

# Viatica



## Pour citer cet article :

Alain GUYOT et Gilles LOUÏS, « Daniele Niedda (dir.), *Dal Taccuino alle riscritture: racconti di viaggio* », *Viatica* [En ligne], HS 4 | 2021,  
URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=2160>



La revue *Viatica* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

DANIELE NIEDDA (DIR.), *DAL TACCUINO ALLE RISCITTURE: RACCONTI DI VIAGGIO*, PISE-ROME, FABRIZIO SERRA EDITORE, « FICCTIONS: STUDI SULLA NARRATIVITÀ », 2019, 118 PAGES, ISBN : 978-88-3315-194-

6

Alain Guyot et Gilles Louÿs

« *Viaggiare, guardare, raccontare* » (« Voyager, regarder, raconter ») : tel était le titre d'un colloque international consacré à la littérature de voyage tenu à Viterbe en mai 2019 à l'Université de la Tuscia. Mais c'est sous le titre « *Dal Taccuino alle riscritture: racconti di viaggio* » (« Du carnet à la ré-écriture : récits de voyage ») qu'ont été publiées les neuf contributions à ce colloque, et ce changement de titre a pour mérite de recentrer l'attention sur sa problématique générale, qui était d'appréhender la fonction propre de l'écriture dans la configuration de l'expérience vécue du voyage, ainsi que l'expose Daniele Niedda dans la préface de l'ouvrage<sup>1</sup>. Celui-ci prévient immédiatement les interrogations que pourrait susciter semblable objectif au sein d'une revue intitulée *Fictions* en soulignant d'emblée que l'écriture du voyage réel se situe précisément au cœur des relations complexes entretenues par ce que l'on a désormais coutume d'appeler le *factuel* et le *fictionnel*, objets d'intenses questionnements dans la recherche contemporaine en matière viatique.

Bien que très diverses, tant dans leurs approches que dans le choix des textes viatiques appartenant à des littératures nationales et des époques différentes, c'est bien la question de l'écriture comme processus de médiation dans la représentation du voyage qui est la préoccupation commune des neuf contributeurs.

Comment faire pour transmettre à autrui, par la voie du récit, une expérience d'ordre strictement individuel ? Telle est la question posée par Guido Bosticco<sup>2</sup>, dont la démarche débouche clairement sur des suggestions d'ordre pratique à destination de celles et ceux qui souhaiteraient raconter leur voyage : on se trouve clairement ici dans la lignée des « arts de voyager » et des « conseils aux voyageurs » qui ont fait florès

---

1. p. 11-12.

2. Guido Bosticco, « *Raccontare è viaggiare due volte. Come il mondo si trasforma in un testo (e vice-versa)* [Raconter, c'est voyager deux fois. Comment le monde se transforme en un texte (et vice versa)] », p. 13-23.

aux siècles classiques. À travers un long détour théorique, où sont convoqués successivement Peirce, Benveniste, Heidegger, Ricœur et Merleau-Ponty, Guido Bosticco met en évidence que l'intérêt d'un récit tient moins à l'exactitude des faits rapportés qu'à la *vérité* qu'il transmet. Celle-ci repose en grande partie sur l'interprétation du lecteur, sur la confiance qu'il porte au narrateur et aux conditions de production de son récit, ainsi que sur l'habileté du narrateur à savoir persuader son lecteur comme à susciter chez lui l'émotion. Rien de bien neuf autrement dit pour le récit de voyage à proprement parler, surtout quand on se rappelle que ces chemins ont été abondamment frayés par des auteurs aussi divers que François Hartog, Roland Le Huenen ou Christine Montalbetti – sans même parler de leur lointain prédécesseur Volney...

D'un tout autre intérêt est l'étude menée par Lara Michelacci sur le polygraphe de la Renaissance Paolo Giovio, plus connu en France sous le nom de Paul Jove<sup>3</sup>. Voilà un historien, fin connaisseur de son époque, mais traumatisé par la dureté de celle-ci, et qui se reconvertit en cosmographe. Il ne s'agit donc pas d'un voyageur<sup>4</sup>, mais d'un homme de cabinet qui prend soin de collectionner les témoignages directs d'hommes de terrain (ambassadeurs et explorateurs, entre autres) : ceux-ci lui rapportent ce qu'ils ont vu des paysages, des animaux, des populations et des gouvernants de contrées plus ou moins lointaines, plus ou moins bien connues encore au XVI<sup>e</sup> siècle (la Grande-Bretagne, la Moscovie, l'Afrique de l'Est). Ses *Descriptiones*, comme on a coutume de les appeler, reprennent avec précision les données ainsi collectées, tout en les passant au filtre de la tradition : coexistent ainsi en leur sein faits authentiques et légendes fantastiques. On y rencontre aussi bien de pertinentes observations sur le négus d'Éthiopie ou le roi d'Angleterre Henri VIII que des colportages un peu éculés sur le Prêtre Jean ou la licorne.

C'est qu'en dressant la chorographie de ces régions, autrement dit en représentant ces terres pour mieux comprendre notre propre monde, Giovio a différents objectifs en tête, comme le montre bien Lara Michelacci. D'abord, celui de distraire ou d'amuser son lecteur avec des récits ou des descriptions obéissant aux vieilles lois de l'hypotypose, afin de le transporter sur la scène des faits qu'il lui offre à voir. Mais la représentation de cette scène géographique est aussi pour lui le moyen de donner à comprendre ce qui se passe dans ces pays plus ou moins reculés, dont les souverains peuvent tour à tour devenir des alliés ou des facteurs de déstabilisation pour une Europe aux fondations encore fragiles. À travers ses *Descriptiones*, le « collectionneur » Giovio n'a pas oublié sa vocation première : celle d'écrire une histoire universelle.

La fonction de l'écriture n'est pas à interroger seulement dans la mise en récit proprement dite du voyage : le paratexte qui accompagne, comme de façon obligée au XVIII<sup>e</sup> siècle, les vingt journaux de voyage féminins publiés au Royaume-Uni et

3. Lara Michelacci, « Paolo Giovio e i viaggiatori. Notizie dalle terre incognite [Paolo Giovio et les voyageurs. Nouvelles des terres inconnues] », p. 25-34.

4. Même s'il a effectué un bref périple de commande autour du lac de Côme (voir p. 25).

qu'étudie Lisa Guerra<sup>5</sup>, témoigne des stratégies de communication mises en place par ces auteures pour légitimer leur irruption dans le monde très masculin du voyage et de la publication. Partant du postulat que ces textes publiés contiennent leurs propres directives de lecture et visent à activer l'horizon d'attente des lecteurs, Lisa Guerra montre en même temps que ces signaux paratextuels témoignent d'une forme d'inconfort, voire d'anxiété de la part de leurs auteures (pour la plupart novices en matière de publication, à l'exception d'Ann Radcliffe), soucieuses de s'assurer la pleine compréhension de leurs lecteurs. Dans ce « dialogue silencieux » (« *silent dialogue* » p. 35) établi par le paratexte (singulièrement les préfaces), Lisa Guerra repère un certain nombre de *topoi* récurrents : posture de modestie adoptée par l'auteure, attitude défensive ou à l'inverse revendication d'authenticité et d'originalité. Le *topos* de modestie en particulier fait l'objet d'une fine analyse permettant de montrer en quoi l'expression d'une « timidité » à oser écrire un voyage « en tant que femme » recouvre en réalité un autre *topos* : celui de la « capacité » revendiquée par les femmes à relater un voyage susceptible d'intéresser le lecteur.

Il peut s'avérer qu'écrire un récit de voyage conduise son auteur à le renier *in extremis* : c'est ce qui s'est produit pour William Beckford retirant au dernier moment les cinq cents exemplaires imprimés du récit relatant son Grand Tour en Italie, *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents* (1783). Dans l'analyse qui lui est consacrée, Daniele Niedda<sup>6</sup> note qu'il lui faudra cinquante ans pour le ré-écrire et le livrer enfin au public, comme premier volume d'une œuvre publiée en 1834 sous le titre *Italy ; with Sketches of Spain and Portugal*. Les raisons pour lesquelles Beckford renonça à cette première version de son voyage en Italie sont multiples : les traces allusives à l'homosexualité de l'auteur y sont peut-être pour quelque chose, ainsi que son parti pris procatholique embarrassant dans le contexte sociopolitique de l'époque, mais c'est surtout l'expression parfois lyrique de ses sentiments personnels qui semble en cause. À preuve, la réécriture de l'ouvrage visant à faire disparaître l'image romantique de l'auteur, l'effacement des sentiments personnels inspirés par les lieux par le recours à de multiples références classiques, tout cela aboutissant à un texte à la tonalité plus plastique que lyrique. En révisant de cette façon le récit initial (dont le texte est réduit de 30 %), tout en parodiant la forme épistolaire en usage dans le récit de voyage, Beckford instaure délibérément une forme d'instabilité textuelle qui s'explique, en définitive, par son esthétique de l'incomplétude, propre à suggérer l'inachèvement aussi bien de son récit que du voyage lui-même.

Quand le voyage donne lieu à un journal personnel, la question se pose de savoir s'il convient de le lire comme un document brut (« *raw material* » p. 62), préparatoire à une publication ultérieure, ou au contraire comme un texte à lire en tant que tel, et non exempt d'élaboration, ne serait-ce que parce qu'il y a toujours un écart entre la

5. Lia Guerra, « *Women's Travel Books Published in the Eighteenth Century: Browsing the Paratexts* », p. 35-48. Ces vingt journaux font l'objet d'un tableau synoptique p. 38-40.

6. Daniele Niedda « *"Drunk with the Dews of the Morning" : William Beckford rewrites his Dreams of Italy* », p. 49-60.

temporalité propre au voyage et celle de sa prise en note dans le journal. C'est toute la question soulevée par un carnet de voyage inédit de son vivant d'Amelia Edwards (1831-1892), relatif à son voyage en Suisse et en Italie au milieu des années 1850. Celle qui est restée célèbre comme « la Reine de l'égyptologie » (« *The Queen of Egyptology* », p. 61), connue également comme auteure de fictions populaires, a publié également des récits de voyage, notamment son *A Thousand Miles Up the Nile* (1877), qui a retenu l'attention des critiques, à la différence de son journal de voyage inédit. L'étude que Rebecca Butler<sup>7</sup> consacre à ce manuscrit a le mérite d'attirer l'attention sur cette forme plus complexe qu'on ne le croit qu'est le journal personnel. Certes, tenir un journal est une pratique courante chez le public victorien, et le genre propre du « journal de voyage » qui émerge dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu courant également, mais il n'en reste pas moins que, dans le cas d'une écrivaine comme Amelia Edwards, rompue à la pratique du récit, l'écriture du journal est soumise à l'influence de certains codes narratifs, imprégnée de références littéraires, ouverte par mimétisme à des formes d'élaboration esthétique. Le journal d'Edwards se révèle à l'analyse comme une forme ouverte (« *open-ended form* », p. 62), beaucoup plus élaborée qu'on ne pourrait le croire, mais cette complexité ne peut apparaître qu'au terme d'un décryptage, une manière non plus de « lire » mais de « dé-lire » (« *dereading* », p. 71) la forme journal. Et c'est peut-être, précisément, dans ces écrits faussement considérés comme « bruts », qu'on observe le mieux, comme dans une expérience *in vitro*, la fonction de configuration du vécu accomplie par l'écriture.

Quelle influence la situation et la position d'un journaliste peuvent-elles exercer sur son écriture ? C'est tout l'objet de l'étude conduite par Silvia Tatti à propos des articles donnés au *New York Daily Tribune*, entre 1850 et 1853, par la princesse Cristina Trivulzio di Belgiojoso, l'une des figures les plus marquantes du *Risorgimento* italien<sup>8</sup>. Cette aristocrate, engagée depuis sa jeunesse pour l'indépendance et l'unité de son pays, qui jouit d'un prestige certain de part et d'autre de l'Atlantique et que l'échec du mouvement de 1848-1849 a contraint à s'exiler en Turquie, livre à un public américain, d'obédience progressiste, une série d'analyses consacrées à la politique en Europe autant qu'à un Moyen-Orient qu'elle découvre tout en s'efforçant de le comprendre. C'est précisément à l'écriture de ces articles et au terreau dans lequel ils s'enracinent que Silvia Tatti s'attache, avec autant d'attention que de finesse. Elle commence par mettre en évidence les liens qu'ils pourraient avoir avec toute une série de modèles et de schémas caractéristiques de son époque : l'exil, dominé en Italie par le modèle dantesque ; la figure de la femme de lettres, prioritairement rattachée à ceux de l'écriture intime ; la relation orientale, plus récente, mais elle aussi marquée par des schémas récurrents.

7. Rebecca Butler « “[A] curious Picture, and of varied Details” : Interpreting Amelia Edwards’s Manuscript Travel Journal (1857-1872) », p. 61-72.

8. Silvia Tatti, « Gli articoli per il “New York Daily Tribune” di Cristina Trivulzio Di Belgiojoso esule in Turchia [Les articles pour le *New York Daily Tribune* de Cristina Trivulzio di Belgiojoso exilée en Turquie] », p. 73-84. La liste des 38 articles se trouve en pages 83-84.

Or l'expérience de son séjour en Turquie et la multiplicité des commandes qu'elle y reçoit fournissent à la princesse Belgiojoso l'occasion de s'approprier ces modèles potentiels avant de s'en dégager pour partir à la conquête d'un style et d'une vision qui lui soient propres. Les articles du *New York Daily Tribune* lui permettent en effet de tourner le dos aux facilités d'un exil languissant, d'un exotisme orientalisant ou d'un point de vue féminin attendu pour mettre au point une approche journalistique militante, qui refuse d'adopter à l'égard du pays qui l'a accueillie un point de vue univoque. Si elle n'hésite pas à dénoncer certaines mentalités arriérées, tout autant que la corruption du régime ottoman et des classes supérieures, elle manifeste sa sympathie pour le petit peuple et son sens des valeurs. Loin de livrer le tableau d'un Orient mythifié, la princesse trouve en celui-ci des clés de lecture pour repenser les dynamiques sociales et politiques de l'Occident contemporain, à travers une écriture où la qualité de l'information et le tranchant de l'analyse le disputent à la vivacité d'images surprenantes et captivantes pour le public américain. Elle n'hésite pas par ailleurs à exprimer les difficultés qu'elle rencontre à concilier sa position d'exilée et de témoin avec la nécessité d'observer et de comprendre en toute objectivité : ses derniers articles montrent l'importance qu'elle attache à laisser opérer le filtre du temps et celui de la réflexion.

La contribution de Stefano Pifferi<sup>9</sup> entend explorer d'autres voies, qui ressortissent aux relations complexes entretenues par le voyage réel et les textes qui en sont issus, dans leur infinie variété. Partant du constat que le récit viatique n'est désormais – on pourrait dire *enfin* – plus considéré comme un simple document relevant de l'infra-littérature, l'auteur se fonde sur les prises de position d'Emanuele Kanceff (*Odeporica e letteratura: contro la dislessia*, 2003) pour affirmer l'autonomie de la littérature viatique comme genre littéraire à part entière, évolutif et transformationnel. À mesure que la dimension strictement informative du récit de voyage s'estompe, ses relations avec le périple à proprement parler se distendraient toujours davantage, sous l'influence d'autres genres et d'autres formes d'écriture, des dynamiques qui les animent et des modèles qu'ils proposent. Stefano Pifferi en veut pour preuve différents exemples empruntés à la littérature viatique italienne, des *Lettres familières* de Baretti (1762-1763), tout empreintes du *moi* excentrique de leur auteur, ou des récits du voyage dans le Grand Nord de l'Europe réalisés par Giuseppe Acerbi en 1798-1799, que celui-ci a considérablement remaniés après son retour, jusqu'aux expériences plus récentes offertes par le collectif bolonais Wu Ming dans *Grand River* (2008), qui revisite à travers la fiction les canons de l'écriture viatique, en passant par les créations polymorphes d'Ennio Flaiano, écrivain, journaliste, scénariste, et avant tout voyageur.

C'est sur ce *globetrotter* bien particulier, qui prétendait haïr le voyage autant qu'il l'adorait, que Stefano Pifferi s'attarde le plus longuement : ce dernier, à l'instar de différents critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Flaiano, voit une homologie entre cette passion du vagabondage et un parcours littéraire aussi erratique qu'excen-

9. Stefano Pifferi, *Letterarietà del Viaggio: percorsi italiani contemporanei* [Littérarité du voyage : parcours italiens contemporains], p. 85-95.

trique, mais non dépourvu d'intention. Sa pratique de la littérature et du cinéma a amené Flaiano à explorer une multitude de formes d'écriture très différentes, qui se font écho entre elles, comme le montre le film *Oceano Canada* (1973), réalisé avec le metteur en scène Andrea Andermann et diffusé par la RAI après la mort de l'auteur. Le recueil de ses textes posthumes illustre la façon dont le documentaire s'est lui-même progressivement élaboré à travers des échanges nourris entre le réalisateur et l'écrivain, un peu à la manière d'un journal ou d'une correspondance de voyage à quatre mains : tout se passe comme si le périple réel à travers le Canada donnait lieu à un autre voyage, *a posteriori* celui-ci, qui se déroule alors dans l'écriture, à la fois littéraire et cinématographique. Intéressant point de vue, malheureusement un peu desservi par des banalités introductives et surtout des circonlocutions qui n'aident pas toujours à la clarté du propos.

Le recours à la fictionnalisation est un des modes, le plus étudié, par lesquels l'écriture configure une expérience viatique. Elle prend dans le cas de Guido Gozzano (1883-1916) un sens très particulier, que l'article de Francesca Irene Sensini<sup>10</sup> éclaire en confrontant le récit de voyage de Gozzano en Inde<sup>11</sup> au roman qu'Antonio Tabucchi a pareillement consacré à l'Inde sous le titre *Notturmo Indiano*<sup>12</sup>. La superposition des deux œuvres permet en effet de voir dans le récit de Gozzano à la fois l'hypotexte du récit de Tabucchi et une forme de « syndrome » indien persistant dans la littérature durant tout le xx<sup>e</sup> siècle.

Plus rêveur que voyageur, comme le note Sensini, Gozzano part en Inde avec déjà l'idée d'une exploitation littéraire de son voyage. De fait, de l'Inde, où il séjourne un mois en 1912 à Bombay, ainsi que de ses visites à Goa et Ceylan, il tirera un récit largement fictionnalisé, dans lequel le voyage imaginaire prolonge d'un mois la durée du voyage réel, et où même l'itinéraire est modifié – un itinéraire qu'il « emprunte » au récit de Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*<sup>13</sup>. Son Inde est donc largement « artificielle », selon Sensini, qui parle même d'un « pays de papier » (p. 100).

L'analyse de ce processus d'« artificialisation » littéraire montre la présence de nombreux filtres culturels et de répertoires d'images empruntés à la bibliothèque du Voyage : outre Loti, Gozzano s'inspire de plusieurs comptes rendus de voyage italiens, allemands et français, parmi lesquels le Gautier de *Caprices et zigzags*<sup>14</sup>, inspirateur d'un exotisme romantique « dans le temps et dans l'espace » (p. 101) cher à Gozzano. Sensini voit dans l'Inde de Gozzano le produit hybride de la confrontation de deux

10. Francesca Irene Sensini, « La maladie du voyageur : Gozzano et Tabucchi en Inde », p. 7-108.

11. Guido Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Milan, Bompiani, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1917), traduit par Muriel Gallot sous le titre *Carnets indiens*, Arles, Actes Sud, coll. « Terres d'aventure », 1990.

12. Antonio Tabucchi, *Notturmo Indiano*, Palerme, Sellerio, 1984. À noter que cette œuvre a donné lieu à deux traductions en français : celle de Lise Chapuis (*Nocturne indien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988) et celle plus récente de Bernard Comment (*Nocturne indien*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2015).

13. Pierre Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.

14. Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, [en ligne] sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102024x>.

expériences, une expérience mentale modelée par les représentations littéraires et une expérience factuelle de voyageur, confrontation dans laquelle, en définitive, le réel n'advient pas.

On peut donc comprendre l'affinité entre Gozzano et Tabucchi, chez qui l'Inde n'a même plus la capacité de se soutenir comme imaginaire cohérent (« Chez Tabucchi l'Inde n'est même plus un songe mais une insomnie », p. 104) – et qui ne peut donner lieu qu'à une quête où l'objet se dérobe. Tabucchi lui-même, relève Sensini, reconnaissait à Gozzano « le sens de la mort » et de « l'inintelligibilité insurmontable de l'Inde » (p. 104).

On pourrait ajouter que cette quête obsessionnelle de l'Inde comme monde spectral, habité par la pourriture et la mort, est une constante des voyageurs italiens : L'Inde de Pasolini et de Moravia<sup>15</sup> ne témoigne-t-elle pas également de la même quête de « *spettri di cose nostre* » (p. 104) ?

Un voyageur peut-il échapper à l'emprise des images et des clichés nés de la bibliothèque du Voyage ? L'étude que Sarga Moussa consacre à un récit viatique récent, *Au détour du Caucase*<sup>16</sup>, montre que même une entreprise aussi singulière que celle de Clara Arnaud<sup>17</sup>, consistant à arpenter les chemins du Caucase à pied, accompagnée de deux chevaux de bât, n'échappe pas à l'attraction de certains modèles littéraires. Tout en relevant l'originalité d'un tel voyage, propre à l'époque contemporaine, Sarga Moussa ne l'inscrit pas moins dans une perspective de longue durée, non seulement en convoquant le précédent des voyageurs français dans le Caucase au XIX<sup>e</sup> siècle (Dumas, Gobineau, entre autres), mais en rappelant que la tradition du « voyage humoristique » (de Sterne à Nerval en passant par Nodier et Gautier) valorisait déjà chemins de traverse et itinéraires capricieux. De même, et plus proche dans le temps, il rattache le vagabondage caucasien de Clara Arnaud à la lignée des voyageurs « errants » (tels Bouvier), cultivant la lenteur, privilégiant les chemins détournés, et qui déjà étaient en quête d'une communion vibratoire avec la « pulsation du monde » (p. 111). De fait, les commentaires que fait Clara Arnaud témoignent de la persistance, dans son art de voyager, de paradigmes littéraires bien connus, comme « le désir (postromantique) de fusion dans une nature âpre » (p. 114), qu'on retrouvait déjà chez Ella Maillart<sup>18</sup>. Quant à sa volonté de « réhabiliter une expérience du monde au ras du sol » (p. 115), elle n'est pas sans faire écho aux convictions de maints voyageurs contemporains.

Sarga Moussa évoque la dimension « autoréflexive » du récit de Clara Arnaud à propos des observations qu'elle fait, non pas sur son récit en tant que tel, mais sur elle-même : son expérience d'immersion dans le monde rude du Caucase a accru sa

15. Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, Milan, Longanesi, 1962 traduit par René de Ceccatty sous le titre *L'odeur de l'Inde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 ; Alberto Moravia, *Un'idea dell'India* (1961), traduit par Ida Marsiglio sous le titre *Une certaine idée de l'Inde*, Paris, Arléa, 2008.

16. Sarga Moussa, « Réflexivité viatique. *Au détour du Caucase* de Clara Arnaud », p. 109-116.

17. Clara Arnaud, *Au détour du Caucase. Conversation avec un cheval*, Larbey, Gaïa éditions, 2017.

18. Sarga Moussa renvoie en particulier au voyage d'Ella Maillart depuis l'URSS jusqu'en Chine : Ella Maillart, *Des monts Célestes aux sables rouges*, Paris, Payot, 1991 (Grasset, 1943).

capacité d'auto-observation, qui lui permet d'adopter à son propre endroit le regard autre que les autochtones portent, pense-t-elle, sur elle. Or le constat de cette altération de soi qui advient lors d'une confrontation prolongée à l'altérité constitue précisément un *topos* qu'on rencontre dans nombre de récits de voyages contemporains.