



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES

Département de langue et de
littérature françaises modernes

Tanguy Nally

Immersion et éthique
dans trois récits de voyage contemporains

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres
réalisé sous la direction du Professeur Vincent Debaene

*

Printemps 2020

TABLES DES MATIÈRES

Introduction	3
I. Procédés immersifs	8
<i>Chroniques de l'Occident nomade</i> – Un ethos inquiet	13
<i>Billet aller simple</i> – Doutes sur le <i>Je</i>	21
<i>Pardon pour l'Amérique</i> – Une errance enragée	30
II. Configurations éthiques	37
<i>Chroniques de l'Occident nomade</i> – Le voyage et la « vraie vie »	39
<i>Billet aller simple</i> – Un dialogue anti-manichéen	45
<i>Pardon pour l'Amérique</i> – Une communauté littéraire des souffrants	51
Conclusion	57
*	
Bibliographie	61

INTRODUCTION

Le récit de voyage est invariablement considéré par les critiques qui s’y intéressent comme un genre polymorphe échappant à toute définition essentialisante – jusqu’à parfois même lui dénier le statut de genre à proprement parler¹. Dans le premier temps de son histoire, sa variabilité peut s’expliquer en partie par l’hétérogénéité des missions de ses auteurs. Jusqu’au XVIII^e siècle en effet, « le texte de voyage accueille, au sein d’une forme nécessairement plastique, les relations du navigateur, du naturaliste, du colonisateur, du marchand, de l’économiste, celles du missionnaire, du diplomate, du savant, de l’amateur d’œuvres d’art, autant de discours dotés de leur propre langue et révélant le préconstruit de leur découpage idéologique du savoir »². Genre qui se répand en concomitance des Grandes Découvertes européennes, il est alors avant tout la relation d’un individu chargé de découvrir le *Nouveau Monde* et de décrire ce qu’il y trouve. Il prétend à la vérité, et à la scientificité de l’observation, tout en étant (directement ou indirectement) sous la tutelle des institutions politico-religieuses et participant de près ou de loin à leurs objectifs coloniaux et évangélisateurs.

Progressivement, jusque vers le début du XIX^e siècle, avec la réduction des *terras incognitas* et la pérennisation des comptoirs coloniaux, ce sont les écrivains professionnels qui s’imposent comme les principaux rédacteurs de récits de voyage, aux dépens des autres corps de métier. Cette nouvelle donne de production générique coïncide avec l’avènement du Romantisme ainsi qu’avec la fin du régime des Belles-Lettres, ce qui provoque le rejet des anciens récits de voyage hors d’une *littérature* nouvellement définie. Avec « l’entrée en littérature » du genre s’est opéré un « glissement de point de vue, un changement du projet d’écriture marqué par le passage d’une économie descriptive centrée sur l’objet à une économie narrative fondée sur le sujet »³. Dès lors, le récit de voyage a perdu son objectif de vérité et sa fonction utilitariste pour devenir un récit centré sur l’expérience viatique du voyageur⁴. Ce dernier a alors acquis « une autorité régulatrice jusque-là

¹ Voir, entre autres, à ce propos Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons*, Klincksieck, 1994 ; Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, PUPS, 2015 ; Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes*, PUPS, 2017.

² R. Le Huenen, *op. cit.*, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ Au sujet des récits de voyage de la fin du XVIII^e siècle, Le Huenen écrit notamment : « Ce qui en circonscrit désormais la portée c’est non seulement sa capacité à susciter des sensations et des sentiments inédits, mais l’incitation que le voyageur y trouve à prolonger le moment de l’expérience par la médiation ou le recueillement, par un tête-à-tête tout intérieur avec soi. », *op. cit.*, p. 119.

jamais atteinte »⁵, même si, jusqu'à aujourd'hui, il s'est maintenu un pacte d'authenticité entre l'auteur et son lecteur au sein du genre – aspect important pour la perspective d'analyse de ce travail, j'y reviendrai.

Ce n'est pas pour autant que le genre s'est totalement dépolitisé. À en croire Guillaume Thouroude, dans l'Après-Guerre, l'éthique de l'engagement sartrien aurait jeté un discrédit sur les récits de voyage « les plus en vogue pendant l'entre-deux-guerres, ceux de Paul Morand ou d'Ella Maillart qui refusaient de se lancer dans un quelconque dialogue politique et idéologique à propos des contrées traversées »⁶. Au-delà de la figure de Sartre, il est évident que les mouvements et les guerres de décolonisation ont profondément bouleversé le regard occidental sur « l'ailleurs ». Si les travaux critiques sur le récit de voyage au cours de la seconde moitié du XX^e siècle sont rares, il apparaît néanmoins légitime de penser que le genre n'a pu que difficilement faire l'impasse sur les questions politiques soulevées par les processus de décolonisation. Ainsi, il est souvent considéré comme « globalement suspect pour la simple raison qu'on lui prête une volonté de juger ou de dominer symboliquement les autres »⁷ ; soupçon qui s'ajoute à celui de la *facilité* de l'exotisme qui hante le genre depuis la fin du XIX^e siècle au moins. Ce double soupçon explique sans doute la baisse de prestige du genre dans la seconde moitié du XX^e siècle qui a alors « évolué en se dissimulant au sein d'autres genres »⁸.

Depuis les années 1980, le regain du récit de voyage en tant que tel s'est cristallisé autour d'une littérature dite *voyageuse*⁹. Si cette étiquette est avant tout éditoriale et recouvre une nébuleuse d'écrivains plus qu'un mouvement cohésif – qu'il serait par conséquent caricatural d'essentialiser –, elle désigne tout de même une tendance importante du récit de voyage récent. Cette dernière revendique les grandes distances comme consubstantielles de tout voyage *véritable*. La « recherche d'espaces intacts »¹⁰ dans un lointain faiblement urbanisé apparaît comme l'idéal viatique par excellence. On observe une valorisation du voyage sans autre but que le voyage lui-même, faisant la part belle à « la rêverie géographique et [à] l'exotisme »¹¹ et revendiquant une conception

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ G. Thouroude, *op. cit.*, p. 55-56.

⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ Selon l'expression du manifeste collectif initié par Michel Le Bris, *Pour une Littérature voyageuse* (1992).

¹⁰ Kenneth White, « Petit album nomade », dans *Pour une Littérature voyageuse* (collectif), Bruxelles, Complexe, 1992, p. 189. Cité par G. Thouroude, *op. cit.*, p. 153-154.

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

apolitique du voyage. Ce sont d'ailleurs les acteurs regroupés autour de l'éditeur Michel Le Bris qui ont popularisé, en France, une lecture apolitique de Nicolas Bouvier¹².

Le récit de voyage contemporain ne saurait évidemment se réduire cette tendance « voyageuse » présentée ici de manière schématique. Les œuvres dont il sera objet dans ce travail – *Chroniques de l'Occident nomade*¹³ d'Aude Seigne (Genève, 1985), *Billet aller simple*¹⁴ de Blaise Hofmann (Morges, 1978) et *Pardon pour l'Amérique*¹⁵ de Philippe Rahmy (Genève, 1965 – Lausanne, 2017) – ne s'y inscrivent d'ailleurs nullement : les auteurs de mon corpus partent loin, mais ne se gargarisent pas du lointain. Il ne s'agira d'ailleurs pas de les situer par rapport à cette tendance, mais de voir comment est traitée l'écriture du voyage, en suivant une approche empirique nourrie de la comparaison entre les trois œuvres. Les auteurs ne sont pas institués et leurs travaux respectifs n'ont, à ce jour, pas attiré l'attention de la critique universitaire. Ainsi, face à cette littérature « non triée »¹⁶, appartenant qui plus est à un genre lui-même assez faiblement considéré, je revendique ce travail comme un coup de sonde.

Outre leur appartenance à un genre dont on a vu l'hétérogénéité, et leur quasi contemporanéité (quoique Rahmy ne soit pas de la même génération que Seigne et Hofmann), *Chroniques de l'Occident nomade*, *Billet aller simple* et *Pardon pour l'Amérique* sont trois œuvres extrêmement différentes. Si la *romandité* de leurs auteurs apparaît évidemment comme un trait commun, je ne souhaite pas en faire un filtre de lecture pertinent. Ce travail suivant une approche empirique et textuelle et non pas historico-contextuelle, la supposée nationalité des œuvres¹⁷ me semble être un paramètre franchement douteux¹⁸ que même l'*exiguïté* du champ littéraire suisse romand¹⁹ ne saurait justifier.

Pour tenter de cerner leurs particularités, j'ai choisi de me pencher sur les procédés immersifs que mettent en place ces œuvres. Cette approche me semble, en effet, particulièrement appropriée pour étudier des récits de voyage. On l'a vu, les historiens du genre datent vers la fin du XVIII^e siècle le recalibrage du récit de voyage autour du sujet-voyageur. Cependant, quoiqu'ils

¹² Thouroude, après d'autres, montre que cette lecture est purement fautive. À ce propos, je renvoie au chapitre 4 de *La Pluralité des mondes*.

¹³ Aude Seigne, *Chroniques de l'Occident nomade*, Zoé, 2011. Désormais CON, dans les notes.

¹⁴ Blaise Hofmann, *Billet aller simple*, édition revue et corrigée, L'Aire, 2006 [2004]. Désormais BAS, dans les notes.

¹⁵ Philippe Rahmy, *Pardon pour l'Amérique*, La Table Ronde, 2018. Désormais PA, dans les notes.

¹⁶ Albert Thibaudet, cité sans référence par Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1976 [1949], p. 15 ; lui-même cité par Dominique Viart, *op. cit.*, p. 113. L'expression provient d'un propos rapporté par Léon Bopp et Jean Paulhan dans leur notice de *L'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936).

¹⁷ Je rappelle que *Pardon pour l'Amérique* a été publié par une maison d'édition parisienne...

¹⁸ Pour une réflexion féconde sur un sujet analogue (les limites de la notion de *cinéma suisse*), voir l'article de Maria Tortajada, « Du "national" appliqué au cinéma », 1895, n° 54, 2008.

¹⁹ J'emprunte cette notion à François Paré. Voir *Les Littératures de l'exiguïté*, Le Nordir, 1994.

s'inscrivaient dans une entreprise politiquement orchestrée, il ne fait aucun de doute que les voyages étaient le lieu d'expériences existentielles pour les voyageurs professionnels avant cela ; malgré que, comme on l'a vu, elle n'eût que peu fait l'objet d'une rédaction pour elle-même. Si Walter Benjamin donne le marin commerçant au retour d'un voyage comme une des origines de la figure du *conteur*²⁰, c'est certes pour son bagout et non ses talents de prosateur. Mais, puisque le conteur est celui qui « tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée »²¹, les auteurs de récits de voyage des deux derniers siècles, au même titre que les marins commerçants des temps immémoriaux que conceptualise Benjamin, ne peuvent-ils alors pas être considérés comme des conteurs rapportant leur expérience viatique ? Creusons cette idée. Raconter, pour Benjamin, est une activité relationnelle. Elle donne en effet un rôle à jouer à l'auditeur, puisque ce qui caractérise le conteur c'est sa « capacité d'échanger des expériences »²² et que ce qu'il raconte devient à son tour « une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires »²³. À considérer l'auteur de récit de voyage post Belles-Lettres comme un conteur il est par conséquent nécessaire de se diriger vers une étude qui prenne en compte une analyse pragmatique de la lecture. Il faut alors se demander comment les œuvres entrent en relation avec leurs lecteurs et comptabiliser l'expérience de lecture qu'elles favorisent : ce qu'englobe la notion d'immersion.

Appliquée au genre du récit de voyage, cette dernière permet d'emblée de tracer une ligne de partage entre les récits où le voyage prend la forme d'un exploit et ceux qui refusent cet amalgame²⁴, sans pour autant passer par des jugements de valeur, ni par une discrimination sociologique de type *low culture/high culture*. Quoiqu'il conviendrait d'affiner par une étude détaillée le fonctionnement immersif des récits d'exploits, on peut circonscrire grossièrement ce qui est à l'œuvre en la matière dans ce type d'œuvre. En effet, on peut affirmer de manière sommaire que la littérature d'exploit mise sur une curiosité préalable à la lecture attisée par une promesse d'*extraordinaire*, voire clairement d'aventures – l'exploit étant aujourd'hui souvent sous-entendu dans le titre où le sous-titre des œuvres²⁵ –, et une mise en scène des limites sur lesquels repose l'immersion. Avec la banalisation grandissante du voyage depuis plus d'un siècle, à une époque où se rendre d'un bout

²⁰ Walter Benjamin, *Le Conteur*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Payot, 2018 [1936], p. 56-57.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ S'il me semble que l'exploit peut servir d'élément discriminant, on se heurte dans la catégorie « non-exploit » à la difficulté de typologiser le récit de voyage ; d'où mon recours, faute de mieux, à une qualification par la négative.

²⁵ Je cite quelques exemples récents qui mettent tous en avant la distance parcourue et un mode de locomotion inhabituel sur de telles distances : Sylvain Tesson et Priscilla Telmon, *La Chevauchée des steppes : 3 000 km à cheval à travers l'Asie centrale* (2001) ; Alexandre et Sonia Poussin, *Africa Trek : 14 000 km dans les pas de l'Homme* (2001-2005) ; Sarah Marquis, *Instincts : Trois mois seule à pied, en survie dans l'Ouest sauvage australien* (2016)

à l'autre du globe n'a plus rien de sensationnel, le contexte viatique contemporain explique sans doute le foisonnement de récits d'exploits qui réinjectent de l'extraordinaire dans le voyage. Mike Horn et Sarah Marquis sont, par exemple, deux des représentants les plus importants dans la sphère francophone. Leurs œuvres respectifs (qui empruntent par ailleurs d'autres canaux que le livre) constituent la forme contemporaine d'une « course à la radicalité » dont le départ a été donné dans les années 1920 au moins²⁶. Quant aux auteurs qui refusent de suivre un tel modèle, ils doivent trouver d'autres moyens d'immerger le lecteur. Dès lors, ce que je me propose d'étudier ne saurait se réduire au caractère « polémique » du genre²⁷, c'est-à-dire, la propension des différents auteurs à se distinguer les uns des autres de manière plus ou moins véhémente. Il ne s'agit pas d'observer comment les voyageurs revendiquent leurs différentes manières de voyager²⁸, mais plutôt de comprendre ce qui concourt à l'immersion du lecteur dans des récits qui ne s'appuient pas sur une conception héroïque du voyage. Ces moyens divergent d'un ouvrage à l'autre ; c'est ce que je vais montrer dans la première partie de ce mémoire, la plus importante.

Il me semble, en outre, que l'étude de ces procédés immersifs mérite d'être combinée à un examen des questionnements éthiques soulevés par les œuvres. Il conviendra de voir comment le voyage et son récit sont justifiés – si tant est qu'il faille les justifier – dès lors qu'ils ne sont pas motivés par l'aventure ou la découverte, et comment ils s'articulent au souci d'une juste posture du sujet-voyageur. Ce dernier paramètre motive mon choix dans l'ordre de succession de l'analyse des œuvres (*Chroniques de l'Occident nomade*, puis *Billet aller simple*, puis *Pardon pour l'Amérique*), puisque, comme nous le verrons, cela établit une progression de plus en plus aiguë en matière de conscience éthico-politique.

* * *

²⁶ Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage*, Gallimard, 2010, p. 213.

²⁷ *Ibid.*, p. 211. Si je n'y reviendrai pas, je note néanmoins que Thouroude semble trouver des vertus immersives à ces pratiques de distinction, puisque, selon lui, « la morgue déployée [par certains auteurs de récits de voyage] place de ce fait le lecteur dans le petit groupe des *happy fens* aptes à “déguster” l'exotisme », *op. cit.*, p. 153.

²⁸ D'ailleurs, mis à part Hofmann qui critique ponctuellement les *touristes* et certains bénévoles humanitaires, et Seigne qui s'en prend à une reprise à la « littérature dite nomade d'aujourd'hui » (CON, p. 49), mon corpus d'étude ne brille pas par des velléités polémiques.

PROCÉDÉS IMMERSIFS

La lecture d'une œuvre littéraire peut être une expérience en tant que telle puisque, pour le dire avec Marielle Macé, « c'est dans la vie ordinaire que les œuvres d'art se tiennent, qu'elles déposent leurs traces et exercent durablement leur force »¹. Plus précisément, elle peut être une expérience *esthétique*. J'emploie ce terme dans le sens de Jean-Marie Schaeffer, c'est-à-dire, non pas en tant que qualité d'un objet, mais en tant que modalité particulière de l'attention qui, si elle n'est pas propre au champ de l'art, le recoupe souvent – et inversement. Bref, ainsi conçue, l'« esthétique » ne se situe pas dans ce qui est regardé, mais dans le regard qui est porté. Cette « inflexion spécifique de l'attention » est de ce fait le fruit d'un *engagement esthétique*² de la part tant de l'amateur de tableaux, que du spectateur de théâtre ou du lecteur de romans.

Penser la lecture en matière d'expérience esthétique permet de se défaire d'une conception du lecteur comme simple récepteur passif (ne cherchant qu'un *entertainment* frivole) et naïf (victime idéale d'une potentielle manipulation idéologique). En outre, cela empêche de réduire la lecture à une opération de pur décodage et ménage ainsi un espace au sein de l'activité de lecture pour un jeu de tensions et de confrontations entre le lecteur et l'œuvre. À ce sujet, Wolfgang Iser voit d'ailleurs, lors de la lecture, la formation d'une « structure contrapuntique » chez le lecteur puisque ce dernier s'imprègne alors de « quelque chose qui, jusqu'alors, ne se trouvait pas, sous cette forme du moins, dans l'horizon de son expérience », ce qui produit « une division [...] au sein même du lecteur »³. Cela rejoint également un souci du *premier degré de la littérature*⁴. Cette notion me semble être aux fondements de la problématique de l'immersion puisqu'elle revalorise l'expérience de lecture en tant que telle. En outre, en revendiquant une certaine « gratuité » de la lecture, elle me semble rejoindre le régime esthétique de l'attention, puisque la qualité première de celui-ci est, selon Schaeffer, de n'avoir d'« autre but immédiat que cette activité elle-même »⁵. Dans le cas du récit de

¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, 2011, p. 9. Par ailleurs, l'inscription de l'expérience artistique dans la vie ordinaire est le point de départ de la réflexion de John Dewey dans *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, 2010 [1934].

² Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, p. 40. Le syntagme *engagement esthétique* y apparaît au pluriel.

³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Mardaga, 1985 [1976], p. 279.

⁴ Voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula LhT*, n° 9, 2012.

⁵ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 11.

voyage, elle permet d'éviter les distinctions de valeur entre récits d'exploits et récits de voyage à vocation plus « littéraire », puisqu'elle suppose que les uns ne devraient pas être lus différemment des autres.

Pour clarifier la notion d'immersion, il convient de se détacher de celle que propose Jean-Marie Schaeffer. Pour lui, en effet, l'immersion dans le monde d'une œuvre ne devrait se comprendre uniquement par rapport au médium. Dans un article de 2015, après avoir établi plusieurs points de divergence quant aux fonctionnements du cinéma et du théâtre ainsi qu'aux réactions primaires de leurs spectateurs respectifs, Schaeffer conclut toutefois que ces différences « n'empêchent nullement que les traitements cognitifs de niveau plus élevé suivent largement les mêmes voies dans les deux types de mimèmes, puisque les univers créés sont dans les deux cas des modélisations de situations intramondaines »⁶. Si les modalités perceptives entre spectateurs de théâtre et spectacle diffèrent de celle entre spectateurs de cinéma et film, elles mènent toutes deux à des « réactions intentionnelles complexes » similaires à celles « que nous sommes susceptibles de ressentir lorsque nous assistons à des événements réels »⁷. Dans les deux cas, l'immersion transforme de simples phénomènes perceptifs en *événement* expérientiel. Les différences de médium se trouvent subsumées dès que l'on ne s'intéresse pas aux modalités spécifiques de l'attention qu'ils génèrent. La notion d'immersion, du moins tel qu'elle est construite par Schaeffer, est donc quasi inopérante pour l'analyse d'œuvres particulières. Il convient donc de délier l'immersion du médium pour la lier à l'étude textuelle.

Je considérerai donc l'immersion comme le fruit de l'interaction entre l'engagement esthétique du lecteur et l'œuvre : les deux jouant un rôle dans ce processus. En cela, il convient d'aller chercher dans le texte des éléments susceptibles de provoquer l'immersion. Il me semble – et cela sera mon hypothèse de travail – que deux éléments primordiaux à cet égard sont la tension narrative et la notion d'ethos⁸. La tension narrative m'apparaît pertinente parce qu'elle maintient le lecteur en alerte et l'amène à se questionner sur la suite de l'intrigue ainsi qu'à prolonger sa lecture : le terme métaphorique de l'expression ne vient d'ailleurs pas de la tension physiologique concrète qui

⁶ J.-M. Schaeffer, « Immersion », dans *Fragments d'un discours théorique*, Emmanuel Bouju (dir.), Cécile Defaut, 2015, p. 242.

⁷ *Idem*.

⁸ J'ai pris connaissance – malheureusement, trop tardivement pour pouvoir en intégrer les réflexions à la mienne – d'un ouvrage de Lisbeth Korthals Altes (*Ethos and the Narrative Interpretation*, University of Nebraska Press, 2014) qui, d'après Raphaël Baroni, « [montre que les concepts d'ethos et de posture] ont une opérativité évidente pour la narratologie contemporaine ». Il permettrait peut-être de mieux saisir les liens entre ethos et tension narrative. À défaut de mieux, je renvoie à l'entretien entre Korthals Altes et Baroni : « Pour un recadrage (méta-)herméneutique de la narratologie contemporaine », *Cahiers de narratologie*, n° 32, 2017.

s'opère chez un lecteur se tordant sur son fauteuil lors d'un moment de suspense ou de curiosité⁹ ? La notion d'ethos, elle, est plus complexe à saisir parce que son emploi varie considérablement¹⁰, et parce que l'espace qu'elle recouvre est subtil. Je laisserai de côté la dimension para-textuelle qu'elle peut englober chez certains théoriciens pour me concentrer uniquement sur ses manifestations textuelles. Je ne questionnerai donc pas le rapport qu'elle pourrait entretenir avec l'image de l'auteur, mais je m'en servirai pour caractériser les manières d'être des *narrateurs* dans ce qu'elles peuvent avoir d'immersifs. Ainsi, pour définir l'ethos avec Dominique Maingueneau :

La problématique de l'*ethos* empêche ainsi de réduire la réception à un simple décodage ; quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication verbale. Les énoncés suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être. Pris par la lecture, l'audition, le spectacle, dans l'*ethos* enveloppant et invisible d'un garant, on ne fait pas que déchiffrer des contenus : on participe du monde configuré par l'énonciation, on accède à une identité en quelque sorte incarnée. Le destinataire est amené à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées.¹¹

Adhésion du lecteur, processus d'identification, participation, « expérience sensible »... à n'en pas douter, l'ethos a bien à voir avec l'immersion ; d'autant plus dans le cas des œuvres de mon corpus. J'avance, en effet, l'hypothèse que leur faible taux de narrativité amplifie le rôle immersif de l'ethos. Il me semble qu'en l'absence d'une structure narrative forte, l'attention du lecteur se déporte sur la manière de dire du narrateur. La notion d'ethos viendrait alors recouvrir un espace énonciatif ténu entre ce qui est dit, comment cela est dit et d'où cela est dit. Si la définition que propose ici Maingueneau n'est pas véritablement linguistique – comble du linguiste ! –, il conviendra d'en repérer des traces textuelles.

Toutefois, il convient encore de préciser qu'adopter l'immersion comme piste de lecture ne peut évidemment aboutir qu'à des hypothèses quant à son efficacité dans une œuvre donnée. Chaque lecteur peut en effet refuser ou échouer à s'y immerger, selon sa sensibilité et ses critères de vérité. Il est nécessaire que l'univers présenté par une œuvre soit jugé acceptable par un lecteur donné pour que ce dernier puisse y « plonger ». Pour le dire dans les termes de Jérôme David :

⁹ Je reprends ici les deux formes de tension narrative mobilisées – après d'autres – par Raphaël Baroni. Voir *Les Rouages de l'intrigue*, Slatkine, 2017.

¹⁰ Pour clarifier les différents usages et la distinction avec d'autres notions conceptuellement proches, voir l'article de Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *Contextes*, n° 13, 2013.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Armand Colin, 2004, p. 221. Cité par Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Amsterdam, 2007, p. 157.

Une œuvre littéraire est tenue pour vraie quand un lecteur croit à ce qu'elle dit qu'il y a.

N.B. Étant entendu que les définisseurs sont aussi, et d'abord, des lecteurs.

Cette adhésion est la condition de l'expérience littéraire.

Cette adhésion se réalise au mode de croyance près.

Soit : croyance existentielle, croyance évaluative, croyance simulée, quasi-croyance, créance, etc.

Cette adhésion dure parfois le seul temps de la lecture.

Et encore : le laps d'un vers, d'une tirade ou d'une phrase.¹²

Ce feuilleté de la notion d'adhésion la rend plus souple et permet d'éviter de considérer l'immersion comme un phénomène monolithique. Toutefois, la relativité de l'assentiment n'entre-t-elle pas en conflit avec le pacte d'authenticité qui préside normalement à la lecture d'un récit de voyage ? La rend-il caduque ou, au contraire, le rend-elle automatique ? Une réponse positive à l'une ou l'autre de ces questions mènerait à faire l'économie des processus d'adhésion pour l'étude d'œuvres non fictionnelles ; j'essayerai donc d'y répondre différemment.

Notons tout d'abord que rien n'indique qu'un pacte d'authenticité (ou plus largement un pacte dit *factuel*) empêche l'immersion, du moins tant que l'œuvre propose un récit. Si le cadre pragmatique de la fiction est celui de la feintise partagée, celui de la non-fiction atteste le plus souvent de la sincérité du propos, c'est-à-dire qu'il a valeur d'une quasi injonction à donner notre assentiment de lecteur. En cela, on est en droit de penser que, puisqu'il s'en fait le garant, un pacte d'authenticité renforce l'assertivité de l'œuvre et favorise donc l'immersion. Schaeffer soutient, au contraire, que le lecteur est plus volontiers circonspect face à une œuvre non fictionnelle et, ainsi, qu'il ne s'y immerge que plus difficilement¹³. En réalité, ces deux positions sont dialectiques et varient sans doute d'un lecteur à l'autre¹⁴. Leur antagonisme indique toutefois que la nécessité de l'adhésion ne peut être purement évacuée des récits à pacte factuel. La différence principale entre fictionnel et factuel se situe d'ailleurs en aval de l'immersion et de la lecture en elle-même. Suivons ici Schaeffer :

Où réside alors la différence entre les représentations tenues pour factuelles et celles tenues pour fictives ? La réponse qui s'impose me semble être que contrairement à nos croyances vraies ou fausses, la fiction artistique n'emporte pas notre adhésion. Elle ne devient pas l'objet d'une croyance, c'est-à-dire, concrètement, que nous nous en servons autrement que nous le ferions d'une représentation devenue l'objet d'une croyance. La différence entre les deux ne se situe donc pas au niveau des représentations elles-mêmes, ni de leur mode opératoire (qui est immersif dans les deux cas) mais au niveau de leur destin ultérieur. Le cadre pragmatique qui institue et encadre l'espace fictionnel permet à la fois que durant la phase d'immersion les

¹² J. David, « Engagement (ontologique) », dans *Fragments d'un discours théorique*, *op. cit.*, p. 76. J'adapte légèrement la mise en page de cet article rédigé sous forme de liste, à la manière du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.

¹³ J.-M. Schaeffer, « Immersion », *op. cit.*, p. 246.

¹⁴ Pour prendre le contrepied de Schaeffer, on pourrait argumenter qu'un trop grand manque de vraisemblance dans une fiction peut faire « décrocher » un lecteur donné, même s'il a conscience du cadre pragmatique fictionnel.

mimèmes puissent opérer pleinement, et qu'au moment où le récepteur sort de cet état (lorsqu'il referme le livre, lorsque le film est fini, etc.) il évite de déverser directement ce qu'il vient de vivre par immersion mimétique dans son système de réalité. D'une certaine manière, et contrairement à ce qu'envisageait Platon, le danger de la manipulation ne réside pas tant du côté de la fiction que du côté de la non-fiction, qui tire profit des inducteurs d'immersion tout en définissant un cadre pragmatique qui n'est pas celui de la fiction.¹⁵

Si l'enjeu des récits à pacte factuel réside principalement dans leur « destin ultérieur », il est nécessaire de prendre en compte la manière dont ils immergent le lecteur. Se faisant, l'acte de lecture et ses conséquences deviennent centraux dans l'étude du récit de voyage, et l'étude des procédés textuels qui favorisent l'immersion dans l'œuvre révèle leur importance. C'est ce que je me propose de faire maintenant, en me concentrant sur la tension narrative et l'ethos.

*

¹⁵ J.-M. Schaeffer, « Immersion », *op. cit.*, p. 246-247. Je note par ailleurs que Roger Odin ne caractérise pas autrement le cinéma documentaire : voir « Film documentaire, lecture documentaristante », dans *Cinéma et réalité*, Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.), CIEREC, 1984.

CHRONIQUES DE L'OCCIDENT NOMADE

UN ETHOS INQUIET

Le pays m'a atteint, révélé un malaise qui n'avait rien à voir avec le pays lui-même.

Aude Seigne, *Les Neiges de Damas*¹

Deuxième ouvrage d'Aude Seigne², *Chroniques de l'Occident nomade* est un court récit relativement fragmenté³. Pour cent vingt-neuf pages de texte en grand format, il est composé de trente et un chapitres (numérotés, mais sans titre) qui sont presque autant de blocs de texte puisque seul le chapitre 6 comporte plus d'un paragraphe (deux, en l'occurrence). L'ouvrage juxtapose donc de courts chapitres extrêmement cohésifs, sur le plan textuel du moins. La démarcation entre les chapitres est aussi accentuée par une propension de l'auteurice à rédiger des attaques qui marquent une rupture et qui, par là même, font office de relance en direction du lecteur. Ces attaques sont soit d'ordre de vérité volontiers aphorissables (sous forme d'assertions ou de questions rhétoriques), soit méta-narratives (avec souvent une adresse au lecteur), soit (lors des chapitres plus « chronique », j'y reviendrai) elles marquent un ancrage spatial. En voici quelques exemples : « Il y a un imaginaire de la langue qui est propre au voyage » (CON, ch. 12) ; « Partir est le meilleur moment. » (CON, ch. 23) ; « Il y a des choses que je ne sais pas comment dire, que je ne sais simplement pas où placer. » (CON, ch. 13) ; « J'ai envie d'écrire, j'ai l'intention de vous dire tout ce qui est dicible » (CON, ch. 16) ; « Peut-être est-il temps de vous dire pourquoi j'écris. » (CON, ch. 19) ; « Je peux bien sûr vous raconter ma Russie malheureuse. » (CON, ch. 11), « À Pushkar, Rajasthan, 31 juillet 2007, je plane. » (CON, ch. 7), etc.

Qui plus est, les chapitres ne sont pas liés entre eux par une progression d'ordre spatio-temporelle et seule l'organisation interne d'une petite moitié d'entre eux répond à une telle logique. Ceux-ci se concentrent principalement dans le dernier tiers de l'ouvrage, après le chapitre 19 qui fait office de pivot dans le récit en nommant explicitement le mal-être de la narratrice, j'y reviendrai. En somme, le mode d'agencement qui prévaut généralement, tant sur le plan *inter* qu'*intra*, est celui

¹ A. Seigne, *Les Neiges de Damas*, Zoé, 2015, p. 71.

² Son premier ouvrage est un recueil de poèmes, *Variations sur un hiver amoureux*, Baudelaire, 2010.

³ Je travaille à partir de la deuxième édition, n'ayant pu avoir accès à la première, publiée chez Paulette Éditrice, petite maison d'édition indépendante basée à Lausanne. Je doute toutefois que le texte varie beaucoup de l'une à l'autre, pour une simple question de temps. En effet, ces deux éditions ont été publiées à seulement huit mois d'intervalle : la première publication a eu lieu en février 2011, puis *Chroniques de l'Occident nomade* a reçu le prix Nicolas Bouvier en juin – ce qui a décidé Paulette à céder les droits de l'œuvre, ne pouvant en assurer la distribution hors de Suisse – et, enfin, la deuxième édition est parue chez Zoé en octobre.

de l'association thématique – en cela ces *chroniques* portent plutôt mal leur nom, même si ce terme a le mérite de pointer le caractère éclaté de l'ouvrage. En effet, à travers un travail de rétro-introspection de la narratrice, l'œuvre apparie des souvenirs de moments appartenant à des voyages différents. Ces derniers ne sont jamais présentés sous forme unifiée et les bribes qui en sont relatées sont le plus souvent partie prenante d'une nébuleuse d'expériences viatiques distinctes, mais liées par une thématique commune : le sexe, les dimanches, l'aspect des rues, le nom des lieux, les siestes... pour citer quelques exemples. En cela, la narration exhibe sa fonction régulatrice et ne se cache pas derrière une succession cohérente d'évènements qui produirait l'effet d'un enchaînement chronologiquement motivé.

À la lecture de cette brève présentation, il apparaît que ces *Chroniques de l'Occident nomade* ne forment pas un *récit* très immersif. Pourtant, on y trouve bel et bien une intrigue. Minimale, certes, elle lie l'œuvre par-delà sa structure morcelée. Elle se noue dès l'ouverture, à travers la construction, chez la narratrice, d'un ethos inquiet – caractérisé par une incertitude existentielle sur laquelle plane une menace vitale ; je développerai – qui se déploie dans les deux premiers tiers du récit. En plus de favoriser l'immersion, il provoque et maintient une tension narrative de l'ordre de la curiosité. Le chapitre 19 fait office de rupture, tant sur le plan de l'ethos que de la tension narrative ; alors, le texte se donne à lire différemment. Avant d'en arriver à la description de ce changement de registre, il convient de commencer par analyser l'ethos de la narratrice dans la première partie, en débutant par l'ouverture.

Chroniques de l'Occident nomade débute sur une série de questions auto-adressées :

Comment cela a-t-il commencé au juste ? Pourquoi ce mouvement tout à coup, ces ailleurs, ces hommes ? Est-ce que j'écris sur les voyages, est-ce que j'écris sur l'amour ? Difficile à dire.

Cette ouverture sous forme interrogative indique une certaine déprise de la narratrice sur son récit. Celle-ci prend principalement deux formes : l'apparente indétermination du projet narratif et la manifestation d'un hiatus identitaire entre la narratrice et la voyageuse. Entre les deux se construit, en effet, une distance paradoxale au fil du premier chapitre. Je cite ce qui suit immédiatement la série de phrases interrogatives :

Au début du mouvement, je vois un ferry qui arrive sur la Grèce un matin de juillet. J'ai quinze ans. Je me couche un soir sur le pont à Brindisi. J'ai quinze ans. Je vois mes compagnons de voyage dérouler un fin matelas de camping sur le ponton crasseux. [...] J'entends d'ici la réaction petite bourgeoise qui crie en moi. Mais on ne va pas dormir ici quand même ?

Il s'opère, dans cet extrait, un décrochement énonciatif univoque par l'emploi du discours direct libre (« Mais on ne va pas dormir ici quand même ? »). Un autre décrochement énonciatif se produit

par le glissement du présent d'énonciation à celui de narration ; glissement qui m'incite également à voir un changement dans la nature du *Je*. On assiste donc dès l'ouverture à une perméabilité énonciative entre la narratrice et la voyageuse dont la séparation spatiale et temporelle est par ailleurs signalée (« J'entends *d'ici* », embrayeur spatial qui a dans ce cas aussi une valeur temporelle). Cette perméabilité recoupe celle entre temps de l'écriture et temps du souvenir. L'attribution des deux occurrences du verbe *voir* est énonciativement indécidable, mais, à tout prendre, je l'attribuerais plutôt à la narratrice puisqu'il répond au « J'entends » et participe ainsi à la construction d'une audio-visualisation du souvenir. Quoi qu'il en soit, cette équivocité apparaît comme un élément supplémentaire de perméabilité. À cette distance spatiale et temporelle s'ajoute une distance ironique qui s'exprime par une qualification péjorative de la jeune voyageuse (« la réaction *petite bourgeoise* ») – plus loin dans le même chapitre, on trouve d'ailleurs un procédé similaire : le groupe d'adolescents y est désigné comme une « foule de boutonneux » (CON, p. 8). Mais malgré l'affirmation d'une séparation (un *ici* suppose un *là-bas*), l'usage d'un pronom unique est maintenu (« J'entends » ; « en *moi* »), tout comme un même tiroir verbal (malgré ses changements de valeur). Les procès exprimés par les verbes de perceptions, d'états et d'actions sont ainsi coulés en un même flux dont l'effet est renforcé par l'imperfectivité du présent. Pourtant, la succession des actions est déréglée : c'est d'abord l'arrivée matinale du ferry sur la côte grecque qui est narrée, et, ensuite, le départ depuis les Pouilles le soir précédent (la traversée de la mer Ionienne de nuit est ellipsée). Ces procédés illustrent le caractère surplombant de la narration, en charge de l'organisation du récit et de l'évaluation des événements. C'est donc une scission intra-individuelle entre narratrice et voyageuse qui est donnée à lire lors du premier chapitre. Comme le remarque Raphaël Baroni à propos de l'opposition entre *Je*-narrant et *Je*-narré, il « s'agit bien de la même *personne*, mais pas de la même temporalité, et donc pas du même *sujet* »⁴. Mais, chez Seigne, cette opposition est présentée comme paradoxale, puisque le pronom et les tiroirs verbaux restent identiques : narratrice et voyageuse sont à la fois mêmes et distinctes. L'omniprésence d'éléments renvoyant à cette dialectique *scission/perméabilité* provoque une sur-présence de l'ethos, et ce hiatus génère une forme d'incertitude. Cela tend à immerger le lecteur dans l'intimité des questionnements existentiels de la narratrice.

Cette incertitude est dédoublée par le caractère paradoxal de l'expérience viatique même. Dans la suite du chapitre, la narration du réveil sur le pont surchauffé introduit la nécessité de recourir à la métaphore pour décrire l'expérience : « Il est à peine 7 heures, mais le soleil semble déjà se diriger vers nous de tous les horizons à la fois. Un de ces étouffements inouïs, incroyablement violents et peu agréables. Il faut imaginer ce que doit être la ouate chaude quand elle oppresse et bourdonne,

⁴ R. Baroni, *op. cit.*, p. 123.

comme un mal de tête qu'on peut soigner à l'ombre une après-midi d'été. » (CON, p. 5). Dans un premier temps, l'emploi d'un déictique dit réaliste (« un de ces ») dénote l'appartenance de ce réveil suffoquant à un registre d'expériences supposément partagé ; mais, dans un deuxième temps, l'injonction à se représenter une situation métaphorique (« il *faut* imaginer ») tranche avec le partage supposé une phrase plus tôt. Elle pointe son insuffisance et la nécessité d'une comparaison pour exprimer la singularité de *cette expérience-ci*. D'ailleurs, cette sensation désagréable n'est que la première phase d'une expérience plus large et hautement paradoxale, le voyage lui-même :

Comment cela a-t-il commencé ? Peut-être à ce moment précis. Je me redresse, les yeux bouffis. Sans même me lever de ma couchette de fortune, j'ai devant moi la mer scintillante comme un désert bleu. La vision est coupée en deux. Le désert de glace aveugle et défile alors que le ciel est d'un bleu infini. J'ai quinze ans, mais je ne me suis jamais réveillée sur un tel panorama et des milliers de générations d'humains ont dû le faire tous les jours avant moi. Quelque chose craque en moi ce jour-là, une paroi se rompt sans crier gare, la possibilité de l'abîme se dévoile en même temps que celle du bonheur absolu.

(CON, p. 5-6)

Cet extrait est structuré par une série d'oppositions binaires. Dans l'ordre d'apparition : les « yeux bouffis », qui connotent la lourdeur du sommeil et le flou de la vision, sont opposés à la « mer scintillante », qui renvoie à une vivacité et à des phénomènes optiques fins ; le champ de vision rend compte d'une dichotomie ; la chaleur étouffante relatée dans le passage précédent est complétée par le sème du froid (« le désert *de glace* ») ; la somesthésie, les sens primaires et momentanés, sont mis en regard d'une inscription dans la continuité de la généalogie humaine ; la trivialité de la situation (la suite du chapitre énumère d'ailleurs les activités quotidiennes du groupe) débouche sur une expérience à portée existentielle ; enfin, l'« abîme » apparaît comme le revers du « bonheur absolu ». L'expérience est présentée comme une série de paradoxes qui demandent à être exprimés en termes métaphoriques ou (quasi) oxymoriques : bref, poétiques. Ces termes viennent s'immiscer entre l'expérience de la voyageuse et le discours rétrospectif de la narratrice, tout comme le font, ailleurs dans ce premier chapitre, des modalisateurs ou des incidentes interrogatives thématiques l'imprécision des souvenirs⁵. Ultime strate de paradoxe, la formulation de la conception seignienne du voyage tient dans la remarque d'une figure d'antithèse chez Nicolas Bouvier :

⁵ Par exemple : « On commence *peut-être* à se trouver belles. », (CON, p. 8) ; « En Grèce encore – *mais sur quelle Cyclade, dans quelle fatigue heureuse ou insouciant* ? – », (*idem*) ; je mets en évidence dans les deux citations.

Je lirai, bien des années plus tard : « Je n'avais jamais pensé qu'on pouvait être aussi heureux. C'est cet été boréal qui m'a fait comprendre que l'état nomade avait quelque chose à m'apprendre. » (Nicolas Bouvier)⁶. L'état nomade. Quelle douce antithèse quand même.

(CON, p. 9)

Ainsi, le paradoxe identitaire se nourrit du paradoxe de l'expérience. Cette expérience viatique séminale place d'emblée la voyageuse sur une ligne de crête entre deux extrêmes opposés. Vertige que je considère comme le premier signe d'un basculement de l'incertitude vers l'inquiétude – ce qui se confirme dans la suite du texte.

Pour faire face à cette inquiétude naissante et ces paradoxes, un projet narratif est formulé dès le début du deuxième chapitre, et de manière explicite :

C'est cela que je dois faire. Ce n'est pas me forcer à écrire des histoires cohérentes, bouclées, finies, sur des voyages que je ne vois plus de manière isolée. J'ai besoin de dire le travail de la mémoire, le bruit du vase qui se vide. C'est une question de santé d'esprit. Il faut *dire* pour une question de vie, pour laisser la place. Ce sentiment que j'ai eu très tôt – je me rappelle avoir écrit en rentrant d'Europe de l'Est que j'étais *trop petite pour ce que je vivais* – me revient aujourd'hui comme une nécessité, un appel à l'aide.

(CON, p. 11)

L'urgence vitale du besoin d'exutoire auquel répond l'expression mémorielle dramatise l'enjeu du récit et achève le basculement de l'incertitude vers l'inquiétude. Toutefois, le caractère vital de cette urgence n'est, à ce stade du récit, pas compréhensible pour le lecteur. Celui-ci peut certes saisir la visée pseudo thérapeutique de l'énonciation, mais les raisons d'une telle nécessité restent flou ; tout comme la progression future du projet. Si l'inquiétude de la narratrice porte tant sur elle-même que sur la voyageuse (« j'ai eu très tôt » indique la permanence de ce sentiment, par-delà les temporalités de l'histoire et de la narration), elle demeure sans objet. En ne donnant que peu de repères au lecteur, cette inquiétude génère une curiosité portant sur l'évolution du récit, car cette discordance appelle une résolution. Ainsi, subtilement, l'intrigue principale se noue dès l'incipit.

Plus largement, la composition de la première partie de l'œuvre participe également à la curiosité. Celle-ci est en effet amplifiée par la faible cohésion de la structure inter-chapitrale. La composition du récit empêche toute projection en direction d'un horizon de lecture dégagé : la succession de thématiques au fil des chapitres rend tout point d'ancrage fuyant, et empêche ainsi

⁶ La citation de Bouvier est tronquée par Seigne. Voici l'originale : « Je n'avais jamais imaginé qu'on puisse être aussi heureux. J'ai compris alors que "l'état nomade" avait quelque chose à m'apprendre. C'est cet été boréal qui a fait de moi un voyageur et m'a ouvert ensuite les autres axes de la boussole. ». Il s'agit de la clause d'une pièce du *Hibou et la baleine* (1993), « Le Nord ». On la trouve dans *Œuvres*, Galimard, 2004, p. 1214. Je note que Bouvier signale lui-même le caractère antithétique de son expression par des guillemets que Seigne ne retranscrit pas, sans doute pour pouvoir elle-même le signaler et en actualiser la signification.

le lecteur de s'installer dans l'avancée plus ou moins rectiligne d'une intrigue ou d'un parcours viatique. De plus, cela rend impossible la projection de possibilités narratives futures. Certes, des phénomènes de récurrence adviennent bel et bien, mais, isolés, ils n'éclairent ni l'avancée du récit ni le sens des scènes postérieures. Ainsi, la sollicitation de la mémoire du lecteur reste souvent lettre morte⁷.

Il en va de même pour la structuration intra-chapitrale. Succession des thématiques, flux mémoriel sans points de fixation, délimitation floue et retardée du sujet, récurrences occasionnelles jamais significatives, construction hâtive des scènes évoquées : tous ces éléments provoquent une lecture sur le qui-vive, en attente de la construction de sens. En effet, les thématiques ne sont pas toujours abordées de manières identiques, ce qui empêche l'identification, au fil de la lecture, d'un patron compositionnel récurrent. La reconnaissance de la thématique dominante est tantôt annoncée immédiatement et frontalement ; tantôt, elle dérive d'une série d'associations d'idées et n'est véritablement développée que dans un second temps⁸. Ce n'est donc qu'à la fin du chapitre que l'on peut définir sa thématique principale puisque l'on ne sait pas si le développement en représente la finalité ou n'est qu'une étape intermédiaire dans la chaîne des associations. La construction du sujet même de la partie du récit se fait alors au fil de la lecture. La narration mène ainsi le lecteur dans une pérégrination dont il ignore l'aboutissement. Il en va de même pour les scènes présentées. Elles sont le plus souvent des évocations brèves, des amorces en manque de développement. Il y a une fugacité dans ces évocations qui ne laisse pas le temps au lecteur de s'installer dans le récit suivi d'une anecdote.

Cette instabilité tend à faire ressortir la déprise de la narratrice et participe à la construction d'un rapport achronologique avec son histoire personnelle. En amplifiant le caractère inquiet de son ethos, cette forme se fait le miroir de l'expérience. Il ne s'agit alors pas de développer le contexte des anecdotes relatées ou de suivre le fil de la stricte succession temporelle, mais de développer l'expérience intérieure, qui ne se conçoit que comme un réseau, ainsi qu'en témoigne ce passage :

On peut percevoir les choses de manière contiguë ou non. Mais il est tellement plus simple de mettre les choses en mots, les choses en limites, de mettre des couvercles sur les boîtes. C'est

⁷ Par exemple, le personnage de Tito est mentionné au chapitre 18 sans que l'on puisse deviner l'importance qu'il a dans le parcours individuel de la voyageuse (révélée chapitre 21) ; cette révélation ne réinforme pas non plus le passage précédent.

⁸ On peut opposer pour l'exemple les chapitres 12 et 16. Celui-ci ne s'écarte pas du thème posé en ouverture (« Il y a un imaginaire de la langue qui est propre au voyage. Une rêverie sur ces noms de villes aux consonances étrangères [...] », CON, p. 57) ; celui-là enchaîne les thèmes de manière décousue (la similarité vestimentaire entre deux voyageuses, puis l'aspect des rues de ville d'Europe de l'Est, entrecoupés par l'anecdote d'un malaise à l'Opéra de Vienne).

pour cela que je vous raconte le monde dans sa discontinuité. Faudrait-il pour chaque voyage une description chronologique des causes et des conséquences [...].

(CON, p. 49)

Par ailleurs, le développement d'une intrigue secondaire au sein de la première partie du récit (elle court à cheval sur les chapitres 4 et 9) est l'occasion du seul véritable effet de suspense. Après avoir raconté sa rencontre et la perte de sa virginité avec Paul, en Hongrie, la clausule du chapitre annonce leurs retrouvailles futures à Rome⁹ (qui seront l'objet du neuvième chapitre). Si cette annonce est remarquable, c'est parce qu'elle représente le seul appel à une projection dans la suite du récit¹⁰. Elle joue alors un rôle important sur le plan immersif, parce qu'elle tend à pallier l'absence de développement de l'intrigue primaire dans la première partie de l'ouvrage ; elle crée une attente qui tend à dynamiser la lecture de la première partie.

Quant à l'intrigue principale, elle se dénoue à partir du chapitre 19, dont voici l'ouverture métanarrative :

Peut-être est-il temps de vous dire pourquoi j'écris. J'écris parce qu'un jour un neurologue m'a dit : [...] « Arrêtez tout, ou c'est le *burn out* dans deux semaines. » Je me suis arrêtée. J'ai réfléchi. J'ai vécu le vide et je me suis forcée à prendre plaisir à ce vide.

(CON, p. 81)

On saisit ici l'enjeu « vital » de l'énonciation : l'inquiétude exprimée jusqu'alors a partie liée avec un problème de santé. La formulation d'un diagnostic permet une modification de l'ethos et même de la forme des chapitres. En effet, à partir de ce point, ces derniers répondent plus volontiers à une organisation spatio-temporelle qui fait d'eux de véritables *chroniques* de voyages, dont le lieu de l'action est rapidement posé. Sur le plan de la lecture, le changement est considérable. On passe à une narration plus suivie qui élimine en grande partie l'effet de lecture « sur le qui-vive ». Ce regain de narrativité diminue la prégnance de l'ethos. De plus, sa nature se modifie au fur et à mesure que le mal se purge au cours des deux chapitres suivants qui thématisent les étapes d'un processus de guérison. D'abord sur le mode d'un vague espoir (« Je pars en Italie [...] déprimée, mais avec l'idée qu'il y a la possibilité que les choses aillent mieux. Je ne sais pas si j'y crois. Mais j'aurai la force de consacrer cet automne à aller mieux. », CON, p. 85 ; « L'idée de sortir d'un long cauchemar m'effleure. », CON, p. 92), puis avec le développement d'une nouvelle confiance en soi (« Je me sais belle et charmeuse et à un angle irrésistible de ma vie. », CON, p. 93), et enfin définitivement guérie

⁹ « Et puis la photo qui servait de publicité à l'auberge, la fenêtre de ma chambre au milieu de la photo, photo que m'a remontrée quelques mois plus tard Paul, quand nous nous apprêtions à recommencer à Rome. » (CON, p. 23)

¹⁰ De manière symétrique, la clausule du chapitre 9 – « Je n'ai plus jamais entendu parler de Paul. » (CON, p. 47) – marque définitivement la fin de cette intrigue.

(« lavée de ce que huit mois d'insondable tristesse avaient creusé », CON, p. 93). À travers cette trajectoire, le caractère inquiet de l'ethos s'atténue (les questions existentielles se font par ailleurs moins brûlantes). L'intrigue trouve une résolution dans le dernier chapitre qui jette un regard rétrospectif sur le récit en faisant coïncider fin de l'écriture et fin des voyages : « Voilà deux ans que je n'ai pas fait de grand voyage fou et insensé [...]. Voilà deux ans et j'arrive à la fin de ces chroniques. » (CON, p. 131).

Ainsi, *Chroniques de l'Occident nomade* propose une trajectoire narrative qui est étroitement liée à l'ethos de la narratrice. Sa sur-présence dans les deux premiers tiers du récit tend à immerger le lecteur tant par sa présence même que par la tension narrative qu'il génère. L'inquiétude de l'ethos repose en partie sur la dimension fortement paradoxale de l'expérience viatique, puisque cette dernière met à mal la capacité de la narratrice à formuler un discours assertif. Ce n'est qu'une fois cette inquiétude évacuée que le récit adopte plus facilement la forme « chronique ». Mais cette forme apaisée tourne court et n'occupe que le dernier tiers du récit : en l'absence d'éléments de tension, elle ne semble pas être appelée à durer. En effet, à travers l'énumération d'autres moments de voyage encore informulés, le dernier chapitre s'ouvre sur la considération du caractère répétitif et potentiellement infini de cette forme – et la narratrice y renonce finalement, sans doute par crainte de vacuité :

J'aurais voulu parler plus encore, beaucoup, j'aurais voulu raconter le cabotage en Turquie avec des Hollandais, un satori près du coucher de soleil à Saint-Yves en Cornouailles et cette flamme rose aperçue dans le bleu grisé de l'aube indienne [...]. J'aurais voulu raconter l'impression (l'étrange région du Sahara occidental en réalité) à Essaouira et la vie que j'aurais pu m'y construire [...]. Mais je n'aurais jamais fini de dire.

(CON, p. 131).

*

BILLET ALLER SIMPLE

DOUTES SUR LE *JE*

Les insulaires ont raison. Il est ridicule de m'agiter ainsi, sans raison valable, en plein soleil. Je ferais mieux d'investir mon énergie dans quelque chose de durable, de rentable, ou faire une bonne sieste.

Blaise Hofmann, *Marquises*¹

Premier ouvrage de Blaise Hofmann, *Billet aller simple* relate la majeure partie du voyage que l'écrivain a effectué entre décembre 2001 et avril 2003. Deux ans après sa publication à compte d'auteur (en 2004), il a été réédité aux éditions de l'Aire, dans une version revue et corrigée². Cette œuvre obéit à une structure spatio-temporelle plutôt traditionnelle pour un récit de voyage. De chapitre en chapitre, le lecteur passe d'une région à un autre, en suivant l'ordre dans lequel Hofmann les a traversées. Si les dix-sept chapitres sont de longueur inégale, chacun de leur titre fait allusion au pays ou à la région dans laquelle l'action se déroule. L'étude de la composition à une échelle plus resserrée montre des paragraphes plutôt courts séparés par un blanc typographique ; il n'est d'ailleurs pas rare de rencontrer de simples versets. Cette sur-segmentation est à l'œuvre avant même l'arrivée du lecteur au texte, puisque l'entrée dans *Billet aller simple* passe par un nombre de *seuils* inhabituellement grand. En effet, en amont du texte à proprement parler, on trouve : une carte de l'Eurasie et de la moitié septentrionale de l'Afrique avec le tracé de l'itinéraire d'Hofmann, deux épigraphes consécutives³, une liste des villes traversées par l'auteur (de Morges à Oulan-Bator), et, enfin, le titre de la première partie, « La Mongolie dans les grandes lignes ». Ces seuils, qui dénotent tous le voyage, fonctionnent comme autant d'indices de généricité. Tout comme le titre, ils établissent un filtre générique fort et le présupposé d'une narration linéaire – en « aller simple » – qui guident en partie la lecture.

Mais cet ancrage générique, qui place le récit sous le sceau d'une progression spatio-temporelle aisément figurable, ne trouve que peu d'écho dans la forme du récit, tant sa fragmentation empêche souvent une narration suivie. Premier fait remarquable à cet égard, le début du récit ne correspond pas au début du voyage puisque les traversées de l'Europe de l'Est et de la Russie sont escamotées. Dans l'édition publiée chez l'Aire, le début du voyage est renvoyé dans un hors-texte par une

¹ B. Hofmann, *Marquises*, Zoé, 2014, p. 17.

² N'ayant pu avoir accès à l'édition originale, je ne peux, malheureusement, que me contenter de signaler son existence.

³ Effet qui se répète au fil de l'œuvre puisqu'environ la moitié des chapitres sont agrémentés d'épigraphes.

indication qui suit la liste des villes traversées : « Ces quatre premiers mois de voyage portent un nom, *Quarantaine chez les Russes*⁴, un recueil de quarante poèmes. » (BAS, p. 15). Qui plus est, l'incipit (« La steppe est un fil tendu à l'horizontale. »), disposé sous forme de verset, fait presque figure de seuil supplémentaire : il s'agit d'ailleurs d'une quasi reformulation du titre de la partie. Ainsi, dès les premières pages, le lecteur est amené à ressentir une tension entre les attentes générées par la forme du récit et son cadre péri-textuel.

Considéré pour lui-même, le cadre du récit incite à une immersion narrative, puisqu'il met en évidence la superposition entre progression du voyage et progression du récit. Cela renvoie le lecteur à une série de codes traditionnels du genre – dont le prototype serait le journal – qui programment une lecture globalement narrative et linéaire. Cet ancrage permet au lecteur de ne pas perdre de vue la direction, le sens, du récit. Cependant, *Billet aller simple* tend à dénier au lecteur la possibilité d'une immersion narrative. La fragmentation inter-chapitrale, qui porte autant sur la composition textuelle que sur la nature et la variété des éléments narrés, met à mal ce programme de lecture. Ce qui résulte de cette tension est une ligne directrice qui assure l'unité et la continuité du voyage à la lecture, mais qui, ne marquant que des paliers, n'est effective que sur le plan macro : peut-être même permet-elle l'unité, puisqu'elle empêche la dispersion de la lecture dans la succession de scénettes hétérogènes que propose le plan micro. Toutefois, ce cadre tend à s'estomper devant la sous-textualisation du récit. En effet, s'il fait office de ligne directrice, il n'est de toute évidence pas aussi prégnant que le récit lui-même.

Au-delà de ce cadre, peu d'éléments assurent la cohésion de l'œuvre. *Billet aller simple* est notamment totalement dépourvu de tension narrative. Aucun suspense ni curiosité. Si, tout comme dans *Chroniques de l'Occident nomade*, un écart entre le *Je*-narrateur et le *Je*-voyageur se fait régulièrement sentir – j'y reviendrai plus en détail –, les traces de rétrospection ne visent pas à provoquer un effet de tension. De plus, les transitions d'un lieu et d'une description à l'autre sont souvent éludées et l'itinéraire n'est pas appréhendé de manière prospective (ni rétrospective d'ailleurs) : l'avancée dans le parcours du voyageur n'est pas dramatisée, car elle ne peut pas être anticipée (sauf à se référer à la table des matières ou à la carte). C'est comme si elle n'avait pas d'importance dans l'économie du récit. Si l'œuvre finale est bel et bien le résultat d'une succession de moments inscrits dans l'espace, ceux-là ne sont pas dynamisés : ils sont statiques et juxtaposés. Cet effet a sans doute partie liée avec la méthode de travail de l'auteur. Durant son voyage,

⁴ Publié à compte d'auteur en même temps que *Billet aller simple*, ce recueil n'a pas fait l'objet d'une réédition. Il est disponible en version numérique sur le site personnel de l'auteur.
URL : http://www.blaischofmann.com/pdf/texte_001.pdf.

Hofmann a mis un point d'honneur à ne rien photographier, mais uniquement à prendre des notes⁵. Cela se retrouve dans sa façon de rendre compte de manière non systématique de chaque étape de son voyage ; volonté qui empêche de le dramatiser. Ainsi, il donne à lire le plus souvent des notations d'instant plus ou moins en lien avec celui qui le précède : la quatrième de couverture décrit le texte comme « une série d'instantanés », et, en effet, la composition de *Billet aller simple* a des traits communs avec celle d'un album de photos.

Cette impression se vérifie textuellement. Premièrement, les séquences textuelles privilégiées dans l'œuvre sont des descriptions sous forme de tableaux ou de relations⁶. Ces brèves scénettes, dont le taux de narrativité est le plus souvent nul ou quasi nul, s'organisent certes autour du regard du narrateur, mais la prégnance de ce dernier est faible puisque son identité est rarement développée et que le *Je* est peu présent. Au contraire de Seigne, le texte d'Hofmann tend à effacer la présence du sujet. Fragmentaire et faiblement unifiée par le sujet narrant, cette composition s'inscrit contre un effet d'immersion par le récit parce qu'elle le réduit *a minima*. Il existe peu de liens explicites entre les différentes descriptions et il est impossible de reconstruire l'exact déplacement spatial opéré, ni l'intervalle temporel qui sépare un fragment de l'autre. Les déplacements sont reconstruits mentalement et approximativement grâce à l'ancrage générique initial, mais rarement par le texte lui-même. Le premier des chapitres se déroulant en Chine est à cet égard symptomatique. Il n'est presque exclusivement composé que d'une liste d'objets hétérogènes⁷, sans que le point de vue du narrateur ne soit explicité. Deuxièmement, les portraits des personnages rencontrés sur la route relèvent de la même logique. Ils fonctionnent comme des parenthèses qui, mises bout à bout, tendent à se substituer au récit du parcours du voyageur. Le chapitre portant sur l'Iran est presque exclusivement structuré ainsi. Les portraits attestent simplement de tranches de vie banales d'individus, sans qu'un lien plus précis ne puisse se tisser entre eux ou avec le narrateur. Leur brièveté empêche, par ailleurs, le développement d'une immersion dans ces (micro-)récits⁸. Troisièmement, le récit est fréquemment interrompu par des paragraphes digressifs qui développent des considérations générales et isolées sur l'Histoire ou la politique.

Le fait de privilégier ce type de séquences textuelles a peut-être également partie liée à la rapidité globale du récit. Cette dernière empêche partiellement l'immersion narrative, car, par sa faute, l'œuvre ne dépasse que rarement le niveau de l'anecdotique. Là encore, le chapitre iranien est

⁵ C'est du moins ce qu'il affirme dans l'émission « La Tête ailleurs » (Suisse, TSR) du 1^{er} mars 2005.

⁶ Selon des termes issus de la tradition rhétorique et repris par la linguistique textuelle.

⁷ Ce qu'indique le titre du chapitre, « Chinoiseries », qui connote l'idée d'une collection exposée pêle mèle.

⁸ Toutefois, ils font parfois office de cas à partir desquels prend forme une réflexion éthique – j'y reviendrai dans la prochaine partie de ce travail.

particulièrement saillant. Sur le ton de la confiance, le narrateur admet n'avoir traversé ce pays que de manière superficielle : « Entre nous, l'Iran, je n'y ai fait que passer. Une fois de gauche à droite puis, trois ans plus tard, de droite à gauche. » (BAS, p. 151). D'où l'aveu d'un recours à deux épigraphes⁹ à valeur purement « anecdotique », mais dont l'utilité affirmée est de « [conjur] l'aveuglement de la page blanche » (BAS, p. 151). Ainsi, l'anecdote sert à pallier le défaut de vision relatif à la vitesse de déplacement. La suite du chapitre étant structurée par une succession de portraits, il semble légitime de penser que la forme que prend le récit et le défaut d'immersivité qui en découle sont tributaires de la rapidité du voyageur-écrivain.

La vitesse de ses déplacements est d'ailleurs un des sujets de plainte du narrateur : « Je me déplace encore trop rapidement pour nouer de solides amitiés. Je diverte la planète et me change les idées, comme ces *faiseurs de tours* que je méprise. » (BAS, p. 26). La rapidité porte en elle un fort soupçon de superficialité, repoussoir de la conception routarde du voyage qui est celle d'Hofmann – c'est pourquoi il use du verbe « tricher » lorsqu'il interrompt sa marche pour s'adonner à l'autostop (BAS, p. 37)¹⁰. Toutefois, malgré cette prise de conscience tôt dans le récit, le rythme de celui-ci ne ralentit jamais – sauf à Khartoum, où il reste bloqué environ un mois. Les anecdotes s'enchaînent sans se répondre et sans se voir conférer une dimension moins triviale¹¹, contrairement aux deux autres écrivains de ce corpus d'étude. Chez Seigne, on l'a vu, l'anecdote est mise en relation avec d'autres anecdotes et un ressenti général d'ordre existentiel. Chez Rahmy, on le verra, les anecdotes ont valeur de témoignage et participe de la création d'un réseau qui regroupe les personnages rencontrés.

Dès lors, victime de sa rapidité, il n'est pas étonnant qu'une fois son voyage terminé le narrateur projette comme « prochaine évasion », « Un genre de voyage sédentaire » (BAS, p. 272). Ce voyage paradoxal, Hofmann l'a fait à l'alpage et le raconte dans *Estive* (2007). Il y tient d'ailleurs des propos ouvertement critiques face au voyage de *Billet aller simple*. Une auto-citation intervient alors qu'il formule des hypothèses sur les raisons qui l'ont poussé à se faire moutonnier : « Peut-être est-ce ces mots boursoufflés, “la prochaine évasion, un genre de voyage sédentaire”, une façon d'aller à la confrontation, de jouir de son temps, de faire un meilleur usage de ses mains, de tourner le bouton

⁹ Issus, respectivement, des récits de voyage de Jean-Baptiste Tavernier et de Gaspard Drouville : *Les Six voyages [...] en Turquie, en Perse et aux Indes* [1676] et *Voyage en Perse* [1825].

¹⁰ La filiation avec l'éloge de la lenteur que l'on trouve chez Bouvier est ici patente. À ce propos, voir Halia Koo, *Voyage, vitesse et altérité selon Paul Morand et Nicolas Bouvier*, Honoré Champion, 2015.

¹¹ Citons par exemple cette anecdote suivie d'une métalepse : « Les deux yeux vifs d'une adolescente qui caresse un petit chiot transmettent leur dense et triste solitude. J'ai encore à l'esprit ses petits pieds défoncés, ses sandales déchirées. » (BAS, p. 110-111). On peut remarquer une certaine préciosité (antéposition des adjectifs dans la première phrase, ellipse d'un connecteur dans la seconde) qui vise peut-être à conférer par le style un semblant de grandeur à la scène et à dignifier le caractère pathétique de cette dernière.

de l'intensité... »¹². Ces lignes semblent l'aveu d'un manque d'introspection, d'un certain empressement, de l'inutilité du voyage, et d'une intensité excessive qui rejoint sans doute la problématique de la vitesse dans sa dimension aveuglante.

À cette rapidité excessive s'ajoute la faible prégnance du voyageur. En effet, si l'organisation textuelle en tableaux, relations et portraits présuppose, bien évidemment, un point de vue (au sens propre du terme), celui-ci reste presque toujours implicite. Cette minimisation du sujet-voyageur est particulièrement saillante dans les premières pages de l'ouvrage, et prend ainsi, pour la suite, une valeur paradigmatique. Ce sont des *On* et des *Tu* qui servent alors de pronoms référents au protagoniste. Le premier *Je* n'apparaît qu'à la cinquième page de texte (BAS, p. 23) et ne marque pas pour autant une véritable rupture dans le protocole pronominal. Le *On*, par sa nature, désingularise le voyageur, et l'emploi du *Tu* vise à le mettre en accusation. En effet, les auto-adresses exhibent souvent sa suissité, pointant ainsi la richesse du pays ou la prétendue méfiance, voire l'insensibilité, de ses habitants (« Sur l'étiquette du café en poudre, de petits caractères cyrilliques parlent de toi. *Société des Produits Nestlé, Vevey, Switzerland.* », BAS, p. 23 ; « Cependant, la plupart du temps, on ne refuse pas l'hospitalité au voyageur, comme on dit ici, et un peu partout, sauf chez toi, en Suisse. », BAS, p. 21)¹³. Si le l'emploi du *Je* tend par la suite à se stabiliser, l'insatisfaction du narrateur face à ce pronom est parfois explicitement thématisée, comme dans cet exemple de méditation face au Nanga Parbat :

L'intemporel se concrétise sur la cime qu'un *je* croit encore dicible. *Je* est un mendiant, une sorte de dieu, un vilain philosophe, un morceau de roche, rien du tout et cela n'y change rien. *Je* se convainc de l'impermanence, car la vie est un anneau, une roue, un serpent qui se mord la queue. *Je* déplace sa position sur la planète et inscrit de petits mots sur du papier ligné. *Je* répète un prénom, en boucle, comme les *soufis* répètent les nonante-neuf noms de dieu pour qu'il perde son sens, pour se retrouver enfin seul, noyé dans le cosmos.

(BAS, p. 102)

Tant la méfiance qui plane sur le *Je*, que l'absence d'affirmation du point de vue, participent à l'élaboration d'un ethos de la gêne. Celle-ci se cristallise autour de la supposée position de surplomb du voyageur écrivant. Il y a chez Hofmann une forte réticence à présenter le monde à travers un récit ancré dans le point de vue d'un individu occidental. En effet, le voyage apparaît régulièrement comme une activité oisive qui détonne auprès de population défavorisée¹⁴. Si le narrateur trouve

¹² *Estive*, Zoé, 2011 [2007], p. 44.

¹³ Le rejet de la Suisse dans la position syntaxique finale de cette phrase sur-saturée et sur-émiettée, mime une sorte d'aveu pénible à formuler et, par là même, coupable.

¹⁴ Ainsi, dès la première page de l'ouvrage : « Allez défendre les vertus de l'effort gratuit devant une môme de douze ans qui croule sous une hotte de crottin deux fois plus grande qu'elle. » (BAS, p. 19).

souvent une échappatoire dans l'ironie et l'autodérision, il nous invite, par ricochet, à ressentir une gêne similaire et nous renvoie aux questionnements qui en découlent.

Il est possible que l'absence de développement intime soit également imputable à la destination initiale de l'œuvre. En effet, de son propre aveu, *Billet aller simple* avait les proches de Blaise Hofmann comme premier lectorat. Le fait de s'adresser à des personnes qui vous connaissent donne-t-il le sentiment de ne pas avoir besoin de parler de soi ? faut-il, au contraire, y voir la trace d'une pudeur ? ou est-ce simplement que la version publiée chez l'Aire, expurgée de « passages très personnels »¹⁵, diffère de l'édition originale ? Quoi qu'il en soit, à travers le traitement du sujet-voyageur, on observe encore une fois deux dynamiques contradictoires entre, d'un côté, le texte qui minimise l'ancrage du voyage et, de l'autre, le cadre qui l'ancre fortement à travers le filtre générique et l'indication de l'itinéraire du voyageur.

Pourtant, le voyage d'Hofmann aurait pu être le lieu d'une exhibition de soi. Son parcours (environ cinquante mille kilomètres uniquement par la route, durant seize mois) est relativement imposant. Mais *Billet aller simple* écarte toute tendance à faire du voyage un exploit. L'âpreté du parcours est rarement évoquée (ou alors sous forme ironique) et n'est jamais célébrée. D'ailleurs, lorsqu'une journaliste le questionne sur les difficultés rencontrées, Hofmann adopte une posture qui refuse l'exploit, en privilégiant, à l'inverse, une posture de l'effacement de soi : « Je n'ai pas choisi l'aventure comme Mike Horn. Ce n'est pas un défi, mais plutôt une manière de rêver, de s'abandonner, de s'oublier. »¹⁶. Même lorsque son itinéraire se superpose avec celui de Nicolas Bouvier, Hofmann refuse d'en faire une confrontation valorisante avec le modèle qu'est *L'Usage du monde* (1963). Le chapitre « Khyber » s'ouvre sur cette considération qui ironise sur le large partage de la figure de Bouvier parmi les lecteurs de récits de voyage¹⁷ : « Êtes-vous familier d'un certain *Usage du monde* d'un certain monsieur Bouvier ? » (BAS, p. 119). Cette référence ne sert ni à rattacher le récit à une tradition de supposés grands voyageurs ni à glorifier la situation. Au contraire, sa mention sert de repoussoir à toute tentation de gloriole, qualifiant de « ridicule » l'idée romantique d'une adéquation entre expérience livresque et expérience viatique concrète : « C'est ridicule. Il suffit parfois d'un seul mot pour mettre les voiles. Khyber faisait pour moi partie de ces mots-valises. » (*idem*). Par ailleurs, en qualifiant *L'Usage du monde* de « fabuleux roman périmé » (*idem*), Hofmann pointe son inactualité, tant en le rejetant du côté de la fiction et du merveilleux qu'en lui

¹⁵ B. Hofmann, entretien avec Isabelle Bratschi, *Le Matin Dimanche*, 24 avril 2005. Il y affirme que « [son] livre était d'abord destiné à [sa] famille et à [ses] amis ».

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Je rappelle que *L'Usage du monde*, se termine alors que Bouvier, se séparant de son compagnon de route, Thierry Vernet, s'apprête à franchir la passe du Khyber – dans le sens inverse d'Hofmann.

attribuant une vétusté le rendant inopérant – quoique l'émerveillement de la lecture dans l'imaginaire du voyageur soit reconnu.

Outre ce refus d'affiliation, dans ce même début de chapitre, la notion de danger – généralement associée à l'exploit – est écartée :

Mon ami Sarwar Shafi me dégote pour une centaine de roupies un *shared taxi*, un véhicule privé qui partage les frais de sa course entre les passagers, jusqu'à la frontière afghane. Il ne me reste qu'à emporter, le matin du départ, une escorte obligatoire, à l'*Office de l'Agence du Khyber*, un solide soldat silencieux portant un uniforme propre et une *kalashnikov* bien graissée. Ici, on ne se moque pas du promeneur en quête d'adrénaline. Les escortes du Yémen oriental, rachitiques, sans arme, en guenilles et abruties de *qat*, me reviennent à l'esprit, et celles du Darfour, vautrées au soleil sur le toit des *buqsi*.

(BAS, p. 122)

Cette fin de paragraphe est riche en promesses d'aventures : un trajet avec des autochtones rendu possible par une amitié nouée sur place, le rappel du danger et la possibilité d'une mort violente¹⁸. À la place, une certaine ironie point, et la comparaison avec d'autres souvenirs, similaires, mais moins menaçants, opère un retour sur le plan de la narration qui désamorçe toute possibilité de tension du récit, ou plus simplement de grossissement de la situation. Dans la suite immédiate, elle est d'ailleurs explicitement dénoncée comme une « mise en scène »¹⁹ dont l'efficacité, si elle s'avère opérante sur le voyageur, est totalement neutralisée par le narrateur. Le (micro-)paragraphe suivant (« Le dernier *checkpost* pakistanais annonce le col. *Entrée interdite aux étrangers depuis ce poste.* ») pourrait laisser croire au récit de cette « mise en scène », dramatisée par une focalisation du point de vue du voyageur. Mais, à cet instant, le récit se dérobe. Le passage du col est réduit à cette sentence laconique, isolée en un verset, qui annihile tout le danger potentiel de la situation et ridiculise par conséquent les frayeurs du voyageur : « Le col du Khyber est un nain et ses belliqueux Pachtounes, d'honnêtes commerçants. » (BAS, p. 122-123). D'ailleurs, la suite immédiate du texte porte sur le taux de change, considération triviale qui entérine l'absence d'aventure.

Si elle n'est pas narrative, quel type d'immersion favorise alors *Billet aller simple* ? Il me semble qu'une réponse possible à cette question réside dans la dimension dialogique de l'œuvre. Les descriptions, les portraits et les ébauches rapides de situations plus ou moins anodines servent

¹⁸ Notons également que de passer du Pakistan à l'Afghanistan environ une année après le début de l'intervention militaire des États-Unis n'a rien de banal (à Kandahar, dans le sud de l'Afghanistan, une indication situe le récit au mois d'octobre 2002 ; voir BAS, p. 147). Mais le danger potentiel du trajet n'est, hormis dans ce passage, jamais évoqué.

¹⁹ « La mise en scène a pris et je ne dors pas de la nuit précédant le départ, imaginant toutes sortes d'expériences périlleuses. » (BAS, p. 122)

parfois à l'élaboration de maximes à valeur de vérité sur le monde. Mais cette valeur n'est, le plus souvent, que momentanée puisqu'elle est fréquemment discutée, contredite, ironisée. Par ailleurs, une grande polyphonie est à l'œuvre ainsi qu'un jeu d'adresse qui sollicite le lecteur et l'enjoint à se positionner. Ainsi, la parole est laissée à certains personnages qui donnent leur avis sur la Chine contemporaine ou la situation en Afghanistan. Ces avis, parfois difficilement justifiables du point de vue occidental, ne sont pas systématiquement discutés par le narrateur qui laisse ainsi au lecteur le soin de trancher ou de formuler un avis contraire. Ces « blancs » argumentatifs et les effets sur la lecture qui en découlent sont un trait de l'œuvre qu'Hofmann revendique en déclarant que « [son] livre contient des ambiguïtés et [qu'il attend] du lecteur une participation active »²⁰. Ainsi, le voyage n'est pas présenté comme un lieu de révélation de vérités péremptoires, mais comme un lieu qui met à mal les certitudes morales.

De manière paradigmatique, à la fin du premier chapitre, alors que le voyageur s'apprête à quitter la Mongolie, un passage en analepse pointe le regard exotique que le voyageur jetait sur ce pays : « Je rêvais alors de Mongolie, du plus vaste empire jamais connu, de steppes infinies et d'un mode de vie intemporel. » (BAS, p. 44). Si cela explique les traces exotisantes de ce chapitre (les « merveilleuses rides » des mongols, BAS, p. 32 ; Oulan-Bator devenant, sous la neige, « la capitale dont [il rêvait] », BAS, p. 41), ce dernier se clôt sur l'affirmation de l'inexactitude de ce regard, en dénonçant son caractère romantique. S'ensuivent la revendication de l'intérêt de l'expérience d'une réalité débarrassée de ces clichés et la volonté du narrateur de poursuivre son voyage, même s'il ne correspond pas à l'idée qu'il se faisait du « vieil empire » (BAS, p. 44) :

La réalité ne correspond pas au prospectus.

Malgré cela, l'homme nouveau vaut le détour et je ne céderais pas ma place pour un empire.

(BAS, p. 45)

Le lecteur est alors encouragé à réviser la validité idéologique du regard exotisant qu'il était amené à adopter, ainsi qu'à mettre à l'épreuve les stéréotypes énoncés. Ailleurs, le narrateur adopte une position momentanément ambivalente à l'égard des clichés. Il revendique le plaisir de projections ouvertement orientalistes (« je possède un temps le mensonge d'*Orient* », BAS, p. 164) tout en dénonçant les clichés desquels il tire son plaisir, en opposant à deux reprises pays concret et pays imaginaire (« je suis en Iran et rêve d'Iran », *idem* et p. 165). Le chapitre se clôt sur une adresse au lecteur, par laquelle il se retire – explicitement et métaphoriquement – du dialogue entretenu avec ce dernier : « Je t'abandonne à mes rêveries et fonds mon stylographe en remuant les cendres [d'un

²⁰ B. Hofmann, entretien avec Laurence de Coulon, *L'Hebdo*, 21 juillet 2005.

narguilé]. » (BAS, p. 165). À travers l'image du stylographe, métonymie de l'écriture, le narrateur suspend son compte rendu critique pour s'adonner à une expérience stéréotypée de « l'Orient ».

La validité de l'écriture subit un revirement analogue. Au début de l'ouvrage, le narrateur confie sa crainte, étayée par une comparaison forte, de « [s']apercevoir au retour [qu'il a] oublié d'écrire, un peu comme la plupart des hommes meurent en ayant oublié de vivre » (BAS, p. 34). Mais après s'être fait voler ses notes, son raisonnement s'inverse, réalisant au contraire qu'avec son « obsession de magasinier qui noircit des feuilles de comptes », il « [progressait] en marge de la vie réelle » (BAS, p. 206). Si le narrateur accorde d'abord plus d'importance à l'écriture qu'à l'expérience viatique, il rentre ensuite dans le rang d'une tradition littéraire pour laquelle c'est l'écriture qui empiète sur le voyage et non l'inverse²¹ ; c'est d'ailleurs une réminiscence des écrits de Bouvier qui semble le guider dans ce retournement²². La confrontation de ces deux extraits met en doute la pertinence de l'écriture du voyage et, par conséquent, de sa lecture même. D'ailleurs, cette dernière est explicitement mise en accusation, en opposant, là encore, la vie au pôle écriture-lecture :

Cette journée emprisonnée dans le verbe est une de moins à vivre. Seize heures de vie tiennent en une parenthèse, un paragraphe, un monologue vain dans un dortoir glacé.

Et toi, tu lis, de gauche à droite, de haut en bas. Tu consacres ton précieux temps à parcourir ces lignes.

(BAS, p. 76)

Cette interpellation virulente du lecteur participe à la construction d'un pacte de lecture qui mobilise celui-là, en l'incitant à porter un regard critique sur ce qu'il lit. Ce pacte enjoint le lecteur à partager le sentiment de culpabilité qui habite le voyageur-écrivain. Ainsi, chez Hofmann, l'écriture prend la lecture à témoin. Le voyage n'est pas présenté comme une entreprise où trouver une vérité sur le monde, mais plutôt comme un lieu de déstabilisation constant qui cherche à atteindre le lecteur et demande un effort de réflexion, non pas interprétative, mais de positionnement éthique ou moral parfois inconfortable. C'est de la nature éthique de ce dialogue dont je discuterai lors de la deuxième partie de ce travail.

*

²¹ Je pense en particulier à l'œuvre d'Henri Michaux qui résonne sous certains aspects dans *Billet aller simple*.

²² En effet, cette « obsession de magasinier » fait écho au sentiment « boutiquier » qui anime, à la fin du récit, le narrateur de *L'Usage du monde* jetant un regard rétrospectif sur son voyage (« et comme c'est boutiquier, ce désir de tirer parti de tout, de ne rien laisser se perdre... », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 378). Dans le même passage, le narrateur de *Billet aller simple* se compare également à un archéologue (BAS, p. 205). À travers ces deux éléments empruntés à la parabole qui clôt *L'Usage du monde*, on voit que c'est Bouvier qui guide la réflexion du narrateur.

PARDON POUR L'AMÉRIQUE

UNE ERRANCE ENRAGÉE

Il existe peut-être un lieu qui détruit les histoires.

Philippe Rahmy, *Béton armé*¹

Alors qu'Aude Seigne et Blaise Hofmann sont entrés en littérature par le biais de récits de voyage, il n'en va pas de même pour Philippe Rahmy : bien au contraire. Atteint d'ostéogénèse imparfaite, dite maladie des os de verre, il fut alité ou hospitalisé durant une longue partie de sa vie. C'est de cette condition particulière que témoigne le premier pan de son œuvre, composé d'ouvrages poétiques exprimant une sensation d'enfermement double : dans le milieu hospitalier et dans le corps malade. Avec *Béton armé* (2013), récit parallèle de son séjour à Shanghai à l'occasion d'une résidence d'écrivains, et de sa vie d'enfant condamné à l'alitement², on peut repérer un basculement dans l'œuvre de Rahmy. En effet, à partir de 2013 ses ouvrages se font plus longs et continus que sa poésie fragmentaire. Ce changement formel apparaît dans son œuvre en concomitance du motif du voyage. Outre *Béton armé*, *Monarques* (2017) relate, entre autres événements, un voyage en Israël et *Allegra* (2015), seul roman de Rahmy, se déroule à Londres. Son ouvrage le plus viatique, *Pardon pour l'Amérique*, est aussi le plus volumineux, malgré le retranchement d'un grand nombre de feuillets. Il convient d'ailleurs d'en préciser les conditions d'édition. Après son retour des États-Unis, Rahmy séjourna à la résidence de la fondation Jan Michalski, à Montrichier, jusqu'au moment de sa mort soudaine, causée par une rupture de l'aorte. C'est donc sa veuve, Tanja Rahmy, et son éditrice à la Table Ronde, Françoise de Maulde, qui se sont chargées de l'édition du texte³.

Malgré ces conditions d'édition particulières, la cohérence formelle et structurelle de *Pardon pour l'Amérique* avec *Béton armé*, *Allegra* et *Monarques* est indéniable. Les cinquante-deux chapitres (numérotés et sans titres), entretiennent des fils narratifs qui se concentrent chacun sur un personnage. Cette structure déconstruit l'enquête du narrateur et donne une image éclatée de son voyage.

¹ Ph. Rahmy, *Béton armé*, La Table Ronde, 2013, p. 65.

² Si *Béton armé* pourrait bien évidemment faire partie de cette étude, il m'est apparu préférable de me concentrer sur *Pardon pour l'Amérique*, puisque la dimension autobiographique y est nettement moins importante (au profit du récit du *voyage*). En outre, pour en traiter ici, il aurait été nécessaire de réduire *Béton armé* à sa dimension viatique, ce qui me semblerait faire violence à l'œuvre dont l'intérêt est justement d'entretenir voyage et alitement.

³ La préface, signée Françoise de Maulde, donne quelques renseignements à cet égard. Je tire le reste de mes informations de Tanja Rahmy qui s'est exprimée lors de l'édition 2018 du festival « Le Livre sur les quais », à Morges et de l'émission « Caractères » (Suisse, Espace 2) du 9 septembre 2018, consacrée à *Pardon pour l'Amérique*.

De manière récurrente, une indication spatiale intervient tôt dans les chapitres. Si l'espace ainsi balisé confère une fonction structurante aux déplacements du narrateur, il exhibe aussi la récurrence de mêmes lieux ; au premier chef : Immokalee, Homestead, Naples, Zephyrhills, l'Hôpital Eden Roc et les Super 8 Motels (chaîne de motels dont la nature à la fois similaire et distincte dédouble l'absence de point de fixation du narrateur). D'une part, cela participe d'un ancrage générique, souligné par l'imitation fréquente d'une écriture diariste en attaque de chapitre ou de paragraphes (« Saint Augustine, Floride. 17 heures. Il pleut. », PA, p. 53 ; Homestead. Camp 7 des ouvriers agricoles. », PA, p. 171, pour ne citer que deux exemples). Mais, d'autre part, cela met en exergue les retours et l'absence générale de direction. De l'aveu même du narrateur, le voyage de *Pardon pour l'Amérique* tourne vite à l'errance : « Ainsi avait débuté mon voyage aux États-Unis : je resterais une quinzaine de jours pour rédiger un ou deux articles. Les semaines ont passé. Ce voyage a pris fin, remplacé par une errance. » (PA, p. 159). Cette errance est circonscrite à la Floride du Sud⁴. Cependant, le terrain d'enquête du narrateur est présenté comme invisible pour qui ne prête pas attention : il est « là, mais hors de vue » (PA, p. 13). On est donc bien dans un récit de voyage qui vise une sorte de découverte de l'inconnu, mais où ce qui est promis à la découverte ne comporte ni attrait merveilleux ni promesses d'aventure. C'est plutôt le modèle anthropologique auquel il est fait référence : le narrateur renvoie d'ailleurs par deux fois (PA, p. 83 et 121) au Leiris de *L'Afrique fantôme* (1934).

En marge, cet espace ne peut s'appréhender par la rectilinéarité de la route. Symboliquement, il se trouve là où elle se termine, « là où la route touche le fond du paysage » (PA, p. 21). Quoiqu'omniprésent dans le récit et au cœur de la mythologie états-unienne, le motif de la route est déconsidéré : assimilé à une « fuite »⁵ ou vecteur d'aveuglement⁶. À défaut de regarder devant lui, dans le sens de la route, le narrateur préfère observer ce qu'il se passe sur les bas-côtés. En effet, c'est plutôt les individus qui se trouvent *le long* de la route, les « détenus exécutant un travail d'intérêt collectif et [les] ramasseurs de tomates, côte à côte, à la peine », qui intéressent le narrateur. La route empêche de les atteindre, puisque « la voie rapide [...] déborde sur la vie réelle » (PA, p. 181). Jouant d'ailleurs sur la polysémie du mot *voie*, il réalise, « En route » que « Les voies qui mènent à la compréhension de ce pays sont barrées » (PA, p. 140) : route et absence de sens sont ainsi rejetées dans un même ensemble. Inversement, le narrateur trouve l'image de sa quête lors

⁴ Elle est seulement interrompue par un bref séjour à Berkeley, en Californie, relatée au chapitre 24.

⁵ « La route. Pas celle des beatniks, complice de leur fuite éperdue. » (PA, p. 181)

⁶ Les motards, obnubilés par « le cinéma qu'ils entretiennent sous leur crâne chauve où tournoient des images d'*Easy Rider* ou de *L'Équipée sauvage* », « [ne voient pas] l'immeuble abandonné en plein champ, dépourvu de façade, refuge des ouvriers agricoles et de nombreux vagabonds qui n'ont pas remonté la pente après la crise financière, et qui émettent leur vie sur les routes à la poursuite d'un salaire » (PA, p. 101-102).

d'une escapade en kayak dans une mangrove. Loin d'une appréhension rectiligne de l'espace, il ne se sent « [jamais] aussi près de trouver [sa] réponse » que dans ces « boucles végétales », « entouré par la végétation touffue, profonde », « [glissant] en douceur jusqu'au bout des tunnels de mangrove qui ne finissent jamais, se multiplient » (PA, p. 148). Le déplacement erratique et tortueux est donc présenté comme le type d'avancement en accord avec le projet littéraire du narrateur : le « chemin sinueux de [son] enquête » s'oppose au « vide hypnotique de cette route rectiligne » (PA, p. 22).

Le projet initial est clairement défini dès le début du récit : recueillir le témoignage d'individus incarcérés à tort puis relaxés. Pourtant, l'entreprise échoue et se heurte au silence de ces victimes d'erreurs judiciaires :

Mon projet patine. Je suis incapable de rencontrer le moindre responsable d'association de défense et de soutien aux personnes indûment incarcérées aux USA, puis libérées après avoir été innocentées par un test ADN. J'ai traversé l'Atlantique pour les voir, les écouter. Concentré de gâchis. Après avoir noué contact par internet, je n'ai trouvé que silence, personne, non merci, rien, des terrains vagues et des relais routiers où j'ai patienté sous le cagnard.

(PA, p. 23)

Tant bien que mal, le narrateur « multiplie les emails et les départs » pour essayer, malgré tout, de « lancer [son] histoire ». C'est alors l'image d'un itinéraire rectiligne qui est convoquée pour exprimer l'impossible mise en forme du projet littéraire – « cette ligne droite, étranglée par tant de circonvolutions stériles » (PA, p. 27) –, image à laquelle s'oppose l'idée de l'errance qui prend alors un sens métaphorique méta-narratif. En effet, pour dépasser ce cul-de-sac aussi bien viatique que littéraire, l'entreprise, comme le voyage, doivent changer de forme. Dès lors, pour que ces « circonvolutions » deviennent fertiles, il s'agit, d'une part, de les embrasser – c'est la modification du « voyage » en « errance » – et, d'autre part, de saisir tout ce qui se donne à voir. D'où un élargissement du projet initial en direction des travailleurs des champs et de toutes les formes de violence que renferme cet univers :

Alors, comme celles et ceux que je rencontre, je prends ce que je peux. La terre gorgée de pesticides et d'engrais, la violence, le viol, le meurtre des femmes qu'on fait taire en leur enfonçant un caillou dans la gorge. Le sang entre leurs jambes, je prends.

(PA, p. 85)

Toutefois, face à ce terrain silencieux, le besoin d'un élément supplémentaire se fait sentir. Le narrateur-écrivain explicite par conséquent son besoin de recourir, du moins partiellement, à la fiction. Mais cette effraction explicite de l'imaginaire à l'intérieur d'un projet de reportage aux fondements purement factuels, nécessite l'élaboration d'un nouveau pacte de lecture qui revendique paradoxalement un surplus d'authenticité à travers la fiction. En somme, *Pardon pour*

l'Amérique est au reportage ce que l'autofiction est à l'autobiographie : de même que l'autofiction « ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un roman qui démultiplie les récits possibles de soi »⁷, de même, pourrait-on dire, *Pardon pour l'Amérique* ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un roman qui démultiplie les récits possibles du réel. Il s'agit d'un tour de force dans le pacte d'authenticité : parce qu'il se dérobe à l'écriture, ce n'est plus uniquement le réel qui est le support du récit ; il est remplacé par la fiction, qui, parce qu'elle résulte de l'expérience viatique, se voit conférer une authenticité tout aussi valable que le réel. L'impuissance de l'écrivain, narrée au début du récit, sert à démontrer le caractère caduc du pacte traditionnel initialement prévu. Ainsi, elle a pour effet de favoriser l'adhésion du lecteur à ce registre littéraire paradoxal, et est donc nécessaire à son immersion. En cela *Pardon pour l'Amérique* investit de manière singulière le genre du récit de voyage, en assumant, voire en revendiquant, une part d'invention qui, historiquement, a été l'un des grands soupçons pesant sur le genre⁸.

Le recours partiel à la fiction ne rend pas pour autant superflu le voyage concret. Tout d'abord, l'expérience du silence s'enracine dans le sol de la Floride – c'est « l'appel à la fiction du silence américain » (PA, p. 216, je mets en évidence) – et fleurit sous son soleil qui « permet de tout réinventer » (PA, p. 21). En outre, l'élaboration fictionnelle est présentée en étroite corrélation avec les déplacements du narrateur dans cette Amérique « qui [le] guide » (PA, p. 87). C'est l'itinéraire, à travers, là encore, l'image d'une « ligne » erratique qui exprime l'entreprise littéraire :

Une histoire se dessine sur la ligne que je trace lors de mes déplacements, nord, sud, est, ouest, dans tous les sens, collectant des témoignages, m'en tenant aux faits, porté par l'esprit d'exactitude, une histoire inventée de toutes pièces jusqu'à ce que la réalité révèle une profondeur, trouve sa fiction, à force d'insister sur les motifs dictés par la géographie, les rencontres sans lendemain auxquelles la littérature promet un futur.

(PA, p. 39)

Ce n'est pas l'imaginaire fictionnel qui doit viser l'expression de la réalité, mais au contraire, la réalité qui doit « [trouver] sa fiction » : en somme c'est l'expérience du réel, du territoire, qui mène l'écriture et non l'inverse. Puisque « les motifs [sont] dictés par la géographie », l'écriture se construit à partir de l'exploration du territoire floridien, assurant ainsi cette authenticité paradoxale au nouveau pacte de lecture. Cela rejoint d'ailleurs la définition du voyage formulée par le narrateur. Ainsi : « Pays. Région. Clôtures. Surfaces adjacentes se chevauchant, se superposant. Villes et visages, coulés dans le même moule, ensemble disparate et fonctionnel dont les éléments ne diffèrent que par quelques détails. Voyager est le nom qu'on donne à l'action de traquer ces détails. »

⁷ Philippe Gasparini, *Poétiques du Je*, PUL, p. 180.

⁸ Sur cette question, je renvoie à A. Pasquali, *op. cit.*, notamment aux chapitres 3 et 4.

(PA, p. 85). Il y a donc adéquation entre l'itinéraire erratique du narrateur, la forme de l'œuvre et son pacte de lecture.

On l'aura deviné, le récit de *Pardon pour l'Amérique* n'est pas construit selon une temporalité linéaire. L'alternance des fils narratifs, qui se concentrent chacun sur un personnage, permet d'insérer des récurrences et de discrets éléments communs entre les différents fils, qui participent à la création d'une tension narrative de l'ordre de la curiosité. En outre, l'absence de rapports explicites entre les personnages – d'ailleurs, certains sont fictionnels (on le voit notamment à travers des traces de monologue intérieur, j'y reviendrai lors de la prochaine partie de ce travail) et d'autres sont historiques – laisse le champ libre à diverses pistes interprétatives. La composition du récit fait planer un certain mystère sur celui-ci, dédoublé par celui généré par l'errance spatiale du narrateur. Le récit est d'ailleurs placé sous le sceau du mystère dès l'incipit (« 19, 36, 45, 72. Et cætera. ») qui s'affiche ostensiblement comme une énigme numéraire.

Au-delà de la dimension mystérieuse de l'œuvre, c'est la violence qui y est exprimée qui me semble en être le ressort immersif principal. En effet, *Pardon pour l'Amérique* est parcouru de scènes extrêmement violentes et détaillées qui génèrent autant d'effet de *captatio*. La crudité et la vulgarité du lexique alors employé ont un rôle primordial à cet égard. Parce qu'il joue sur le ressort de la morbidité, ce procédé est clivant et tourne sans doute rapidement au dégoût pour une partie du lectorat. Cela rend d'autant plus nécessaire l'adhésion préalable au projet d'enquête sur ce « monde en vase clos, bouffé par la rouille, la moisissure et l'huile de vidange » (PA, p. 13). Mais cette rhétorique du choc ne se limite pas à interpeller le lecteur. Elle n'est pas seulement une *captatio* qui servirait à introduire un discours idéologique plus ou moins argumenté, mais elle a une véritable fonction immersive. Pour saisir cette fonction, il convient de s'arrêter sur le pendant stylistique de l'expression de la violence. Mis à part la crudité et la vulgarité du lexique – que j'ai mentionnées –, les scènes de violences sont caractérisées par un travail syntaxique remarquable. Tantôt, le style tend au sur-émiettement, à l'enchaînement de phrases nominales ou adjectivales extrêmement brèves⁹ ; tantôt, on rencontre de (très) longues phrases qui accumulent des groupes nominaux plutôt courts, entre virgules¹⁰. Ces deux traitements syntaxiques provoquent un effet similaire : une impression d'actions saisies sur le vif, puisque ces dernières sont présentées comme non

⁹ Par exemple : « Midi. La pause. Pisser, à peine quelques giclées. Tout à été transpiré. Aucun sanitaire. Les buissons. Les femmes vont d'un côté, les hommes de l'autre. Il y a ceux qui lorgnent. Qu'il faut chasser en lançant des pierres. Toujours les mêmes, surtout un, avec une queue-de-cheval et une dentition à la diable. Fébrile. Court sur pattes. Un Klaus Kinski latin. ; *Violador !* Violeur ! crient les femmes. ; *Pinche marica come mierda !* Bouffeur de chattes à la merde ! » (PA, p. 105).

¹⁰ Voir par exemple le passage aux pages 138-139 que je ne transcris pas, faute de place.

médiatisées. Cette impression syntaxiquement construite tend à générer un effet immersif dans la situation ainsi narrée.

De plus, l'immersion est renforcée par un ethos de rage contenue. Ce dernier amène le lecteur à éprouver une indignation face à la violence de l'univers de l'œuvre. Il se construit à travers la propension à décrire de manière froide, dans une écriture notationnelle, certaines scènes de cet univers rude et violent ; procédé qui tranche avec le travail lexical sur la vulgarité¹¹. Ce zonage stylistique rejoint d'ailleurs la manière quasi oxymorique dont le narrateur perçoit la société états-unienne, qu'il dit aimer « d'un amour violemment banal » (PA, p. 83), et sa volonté d'écrire « comme la vie formule ses propositions, bêtement, inexorablement » (PA, p. 230). Outre ce contraste, si l'on peut affirmer qu'il s'agit bien de rage, malgré son caractère contenu, c'est parce qu'elle se manifeste ponctuellement ; notamment par la reformulation (par appositions ou par épanorthose) de syntagmes nominaux de manière plus crue, plus vulgaire, plus critique, etc. Par exemple, la « concession [des casinos aux Séminoles] » devient, par apposition, « dédommagement de l'Amérique pour le carnage qu'ils ont subi lors de la plus sanglante et longue guerre contre l'envahisseur blanc » (PA, p. 14) ; ailleurs, on peut lire : « l'Amérique, ou plutôt cette étendue boueuse » (PA, p. 165). La rage s'exprime occasionnellement dans des passages plus étendus, comme dans cet extrait qui démarre sur la comparaison du courrier d'une prisonnière et du style célinien :

Des points d'exclamation à la Louis-Ferdinand Céline, mais un Céline avorté, qui se serait réincarné de travers dans une prison de Floride [...]. Un Céline cajun, désarmant de sottise, innocent de toute ruse, qui ne sera pas propriétaire propriétaire d'un pavillon à Meudon, [...] ce Céline-là, issu des bas quartiers de la Nouvelle-Orléans, avec ses seins tatoués et son sexe détruit par les viols successifs subis dès l'âge de trois ans, comme en atteste le certificat médical de son dossier de détention, sexe de bébé, rafistolé, stérile, troué. Pas le Céline qui a fait un pseudo-voyage au bout de la nuit, un tour et puis s'en est allé dans la gloire, siégeant pour toujours au panthéon des histoires, non, pas ce Céline pour bourgeois, lui-même bourgeois jusqu'à la dernière fibre de son écharpe en poils de chat, de son rhume chronique, de sa petite voix coincée, mais Lana Rodes, dont personne ne se soucie, et pour cause. Lana muette dans sa cellule, la gorge hérissée de points d'exclamation, qui voudrait écrire à quelqu'un, dehors, n'importe qui, pour lui tirer quelques dollars, se payer sa came et une mignonne qu'elle a repérée en salle de musculation.

(PA, p. 137-138)

¹¹ Par exemple, la scène de la tentative de suicide de Dengé : « Vesh l'a soulevée avec l'épaule, lui a retiré la corde du cou. Elle toussait, demandait pardon, répétait qu'elle allait bien, [...] elle demandait l'heure, posait question sur question du sang plein la bouche. Sa voix légère et cassée. Un oiseau a crié sur la clôture. Des mouches tournaient autour de l'évier en métal. Vesh l'a laissée là, au milieu de la pièce jonchée de chaînes et de câbles, sur une chaise pliante, sa corde à même les genoux ; ses chaussures multicolores assorties aux canettes écrasées. Dengé est morte à sa sortie de l'hôpital. Le propriétaire dit que le cœur de Dengé a lâché. Cela n'explique pas les lacérations sur son visage. » (PA, p. 172).

La figure de Céline est ici convoquée comme défouloir de la rage du narrateur. Elle sert de point de comparaison pour soutenir une injustice entre un écrivain tirant sa reconnaissance d'un mal-être prétendument factice et le statut victimaire de Lana Rodes. En outre, vers la fin du récit, le narrateur revient sur sa rencontre avec un shérif qui lui a permis d'entrer en contact avec des détenus, mais qui prône un discours idéologique répressif. Le narrateur affirme alors s'être « dirigé à l'aveugle, non pas avec [sa] pensée ou [ses] convictions politiques, mais en suivant [ses] mots qui sautaient à la gorge de ce salopard » (PA, p. 277). La fin du récit voit donc l'affirmation du caractère latent de la rage et de son rôle de moteur dans l'entreprise du narrateur.

* * *

CONFIGURATIONS ÉTHIQUES

J'ai montré quels mécanismes d'immersion sont à l'œuvre dans *Chroniques de l'Occident nomade*, *Billet aller simple* et *Pardon pour l'Amérique*. Si, sur ce plan, ces trois récits fonctionnent de manières très différentes, ils ont en commun de ne pas se présenter leurs voyages sous la forme d'exploits. Les auteurs refusent donc la posture qui est associée à cette notion : envisager le monde « voyagé » comme quelque chose dont il faudrait triompher. À partir de ce constat, je vais désormais me pencher sur les différentes formes que prend la question éthique dans ces œuvres.

Étant donné que la notion d'éthique connaît des acceptions variées selon les contextes et les auteurs qui l'emploient, elle peut mener à des malentendus. J'en propose donc une définition de travail pour la rendre facilement opératoire. Je n'emploierai le terme éthique ni pour labelliser un contenu moral ni pour désigner un ensemble de règles que je souhaiterais voir être appliquées, mais pour désigner l'acceptation assumée d'un questionnement quant à la place du sujet dans le monde et vis-à-vis des autres, de la justice et de la légitimité de ses actes et de ses postures. C'est une notion que je conçois comme infra-politique, sans que cela m'empêche, au besoin, de passer d'un niveau à l'autre. Ainsi, l'éthique est un souci susceptible de mettre à mal l'identité et les conceptions du sujet. Il me semble évident que le voyage, en tant qu'il délocalise l'individu hors de la sphère de sa vie quotidienne, est un lieu propice à une démarche éthique.

Au-delà de cette dernière présomption, la présence de ce type de questionnement dans mon corpus d'étude n'est guère étonnante, puisqu'il s'agit d'un souci qui innerve la littérature contemporaine. À l'instar d'autres historiens de la littérature¹ – « si tant est que l'on puisse être historien du présent »² –, Alexandre Gefen observe en effet un *tournant éthique*, tant dans les œuvres littéraires françaises récentes que dans les discours qui les accompagnent³. Plus précisément, il montre, dans *Réparer le monde* (2017), que toute une frange de la littérature contemporaine se donne pour objectif d'entreprendre une thérapie symbolique. Gefen distingue deux champs d'application

¹ Je pense en particulier aux travaux de Dominique Viart. Sur l'historicité du tournant éthique contemporain, voir notamment « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, 2013.

² Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, José Corti, 2017, p. 13.

³ Ce tournant n'est évidemment pas cantonné à l'intérieur de frontières nationales ou linguistiques. En outre, il est également observable dans le champ des arts plastiques : voir à ce propos l'ouvrage de Carole Talon-Hugon, *L'Art sous contrôle*, PUF, 2019.

thérapeutiques – qui me serviront de guides au fil de mes analyses. Soit, l'énonciation du récit prend, pour le narrateur, une dimension auto-thérapeutique ; soit, par une enquête biographique ou centrée sur une communauté, elle vise à traiter symboliquement ces entités en leur donnant accès à un espace de représentation supposément *réparateur*. Dans le second cas, le récit est censé mettre en place une plateforme participative entre lecteur, narrateur et personnages représentés « dont on escompte [...], du moins, un bénéfice cognitif et éthique [pour le lecteur] »⁴. Dans cette entreprise, la notion d'empathie est, selon Gefen, une composante récurrente et essentielle :

Rendre présent et visible l'autre, se projeter affectivement par empathie, en « prendre soin » par la littérature sont des projets centraux dans les métadiscours contemporains, à la fois comme mission assignée à l'auteur et comme mode de relation à la littérature. La doxa de notre époque avance que la littérature permet non seulement de comprendre ses propres émotions, de pouvoir les nommer, mais aussi de décoder la sensibilité des autres par la lecture et à ce titre de se rapprocher d'eux [...]. Par sa capacité à produire de l'empathie, le récit est supposé nous conduire à un déplacement affectif qui n'est ni une sympathie distancée ni une transitoire contagion émotionnelle, et nous offrir, par la médiation d'un narrateur dans lequel nous pouvons nous projeter et de situations auxquelles nous pouvons nous associer, une initiation à la pitié.⁵

Gefen se garde bien de trancher sur l'efficacité concrète de ces thérapies. À mon sens, il est nécessaire d'adhérer, en amont de la lecture, à la positivité d'une action thérapeutique symbolique pour s'immerger pleinement dans ce type d'œuvre. Il conviendra de voir alors si celles qui nous occupent sont soutenues par un tel discours ; et, si oui, si elles interrogent ses limites ou, au contraire, le considèrent *de facto* opératoire.

Il me semble, en outre, qu'appliquée au récit de voyage cette interrogation est particulièrement féconde en tant qu'elle met en lumière des conceptions viatiques différentes. Le voyage est-il un révélateur de soi, des blessures du voyageur ? ou est-il l'occasion d'aller à la rencontre d'une altérité en souffrance ? Cela réactive en partie un partage établi de longue date par Albert Thibaudet qui distinguait le voyageur « pour qui le monde intérieur existe seul » de celui « pour qui le monde extérieur existe »⁶. Ce sont ces considérations qui guideront mon analyse des différentes configurations éthiques à l'œuvre dans mon corpus.

*

⁴ A. Gefen, *op. cit.*, p. 150.

⁵ *Idem.*

⁶ A. Thibaudet, « Le genre littéraire du voyage », [1912], dans *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939, p. 7-22. Cité par V. Debaene, *op. cit.*, p. 211.

CHRONIQUES DE L'OCCIDENT NOMADE

LE VOYAGE ET LA « VRAIE VIE »

Damas me rendait calleuse, poreuse [...]. Je me stratifiais.

Aude Seigne, *Les Neiges de Damas*¹

Avant de s'attaquer dans le détail à l'étude des questionnements éthiques que *Chroniques de l'Occident nomade* met en scène, il convient de préciser que – contrairement aux narrateurs d'Hofmann et de Rahmy – la narratrice de Seigne apparaît plutôt comme une voyageuse « pour qui le monde intérieur existe seul »². En effet, cette œuvre n'interroge pas la relation entre voyageurs et autochtones. Les individus rencontrés lors des voyages qui sont relatés sont majoritairement des Occidentaux (souvent de jeunes gens en année sabbatique ou en vacances) : le syntagme « Occident nomade »³ désignant les communautés qui se forment alors. La narratrice n'entre d'ailleurs que très rarement en relation avec des personnages non occidentaux. Les rares contre-exemples présentent : un désarroi teinté de jalousie face aux populations analphabètes – qui tient d'une lassitude face à la civilisation occidentale de filiation rousseauiste⁴ – ; deux expériences consécutives de mécompréhension puis d'aplanissement des différences culturelles (CON, ch. 17) – dans lesquelles l'intellectualisation et la compréhension de ces phénomènes se situent uniquement du côté de la voyageuse⁵ – ; et enfin, le refus d'entrer en relation avec un badaud indien par un mécanisme de généralisation tout à fait assumé⁶. Chez Seigne, la question de la légitimité du voyage hors de l'Occident ne se pose pas. On n'y rencontre donc pas de problématisation d'une éventuelle domination néocoloniale culpabilisante – comme c'est le cas chez Hofmann –, ni le souci d'une juste représentation littéraire – comme c'est le cas chez Rahmy. De même, lorsque la voyageuse cohabite avec des classes sociales basses, elle ne questionne pas le bon droit de ses actions. Quand

¹ A. Seigne, *Les Neiges de Damas*, *op. cit.*, p. 82.

² A. Thibaudet, *loc. cit.*

³ Seigne indique qu'elle a « tenu à cette expression » pour désigner la « nation mobile » d'Occidentaux « qui ne vivent qu'en voyageant ». Je renvoie à l'émission « Entre les lignes » (Suisse, Espace 2) du 17 décembre 2011.

⁴ « J'ai un bête réflexe occidental de les plaindre parce qu'ils ne savent pas lire. Ils ont l'air munis de plus de réalité pourtant. Moi qui vais et viens sur cette croûte terrestre en toute insouciance, j'ai certainement moins de poids que ces êtres quotidiens qui creusent un peu la terre pendant une vie exemplaire. » (CON, p. 32-33)

⁵ Ce chapitre est jonché d'énoncés qui affirment le défaut de connaissance des personnages indiens quant aux mœurs occidentales : « ce qu'ils ne savent pas » ; « cela, ils ne le voient pas » ; « rien de cet ordre ne peut se produire, [...] rien de semblable n'existe même dans leur univers » (CON, p. 74 et 75).

⁶ « “Je ne comprends pas pourquoi les femmes européennes sont si froides avec les hommes de mon pays.” Il était scandalisé. J'avais envie de lui répondre qu'un *homme de son pays* était venu se masturber devant moi quelques jours auparavant. » (CON, p. 13)

loge avec des ouvriers en Slovaquie, par exemple, elle a le privilège d'occuper seule un dortoir entier et utilise seule les douches communes (ce qui fait patienter un ouvrier). À sa sortie, son « sourire », quoique « coupable », « dissimule en fait une profonde hilarité » (CON, p. 122), image de légèreté qui évacue ici toute potentielle interrogation de sa posture vis-à-vis d'autrui.

Dans *Chroniques de l'Occident nomade*, le souci éthique ne s'impose pas à partir de la confrontation avec des formes d'altérité. On l'a vu, l'écriture rétrospective du voyage est une occasion de réflexion sur soi, d'anamnèse d'un trouble psychique. C'est un récit dont l'énonciation prend une valeur auto-thérapeutique. En cela, l'œuvre de Seigne correspond à la première catégorie de Gefen, celle dans laquelle « la première personne du singulier [est le vecteur de] formes de soin de soi par réécriture de l'histoire du sujet ». Le « sujet s'y redéfinit et s'y transforme par expression » à travers un « ressassement de l'expérience à finalité clinique »⁷. L'éthique se situe donc sur un autre plan que chez Rahmy et Hofmann, puisque c'est la narratrice qui est l'objet de la *réparation*, et non les individus qu'elle rencontre durant ses voyages. En effet, l'éthique ne se situe pas au sein du voyage – puisque la *voyageuse* n'en s'en soucie pas – mais, dans le regard rétrospectif de la *narratrice*. Dès lors, les leçons tirées de son questionnement éthique ne peuvent qu'être mises à son seul service : en somme, le bénéfice de la justesse relationnelle recherchée ne la sert qu'elle seule – j'y reviendrai plus en détail.

Cette recherche d'une juste posture est rendue nécessaire par la mise en évidence du principal effet négatif du voyage, la tendance à l'érosion de soi. La perte de teneur identitaire que provoque cette dernière a lieu de manière récurrente et remarquable durant des expériences de l'espace de type épiphanique particulièrement ambivalentes, parce que l'érosion se fond alors dans un puissant sentiment d'allégresse⁸. Mais elle se cristallise aussi à travers la relation à l'Autre occidental. Cet Autre n'est pas intéressant en tant qu'individu particulier – à l'inverse de Rahmy, j'y viendrai – mais, en tant qu'il est support d'une relation aliénante qui contraint à endosser des rôles sociaux. Cette problématique est propre au voyage en solitaire, majoritaire chez Seigne. La première occurrence de ce type de situation voit justement la voyageuse endosser un costume de baroudeuse solitaire et assurée – la scène se déroule peu après sa rencontre avec un groupe d'Anglais dans une auberge hongroise :

⁷ A. Gefen, *op. cit.*, p. 147.

⁸ Je cite à titre d'exemple cette méditation au pied d'un arbre dans le désert du Thar, au Rajasthan : « L'arbre. C'est là que je suis, que j'étais, que je serai toujours, comme tous les instants qu'on a tellement habités qu'on y sera toujours, que le corps, qu'un de nos corps y restera à jamais. On s'étirole ainsi. On s'égrène sur la planète. On donne un peu de notre jus essentiel, mais pour quel rêve de légèreté ! » (CON, p. 17).

Les Anglais cherchent à savoir comment aller de la Croatie à Genève, apprennent que j'en viens. Je connais le chemin, je l'ai déjà fait plusieurs fois, je les aide, je minaude un peu peut-être, je suis la grande voyageuse solitaire un peu excentrique et dans mon regard passent mille contrées qui vous tueront si vous me regardez.

(CON, p. 23)

Ainsi, le voyage solitaire, parce qu'il se compose d'une succession de rencontres avec des inconnus, permet de se présenter sous les traits d'un personnage qui n'est pas soi. Dans les communautés de routards qui se forment alors, il s'agit même d'un phénomène courant au point d'être présenté comme un jeu de dupes. On le voit notamment à travers le comportement de Paul, l'un des Anglais : « Il dit qu'il donnera mon nom à l'héroïne de son roman. Il parle de Proust avec l'humour *british*. Il en fait juste un peu trop et s'en rend compte. » (CON, p. 24). Dans ces deux dernières citations, la répétition des pronoms en tête de phrases ou de propositions marque d'ailleurs le caractère performé des attitudes présentées, en rendant compte d'une emphase tout artificielle. En outre, si les retrouvailles avec Paul à Rome sont décevantes, c'est parce qu'elles sont placées, dès le départ, sous le sceau d'une confusion identitaire : « Une invitation. J'y vais. *Ce n'était pas moi, ou je croyais que ce n'était pas moi*, mais j'y vais. » (CON, p. 41, je mets en évidence). Comme pour le voyage lui-même, cette confusion est paradoxale et ambivalente. Tout d'abord, la voyageuse se complaît dans le rôle qui lui est attribué : « Je rêve, plus légère qu'une bulle de champagne. Ces dandys [Paul et son colocataire] m'inspirent, m'attirent, m'étirent. Je parle peu, mais à propos. J'ai l'air d'être considérée comme la fille douce et fascinante assise en coin de table. » (CON, p. 42-43). Mais, plus tard, ce jeu de rôle devient aliénant (« Ce n'est déjà plus moi. [...] Je décide de me battre pour ce qui ne me ressemble pas [...] », CON, p. 45) au point que toute appréciation et tout ressenti deviennent douteux : « Nous rentrons dans une librairie, nous conseillons mutuellement quelques livres, ce qui est, *je crois*, un bon moment. » (CON, p. 46, je mets en évidence) ; « *J'ai pris cela* [une quinte de toux de Paul] pour une menace sadique pendant plusieurs mois. *Il n'en était rien*. » (CON, p. 46, je mets en évidence).

À l'opposé de son aventure avec Paul, la voyageuse expérimente l'« amour absolu » (CON, p. 66) avec un voyageur anonyme. Cet amour se caractérise par l'expérience d'une sincérité totale, « Le cœur ouvert aux mêmes mots, aux mêmes jeux » (CON, p. 65). Il fait figure d'un autre possible, d'une alternative aux relations factices. C'est d'ailleurs l'objet du chapitre 24 qui relate un « rêve d'honnêteté » à valeur utopique : « Et pourquoi ne pourrait-on pas dire directement aux gens l'essentiel ? [...] Dire directement ce qui nous a fait, ce que nous sommes. » (CON, p. 103). Quoiqu'expérimenté, cet amour ne peut être pérenne, et sa réalisation reste ponctuelle : « Il n'est pas de ce monde » (CON, p. 66). Le voyage en précipite la fin, et la crainte – quelque peu stéréotypée – d'une perte de « liberté » (*idem*) nourrit alors le fil de l'incompatibilité *amour/voyage*. En

effet, dans la conception seignienne, le voyageur ne peut être que de passage alors que l'amour suppose une stabilité sur la durée. De la même manière, l'entente entre les membres de la communauté que la voyageuse forme avec ses colocataires à Saint-Petersbourg, est un « bonheur » (CON, p. 55) qui ne vaut que dans l'instant. Là encore, cette rencontre apparaît hors du monde⁹. S'ils « se [donnent] rendez-vous, le plus naturellement du monde, six mois plus tard à Pékin » (CON, p. 55), cette rencontre programmée n'aura évidemment pas lieu. Ainsi, les relations sociales en voyages sont soit factices et aliénantes, soit totales mais éphémères.

En matière de construction textuelle, on peut observer une ligne de partage entre ces deux types de relations. D'un côté, il y a ces « îlots de tendresse sincère » (CON, p. 125) que la narratrice s'applique à décrire en détail. Par exemple, avant de brosser le portrait de chacun de ses colocataires, la narratrice affirme l'importance de décrire *cette situation-ci* : « Je décris rarement les lieux que j'habite et pourtant l'auberge où je loge à St-Petersbourg [*sic.*] méritera toujours, quels que soient les contes de voyageurs qui circulent de par le monde, qu'on la dépeigne telle qu'elle était en ce mois d'août 2005 » (CON, p. 54). De l'autre côté, il y a les individus avec qui la narratrice « [ne parle pas] de ces choses essentielles » et dont, par conséquent, « [elle] ne visualise plus le visage » (CON, p. 69) – la narratrice indique d'ailleurs que le personnage dont il est ici question performe le voyage en qualifiant son habillement d'« uniforme de la *backpackeuse* » (CON, p. 69-70), ce qui rejoint l'idée d'une facticité typique du voyage. Ainsi, le type de relation qui mérite d'être mis en mots est celui qui s'oppose à la facticité ou à la superficialité¹⁰ ; type de relation que le voyage ne permet que de manière momentanée. Si l'honnêteté est possible, elle ne l'est que sur le court-terme, ce qui s'avère insatisfaisant. Étant donné que le voyage empêche la construction de relations suivies, le souci de l'Autre ne peut que s'exercer dans des jeux de rôles ou de manière éphémère. Le voyage itinérant et solitaire ne permet pas de trouver un type de relation satisfaisant et c'est pour cela que l'amour sédentaire lui est finalement préféré. Le souci de justesse relationnel se pose et réside donc dans la notion d'honnêteté, qui est liée à cet amour.

En outre, le sentiment d'insatisfaction intrinsèque au voyage est renforcé par contraste avec la vie des non-voyageurs. *Chroniques de l'Occident nomade* interroge la place du sujet-voyageur dans le monde et les limites éthiques de sa soustraction à sa communauté d'origine. C'est même un soupçon élitiste qui est formulé dans les dernières pages : « J'avais envisagé, et accepté sans problème, une vie de solitude errante, de mélancolique et douce souffrance, qui, transcendée

⁹ « Mais cette nuit-là, pris dans un monde qui n'existait plus [une cave encore couverte de symboles du régime communiste proche de la gare de Saint-Petersbourg], entre gens qui devaient ne jamais se rencontrer, unis par le seul fait d'avoir disparu du reste du monde, nous étions tous à moitié sûrs que notre auberge, cette cave, cette nuit, ce bonheur, n'avaient jamais existé. » (CON, p. 55)

¹⁰ Exception faite du développement de l'intrigue avec Paul. Puisqu'elle a lieu dans le premier tiers du récit, elle fait figure d'épisode d'apprentissage de la négativité des rôles sociaux performés.

par les mots, revêtirait un charme *que peu comprennent.* » (CON, p. 133, je mets en évidence). Le voyage apparaît alors davantage comme un retrait de la société que comme un mode de communion épiphanique avec le monde.

Ce décalage éthique entre nomadisme et sédentarité est souligné par l'expression de la dimension illusoire du voyage. Pour qualifier la sédentarité, le syntagme « la vraie vie » revient à deux reprises dans le dernier chapitre – de manière emphatique même, puisque la répétition porte sur deux propositions : « je suis restée, j'ai essayé la vraie vie » (CON, p. 133, deux occurrences). Ailleurs, elle est qualifiée de « vie *réelle*, sédentaire, quotidienne » (CON, p. 99, je mets en évidence), et, de manière symétrique, le voyage est assimilé à « des mois qui n'existent pas » (CON, p. 125). La citation d'Henri Michaux qui clôt l'œuvre – « C'est qu'il manque beaucoup à ce voyage pour être réel. »¹¹ – exprime d'ailleurs cette intangibilité de la vie voyageuse. Par opposition, la qualité première de la vie des amis de la narratrice restés en Suisse est d'être « présente »¹². Cette comparaison fait ressortir la dimension érodante du voyage, avec l'idée d'une perte qui prend alors le pas sur l'allégresse :

Bien sûr, quelques bières au milieu de la nuit d'été, bien sûr des heures alanguies au bord du lac, ce n'est rien. Mais c'est un peu quand même. C'est un peu de conscience qu'ils accumulent, de partage, d'amitié, c'est un peu de leur vie qui se construit et de leur jeunesse qui passe, alors que j'égare la mienne ailleurs. Je hais certains départs.

(CON, p. 107)

D'ailleurs, à la suite de cet extrait, ce n'est pas l'allégresse du voyage ou les plaisirs qu'il peut recéler qui sont narrés pour justifier le départ – au contraire, il s'agit plutôt d'une expérience dangereuse et peu grisante – mais, un « besoin » présenté comme physiologique¹³.

En somme, le voyage empêche d'être soi ou empêche de l'être sur le long terme parce qu'il génère un défaut de relation pérenne et tangible. En plus de la capacité du voyage à dégrader la santé – dont j'ai discuté dans la partie précédente de ce travail – sa dimension solitaire ne peut constituer une éthique souhaitable ; et c'est pourquoi le livre se termine sur l'abandon du nomadisme. L'avant-dernier chapitre narre d'ailleurs un « [petit voyage] » en groupe, sorte de compromis par rapport aux « grand[s] voyage[s] fou[s] et insensé[s] » (CON, p. 131). Un « Nomadisme à court rayon » se déploie alors à partir du « visage de Bastien » (CON, p. 129)¹⁴,

¹¹ Cette phrase est extraite de la « Préface nouvelle » d'*Un Barbare en Asie* (1933), datée de mai 1967.

¹² « [...] mes amis, eux, ont aimé, mes amis, eux, ont vécu une vie genevoise, une vie jeune, insouciant ou sérieuse mais présente. » (CON, p. 107)

¹³ « Je ne désire pas partir, tout comme mon corps n'a pas l'envie de boire, de manger ou de se mettre en mouvement. Mais il en a l'intime besoin. » (CON, p. 109)

¹⁴ « Longtemps je le prendrai [mon envol] du visage de Bastien, sans comprendre. » (CON, p. 129)

symbole de la substitution de la frénésie viatique par l'amour. Cette image finale mérite d'ailleurs d'être mise en parallèle avec les « grands yeux » du « jeune homme » qui apparaît à la fin du « rêve d'honnêteté » et lie cette dernière à l'amour¹⁵.

Par ailleurs, ce parcours éthique dédouble le parcours immersif. En effet, la tension narrative initiale se construit en regard de l'expérimentation de l'insuffisance de l'éthique du voyage. Le tarissement de la curiosité au chapitre 19, quant à lui, coïncide avec la mise en mots de cette insuffisance (« Je vis tant de choses que je ne les vis pas réellement », CON, p. 84). L'allégresse épiphanique menace le projet d'anamnèse littéraire, puisqu'en amplifiant le versant positif du voyage, on risque d'éluder l'expression de son versant négatif, empêchant l'écriture de servir son objectif de purgation. En outre, puisque, on l'a vu, la fin du récit coïncide avec la fin de l'écriture¹⁶, la thématization de celle-ci comme de « précieuses minutes arrachées à la communauté » (CON, p. 128) fait figure de dernier moment solitaire avant la réintégration de la narratrice à sa communauté d'origine. Le nomadisme solipsiste s'achève donc avec l'écriture.

*

¹⁵ « Un jeune homme debout à ma gauche esquisse le geste de s'asseoir à côté de moi. Il me regarde. Il a de grands yeux où passent un train, des crises de gamin qui casse ses jouets, une cigarette fumée sur un quai dans une rase et bouillante campagne avec beaucoup de vent, des courbes de femmes effleurées en se forçant un peu, une descente en riant dans une rue très en pente, des jeux connus de sa seule solitude, un langage parlé par lui seul quand il en avait vraiment assez d'attendre. Je le regarde et je lui dis : "Je t'aime" » (CON, p. 106)

¹⁶ Voir *supra*, p. 20.

BILLET ALLER SIMPLE

UN DIALOGUE ANTI-MANICHÉEN

Si je refuse de changer radicalement de ton, sachez que je vous sens désormais en permanence sur mon épaule, je vous entends soupirer, tiquer, vous énerver.

Blaise Hofmann, *Marquises*¹

Contrairement à *Chroniques de l'Occident nomade*, le narrateur de *Billet aller simple* ne propose une réflexion sur lui-même que de manière marginale. On l'a vu, l'affirmation de soi est évitée au profit d'une incitation au dialogue. Outre les occurrences ponctuelles issues des chapitres mongol et iranien dont j'ai rendu compte précédemment², d'autres phénomènes plus larges illustrent le dialogisme à l'œuvre dans *Billet aller simple*. Par exemple, le chapitre consacré à l'Afghanistan – pays qu'Hofmann a traversé en automne 2002 – met en scène la tension entre les bénéfiques pour la population qui ont suivi la chute du régime taliban et les nouveaux problèmes générés par l'intervention de l'armée états-unienne. La situation sur place se révèle plus ambiguë que ce que le narrateur imaginait initialement. Ce dernier jette en effet un regard rétrospectif, et donc distancé, sur ses attentes qui correspondent plus ou moins au discours officiel du gouvernement états-unien de l'époque dans sa volonté déclarée de *libérer* l'Afghanistan³ :

Bien qu'un nouveau pays devrait se découvrir sans arrière-pensée, ni attente, j'espérais, en arrivant à Kaboul, avoir sous les yeux un peuple qui se réveille après l'oppression des saints [les talibans] et leur tyrannie austère. J'entendais beaucoup de discussions dans les maisons de thé. J'imaginai déjà le réveil de l'art et le sourire des femmes. Je sentais comme un climat récréatif.

(BAS, p. 130)

Si, dans l'esprit du narrateur, libération était naïvement synonyme d'émulation artistique, son expérience sur place lui fait rapidement réviser son jugement qui prend alors une forme de quasi maxime : « L'art n'est pas le premier germe du champ après la bataille. La truelle passe avant le pinceau. » (BAS, p. 139). L'expérience viatique contraint donc le narrateur à nuancer ses attentes. Non seulement il réalise que le renouveau culturel est encore loin d'advenir, mais il constate

¹ B. Hofmann, *Marquises*, *op. cit.*, p. 32.

² Voir *supra*, p. 28-29.

³ Georges W. Bush avait notamment déclaré dans son adresse la Nation du 20 septembre 2001 : « this will be an age of liberty, here and across the world ».

l'immensité du tribut payé par la population, puisqu'il note qu'un cinéma doit être construit là où « les bombardements américains ont fait du pâté de maisons un vrai terrain vague » (BAS, p. 148).

Face à un état de fait aussi sinistre et moralement ambigu – comment juger négativement la chute d'un régime tyrannique, mais comment appréhender positivement de telles souffrances ? –, la présence même du voyageur lui semble de prime abord indéfendable. Elle lui apparaît, au mieux, inutile ; au pire, voyeuriste. Toutefois, il semble prudemment trouver un salut à sa présence. Alors que « [sa] culpabilité [le] rattrape », il entrevoit la possibilité d'assumer un rôle d'écrivain qui rendrait compte de la situation : « Et toi, que fais-tu là ? [...] Peut-être n'es-tu pas qu'un voyeur en quête d'adrénaline ? Peut-être qu'offrir la proximité justifie l'insouciance égoïste d'une telle entreprise ? » (BAS, p. 139)⁴. Il apparaît ainsi que le souci éthique se constitue *pendant* le voyage. Cela diffère de *Chroniques de l'Occident nomade* – où ce questionnement, je l'ai dit, se situe dans une rétrospection nécessairement postérieure au voyage – et de *Pardon pour l'Amérique* – où le souci éthique est la raison qui motive l'entreprise viatique. C'est donc, chez Hofmann, le voyage qui lui révèle une posture d'écrivain qui correspond, pour reprendre les termes de Gefen, au « modèle actif de l'écrivain enquêteur ou témoin »⁵. S'investissant donc d'une mission de relais qui lui garantit le sentiment d'une juste posture, il dénie alors la pertinence de son propre regard et tend à limiter ses prises de position pour se faire vecteur de la parole des habitants. Par conséquent, la fragmentation sert à opposer des prises de position qui sont textuellement juxtaposées sans que la nature de leurs liens ne soit explicitée. Le souci éthique qui prend forme alors à travers ce rôle de relais est l'un des deux seuls éléments qui conjurent la culpabilité au cours du récit⁶. L'empathie envers les individus rencontrés n'est toutefois pas centrale dans ce dispositif – la puissance du sentiment de culpabilité transformerait-elle la formulation d'une empathie en condescendance ? L'ambition littéraire est non pas de *réparer*, mais de procéder à une éducation du lecteur, puisque le don de la « proximité » lui est destiné.

Cette mission de relais prend forme à travers des dons de paroles à différents personnages, tantôt au discours direct, tantôt au discours indirect – et sans thématiser le souci de la transcription, à l'inverse de Rahmy, on le verra. L'un des personnages afghans déclare, par exemple, qu'il « [votera] pour le Jama'at, les islamistes durs » sous prétexte qu'il y a « de plus en plus de vols et de crimes », que « personne ne fait rien » et qu'avant l'arrivée de l'armée états-unienne, « [il marchait] dans les

⁴ Le tutoiement, la forme interrogative et le vague de l'expression « offrir la proximité » trahissent une extrême prudence quant à l'affirmation de sa mission d'écrivain, ce qui participe de l'ethos de la gêne dont j'ai discuté précédemment.

⁵ A. Gefen, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Le second étant le fait de travailler un mois durant dans la construction à Khartoum pour quatre dollars journaliers, ce qui a pour effet d'abolir, chez le narrateur, le sentiment de sa supériorité matérielle et existentielle de voyageur occidental. Voir BAS, p. 229-230.

rues sans peur » (BAS, p. 147)⁷. Cette prise de position n'est pas commentée par le narrateur qui n'affiche alors aucun parti pris et se contente d'en illustrer indirectement les arguments en décrivant l'état de précarité des policiers afghans et le manque de moyens disponibles pour la sécurité quotidienne de la population. Ailleurs, on observe une attitude similaire du narrateur. Un autre personnage raconte le rituel d'humiliation public et les sévices que subissaient les voleurs sous le régime taliban. Cependant, c'est « Hilare » (BAS, p. 136) qu'il raconte les ennuis qu'il eut pour avoir regardé *Titanic*. Faut-il rire ? Faut-il pleurer ? Cette coprésence tragi-comique neutralise tout pathos et toute tentation d'une vision manichéenne. En cela, elle vise à ébranler les affirmations de l'administration états-unienne au début de la « Guerre contre le terrorisme ». D'ailleurs, si les deux paragraphes qui suivent ce micro-récit énoncent une condamnation par l'ironie du fanatisme taliban, ils cherchent surtout à comprendre l'idéologie plus qu'à la dénoncer purement et simplement : « L'idéal des talibans était de fonder une société d'ascètes honnêtes et altruistes qui connaissent le Livre. Paraît-il qu'ailleurs, les saints sont volontaires. » (*idem*). Le narrateur tire une conclusion sous forme de maxime qui témoigne même d'une certaine indulgence envers ces fanatiques, qui auraient pêché par faiblesse plus que par volonté de domination : « Mourir pour une religion est plus facile que vivre pleinement. » (*idem*). En donnant à lire des exemples concrets de points de vue d'autochtones parfois contradictoires sans les commenter, et en marquant l'écart entre ses jugements préalables au voyage et ceux renouvelés sur place, Hofmann laisse au lecteur le soin de se formuler une opinion. Il me semble même que ces blancs argumentatifs *enjoignent* le lecteur à réagir, amorçant alors un dialogue entre ce dernier et l'œuvre.

Si par moments, Hofmann abandonne le dialogisme au profit d'affirmations péremptoires⁸, le plus souvent, ce type d'énoncé est nuancé *a posteriori*. Tantôt, le narrateur excuse ses déclarations en les thématissant comme le fruit de sautes d'humeur⁹. Ce procédé ancre ses prises de position dans une corporéité, un état d'esprit changeant, susceptible de se modifier selon les aléas du voyage, ce qui tend à limiter la validité de ces morceaux de discours péremptoires. Tantôt, c'est l'expérience du voyage qui nuance l'affirmation des conceptions du narrateur. À cet égard, l'extrait que j'ai cité

⁷ Le statut hétérogène et la clôture de ce segment de discours direct sont accentués par un italique que je ne retranscris pas.

⁸ Par exemple : « Djibouti n'a su intégrer que les mauvais côtés de l'occupation coloniale, l'alcool, l'hypocrisie et la soif du profit. Ils n'ont tiré de la culture française qu'un discours idéal qui commence par des *moi je pense que* et poursuit par des lieux communs à propos de la Justice et de l'Égalité. » (BAS, p. 184).

⁹ Par exemple : « Leur langue gutturale irrite le tympan. Le *hello* répétitif des enfants est un supplice de tolérance. [...] Ce n'était qu'une mauvaise passe. Les humeurs tournent plus rapidement, plus intensément, quand on a choisi d'être seul. » (BAS, p. 25-26) ; « Les nègres sont paresseux. Ils laissent filer la vie. Les Arabes n'ont pas d'opinion. Ils rêvent d'argent et fantasment sur les femmes. Les *blancs-becs* croient tenir une plus large expérience du vécu, mais n'ont vraiment connu ni la maladie, ni la guerre, ni même perdu un fils. [...] Mon humeur me joue des tours. *Mea culpa*. » (BAS, p. 215-216).

plus haut (l'arrivée du narrateur à Kaboul) ne représente pas le prototype textuel, puisqu'il thématise le présupposé comme tel *en concomitance* de son énonciation (en recourant à l'imparfait : « *j'espérais*, en arrivant à Kaboul, avoir sous les yeux un peuple qui se réveille »). Le plus souvent, ce type de prise de position n'est infirmé que dans la suite du texte. Au Tibet, par exemple, il décrit d'abord l'abattage des chiens et des poulets, description supposée heurter la sensibilité du lecteur, scandée par des apostrophes en italique et à l'alinéa :

Le chien retenu est allongé sur le dos, le cou maintenu par une tenaille d'acier, la tête dans le vide, en dessus d'un canal. Le couteau se plante là où les muscles du torse se rejoignent et l'animal proteste en brailant, soulevé par des spasmes, toujours plus espacés. [...]

En avez-vous assez ?

On amène une grappe de poulets vivants à celui qui sait qu'en faire. Il les prend, chacun leur tour, leur tord le cou, en maintenant le bec entre le pouce et l'index, puis entaille sèchement la gorge. [...]

L'abattage des porcs est un peu différent. *Vous en avez assez ?*

(BAS, p. 65-66)

Immédiatement après, le narrateur apostrophe une nouvelle fois le lecteur : « Excusez-moi. Parlons des carpes et des anguilles qui savent souffrir en silence, sans alerter la sensibilité des passants. Parlons du peuple tibétain, du peuple ouïghour. Parlons des minorités Zhuang, Yi, Miao, Yao, Bai, Hani, Dai, Lisu, Lahu, Wa, Naxi, Jingpo, Bulang, Pumi, Nu, Achang, Benglong, Jinuo, Dulong. » (BAS, p. 66-67). Cependant, mis à part le tissage d'un lien de nature allégorique avec l'abattage des animaux, le discours sur l'oppression des Tibétains, des Ouïghours et des autres « minorités » n'est pas développé par un quelconque témoignage. La liste semble valoir pour elle-même, sans être enrichie de l'expérience viatique du narrateur. Hofmann met donc en place une prétérition inversée – si l'on peut dire – qui trahit une indignation *préalable* au voyage. Plus loin, en terres ouïghoures, le narrateur est amené à tempérer sa véhémence. Il décrit d'abord une scène caricaturale sans élément de contexte, contrairement à ce que pourrait laisser penser le déterminant défini de la première phrase :

Vautré contre un amas de fruits, l'édenté suce un morceau de pastèque, puis le recrache. Un moustachu aux yeux sans question s'empiffre bruyamment en s'en mettant partout. Le bon Han découpe soigneusement de petits carrés sur de fines tranches. Un vieillard à part racle un demi-melon avant de le boire. [...]

(Il faudrait détester cela et dénoncer l'oppression du faible par le fort, mais ici, le Pékinois ne crache pas sur le petit peuple par les vitres d'un véhicule policier rouge et bleu. Il cesse de tenir son orgueil bien haut dans ses pantalons à pli [*sic.*]. À Hotan, Ahmed dépose sa main sur la cuisse de Su Xun pour se confier.)

(BAS, p. 87-88)

Le premier paragraphe oppose de manière caricaturale et ironique barbarie et civilité, dans un style qui n'est pas sans rappeler celui du Michaux d'*Un Barbare en Asie* – d'ailleurs, l'identification de cet intertexte chez un lecteur donné amplifie sans doute la perception de la dimension caricaturale du paragraphe. Méta-narratif, le second paragraphe, quant à lui, nuance l'opposition binaire précédemment établie (ce qu'indique le recours au conditionnel en attaque de paragraphe). Là encore, les présupposés d'une certaine doxa occidentale quant à la persécution des minorités chinoises, dont le narrateur se fait l'écho en amont, sont mis à l'épreuve du voyage et se diluent dans des scènes banales et quotidiennes de camaraderie entre deux individus de différents groupes ethniques. Cela est d'ailleurs donné à lire à travers les re-thématisations successives : on passe en effet d'une opposition qualitative quasi naturelle (*le faible ; le fort*), à une opposition politique (*le petit peuple ; le Pékinois*), pour finalement aboutir au niveau des individus (*Abmed ; Su Xun*). Si le voyage ne mène pas à la négation de la persécution politique institutionnelle, en donnant à voir le particulier, il en atténue le caractère absolu. Toutefois, ces épisodes ne dépassent jamais l'état d'esquisse et brillent par leur brièveté – j'ai notamment discuté du rapport de ce procédé avec la rapidité du voyageur¹⁰.

Comme le montre ce dernier exemple, lorsque le narrateur pointe explicitement la question politique, c'est pour rendre compte de la complexité de la situation sur le terrain. On observe une série de nuances dans le discours du narrateur : nuances de ses propres préjugés, nuances des discours des Autres à travers la polyphonie des points de vue, et nuances des discours occidentaux simplificateurs. Cette logique de nuances ne prend forme qu'à travers une composition par juxtapositions. Ces dernières sont la trace du travail du voyageur-écrivain : il lui incombe d'attester de la polyphonie des points de vue par opposition à l'uniformité des discours manichéens. Ce souci éthique se constitue au cours du voyage et tend prudemment à offrir une alternative à la culpabilité qui, néanmoins, tue le plus souvent dans l'œuf toute aspiration du voyageur à une légitimité. Chez Hofmann, l'écriture permet d'*offrir la proximité*, de témoigner d'une situation, sans pour autant prendre position – à l'inverse de Rahmy qui porte, lui, un véritable discours en dépassant ses premiers scrupules. Ainsi, l'effort de positionnement moral est laissé au lecteur. En effet, les fréquentes interpellations de ce dernier l'invitent, à partir des exemples du récit, à une réflexion supposément bénéfique. On peut formuler l'hypothèse que le refus d'une immersion narrative est le résultat de la crainte d'une potentielle évacuation du questionnement éthique : une trop forte narrativité apparaîtrait alors suspecte, car contreproductive en matière de réflexion. Toutefois, ce dialogisme peine à susciter chez le lecteur une réflexion approfondie qui sortirait de la simple déconstruction d'un manichéisme caricatural. En effet, ce dernier n'existe qu'en tant qu'il est

¹⁰ Voir *supra*, p. 24.

postulé par le narrateur en amont de son voyage. Il semble qu'Hofmann écrive contre les discours politiques, notamment états-uniens, qui visaient à légitimer l'invasion de l'Afghanistan : mais, dès lors, son entreprise ne peut jamais véritablement s'élever, car elle reste amarrée à ces discours simplistes.

*

PARDON POUR L'AMÉRIQUE

UNE COMMUNAUTÉ LITTÉRAIRE DES SOUFFRANTS

comment
témoigner
encore en
l'absence de
toute force

Philippe Rahmy, *SMS de la cloison*¹

Contrairement à Seigne dont l'écriture pose un regard éthique sur ses voyages de manière rétrospective, et Hofmann pour qui le souci éthique se formule sur la route, Rahmy confère un objectif éthique à son voyage avant même son départ. Ayant pour point de mire la rencontre de personnes opprimées et victimes d'erreur du système judiciaire états-unien, le projet de l'auteur consiste à « discuter avec elles de la notion de pardon »². Il apparaît alors que l'œuvre est porteuse non seulement du souci éthique de l'auteur, mais a l'ambition de sonder la présence d'une éthique chez les victimes, en les interrogeant quant à la possibilité de pardonner à leurs bourreaux. En tant qu'écrivains, Rahmy, tout comme le narrateur, se proposent de recueillir et de diffuser le témoignage de ces victimes invisibles et de faire ainsi parvenir leurs paroles dans l'espace discursif de la littérature. Cet objectif est d'ailleurs également assigné au narrateur par un syndicaliste d'Homestead, sous la forme d'une injonction : « Tu es écrivain, tu prépares un livre sur les travailleurs des champs. [...] N'oublie pas ce que tu vois ici. » (PA, p. 110). Évidemment, la littérature s'avère incapable d'améliorer concrètement les conditions des individus rencontrés, et le narrateur a bien conscience de ne jamais dépasser le statut de « témoin impuissant » (PA, p. 114). S'il souhaite tout de même « sauver ces gens de leur enfermement », il s'agit « non pas [de] couper leurs chaînes, mais [de] leur offrir ce que [lui] offre la littérature, le pouvoir de [s']absenter » (*idem*). En effet, l'aspect central du premier pan de l'œuvre de Rahmy est l'échappée symbolique visée par l'écriture du sentiment d'enfermement généré par sa condition de malade ; dans *Pardon pour l'Amérique*, il tente d'en faire de même pour d'autres *prisonniers*.

En définissant le « devoir de l'écrivain » non pas comme « celui de sauver des vies, mais de révéler les individus à leur destin » (PA, p. 306), Rahmy se propose d'élaborer un nouveau type d'existence à ses personnages, à travers un travail littéraire. En mettant l'emphase sur les rouages d'une temporalité écrasante, il dénonce un rapport au temps subi : l'enfermement dans le « temps

¹ Ph. Rahmy, poème du 29 décembre 2006 à 1h22, *SMS de la cloison*, Public.Net, 2008, non paginé.

² Ph. Rahmy, dossier de candidature pour la résidence Jan Michalski. Cité par Françoise de Maulde dans sa préface de *Pardon pour l'Amérique*.

des choses qui arrivent les unes après les autres », pour reprendre une formulation de Jacques Rancière³. D'où la scansion des heures d'une journée de travail dans les champs de tomates au chapitre 15, ou l'expression par Tony Jay Ingham de la répétition des journées dans le couloir de la mort et leur horaire détraqué⁴. Le travail littéraire permet de réinscrire ces victimes dans la trajectoire brisée de leur vie. C'est ainsi qu'il faut comprendre que la « littérature promet un futur [aux rencontres sans lendemain] » (PA, p. 39), ou qu'exprimer une réalité morne peut permettre « de lui ajouter une ombre, un rien de mystère, de laisser supposer une histoire » (PA, p. 230). L'auteur replace ainsi les victimes sur les rails du « temps de l'action et de ses fins »⁵. Ces considérations sur le temps permettent, en outre, d'expliquer le caractère plus romanesque des épisodes qui interviennent à la fin du récit – j'y reviendrai. Par ce procédé, l'auteur offre un horizon final inattendu à certains de ses personnages. Si, pour Théodore Baumé, cet horizon n'est que suggéré⁶, Rahmy élabore un nouveau type d'existence pour ces individus, affranchis symboliquement de leur soumission au temps.

Au-delà de la justesse du dispositif littéraire, le narrateur réfléchit à sa propre légitimité au sein du récit. En effet, dans le deuxième chapitre, son entreprise lui paraît « extravagante, arrogante, comme n'étant motivée par aucune nécessité » (PA, p. 27). Le questionnement autour de la justesse de sa démarche le pousse alors à chercher une posture adéquate. Il trouve celle-ci chez Hanna Krall, fondatrice du « reportage moderne », qu'il définit comme « résolument impartial, mais dont l'empathie envers son sujet [...] dénote au contraire un amour sans faille pour les êtres humains ». Ce type de posture conjurerait « [l'assujettissement du] témoin à celui qui [recueille] ses paroles » (PA, p. 42-43)⁷, et l'empathie devient ainsi la clé de voûte du projet. De la question de la légitimité du voyageur-enquêteur, on bascule alors à celle de l'écrivain ; et se pose la question du style. Comment, par l'écriture, rendre compte de la parole des victimes ? Comment exprimer cet idiome qui prend parfois même une forme infra-verbale ? Par moments se présente la tentation de s'affranchir de l'écriture, d'abandonner la restitution de témoignages pour s'adonner uniquement

³ Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, La Fabrique, p. 20.

⁴ « Le temps s'est arrêté. Chaque jour le même. Petit déjeuner à 3 heures du matin, repas de midi à 10 heures du matin, repas du soir à 3 heures de l'après-midi. Parfois, on nous offrait une glace. Trente interminables années. Une seule journée sans fin. Puis le temps s'est remis en marche. » (PA, p. 64)

⁵ J. Rancière, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Baumé conclut son ultime témoignage sur ces mots : « Je ne me tirai jamais une balle. [...] J'apprends à vivre. » (PA, p. 234). En terminant ainsi son chapitre, Rahmy suggère la reprise du cours de la vie de Baumé sans pour autant en faire le récit.

⁷ Textuellement, cela se traduit notamment par les phénomènes de zonage stylistique que j'ai pointé précédemment. Voir *supra*, p. 35.

et plus intensément à l'écoute⁸. Mais ce désaveu du dispositif littéraire n'est que temporaire et, *in fine*, c'est un moyen d'adapter l'écriture qui est trouvé. L'entretien avec Théodore Baumé, innocent fraîchement libéré après quarante-sept années de détention, est l'un des passages clés à cet égard. Baumé « ne sait plus parler », mais « s'exprime pourtant » en « [frappant] la table du Starbucks » à laquelle le narrateur et lui sont assis (PA, p. 227). Face à une telle attitude, le narrateur s'interroge sur les limites de ses outils d'écrivain :

Les traduire [ses paroles] ne produirait qu'une impression désagréable, celle d'entendre la confession d'un homme qui n'a rien à dire, alors qu'il a connu l'enfer. Il ne serait pas juste non plus de lui mettre dans la bouche des mots qu'il n'a jamais prononcés, de styliser sa parole sans reliefs, expression exacte de la vie de la plupart des gens, qu'ils aient été ou non incarcérés, laissés pour morts dans leurs cellules [...].

(PA, p. 229)

Le danger de l'assujettissement guette bel et bien⁹ et le « langage » s'avère « incapable d'exprimer sans trahir ou instrumentaliser cet homme » (*idem*). C'est finalement la répétition de phrases courtes et triviales, « comme se répète le geste machinal de ce type » (PA, p. 230) qui est retenue¹⁰. Ce choix stylistique permet de rendre compte de l'expressivité du corps – plus loin, par synecdoque, c'est d'ailleurs la « bouche » de Baumé qui « se met à parler » (*idem*) – en évitant tout misérabilisme.

La fiction est un autre des outils auquel a recours Rahmy. On l'a vu, la dimension fictionnelle de *Pardon pour l'Amérique* sert en premier lieu à pallier le silence que le narrateur rencontre sur son terrain d'enquête¹¹. Mais, de surcroît, la revendication de l'imagination et de l'invention fictionnelle permet d'élargir la typologie de personnages présentés dans l'œuvre. En effet, Engeli, vétéran de la deuxième Guerre du Golfe interné à l'Hôpital Eden Roc – c'est-à-dire ni prisonnier ni travailleur des champs –, est le seul personnage que l'on puisse identifier comme fictionnel de manière univoque, puisque les chapitres le concernant relèvent du monologue intérieur¹². En parlant en *Je*, Engeli atteint un haut niveau de prégnance discursive, maintenant ainsi un engagement

⁸ « Plus le temps passe, plus l'écriture m'encombre. Je voudrais la jeter au fossé, libérer l'espace qu'elle occupe pour être à l'écoute, pour accueillir d'autres histoires. » (PA, p. 119)

⁹ À cet égard, cet extrait éclaire la diatribe visant Céline, que j'ai citée plus haut (voir *supra*, p. 35-36). En effet, on peut voir dans cette charge qui s'en prend au style de narration oralisé, une attaque contre la posture auctoriale de Céline et sa prétention à mimer la parole populaire – le narrateur qualifie Céline de « bourgeois », je le rappelle.

¹⁰ C'est ce procédé syntaxique que déploie alors Rahmy pour restituer le témoignage de Baumé : « J'ai été condamné à quarante ans de prison. J'étais innocent. Je n'avais jamais frappé ma fille. Ils ont montré aux jurés la photo d'un suspect. La mienne. Jamais celle du criminel. J'ai été condamné à sa place. C'est ce qu'ils ont dit au second procès. Quarante-sept ans se sont déroulés entre les deux. Entre mon entrée et ma sortie de prison. » (PA, p. 230-231).

¹¹ Voir, *supra*, p. 32.

¹² Ses premières paroles sont en effet signalées par une incise : « se dit Engeli » (PA, p. 47). Toutefois, mis à part dans le premier chapitre où il apparaît, les marques du caractère représenté de son discours sont extrêmement rares.

communicationnel fort avec le lecteur, sans la médiation du narrateur. C'est précisément l'affirmation de la fictionnalité du personnage et son statut énonciatif particulier qui permettent à Rahmy de lui faire tenir des propos qui valent pour l'ensemble des personnages – ainsi que pour l'œuvre elle-même –, sans que ne plane sur l'auteur la suspicion d'avoir déformé une parole réelle. Ce procédé permet d'atténuer la position de surplomb du narrateur en faisant tenir à un autre personnage un discours plus général, dont voici un extrait emblématique qui résonne comme un condensé du projet littéraire de Rahmy, à la rencontre de ces « violents et merveilleux salopards des villes et des champs » :

Quelqu'un doit témoigner pour ceux qui ne témoignent pas, pour ceux qui ne savent même pas qu'ils sont dignes d'être sauvés, aussi dignes que les rois et les reines, aussi précieux que les princes et les princesses, eux, tous ces ignares, violents et merveilleux salopards des villes et des champs, baragouinant des banalités, chacun dans sa langue, son dialecte, selon son ignorance et sa violence, tous ces pauvres gens certains d'être quelqu'un, mais qui ne sont personne, toutes ces existences interchangeable, à quelques dents cariées près, qui constituent l'humanité, eux tous, animaux et plantes compris. Qui se chargera d'en faire le compte sans oublier personne, qui transcrira leurs rots au berceau et leurs flatulences à l'agonie, qui fera exister cette misère dans l'éternité ?

(PA, p. 210)

En outre, le caractère fictionnel d'Engeli permet à Rahmy de lui imaginer une fin romanesque – soudainement riche, fuyant au Mexique avec Ichi désormais enceinte (PA, ch. 45) – sans craindre que l'on amalgame l'invention fictionnelle avec un mensonge. D'une manière analogue, c'est parce que Dengé est morte que le récit de sa vengeance peut impliquer des agents vénézuéliens, « bras armé de l'Internationale communiste » (PA, p. 296) pourchassant un violeur dans le bayou floridien (PA, ch. 49). Là aussi, quoique pour des raisons différentes, le risque de trahison est neutralisé.

Par ailleurs, les effets d'échos introduits entre les différents fils narratifs sont rendus possibles par la torsion du pacte factuel. L'apparition d'Engeli sur un téléviseur du café où a lieu l'entretien avec Théodore Baumé (PA, p. 228), la fuite d'Ichi avec Engeli (PA, ch. 45), la mention d'Edward Leedskalnin par un des membres de la famille de Silvia (PA, p. 97), et celle de *Naissance d'une nation* par Théodore Baumé (PA, ch. 31) ne peuvent qu'être le fruit d'une construction narrative ordonnée par l'auteur. Ainsi, ces échos fondent les destins des différents personnages en un système unifié. Ils ont ainsi, en plus de la fonction immersive dont j'ai précédemment discuté, une fonction éthique, car ils décloisonnent les souffrances et les unissent entre elles.

Le système qui prend forme petit à petit au fil du récit englobe également le narrateur, ce qui le relègue en partie au même niveau narratif que ses personnages. Les scènes de souffrances issues de son histoire personnelle qui sont relatées dans *Pardon pour l'Amérique* – la fracture ouverte de la hanche (PA, p. 156-158) et la crise de douleur soudaine et mystérieuse (PA, p. 288-289) – contribuent

à mettre le narrateur sur un pied d'égalité avec ceux qu'il rencontre. Ainsi, un lien s'établit entre le narrateur et les personnages à travers la souffrance. Cela donne *in fine* une légitimité à son entreprise, bien que, comme on l'a vu, il la refuse de prime abord. S'il n'a « jamais mis les pieds en cellule, sinon quelques heures, à l'âge de quatorze ans » (PA, p. 27), les correspondances entre lui et les personnages sont à chercher ailleurs. Il explicite lui-même « la raison première de [sa] démarche » : « Chercher les similitudes entre une existence condamnée à l'immobilité quasi permanente durant plus de vingt ans pour cause de maladie, d'hospitalisation, et le calvaire d'un innocent qui s'est vu arraché à la vie par décision de justice avant d'être emmuré » (PA, p. 147). Erreurs judiciaires, exploitation économique, stress post-traumatique et maladie génétique, autant de causes diverses à une conséquence similaire : la douleur. À travers l'écriture de son récit, Rahmy fait donc advenir une communauté des souffrants dont il est partie prenante. L'idée qu'il existe un lien entre tous les souffrants à travers leur douleur respective était déjà formulée dans son premier ouvrage, *Mouvement par la fin* (2005) :

Toi qui souffres, pourquoi distinguer ta douleur de la mienne ? Tiens bon, frère, sœur, tiens-toi ferme. Regarde ! Aussi vrai que j'écris de mon corps [...], aussi vrai je me tiens debout à ton côté et toi au mien. Ainsi nous apparaissions singuliers l'un pour l'autre et notre misère n'est plus du livre, ni du corps, mais faite de notre ressemblance. Elle est la nature profonde de la fraternité. La solitude absolue s'affirmerait insensible à la douleur.¹³

Cette référence à *Mouvement par la fin* est d'ailleurs suggérée par le texte de *Pardon pour l'Amérique*. En effet, vers la fin du récit, on trouve cet énoncé : « Mon cœur bat un rythme de métal. ». Cette synesthésie était déjà présente dans la première œuvre de Rahmy¹⁴. Qui plus est, dans *Pardon pour l'Amérique*, cette auto-citation est placée au sein d'un réseau, puisqu'elle est accolée aux deux leitmotifs principaux : « Mon cœur bat un rythme de métal. 19, 36, 45, 72. Bruit de fond de l'Amérique et cliquetis de mes valves aortique, pulmonaire, mitrale [...]. » (PA, p. 245). Ces deux leitmotifs méritent commentaire. La série numéraire répétée de manière compulsive par Engeli n'est pas le soliloque indéchiffrable d'un fou. On découvre en effet aux deux tiers du récit qu'il s'agit du numéro de téléphone d'Ichi (PA, p. 201) : elle fait donc figure de lien entre deux des fils narratifs. Quant au *bruit de fond de l'Amérique*, il construit un espace commun autour des différents personnages, puisqu'il est présent dans plusieurs fils narratifs tout au long du récit, ce qui génère de l'unité dans la composition éclatée de l'œuvre. Cette association entre les leitmotifs et l'auto-citation se voit donc investie d'une valeur symbolique extrêmement puissante, car elle relie narrateur, fiction et reportage. *Pardon pour l'Amérique* parachève ainsi la constitution littéraire de la

¹³ Ph. Rahmy, *Mouvement par la fin*, Cheyne, 2008 [2005], p. 52-53.

¹⁴ « Le sternum est découpé pour une intervention sur le cœur qui bat un rythme de métal. », *ibid.*, p. 9.

communauté des souffrants. La force du lien qui unit celle-ci est d'ailleurs présentée comme la découverte essentielle du voyage du narrateur : « J'ignorais la puissance de la fraternité qui unit ceux qui se sont longtemps crus, ou qui se croient encore, à jamais privés de liberté. » (PA, p. 301).

Le projet de *Pardon pour l'Amérique* consiste à donner accès à un espace de parole et de représentation affranchi d'une temporalité accablante à des victimes invisibles et inaudibles. Le voyage est motivé par leur rencontre et est exclusivement mis à leur service. Si le silence met d'abord en péril le projet, c'est ensuite le spectre d'une trahison de leur témoignage qui en apparaît comme la menace principale. C'est alors le travail littéraire qui permet de trouver une voie par laquelle relayer les témoignages sans assujettir les témoins¹⁵, tout en donnant corps à une communauté des souffrants. En cela, *Pardon pour l'Amérique* vise une réparation symbolique tout à fait compatible avec les constats de Gefen sur la littérature contemporaine.

* * *

¹⁵ Si je n'ai pas souhaité traiter outre mesure les nombreuses relations intertextuelles présentes dans *Pardon pour l'Amérique*, je mentionne que, tout comme Céline, on l'a vu, et à l'inverse d'Hanna Krall et de Paul Celan, c'est le Truman Capote de *In Cold Blood* (1966) qui apparaît de manière récurrente comme anti-modèle.

CONCLUSION

Au cours de ce travail, j'ai ainsi traité de trois récits de voyage *non triés* à travers deux angles de lecture, les procédés immersifs et la question éthique. La notion d'immersion est une notion théorique peu formalisée ou alors formalisée de manière peu opérante pour une approche textuelle – comme on l'a vu à partir de la conception de Schaeffer, centrée sur le médium. J'ai par conséquent avancé des hypothèses quant aux éléments qui me semblent importants et efficaces pour la mobiliser dans un tel contexte : la tension narrative et l'ethos des narrateurs.

Dans les œuvres de mon corpus, la tension narrative est minime, voire inexistante. Chez Hofmann l'absence de tension est à mettre en relation avec la linéarité tant de l'itinéraire du voyageur que du récit. Le défaut de rétrospection empêche une dramatisation du voyage, ce qui participe du défaut de possibilité d'immersion narrative. Si l'élaboration d'un suspense paraît difficilement compatible avec le genre du récit de voyage, *Chroniques de l'Occident nomade* et *Pardon pour l'Amérique*, construisent néanmoins une curiosité narrative. Chez Seigne, le questionnement rétrospectif sur soi génère une narration éclatée. Soumis aux associations mémorielles de la narratrice, le récit passe alors d'un fragment de voyage à un autre. Chez Rahmy, la composition éclatée vise à rendre compte textuellement de la forme erratique du voyage. Celle-ci amène le narrateur à complexifier et affiner son projet littéraire initial. Si la dynamique de l'écriture est inverse, dans les deux cas, le lecteur est amené à recomposer les images des voyages et non pas à suivre leurs évolutions spatiales et temporelles respectives.

Il me semble qu'en tendant de plus en plus vers la littérature de soi à l'aube du XIX^e siècle, le récit de voyage a globalement favorisé l'élaboration d'un ethos fort. Par ailleurs, j'ai formulé l'hypothèse que l'ethos gagnait en importance, en tant que procédé immersif, dans des œuvres au faible taux de narrativité. À cet égard, l'ouvrage de Seigne apparaît comme un élément de confirmation, puisque l'intrigue principale minimale se noue en lien étroit avec la constitution de l'ethos inquiet de la narratrice. Ce dernier augmente également l'enjeu des questionnements existentiels de cette dernière, avant même la formulation du diagnostic médical. Chez Rahmy, l'ethos de rage contenue ne sert pas l'élaboration de la curiosité, mais souligne l'injustice des situations auxquelles assiste le voyageur. Son élaboration passe avant tout par un travail stylistique ; syntaxique et lexical, principalement. Chez Hofmann, l'ethos de la gêne prend forme dans des

éléments qui court-circuitent la possibilité d'une immersion narrative. En effet, la gêne participe d'une crainte paralysante d'une position de surplomb qui empêche l'élaboration d'une tension, mais aussi de celle d'un discours. En outre, j'ai avancé que l'ethos recouvrait un espace énonciativement tenu entre ce qui est dit, comment cela est dit et d'où cela est dit. Si les trois ethos se constituent autour de ces trois pôles, il me semble qu'Hofmann en particulier investit massivement celui « d'où cela est dit » ; j'entends par là que la présence de l'Occidental coupable se fait sentir de manière continue, jusqu'à parfois presque renier l'écriture et dénier la pertinence de la lecture.

Quant à l'éthique, en tant que problématique centrale dans une bonne part de la littérature contemporaine, elle m'est apparue comme une porte d'entrée évidente dans ces œuvres *non triées*. Néanmoins, son champ d'application diffère chez Seigne vis-à-vis d'Hofmann et Rahmy. Dans *Chroniques de l'Occident nomade*, le souci éthique se formule en aval du voyage. C'est donc un filtre qui opère au niveau de la narration et non à celui des événements racontés. Par conséquent, il paraît évident qu'il ne peut être question que d'*auto*-thérapie, puisque le seul lien qui n'est pas révolu est celui qui unit la narratrice et la voyageuse, reconstruit à travers les souvenirs de ses voyages. Chez Rahmy, à l'inverse, l'éthique se situe en amont du voyage. Elle est donc un filtre actif chez le voyageur et l'entreprise viatico-littéraire peut viser une *réparation* des Autres. Dans *Billet aller simple*, le souci éthique se forme durant le voyage et apparaît par moments comme un léger contrepoids face à la culpabilité du voyageur. La possibilité d'une *réparation* des Autres pourrait être dès lors concevable si la culpabilité n'empêchait pas de penser une telle mission. En effet, la juste posture d'écrivain est celle qui informe les lecteurs occidentaux, sans être en mesure de penser une réparation symbolique. L'absence de légitimité est primordiale dans ce phénomène : d'ailleurs Rahmy pense une réparation à travers l'élaboration d'une communauté littéraire des souffrants dont il fait partie, donc à partir d'une légitimité qui fait défaut à Hofmann. Par ailleurs, de son propre aveu, ce dernier voyage trop vite pour pouvoir établir un rapport véritablement empathique avec les individus qu'il croise sur sa route. Là encore, son voyage linéaire sur une distance immense apparaît comme une entrave à l'empathie ; ce que l'auteur semble regretter dans son récit suivant, *Estive*, qui met en scène un type de voyage en tout point opposé à celui de *Billet aller simple*. La comparaison avec Rahmy est à nouveau éclairante, puisque le voyage erratique de *Pardon pour l'Amérique* reste circonscrit à une seule région avec, qui plus est, un penchant spécifique pour les *bas-côtés*. Au fond, il me semble que l'idéal viatique d'Hofmann ressemble à celui de la littérature voyageuse, mais qu'il rechigne à endosser la posture correspondante, car sa culpabilité l'empêche de simplement évacuer la dimension politique du voyage.

Tout compte fait, il me semble que ma grille de lecture ait été opératoire. Il me semble que l'analyse des procédés immersifs en particulier appelle le comparatisme et que le coup de sonde mériterait d'être répété. Comme j'ai eu l'occasion de le dire au début de ce travail, il me semble important de creuser de façon non superficielle les procédés immersifs de la littérature viatique d'exploit. Cela permettrait sans doute de mieux cerner les spécificités des autres récits de voyage en plus de l'intérêt anthropologique de saisir plus finement ce qui est à l'œuvre dans certains *best seller*. Quant à savoir si on y trouverait un souci éthique, c'est une autre histoire.

En effet, l'analyse éthique que j'ai menée me semble, elle, pouvoir fonctionner plus aisément de manière autonome. Si ma réflexion sur l'immersion s'est nourrie de celle sur l'éthique – et inversement –, l'articulation entre les deux reste en partie conjoncturelle. Une manière de les lier plus fortement serait de s'inscrire dans une perspective philosophique du type de celle que propose Martha Nussbaum, c'est-à-dire qui a pour horizon la manière dont les œuvres affectent et façonnent la subjectivité du lecteur. Dans *La Connaissance de l'amour* (1991), elle met d'ailleurs en place un questionnaire pour interroger la pertinence éthique des œuvres littéraires, dont la plupart des items sont en liens étroits avec la problématique de l'immersion¹. J'ai la conviction que l'on peut tenir un discours sur ce sujet à partir de récits de voyage qui refusent l'exploit – puisqu'à en croire Marcel, les récits héroïques, eux, façonnent bel et bien la subjectivité :

[...] j'avais été conduit à relire d'anciens récits d'explorations, de voyages. Ces récits m'avaient passionné et j'en faisais l'application dans la vie courante pour me donner plus de courage. Quand des crises m'avaient forcé à rester plusieurs jours et plusieurs nuits de suite non seulement sans dormir, mais sans m'étendre, sans boire et sans manger, au moment où la souffrance devenait telle que je me figurais n'en sortir jamais, alors je pensais à tel voyageur jeté sur la grève, empoisonné par des herbes malsaines, grelottant de fièvre dans ses vêtements trempés par l'eau de la mer, et qui pourtant se sentait mieux au bout de deux jours, reprenait au hasard sa route, à la recherche d'habitants qui quelconques qui seraient peut-être des anthropophages. Leur exemple me tonifiait, me rendait l'espoir, et j'avais honte d'avoir eu un moment de découragement.²

Reste à savoir de quelle manière *Chroniques de l'Occident nomade*, *Billet aller simple* et *Pardon pour l'Amérique* peuvent faire figure de modèles...

* *
*

¹ Martha C. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour*, traduit de l'anglais par Solange Chavel, Cerf, 2010 [1991], p. 54-62.

² Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, I, [1921], dans *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1999, p. 1214.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE PRIMAIRE

ŒUVRES À L'ÉTUDE

HOFMANN Blaise, *Billet aller simple*, édition revue et corrigée, Vevey, L'Aire, coll. « L'Aire Bleue », 2006 [Paris, Jouve, 2004].

RAHMY Philippe, *Pardon pour l'Amérique*, Paris, La Table Ronde, 2018, posthume.

SEIGNE Aude, *Chroniques de l'Occident nomade*, Carouge, Zoé [Lausanne, Paulette], 2011.

ENTRETIENS AUTOUR DES ŒUVRES À L'ÉTUDE

Aude Seigne

« La Librairie francophone », France, France Inter, 29 octobre 2011.

URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-librairie-francophone/la-librairie-francophone-29-octobre-2011>.

« Entre les lignes », Suisse, Espace 2, 17 décembre 2011.

URL : <https://www.rts.ch/play/radio/entre-les-lignes/audio/aude-seigne--chroniques-de-loccident-nomade?id=3599718&expandDescription=true>.

Blaise Hofmann

« La Tête ailleurs », Suisse, TSR, 1^{er} mars 2005 (extraits disponibles sur le site de l'auteur).

URL : http://www.blaisehofmann.com/livre_001.html.

Dossier de presse relatif à *Billet aller Simple* rassemblé par l'auteur.

URL : http://www.blaisehofmann.com/pdf/RP_001_low.pdf.

Philippe Rahmy

« Caractères », Suisse, Espace 2, 9 septembre 2018 (entretien avec David Colin, Françoise de Maulde et Tanja Rahmy à l'occasion de la publication posthume de *Pardon pour l'Amérique*).

URL : <https://www.rts.ch/play/radio/caracteres/audio/philippe-rahmy-pardon-pour-lamerique?id=9798792&expandDescription=true>.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CONVOQUÉES

BOUVIER Nicolas, *L'Usage du monde*, dans *Œuvres*, Éliane Bouvier et Pierre Starobinski (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 75-388 [Genève, Droz, 1963].

HOFMANN Blaise, *Estive*, Carouge, Zoé, coll. « Poche », 2011 [2007].

RAHMY Philippe, *Mouvement par la fin. Un portrait de la douleur*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, coll. « Grands Fonds », 2008 [2005].

LITTÉRATURE SECONDAIRE

SUR LE GENRE DU RÉCIT DE VOYAGE

DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.

DELACÉTAZ Anne-Lise, « Écrire le monde : écriture et voyage » (comprenant des notices sur Aude Seigne, Blaise Hofmann et Philippe Rahmy), dans *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Roger Francillon (dir.), Carouge, Zoé, nouvelle édition, 2015 [Lausanne, Payot, 1994], p. 1480-1491.

LE HUENEN Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2015.

KOO Halia, *Voyage, vitesse et altérité selon Paul Morand et Nicolas Bouvier*, Paris, Honoré Champion, coll. « L'Atelier des voyages », 2015.

MONTALBETTI Christine, « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques », dans *Roman et récit de voyage*, Marie-Christine Gomez-Géraud & Philippe Antoine (dir.), Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2001, p. 99-108.

PASQUALI Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.

THOUROUDE Guillaume, *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2017.

URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires des touristes*, Paris, Plon, 1991.

OUVRAGES ET ARTICLES DIVERS

BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2017.

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Considération sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [« Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows »], trad. Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté* suivi de *Le Conteur* et *La Tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2018 [Orient und Okzident, octobre 1936], p. 51-106.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.

COSTE Florent, « Littératures et formes de vie », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 73-88.

DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula LhT*, n° 9, 2012, en ligne.

URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.

DAVID Jérôme, « Engagement (ontologique) », dans *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexiques littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Default, 2015, p. 63-87.

DAVID Jérôme, « Fatiguer l'herméneutique », publié sur le site du mouvement *Transition* le 25 avril 2015.

URL : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/le-contresens/sommaire-des-articles-deja-publies/909-n-15-j-david-fatiguer-l-hermeneutique-pour-jean-kaempfer>.

DEWEY John, *L'Art comme expérience* [*Art as expérience*], trad. Jean-Pierre Cometti et *al.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010 [New York, Milton, Balch & Company, 1934].

DHONDT Reindert & VANACKER Beatrijs, « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *Contextes*, n° 13, 2013, en ligne.

URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5685>.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017.

ISER Wolfgang, *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* [*Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*], discours inaugural prononcé à l'Université de Constance le 9 juin 1969, trad. Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*], trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 [Wilhelm Fink, Munich, 1976].

MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004.

NUSSBAUM Martha C., *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature* [*Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*], trad. Solange Chavel, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2010 [New York, Oxford University Press, 1991].

RANCIÈRE Jacques, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.

RANCIÈRE Jacques, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Immersion », dans *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexiques littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 225-247.

TALON-HUGON Carole, *L'Art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Paris, PUF, 2019.

VIART Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 113-130.

* * *