit de voyage. En fait, la possibilité de création textuelle à partir du voyage en Afrique serait intimement articulée avec la notation d'une cartographie intérieure, découlant du rapport au monde, articulée en outre avec un stimulus à la création ou avec la possibilité de présentification de la mémoire. Pourtant, qu'en est-il de toutes ces potentialités ? Un agenda, un herbier, " l'empreinte ocre d'un pouce " (*idem*: 40) ce seront

les seuls signes, les seules formes possibles “ d’inscrire son expérience des choses” (*idem*: 38). Il s’ensuit une tonalité de comique parodique avec de successives références à un projet de création d’un grand poème africain, toujours à venir, avec un combat, jamais gagné, avec la page blanche: “Il ouvre résolument son petit carnet de moleskine noire sur ses genoux, mais aucune idée ne lui vient, pas un mot. Tête creuse entre les oreilles rouges. Je suis sec comme le sol d’ici, se réjouit-il, voilà, je suis un enfant du pays” (*idem*: 39).

Il songe déjà à des titres pour son livre. Le petit carnet de moleskine n’est rempli que de ça: *Moustiquaire, Oreille rouge, Maïga, Drôle d’effet dans le paysage, Éric en Afrique, Mogoto, Fuis devant l’impossible, Saint-Usage, L’hiver en Norvège...* Il va falloir en choisir. (*idem*: 80)

Cet anti-écrivain-voyageur, en processus d’autodérision – et il ne faut pas oublier que Oreille Rouge est l’épithète que les Africains emploient pour nommer le blanc qui va en Afrique² –, il obéit pourtant à tous les poncifs du voyageur occidental en espace africain. Sur les pages de Chevillard, le voyageur occidental est celui qui a “l’intelligence immédiate et parfaite de toutes les cultures”, “Esprit sans attaches ni préjugés survolant le monde offert à sa curiosité, à sa compréhension sans limite et qui lui réserve ses beautés cachées” (*idem*: 17, 18), mais, et le narrateur prend le soin d’ajouter et de cette façon-là faisant devenir ces représentations des images problématiques, discutables, “c’est toutefois ce qu’il semble croire”, “voilà comme il se voit” (*ibidem*). Ou encore: “Oreille rouge est un individu d’une quarantaine d’années, âge auquel meurt également le vieil hippopotame qui comme lui aussi rosit au soleil. Allons, il n’est pas le seul inadapté en Afrique” (*idem*: 76).

Au XIX^e siècle, la redécouverte européenne d’une vocation impériale, l’expansion coloniale, la vogue orientaliste ou l’essor des expéditions à but scientifique créent, entre autres, des conditions favorables à la pratique du voyage en Afrique et, par conséquent, à l’émergence d’une écriture viatique où tout un imaginaire euro-centrique se développe, aux enjeux auto- et hétéro-identitaires avec des prolongements jusqu’à présent. Tout au long du XX^e siècle, selon les mutations de rapport et de statut entre des espaces européens et des espaces africains qui ont trait à l’histoire coloniale, les périple en espace africain se multiplient, mais dans des cadres géopolitiques distincts. Or, après les décolonisations, les

voyages d'écrivains issus d'un espace occidental continueront à se poursuivre intensément en Afrique et les représentations européennes de l'Afrique à contours essentialistes³ et euro-centriques indiscutables, même si atténuées, nourrissent dans la longue durée toute une mémoire culturelle africaine de voyage d'appartenance européenne, rapprochant narrateur et lecteur.

Dans *Oreille rouge*, le lecteur se voit devant un écrivain-voyageur qui puise dans cet imaginaire, en faisant appel, par exemple, à un bestiaire africain composé de girafes, éléphants, serpents ou hippopotames:⁴ "L'Afrique n'a jamais été pour lui qu'une création poétique, un territoire peuplé par le songe d'animaux chimériques, l'éléphant (l'éléphant!), la girafe (la girafe!)" (*idem*:15). Mais aussi les lions qu'il croit apercevoir dans le paysage. Et qui, finalement ne sont que "deux chiens qui harcèlent une bique" (*idem*: 86).

Tel que l'affirme Servanne Monjour, dans une étude sur "L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard (incongru, topoï, série)",

(...) le topos joue un rôle de premier ordre au sein d'une réflexion métalittéraire en démontrant à quel point le principe de genre sous-tend des schèmes qui orientent l'horizon d'attente et déterminent la lecture. Il déborde ainsi bel et bien le cadre ludique dans lequel on voudrait parfois l'enfermer et démontre le poids des filtres constitués par l'héritage culturel et littéraire sur les instances de la création comme de la réception. (Monjour 2011: 209)

Chevillard s'appuie sur un imaginaire où l'Afrique est lieu d' "innocence préservée, de la pré-histoire qui dure" (*idem*: 15), espace d'authenticité cautionnant la plainte du voyageur sur son propre espace d'appartenance caractérisé par "une civilisation en déroute, incohérente et fausse" (*idem*: 16), l'expérience de l'Afrique étant donc occasion de quête ontologique, occasion pour l'Occidental d'y chercher sa vérité (*idem*: 21). Ces représentations sont cependant remises à l'envers : cet espace d'innocence est présenté comme une "fiction naïve" (*idem*: 15), et, par le biais du polysyndète, le voyageur finalement ne fait que feindre d'envier l'Africain et donc "ce ravissement et ce refus et cette feinte et cette lamentation caractérisent précisément le voyageur occidental" (*idem*: 16). "Il va y

aller. (...) Alors il se fera passer pour un autre homme. Un homme nouveau. L'Afrique m'a changé complètement. J'étais ceci, je suis cela" (*idem*: 21).

Il demeure tel qu'il a toujours été, aussi lourd, aussi rabougri. On le croit dans la lune. En effet, il a les pieds de plomb du Sélénite. Il a changé un peu pourtant depuis qu'il est là.

Tout de même. Ses oreilles n'étaient pas si rouges. (*idem*: 90)

Par conséquent, et Servanne Monjour le signale, " l'Afrique n'est racontée à travers le filtre des stéréotypes que dans la mesure où l'Occident est à son tour conditionné par ses propres clichés" (Monjour 2011: 206). Ce long extrait que nous nous permettons de citer est bien révélateur à cet égard:

Enfin un baobab ! Voici un moment maintenant qu'Oreille rouge nous promène en Afrique et toujours pas de baobab ! Ça commençait à devenir suspect, son petit voyage. Encore un qui prétend risquer sa vie dans un pays sauvage devant les fleurs en pot de son salon ou de son balcon, un atlas ouvert sur les genoux, et qui se trahit grossièrement en omettant de citer les deux ou trois choses que le plus casanier de ses lecteurs n'ignore point. Nous feignons volontiers d'être dupes de l'illusion romanesque mais s'il s'agit de reportage, nous sommes en droit d'attendre des preuves, au moins un minimum de vraisemblance. L'absence d'hippopotame est déjà fort préjudiciable à la crédibilité de ce récit. Il était temps vraiment que soit mentionné le baobab qui cache l'Afrique aux yeux de l'Occident (...).

Enfin, le baobab ! (Chevillard 2005: 125-126)

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que si l'approche parodique de la littérature de voyage s'inscrit dans le sillage plus élargi d'une mouvance artistique contemporaine à enjeux intra et extratextuels, elle fonctionne en outre, et Linda Hutcheon l'observe, comme, "(...) one of major modes of formal and thematic construction of texts. And beyond even this, it has a hermeneutic function with both cultural and even ideological implications" (Hutcheon 1985: 2). En plus, l'approche parodique s'avère occasion de rapprochement, voire complémentarité de la production et réception textuelles, car elle fait appel à une connaissance et à une mémoire communes et s'appuie sur la compétence du lecteur (*idem*: 19).⁵ Par le biais d'un jeu métaréflexif avec le genre littéraire qui opère un

détournement générique, par le biais d'une revisitation des *topoi* et du stéréotype érigés en matière première et force créatrice de l'art littéraire, *Oreille rouge* d'Éric Chevillard illustre ce dont Dominique Viart, soulignait, à savoir, qu' "(...) il ne s'agit plus aujourd'hui *d'inventer* du *neuf* mais de travailler *avec* ce dont la culture et la pensée héritent." (Viart 2004: 25) et que c'est "à travers la littérature que la littérature se lit" (*idem*: 34) et donne à lire. Dans le cas échéant, *Oreille rouge* dévoile les enjeux qui traversent la littérature de voyage et, même si à outrance, cela lui permet la conquête d'une visibilité renouvelée.

Bibliographie

- Berchet, Jean-Claude (1990), " Introduction ", *Le voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- Chatwin, Bruce (1998), *The Songlines*, London, Vintage Books.
- Chevillard, Éric (2005), *Oreille Rouge*, Paris, Éditions de Minuit.
- Daniel, Marc (2012), *L'art du récit chez Éric Chevillard*, thèse de doctorat présenté à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.
- Holland, Patrick & Graham, Huggan (1998), "Travel writing today", *Tourists with typewriters. Critical reflections on contemporary travel writing*, Michigan, The University of Michigan Press.
- Hutcheon, Linda (1985), *A theory of parody. The teachings of twentieth century art forms*, New York, Methuen.
- Monjour, Servanne (2011), " L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard (incongru, topoï, série) ", www.revue-analyses.org, vol. 6, n° 2, printemps-été: 195-218, (consulté le 11.10.2013).
- Moura, Jean-Marc (1998), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.
- Pageaux, Daniel-Henri (1989), " De l'imagerie culturelle à l'imaginaire ", *Précis de littérature comparée*, P. Brunel & Y. Chevrel (éds.), Paris, PUF.
- Précis de littérature comparée*, Ed. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris, PUF
- Pageaux, Daniel-Henri (2003), *Trente Essais de Littérature Comparée ou la Corne d'Amalthée*, Paris, L'Harmattan.
- Siegel, Kristi (ed.) (2002), *Issues in Travel Writing. Empire, Spectacle, and Displacement*, New York, Peter Lang.
- Viart, Dominique (2004), " Le moment critique de la littérature ", *Le roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte éditeur: 11-35.
- Viart, Dominique & Vercier, Bruno (2009), *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

NOTES

¹ Ce travail est financé par des fonds nationaux par le FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dans le projet “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”.

² V. “Le jour, tous les Blancs se ressemblent, *Tulo bilennew*, petites oreilles rouges, c’est ainsi qu’on les appelle parfois ici en se moquant un peu” (Chevillard 2005: 45).

³ V. L’image récurrente au fil du temps, dans un corpus textuel au sujet africain, d’une Afrique espace primordial, disponible, ouvert aux promesses infinies.

⁴ V. “Toka sait où sont les hippopotames, dans quelle courbe du fleuve ils sont présentement rassemblés. En amont ou en aval? On a donc encore le goût du roman. Ce frisson! Où sont les hippopotames?” (Chevillard 2005: 44).

⁵ V. aussi Marc Daniel: “La connivence avec le lecteur s’appuie en effet sur un intertexte abondant. (...) les procédés de l’ironie et de la parodie supposent un lecteur réceptif, pourvu d’une mémoire littéraire” (Daniel 2012: 20).