

Le voyage et le livre

Christine Montalbetti

Université de Paris 8

Résumé: Pourquoi placer ses romans à l'étranger? Peut-être existe-t-il une affinité entre le voyage et le livre. Les récits de voyage, en tout cas, ne cessent de se poser la question.

Mots-clés: roman, fiction, exotisme, récit de voyage, écriture du réel.

Abstract: Why do most of my novels take place abroad? May be there is a secret link between travels and books. Travel narratives, at least, keep rising that question.

Keywords: novels, fiction, exotism, travel narratives, non-fiction.

Les romans français de ces quelques dernières années expatrient volontiers leur intrigue: Jean-Philippe Toussaint, dans son cycle sur Marie, en Asie, Eric Laurent avec *Renaissance italienne*, Tanguy Viel avec *La disparition de Jim Sullivan*, Céline Minard avec *Failli être flingué...* C'est aussi un mouvement auquel je procède, depuis *Western*. Pourquoi placer ses romans à l'étranger? Je ne sais si quelque chose fédère nos différentes expatriations de l'histoire, s'il existe un principe commun qui pourrait expliquer cette tentation, ou un effet de ricochet. Chaque auteur, sans doute, a ses raisons. Je peux essayer de débroussailler les miennes.

Nécessité du dépaysement: des mondes fantasmatiques

Je peine à imaginer un monde de fiction qui serait la réplique d'un monde que je connais, dont je saurais les rouages, les modes de fonctionnement. J'ai besoin que quelque chose échappe à l'écriture, qui la rend nécessaire, qui fait qu'elle s'essaye à approcher ces choses qui se défilent, qui sont mouvantes et complexes. J'ai besoin, disons, pour aller vite, qu'il y ait du mystère, ou plutôt des mystères, des profondeurs de mystère, des énigmes, de l'incertitude. Pour émerger, l'univers de fiction a besoin d'un certain flou, de brume.

J'ai donc besoin de l'étrangeté.

Les terres étrangères en ce sens sont des terres idéales. Elles sont bourrées d'énigmes, inhabituelles.

Souvent la brume est littérale, elle accompagne cette étrangeté. C'est vrai des forêts japonaises dans lesquelles s'enfonce Yasu dans *L'Évaporation de l'oncle*. C'est vrai des bords humides de la Kamogawa le long de laquelle se promène le narrateur de *Love Hotel*. C'est vrai du paysage océanique de l'Oregon dans *Plus rien que les vagues et le vent*.

Mais cette pulsion de dépaysement, cette nécessaire étrangeté des lieux où je place mon histoire, n'a pas forcément besoin d'un éloignement aussi grand que le Japon ou l'Amérique. Quand Philippe Brand m'a demandé (*Revue critique de fiction française contemporaine*, n°4, 2012) pourquoi j'avais quitté les terres françaises de mes premiers romans pour aller placer mon intrigue en Amérique ou au Japon, je me suis aperçue que les terres françaises dont j'avais parlé jusque-là ne m'étaient pas plus familières. L'étrangeté était vraie aussi pour moi de la Picardie de *L'Origine de l'homme*, où je n'étais jamais allée avant de l'imaginer, puis de me rendre sur place pour enquêter, comme elle était vraie de ce bord de mer où Simon se réfugie dans *Sa fable achevée*, *Simon sort dans la bruine*. J'ai toujours habité des grandes villes, que ce soit Paris ou Londres. Abbeville ou Mers-les-Bains sont pour moi des lieux exotiques. Quant à *Expérience de la campagne*, ce récit parle précisément de ça, de ce sentiment mitigé, trouble, que j'éprouve à la campagne, et qui est en même temps un sentiment d'inconfort et un sentiment de fascination.

En ce sens, tous mes romans, et pas seulement ceux qui se passent en Amérique ou au Japon, sont, dans une certaine mesure, “exotiques”. La forêt d'Eu, les paysages de la Somme, la côte d'opale, sont aussi étranges pour moi que les espaces américains ou les paysages du Japon, et tous, pour cette raison, agissent comme des catalyseurs d'imagination.

De l'effet stimulant des voyages

Cette sorte de grâce dont sont pour moi nimbés les mondes que je connais mal et dont la texture me paraît donc être exactement celle du fantôme, et donc le terreau même du roman, se conjugue au fait que l'expérience visuelle de lieux neufs provoque généralement en moi une émotion vive qui se transforme aussitôt en une incitation à écrire.

Il y a une sorte d'effet stimulateur du voyage pour l'écriture. La confrontation à des lieux nouveaux crée comme un appel pour les décrire. C'est une chose que je ne saurais pas expliquer plus précisément.

Comme voir des tableaux dans des musées peut me donner dans l'instant l'envie de noter quelques phrases sur un carnet.

Ce qui frappe mes rétines pour la première fois déclenche le désir de langage (le cinéma aussi me fait ça).

C'est mon expérience des paysages de l'Oklahoma qui a appelé le roman *Journée américaine*, comme mes promenades dans Kyoto *Love Hotel*.

Je me souviens de mes promenades le long de la Kamogawa, à Kyoto, et de la sensation de porosité dans laquelle j'étais. Cette manière d'attention aiguë, amplifiée, qu'on porte aux choses autour de soi, quand on est en voyage.

Cet état de perméabilité au dehors, que l'on ressent plus fortement, et qui favorise le mouvement de l'écriture.

Il existe ainsi un double mouvement d'invention et de consignation. De fabrication de paysages, qui se forgent dans la phrase, et de descriptions nées de mon expérience sur place.

Cette alternance peut s'effectuer à l'échelle des romans eux-mêmes: dans une certaine mesure, je peux dire que mon triptyque américain et mon diptyque japonais fonctionnent de la même manière: chaque fois un roman qui correspond à la projection fantasmatique d'un pays étranger (*Western, L'Evaporation de l'oncle*), suivi d'un ou de plusieurs romans écrits à partir d'une expérience des paysages sur place (*Journée américaine* et *Plus rien que les vagues et le vent, Love Hotel*). Mais plus généralement cette dualité anime l'écriture de chaque roman. J'ai alterné (ou parfois mêlé), pour *L'Origine de l'homme*, les séquences dont j'écrivais le décor d'imagination (la carrière, bien plus impressionnante dans le roman que lorsque je suis ensuite allée la voir) avec des séquences écrites d'après des photos que j'avais faites de certains paysages, comme plus tard pour *Journée américaine* il m'est arrivé de travailler d'après des images que j'avais filmées avec une petite caméra vidéo depuis la route 66.

L'urgence

Il existe aussi des cas extrêmes dans lesquels le voyage peut rendre l'écriture nécessaire. Où l'urgence n'est plus seulement esthétique, comme dans cette incitation joyeuse à écrire dont je parlais à l'instant, mais où elle répond à une fragilité immédiate. Lors de ma résidence d'écriture à Kyoto, en mars 2011, l'énorme tsunami de la région de Sendai a eu lieu, suivi d'une catastrophe nucléaire qui sévit encore.

Le trouble qui m'a habitée à mon retour m'a empêchée de travailler sur les fictions dont j'avais le projet. Pendant plusieurs semaines, je n'ai pu que tenir une sorte de journal, dans lequel je consignais ce trouble, aidée aussi (d'habitude, la catastrophe me rend muette) par le fait que le journal *Libération* m'avait demandé à mon retour de témoigner de cette expérience, m'obligeant à poser des mots tout de suite sur les sentiments qui m'assaillaient, dont celui d'avoir partagé ce drame, de me sentir plus proche de ses effets.

Puis, peu à peu, ce trouble a rendu nécessaire pour moi l'écriture d'un roman qui se passerait l'après-midi du tsunami. *Love Hotel* est un roman sur la concomitance, où je m'interroge sur les bizarres pressentiments de la catastrophe qui peuvent nous assaillir. Où j'essaye de témoigner aussi des paysages perdus. Où j'évoque également quelques contes du

Japon. Mes deux personnages sont enfermés dans une chambre de Love Hotel, et si ce lieu me permet quelques descriptions humoristiques des chambres, il m'intéresse aussi parce que les chambres y sont sans fenêtre, ce qui les rend aveugles au monde extérieur.

Le déplacement de la fable: revivre nos expériences en nous déguisant

Dans *Western* ou dans *L'Évaporation de l'oncle*, je me rends compte aussi que le fait de déplacer l'histoire dans un pays étranger répond à une manière de pudeur.

Western, dont on a souvent souligné l'humour et la dimension ludique, les jeux sur les codes du western, le plaisir de la parodie, le lien avec le cinéma, est aussi un roman de deuil. C'est l'histoire non pas exactement d'une vengeance, parce que la vengeance est interminable, mais d'une réparation (je préfère ce mot, qui donne l'illusion d'un baume). Le personnage principal est un cow-boy, solitaire et taciturne comme il se doit, dont on apprend à la fin qu'il a vu massacrer son père, sa mère et sa sœur. *L'Évaporation de l'oncle* est un roman sur la fugue (s'évaporer, au Japon, signifie disparaître pour aller vivre ailleurs une autre vie, sous une identité d'emprunt), sur la question de comment faire avec la fugue des autres, comme avec nos propres pulsions de fugue.

Ce sont des sujets en eux-mêmes douloureux, et les déplacer dans des pays fantasmés, à distance du mien, c'est pour moi la seule façon possible de les traiter. Comme si j'avais besoin de cette mise à distance. Je suis incapable de parler d'événements douloureux de ma vie d'une manière directe, frontale. Déplacer ces chagrins dans des pays en partie imaginaires est le seul moyen pour moi de les aborder.

C'est aussi un geste tendu vers le lecteur.

Le fait de donner pour cadre à ces chagrins l'Amérique des westerns ou le Japon ancien permet de faire rimer l'humour avec la mélancolie. D'introduire le plaisir du dépaysement au cœur même d'une expérience triste.

Le deuil, la disparition, la fugue, ce sont aussi des sujets auxquels nous sommes tous, plus ou moins, confrontés. Les déplacer dans des pays en partie imaginaires, c'est aussi créer un espace nouveau, commun, un espace juste pour nous, dans lequel le lecteur et moi

nous allons pouvoir ensemble aborder ces chagrins justement parce qu'ils sont enrobés par les doux voiles de la fiction.

La rue principale du western avec son *general store*, le chardon qui roule au vent, la poussière et le sable, l'ombre noire et nette des auvents sous des lumières surexposées, les rideaux de dentelle des auberges, le bruit de la diligence, ou encore, dans le monde japonais, la galerie abritée des maisons, les cloisons de papier de riz, les paysages de montagnes, les champs de wasabi, la façon dont on place les mains dans les manches de son kimono, les socques qu'on traîne dans les chemins, sans compter les *yokaïs* qui rôdent volontiers, tout cela habille le chagrin dont il s'agit, l'enveloppe, et permet au lecteur d'évoluer dans des mondes imaginaires dans lesquels ses chagrins se retraitent, et coexistent avec le plaisir qu'on peut avoir à reconnaître des éléments de western ou à se dépayser dans des maisons dont on fait coulisser les cloisons.

Parce que j'ai insisté tout à l'heure sur l'étrangeté nécessaire des mondes de fiction. Mais leur mystère s'accompagne aussi du plaisir inverse de la reconnaissance.

C'est comme un déguisement que le lecteur peut s'amuser à endosser. Il se projette en costume, imagine qu'il porte des bottes d'homme de l'ouest ou le kimono, et dans le temps même où l'on se distrait à se travestir on travaille sur nos chagrins essentiels. D'une manière consciente mais aussi, largement, inconsciente, parce que c'est aussi cela qui se passe dans l'écriture comme dans la lecture, des émotions s'agitent en nous dont on ne reconnaît pas toujours les causes, des choses circulent dont on ne sait pas bien quelles elles sont, et qui s'échangent, au travers de cette brume où elles se forment. Ces choses, le lecteur les reçoit, sans toujours les identifier lui-même, et de sorte que quelque chose se passe de l'ordre du flou, et d'une transmission vague.

Ces pays lointains, ainsi, créent un territoire commun à réinventer ensemble, le lecteur et moi, et dans lequel nous allons chacun pouvoir rejouer notre expérience précisément parce qu'il s'agit d'un lieu largement imaginaire, d'un territoire de fantasme.

L'écriture et la lecture comme voyages

Il y a dans le mouvement du voyage quelque chose qui semble lié au mouvement de l'écriture comme à celui de la lecture.

Cette affinité générale entre le voyage et le livre, que je peux éprouver dans l'écriture de fiction, est déjà présente dans les métaphores qui désignent couramment la lecture comme le geste d'écrire.

Prenons la lecture.

Je ne parle pas seulement de ce cliché (qui a sa part de vérité) selon lequel lire (on l'entend si souvent), c'est *s'évader*. La lecture forcément *dépayse*. Lire, c'est entrer dans des mondes, les parcourir en pensée ; c'est une manière de voyage.

Mais je parle surtout de métaphores qu'on n'entend presque plus, parfois, tant on les emploie.

Voyez le nombre de métaphores qui servent à décrire le mouvement de la lecture et qui sont liées au trajet: un récit, je le *parcours* ou je le lis *d'une traite* ; je *survole* le texte, je *saute* une page, ou, mieux un *passage*.

Du côté de l'écriture, le récit *avance*, l'histoire *progresses*. Même les termes les plus techniques ont rapport au trajet: la *digression* consiste étymologiquement à s'écarter du chemin principal, à effectuer un *détour*; la *transition* (*trans-ire*) signifie passer d'un lieu dans un autre.

Ici, camouflés dans l'étymologie, là, éclatant dans la métaphore, les mots qui servent à dire le fait de lire comme le fait d'écrire appartiennent majoritairement au lexique du voyage.

Vous me direz qu'ici ou là on trouve aussi le lexique de la dévoration, le geste d'ingérer: je peux *dévorer* un livre, le texte me *nourrit*. Mais pour quelques métaphores liées à l'alimentation, combien qui renvoient au mouvement de voyager?

Cette homogénéité frappe, et elle a frappé des auteurs comme Michel Butor ou Michel de Certeau, lesquels, par leur écoute attentive de la métaphore, nous y ont rendus plus sensibles.

Cette homogénéité, cette ressemblance, la capacité du voyage à métaphoriser l'écriture comme la lecture, coïncide aussi avec le fait que le voyage, il faut bien le dire, fournit volontiers une structure toute trouvée au récit. Certains genres de fiction se sont fait du voyage une spécialité: le conte et son périple initiatique, l'épopée, le roman picaresque, les romans qui épousent le mouvement d'une *road story*... A fortiori, l'écriture d'un voyage réel (où il n'y a même plus à inventer). Dans tous les cas, il suffit de faire se succéder les étapes l'une après l'autre. Pas de souci de composition, donc: le voyage est un objet linéaire, qu'on suit, c'est le cas de le dire, *pas à pas*, pour le raconter à mesure.

Le genre du récit de voyage bénéficie de cette affinité.

Ce sont des choses sur lesquelles j'ai écrit il y a longtemps, mais je veux bien quitter un peu ici ma pratique de romancière pour revenir sur ce travail théorique déjà ancien que j'ai pu faire sur le récit de voyage, et en résumer le propos.

Il me semblait que le récit de voyage était tendu entre cette configuration idéale (toute lecture est un voyage, tout récit avance) et des difficultés radicales, qui mettent en péril son écriture, et qu'il ne cesse de désigner - au point que Flaubert le caractérise comme un "genre presque impossible".

Le récit de voyage, un genre impossible?

Ces difficultés sont de plusieurs ordres, et je m'étais appliquée à les recenser dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*.

Ce sont d'abord des difficultés qui tiennent à l'affirmation d'une hétérogénéité entre l'écriture et son objet. L'expérience du voyage est avant tout visuelle: les narrateurs ne cessent donc de regretter le caractère inapproprié de leur outil. Mieux vaudrait le pinceau que la plume, lit-on sans cesse.

D'autre part, l'expérience du voyage, c'est aussi celle d'objets qui n'ont pas été prévus par la langue dans laquelle j'écris. Vouloir raconter son voyage, c'est se heurter à l'inadéquation du lexique disponible quand il s'agit de désigner des réalités nouvelles.

Une autre difficulté, celle que Flaubert justement pointait dans sa fameuse affirmation, c'est que, si la structure du voyage est facile à transcrire dans un récit linéaire,

son contenu est répétitif, et donc impropre a priori à fournir un texte littéraire. C'est ce qu'on peut appeler l'insuffisance de l'objet. J'aurais le choix, à en croire Flaubert, entre fournir un récit littéral, mais non littéraire, ou un récit littéraire, mais non littéral. Soit, exactement, une aporie.

Il existe encore d'autres types de difficultés. Ce bruit qui court, par exemple, selon lequel tout aurait déjà été dit sur tel ou tel lieu du voyage, pourtant central. On se souvient par exemple de Chateaubriand arrivant à Jérusalem. Lui aussi posait une aporie: soit il décrivait les lieux-saints, mais il se heurtait à la redite; soit, pour ne pas redire, il ne les décrivait pas, mais alors il élidait précisément ce qui constituait la finalité de son voyage.

Un autre écueil serait ce que j'ai appelé la tentation de la fiction. Pour pallier cette soi-disant pauvreté du réel, on le pare des atours du roman ou de la comédie. Cette confusion entre la réalité et la fiction peut prendre toutes sortes de formes, et j'en avais, à l'époque du *Voyage, le monde et la bibliothèque*, recensé trois, que j'avais appelées complexe de Victor Bérard (présenter les lieux réels comme s'ils avaient vraiment été traversés par des personnages de fiction), complexe de Don Quichotte (interpréter les réalités du voyage sur le modèle des fantasmagories de la fiction) et complexe du projectionniste Buster (croire qu'on entre soi-même dans les décors de fictions). Toutes ces distorsions, même si certaines d'entre elles peuvent ensuite être corrigées par le récit, compromettent évidemment la référentialité du récit.

Le récit de voyage alors invente un certain nombre de solutions. Il résout les insuffisances du lexique par le néologisme, le mot-valise, ou l'emprunt du terme étranger, et se sert de la comparaison pour tenter de faire au voir au lecteur ce qu'il n'a jamais vu. Au risque de la redite, il oppose le relais de la citation, et met volontiers en scène la lecture de cette documentation sur place, ce qui permet de la désigner comme partie prenante de l'expérience du voyage. Il arrive aussi qu'il attribue un peu artificiellement ce discours de savoir à des passants, pour l'inscrire encore plus avant dans les réalités du voyage. Le caractère visuel peut devenir l'occasion de transcriptions d'inscriptions, dont la mise en page reproduit la disposition, ou de schémas, etc...

Cette oscillation entre la désignation de ses impossibles et la fabrication de principes de résolution me paraît la dynamique même sur laquelle repose l'écriture du récit de voyage.

Une dynamique propre à l'écriture du réel

Sans doute cette tension se retrouve-t-elle pour tous les genres référentiels. Si je devais étendre le propos théorique, je dirais que la méthode d'approche du récit de voyage que j'ai proposée (le récit de voyage comme texte dialectique construit sur une tension entre désignation de ses impossibles et invention de solutions de contournement) pourrait être mise en œuvre pour n'importe quel genre référentiel: l'autobiographie, la biographie, etc.

Certains de ces impossibles sont propres à tel ou tel genre (dans l'autobiographie, par exemple, la vieille rumeur selon laquelle le moi est haïssable, ou encore les écueils de la mémoire...; dans la biographie, l'accès incomplet à l'objet...). D'autres sont communs, comme l'insuffisance de l'objet, son caractère a priori non littéraire. Avec des variantes, d'un genre à l'autre, sur les raisons de cette insuffisance. Voir par exemple ce qu'écrit George Sand, dans *Histoire de ma vie*, des différences entre personne réelle (incohérente) et personnage (cohérent et complet). L'autobiographie buterait sur cette différence. La tentation de la fiction, qui est sans doute le corollaire de ce constat, serait aussi un dénominateur commun des genres référentiels, un écueil partagé.

On pourrait ainsi, en se fondant sur cette approche de l'écriture du réel qui consisterait à effectuer genre par genre cette double recension des difficultés et des modes de résolution, obtenir un système des genres référentiels, qui montrerait plus en détail cette dynamique qui me semble au cœur de l'écriture du réel. Et je passe le bâton de relais à qui voudrait se lancer dans cette aventure théorique...

Il me reste à vous souhaiter un bon colloque dans cette si belle ville de Porto, où j'aime tant à porter mes pas, à cause de cette mystérieuse mélancolie qui en émane, de la largeur de son fleuve, de la beauté du Douro, au-dessus duquel flottent les fantômes du

cinéma de Manoel de Oliveira, à cause aussi de ce qu'il y a dans ses cafés comme dans ses rues sombres couvertes de faïences peintes d'inexplicablement littéraire.

Christine Montalbetti est romancière et auteur de théâtre. Maître de conférences en littérature française à Paris-VIII, elle y encadre des ateliers d'écriture après y avoir enseigné la théorie littéraire. Sa recherche a porté sur l'écriture de la fiction, l'écriture du réel, le rapport à la bibliothèque.... Dans ces domaines elle est auteur de plusieurs publications: *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, P.U.F, 1997; *Gérard Genette, une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998; "Fiction, réel, référence", *Littérature*, n°123, sept 2001; *Valincour, Lettres à Madame la Marquise*** sur la Princesse de Clèves* (présentation), Paris, GF Flammarion, 2001; "Les séductions de la fiction", in *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001; *La Fiction*, Paris, G.-F., 2001; "La fiction invisible", in *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002; *Le Personnage*, Paris, G.-F., 2003; "L'épopée du devenir écrivain", in *Barthes, résonances des sens*, University of Tokyo Center of Philosophy Bulletin, vol.2, 2004; "Ce que fait la métalepse à la fiction: théorie et pratique", in *Les enseignements de la fiction*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006; "Du chevalier au Joker", *Pour une critique décalée: autour des travaux de Pierre Bayard*, Paris, éditions Cécile Defaut, 2010. Ses romans et nouvelles sont publiés, en France, chez P.O.L: *Sa fable achevée*, *Simon sort dans la bruine*, Paris, P.O.L, 2001; *L'Origine de l'homme*, Paris, P.O.L, 2002; *Expérience de la campagne*, Paris, P.O.L, 2005; *Western*, Paris, P.O.L, 2005; *Nouvelles sur le sentiment amoureux*, Paris, P.O.L, 2007; *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, Paris, P.O.L., 2008; *Le Cas Jekyll*, Paris, P.O.L., 2010; *L'Evaporation de l'oncle*, Paris, P.O.L, 2011; *Love Hotel*, Paris, P.O.L, 2013; *Plus rien que les vagues et le vent*, Paris, P.O.L, 2014. Plusieurs d'entre eux sont traduits aux Etats-Unis chez Dalkey Archive Press.