



**HAL**  
open science

**Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme  
(1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec  
le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias  
Énard, Michel Houellebecq Lydie Salvayre, Olivier  
Rolin, Jean-Philippe Toussaint**

Stéphane André

► **To cite this version:**

Stéphane André. Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA122 . tel-01772374

**HAL Id: tel-01772374**

**<https://theses.hal.science/tel-01772374>**

Submitted on 20 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS CITÉ  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 « Littérature française et comparée »  
UMR 7172 – Thalim / CERACC

Thèse de doctorat en littérature française

Stéphane ANDRÉ

**LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN  
À L'ÉPREUVE DU TOURISME (1990-2010)**

*(DÉ)JOUER LE STÉRÉOTYPE POUR RENOUER  
AVEC LE VOYAGE*

Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq  
Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint

Thèse dirigée par  
M. Bruno Blanckeman

Soutenance du lundi 4 décembre 2017

**Jury :**

M. Bruno BLANCKEMAN, Professeur en littérature française (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)

M. Marc DAMBRE, Professeur émérite en littérature française (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Mme Catherine DOUZOU, Professeure en littérature française (Université François Rabelais de Tours)

Mme Véronique MAGRI-MOURGUES, Professeure en littérature française (Université Nice-Sophia-Antipolis)

## Résumé

Cette thèse s'efforce d'examiner la représentation que le roman contemporain donne du tourisme. Elle s'appuie sur un corpus de romans parus entre 1990 et 2010 mêlant des auteurs aussi divers qu'Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin ou Jean-Philippe Toussaint. Chacun de ces écrivains s'emploie à déjouer un discours au caractère souvent prescriptif et stéréotypé. Ces auteurs donnent à voir les aspirations contradictoires du touriste et la manière dont interagit ce personnage étonnamment complexe, au comportement hérité de paradigmes historiques et littéraires anciens. Le roman contemporain investit également le tourisme en tant que secteur d'activité— une hétérotopie au sens où l'entendait Michel Foucault – assimilable à un répertoire de formes contribuant à son renouvellement esthétique. Enfin, le roman interroge cette interface touristique, qui, s'intercalant entre le voyageur et le mode extérieur, en hypothèque la compréhension : le retour à une écriture transitive se trouve contrarié par un réel qui se dérobe sous sa propre représentation : paradoxalement, c'est en consentant à affronter ce médium que constitue le tourisme et en jouant ou en déjouant les stéréotypes dont il est porteur que le roman parvient à renouer avec un voyage original.

***Mots-clés : roman, tourisme, voyage, littérature contemporaine, littérature et société***



## Abstract

This thesis endeavours to examine the representation that the contemporary novel imparts to tourism. It draws on a corpus of novels issued between 1990 and 2010, involving writers as diverse as Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin or Jean-Philippe Toussaint. Each of these writers seeks to outwit often prescriptive and stereotyped views. These authors shed light on the tourist's contradictory aspirations and the way this unexpectedly complex character, whose behaviour has been inherited from ancient historical and literary paradigms, interacts. The contemporary novel also takes over tourism as a line of business— a heterotopia, as Michel Foucault understood it— akin to a repertoire of forms, contributing to its aesthetic renewal. Lastly, the novel interrogates this touristic interface device, which, positioning itself between the traveler and the outer world, jeopardizes the understanding of it. Hence, the return to transitive writing is thwarted by a reality that falls away under its own representation. Paradoxically enough, while consenting to confront that medium which tourism represents, and playing upon and against the stereotypes it conveys, the novel manages to rekindle its ties with an original journey.

***Keywords : novel, tourism, travel, journey, contemporary literature, literature and society***



À mon père, qui m'a toujours laissé choisir mon propre chemin.



## Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Bruno Blanckeman qui a très vite consenti à m'accompagner dans cette entreprise tout me laissant une très grande liberté d'initiative. Sa hauteur de vue et ses conseils avisés m'auront guidé tout au long de mon travail. Sa contribution m'aura été d'autant plus précieuse que j'ai trouvé dans beaucoup de ses travaux de précieux ferments pour la réflexion que je m'efforçais de mener.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à toute l'équipe du Céracc ; je pense en particulier à Aurore Labadie – dont conseils amicaux et les encouragements m'ont sauvé du renoncement – mais aussi à Sylvaine Dauthuille, à Aline Marchand et à Anne Sennhauser. Merci aussi à tous ceux qui se sont démenés pour organiser ces captivantes journées d'étude auxquelles il m'a été donné de participer : Marion Ardourel-Croisy, Marie Sorel et Anaëlle Touboul ; Chloé Chouen-Ollier et Samuel Harvet. Merci également à Marie-Odile André, Marie-Hélène Boblet et Sabrinelle Bredane pour leurs conseils avisés et leur attention bienveillante. Merci enfin à Bruno Lecoquierre et Emmanuel Zwenger pour la pertinence de leurs recommandations.

Je suis très reconnaissant à tous ceux qui – amis, collègues du lycée Charles de Gaulle ou d'ailleurs, membres de ma famille – se sont régulièrement informés de l'avancement de ce projet et qui m'ont si souvent soutenu et encouragé. Je pense tout particulièrement à Aude et Mona, Bruno et Juliette, Catherine, Cécille, Corine, Emmanuelle, Éric, Hajer, Jean-Paul, Jérôme et Mélanie, Jéza et Fred, Philippe et Sylvie, Stéphanie, Pierre et Jean-Paul, Martine et Wilma. Je ne saurais assez remercier tous ceux qui, nombreux, ont activement contribué à la relecture : Anne, Aurélie, Béatrice, Carine, Catherine, Claire, Isabelle, Marie-Pierre, Nadège, Olivier, Rachel, Sophie, Stéphanie et Tony – le plus infatigable de mes relecteurs !

Un grand merci à ceux qui m'ont accompagné au plus près, qui m'ont constamment aidé et encouragé tout au long de cette aventure. Mon père (par sa présence discrète et réconfortante), Nadège et Tony (qui sont un peu à l'origine de toute cette histoire), Marie-Pierre et Abdel (qui m'ont dépaysé à chaque fois que je devais renoncer à prendre des vacances), Rachel et Stéphanie (qui m'ont si souvent hébergé et soutenu) et tous mes neveux et nièces (spectateurs attentifs et qui bientôt découvriront à leur tour les joies de l'université) ; je tiens à remercier aussi Christian et Carine, Pierre et Annie, Laurence et Guy – qui auront été pour moi comme une seconde famille.

Merci enfin à Isabelle – enquêtrice hors-pair sur le terrain du savoir comme sur celui du voyage, qui aura pu mesurer au plus près les contraintes de la recherche sans renoncer pour autant à suivre sa propre voie.



# Sommaire

INTRODUCTION.....	13
-------------------	----

TABLE DES ABRÉVIATIONS.....	31
-----------------------------	----

## PREMIERE PARTIE

LE TOURISTE, UN PERSONNAGE À LA CROISÉE DE TRADITIONS MULTIPLES .....	33
---	----

Chapitre 1. Du voyage rêvé au voyage organisé : le deuil de l'aventurier ?.....	39
---	----

1.1 <i>L'aventure désenchantée : figuration d'une pratique banalisée</i> .....	44
--	----

1.1.1 Écrire la grégarité .....	44
---------------------------------	----

1.1.2 Captation d'héritage : un imaginaire enrôlé à des fins touristiques .....	47
---	----

1.1.3 Une aventure devenue livresque.....	51
---	----

1.2 <i>Le touriste qui se rêve baroudeur : portrait d'un voyageur en porte-à-faux</i> .....	55
---	----

1.2.1 Railler l'inconfortable posture du touriste .....	56
---	----

1.2.2 Déconstruire le mythe de l'écrivain voyageur.....	62
---	----

1.3 <i>Détournements ludiques : quand le roman fait du tourisme un cadre propice à l'aventure</i> .....	69
---	----

1.3.1 Le voyage comme prétexte au jeu .....	70
---	----

1.3.2 Le touriste, une identité qui sert de couverture.....	73
---	----

1.3.3 Le tourisme comme prétexte à la fuite .....	74
---	----

1.3.4 Le futur de l'aventure .....	78
------------------------------------	----

Chapitre 2 Dans la foule : le deuil du voyageur en quête de distinction ? .....	81
---	----

2.1 <i>D'un cérémonial touristique à une écriture ritualisée</i> .....	87
--	----

2.1.1 Quand le roman thématise les rituels de séparation.....	88
---	----

2.1.2 Retour de vacances ou comment écrire la routine .....	91
---	----

2.2 <i>Les touristes : une entité plurielle, des interactions complexes</i> .....	93
---	----

2.2.1 De la posture surplombante à l'immersion assumée : focalisations multiples.....	94
---	----

2.2.2 À l'épreuve du groupe : quelques expériences immersives.....	105
--	-----

2.3 <i>Questionner les motivations contradictoires des touristes</i> .....	119
--	-----

2.3.1 La préoccupation la mieux partagée : ne pas faire touriste.....	119
---	-----

2.3.2 Examiner au plus près les préoccupations du voyageur .....	120
--	-----

2.4 <i>Le touriste, une figure offerte à l'écrivain pour penser sa singularité</i> .....	128
--	-----

2.4.1 Portrait du touriste en observateur et quelques variantes.....	128
--	-----

2.4.2 Un voyageur tenté par la fiction .....	131
--	-----

Chapitre 3 Portrait du touriste en lecteur : le deuil du voyageur érudit ? .....	133
--	-----

3.1 <i>Rendre visible les pratiques des voyageurs : portrait du touriste en lecteur</i> .....	139
---	-----

3.1.1 Lire, un moyen de conjurer l'ennui ?.....	139
---	-----

3.1.2 Des voyageurs en prise avec le quotidien : journaux et magazines .....	141
--	-----

3.2 <i>Lectures conjonctives : quand littérature et régions visitées interagissent</i> .....	144
--	-----

3.2.1 Un réflexe partagé : la mise en relation d'un lieu avec ses lectures .....	145
--	-----

3.2.2 Quand l'industrie touristique exploite la littérature .....	149
---	-----

3.3 <i>Lectures disjonctives : la littérature comme barrière ou comme refuge ?</i> .....	151
--	-----

3.3.1 Des lectures « touristiques » ? .....	152
---	-----

3.3.2 Faire avec : ces lectures que n'avaient pas anticipées les voyageurs.....	155
---	-----

3.3.3 La littérature comme refuge .....	156
---	-----

3.3.4 L'encombrant bagage de la culture occidentale .....	159
---	-----

3.3.5	« Merveille des livres, de la lecture » : le monde revisité.....	162
-------	--	-----

## DEUXIEME PARTIE

### LE TOURISME : UN MICROCOSME OFFERT À LA FICTION..... 167

#### Chapitre 4 Mobilités touristiques et transports romanesques..... 175

4.1	<i>Faire cohabiter différents âges du voyage : réflexe touristique ou prérogative romanesque ?</i> .....	182
4.1.1	Retour vers le passé : un réflexe partagé, des motivations contrastées.....	183
4.1.2	Regard sur le monde contemporain.....	191
4.2	<i>Temps de transport : une expérience littéraire et existentielle</i> .....	194
4.2.1	Transports métaphoriques : un réseau au service de la fiction romanesque.....	195
4.2.2	Le moment d'une révélation.....	197
4.3	<i>Subversion d'un univers trop bien ordonné</i> .....	206

#### Chapitre 5 Les professionnels du voyage, ces acteurs de la scène touristique..... 215

5.1	<i>Regards sur le monde du travail : figuration du travailleur touristique</i> .....	219
5.1.1	Du vacancier au travailleur : jouer les effets de contraste.....	220
5.1.2	Quelques expériences désenchantées.....	224
5.1.3	La posture du complice.....	226
5.2	<i>Explorer le monde de l'entreprise : l'économie narrative de Michel Houellebecq</i> .....	227
5.3	<i>Des personnages enrôlés à des fins littéraires</i> .....	234

#### Chapitre 6 Lieux d'hébergement : comment l'écriture peut-elle habiter un espace transitoire ? ..... 243

6.1	<i>Des lieux refuges propices à la saisie de soi</i> .....	249
6.2	<i>Des lieux en prise avec le contemporain</i> .....	254
6.2.1	Les grands hôtels, ces nouveaux paysages.....	255
6.2.2	Typologie échenozienne.....	256
6.2.3	Houellebecq : catalogue raisonné des lieux d'hébergement.....	260
6.2.4	Des lieux qui dialoguent avec le monde extérieur.....	261
6.2.5	Un lieu d'où questionner la frontière entre le réel et la fiction.....	265
6.3	<i>Des lieux ouverts à la fiction</i> .....	266
6.3.1	Aux antipodes du tourisme : un hôtel très « Minuit ».....	266
6.3.2	Déjouer l'imaginaire touristique en présentant un univers en déliquescence.....	269
6.3.3	Réintroduire l'imprévu au cœur du tourisme : une esthétique du dérèglement.....	270
6.3.4	Réaffectation métaphorique : les lieux d'un insolite tourisme post-mortem.....	274
6.3.5	Une intrication du réel et de la fiction.....	278

#### Chapitre 7 L'écrivain ventriloque ? Quand la voix du romancier fait entendre le discours des guides 281

7.1	<i>Figuration et contestation du discours touristique</i> .....	289
7.1.1	Une pratique continûment modalisée par le recours au guide.....	289
7.1.2	Une représentation généralement désabusée.....	294
7.2	<i>Posture ludique : des regards décalés</i> .....	296
7.3	<i>Faire du discours touristique le support d'une réflexion sur l'art et la littérature</i> .....	301

## TROISIEME PARTIE

### SCÉNOGRAPHIES TOURISTIQUES : UN MONDE OCCULTÉ PAR SA REPRÉSENTATION ..... 311

#### Chapitre 8 Comment le roman contemporain déjoue la tentation du pittoresque ..... 317

8.1	<i>Dénoncer l'artifice</i> .....	324
-----	----------------------------------	-----

8.1.1	Regards critiques sur une aspiration partagée par le plus grand nombre .....	324
8.1.2	La fabrique du pittoresque : l'« authentique », une émanation du secteur touristique .....	328
8.1.3	Des lieux vus comme des décors .....	330
8.2	<i>Détourner l'imagerie touristique de ses fins premières : les pittoresques alternatifs</i> .....	334
8.3	<i>Imaginer une écriture hybride à l'image de la modernité</i> .....	340
8.3.1	Figurer la raréfaction de l'exotisme.....	340
8.3.2	Un monde désormais hybride : le constat désabusé de Michel Houellebecq .....	344
8.3.3	Le parti d'en rire : déjouer le piège d'une identité fermée pour consentir à l'hybridation ...	348
<b>Chapitre 9 Histoire romanesque et historiographie touristique : la concurrence des récits.....</b>		<b>353</b>
9.1	<i>Figurer la production d'un discours historique et son assimilation par le tourisme</i> .....	357
9.1.1	Une écriture désillusionnée .....	357
9.1.2	Dénoncer la cécité du touriste .....	361
9.2	<i>Postures alternatives : quand le romancier se réapproprie l'Histoire</i> .....	367
9.2.1	Faire de l'histoire un moyen de penser le présent .....	367
9.2.2	Promouvoir un autre rapport au temps .....	370
<b>Chapitre 10 Quand roman et tourisme parlent des langues étrangères : l'impossible dialogue ? .....</b>		<b>375</b>
10.1	<i>Exposer la fragilité du touriste en contexte étranger</i> .....	380
10.2	<i>Prendre le parti d'en rire</i> .....	384
10.3	<i>Réhabiliter la langue, propédeutique à un voyage authentique</i> .....	390
10.4	<i>Enjeux scripturaux : penser le rapport aux langues pour penser le travail de l'écrivain</i> .....	393
<b>Chapitre 11 Le désir à l'épreuve du tourisme : un éros mondialisé ?.....</b>		<b>397</b>
11.1	<i>Quand le roman houellebecquien se confronte au tourisme sexuel</i> .....	400
11.2	<i>Transports amoureux : une écriture transfigurée ?</i> .....	410
<b>Chapitre 12 « L'autre », ce personnage fabriqué par le tourisme.....</b>		<b>417</b>
12.1	<i>De la tentation de l'immersion à celle de l'extraction : à la recherche d'une juste distance</i> ....	422
12.1.1	Une recherche assumée de la solitude .....	422
12.1.2	Un rêve d'immersion : l'expérience de la foule .....	423
12.2	<i>Myopie du touriste : quand le romancier assume un regard à portée limitée</i> .....	426
12.2.1	Une poétique de l'incomplétude.....	426
12.2.2	Une écriture en vacances ou de l'art de prendre son temps .....	428
12.3	<i>S'interroger sur les obstacles à une communication véritable</i> .....	432
12.3.1	L'économie narrative au défi des écarts économiques .....	432
12.3.2	La tentation du repli : faire entendre la persistance d'un discours raciste .....	436
12.3.3	Comment peut-on être différent ? Questionner les écarts culturels .....	438
12.4	<i>S'ouvrir à d'autres figures de l'altérité</i> .....	444
12.5	<i>Épouser le point de vue de l'autre</i> .....	450
12.5.1	Figurer des motivations asymétriques .....	450
12.5.2	S'interroger sur la perception d'autrui.....	453
<b>CONCLUSION .....</b>		<b>457</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>		<b>463</b>
<b>INDEX DES NOMS D'AUTEURS .....</b>		<b>489</b>



# Introduction

« Nul besoin de se soucier d'argent, de se préparer, de lire des livres, de se mettre en quête d'un logement [...]. En outre, c'est bon marché, pratique, et avant tout facile – à coup sûr la formule de l'avenir. On ne voyagera plus. On sera voyagé<sup>1</sup>. »

Stefan Zweig

Étonnant paradoxe : les Français n'ont jamais autant circulé, les rayons « voyage » de nos libraires n'ont jamais été si bien fournis, et pourtant l'attention portée à la représentation littéraire du voyage a rarement semblé aussi embarrassée. Les travaux universitaires les plus récents, parce qu'ils s'obligent à penser le voyage en dehors du tourisme, se réfugient dans l'étude de périodes où l'on supposait le voyage encore possible ou abordent le voyage contemporain dans son seul versant dystopique. Thangam Ravindranathan, dans une remarquable thèse intitulée *Dépressions de voyage*<sup>2</sup>, fait le constat d'un malaise déjà ancien. La planète, désormais balisée et parcourue d'infinis réseaux de communication, ne laisserait plus de place pour l'exotisme tel que pouvait le rêver en son temps Victor Segalen. Ce malaise serait lui-même redoublé par une faillite du récit de voyage : à sa lecture, le voyageur serait condamné à une insatisfaction résultant ou bien du sentiment d'une trop parfaite conformité avec la réalité qui s'offre à lui, ou bien au contraire au sentiment douloureux d'une inadéquation entre le monde réel et sa représentation littéraire. Quant à l'activité touristique, lorsqu'elle est évoquée, elle est présentée sous un jour systématiquement dépréciatif : le voyageur ne saurait se concevoir qu'à l'écart des flux, condamné à feindre d'ignorer ce qu'il voit partout autour de lui, à survivre aux marges d'un phénomène qui le déborde et l'asphyxie ; le voyage authentique, condamné à la disparition, ne saurait plus être envisagé qu'à travers un chant de deuil. Nathalie Roelens, dans un ouvrage significativement intitulé *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme*, s'efforce de questionner « la charnière entre le *voyage* (friand de dépaysement) et le *tourisme* (qui module le dépaysement pour le libérer de tout ébranlement)<sup>3</sup> ». Cependant, en faisant le choix de focaliser son questionnement sur l'emprise qu'exerce l'activité touristique sur la perception du

---

<sup>1</sup> Stefan Zweig, *Voyages [Auf Reisen]* (trad. Hélène Denis-Jeanroy), Paris, Belfond, 2000, p. 137.

<sup>2</sup> Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2012.

<sup>3</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours », 2015, p. 20.

réel, elle se refuse à aborder frontalement la place du tourisme en littérature. Elle préfère appeler de ses vœux une nouvelle forme de tourisme : « Rendre le tourisme dépayçant consiste à le resacraliser, à lui redonner une aura, mais surtout à le responsabiliser<sup>4</sup>. » Jamais, hélas, la question de la représentation que la littérature donne du tourisme et des usages qu'elle en fait ne se trouve réellement posée.

Cette difficulté semble en partie due à l'opprobre dont l'activité touristique fait depuis longtemps l'objet. Pour comprendre l'origine de ce discrédit, il est nécessaire de se référer à la naissance du tourisme et à l'évolution de sa perception dans le champ de la littérature. Car en matière de tourisme, rappelle le sociologue Rachid Amirou, « les mœurs modernes, loin d'être 'naturelles', sont le fruit d'un long processus historique. Elles ont d'abord été élaborées par la noblesse de cour puis propagées par cercles concentriques vers les autres couches de la population<sup>5</sup>. » À son origine, le tourisme s'inspire du *Grand tour*, cette pratique distinctive à laquelle s'adonnent les jeunes aristocrates anglais à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Inspiré des voyages d'étude qu'effectuaient les artistes en Italie dès la Renaissance, il a pour objectif de parfaire les connaissances acquises avant l'entrée dans la vie active. Par un phénomène d'imitation, l'aristocratie européenne puis la haute bourgeoisie en viennent à calquer leurs habitudes sur celles des Anglais<sup>6</sup>, jetant principalement leur dévolu sur l'Allemagne, la Suisse, la France et l'Italie. Le tourisme au sens moderne du terme n'est pas encore né que déjà le *Grand Tour* engendre la production d'un grand nombre de récits au caractère stéréotypé et suscite par contrecoup de nombreuses réécritures parodiques, comme l'a montré Daniel Sangsue dans *La Relation parodique*<sup>7</sup>. Très tôt des écrivains s'interrogent : comment déjouer le caractère prévisible d'un récit de voyage, dès lors que celui-ci est appelé à se reproduire indéfiniment ? Très tôt l'expérience de la reproductibilité contraint l'écrivain à rechercher dans son écriture l'affirmation de sa singularité : Nathalie Roelens recourt à un joli néologisme en parlant de « staélisme » pour désigner « cette supériorité du génie et des arts sur la médiocrité que prônait Mme de Staël<sup>8</sup>. »

Cette emprise du collectif est d'autant plus sensible que le tourisme ne résulte pas seulement de l'imitation du *Grand Tour*. Il procède aussi de l'invention de nouvelles formes de sociabilité : au XVIII<sup>e</sup> siècle naît en Angleterre le concept de la station thermale (ce que Marc

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>5</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 229.

<sup>6</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 185.

<sup>7</sup> Sangsue Daniel, « La parodie du récit de voyage : les voyages humoristiques (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) » in *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

<sup>8</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme*, *op. cit.*, p. 14.

Boyer appelle « la révolution de Bath<sup>9</sup> ») puis de la balnéothérapie. Les rivages deviennent des zones attractives : dès les années 1760 les Anglais fortunés prennent l'habitude de s'établir à Nice durant la saison hivernale. Mais il faut attendre le début du XIXe siècle, avec l'essor du chemin de fer, pour que se développe véritablement le tourisme au sens où nous l'entendons aujourd'hui : à partir de 1830, le transport de voyageurs prend véritablement son essor ; dès 1841<sup>10</sup>, Thomas Cook propose un premier voyage organisé<sup>11</sup>. En 1855, son agence s'ouvre à l'étranger en permettant aux citoyens britanniques de découvrir l'Exposition Universelle qui a lieu cette année-là à Paris. Rapidement sont mis en place les premiers circuits à travers l'Europe. Stimulé par le développement rapide du train, le tourisme occasionne la propagation de nouveaux usages : à la pratique du thermalisme ou des bains de mer s'adjoignent la croisière transatlantique ou le séjour en haute montagne.

Ce développement suscite des réactions mitigées. Si à ses débuts le tourisme s'apparente à une pratique élitaires réservée à la fine fleur de la société anglaise ainsi qu'à quelques *happy few*, à l'instar de Stendhal qui se réclame de cette étiquette en publiant en 1838 *Les Mémoires d'un touriste*<sup>12</sup>, il voit cependant son capital symbolique s'effriter à mesure qu'augmente le nombre de ses adeptes. Insensiblement, le capital symbolique du tourisme s'effrite. D'autant que l'anglomanie de Stendhal n'est pas partagée par tous : dans son *Voyage en Orient* (1851), Gérard de Nerval tourne en dérision le manque d'adaptabilité de Britanniques : « L'Anglais, en quelque pays qu'il soit, ne change jamais son ordinaire de *roastbeef*, de pommes de terre, et de porter ou d'ale<sup>13</sup> » ; Chateaubriand quant à lui se plaint à la fin de sa vie des *cookers* – ces touristes qui s'en remettent à l'agence Thomas Cook – laissant derrière eux des résidus de leurs pique-niques au Parthénon<sup>14</sup>. À mesure que croît le nombre de voyageurs, le touriste se trouve relégué au rang de personnage risible, destiné à mettre en valeur par contraste les qualités du protagoniste, vrai voyageur celui-là. Le touriste devient, pour reprendre la formule de Jean-

---

<sup>9</sup> Marc Boyer, *Les villégiatures du XVIIe au XXIe siècle : Un panorama du tourisme sédentaire*, éditions EMS, 2008, p. 49.

<sup>10</sup> Pour cette raison, 1841 est considéré comme la date marquant les débuts du tourisme au sens où nous l'entendons aujourd'hui ; c'est aussi l'année où le mot *tourisme* aurait été pour la première fois emprunté à la langue anglaise, selon *Le Dictionnaire historique de la langue française* de Robert.

<sup>11</sup> Il s'agit de permettre à un groupe de baptistes londoniens d'assister à un gala antialcoolique organisé à Loughborough (Saskia Cousin, Bertrand Réau, *Sociologie du tourisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009, pp. 12-13).

<sup>12</sup> La valorisation du mot touriste n'est cependant pas dépourvue d'ambiguïté, comme le souligne Christine Montalbetti : « Les néologismes qui figurent en couverture, où ils participent du titre, bénéficient à la fois d'un effet retors de signature, par proximité avec la mention du nom de l'auteur, et d'un effet aussi bien de promotion [...] que de visibilité qui facilite leur passage dans la langue. » (Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 159).

<sup>13</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998 [1851], p. 159.

<sup>14</sup> Saskia Cousin, « De l'aventurier au campeur : les mutations du tourisme » in *Esprit* n°426, « Trop de touristes ? », juillet-août 2016, p. 47.

Didier Urbain, « L'idiote du voyage<sup>15</sup> ». Son discrédit est d'autant plus grand que la banalisation du voyage engendre par contrecoup la valorisation du goût du risque et de l'imprévu, ce qui contribue à l'essor du roman d'aventure – phénomène dont Sylvain Venayre rend compte dans *La Gloire de l'aventure*<sup>16</sup>.

Au tournant du XXe siècle, le développement de nouveaux moyens de transport – la bicyclette puis l'automobile – contribue à l'extension et à la diversification des régions touristiques, phénomène d'autant plus sensible que le tourisme revêt à présent une dimension politique. Des organisations structurées, à l'instar du Touring Club de France, militent pour l'aménagement des routes, des lieux d'hébergement et des sites ouverts à la visite, faisant du développement du tourisme un vrai projet de société. Dès la fin de la Première Guerre mondiale, de nouveaux publics apparaissent. Comme le note Jean Viard : « La dîme en loisirs, élitaire jusqu'en 1914, sera ensuite progressivement redistribuée à l'ensemble du peuple. [...] La fin de la classe oisive préfigure les vacances pour tous<sup>17</sup>. » Les congés payés commencent à apparaître en Europe, ainsi que l'idée, encouragée par les militaires, qu'un temps de récupération est nécessaire pour permettre aux citoyens de reconstituer leurs forces vives<sup>18</sup>. Le touriste devient une figure familière. Les motivations qui l'animent sont d'autant moins ignorées qu'un processus d'acculturation est à l'œuvre : Catherine Bertho-Lavenir souligne le rôle moteur qu'ont joué les instituteurs<sup>19</sup>, relayé dans les années 30 par l'essor des camps de vacances et des colonies de plein air<sup>20</sup>. Le touriste n'en demeure pas moins une figure décriée : son image au début du XXe siècle est encore celle d'un petit-bourgeois moutonnier à la recherche d'un pittoresque facile. Victor Segalen moque le manque de discernement des touristes et les assimile à des « Troupeaux Errants » : « ce sont les plus doux parmi les bestiaux, les plus faciles à conduire, à museler, à châtrer<sup>21</sup> ». Cette perception fait sentir son emprise sur le champ littéraire : le récit de voyage au sens où il était précédemment entendu perd de sa crédibilité et devient plus que jamais suspect. Dès lors, comme le note Daniel Maggetti, « [I]es écrivains voyageurs [...] tiennent souvent à s'opposer à ceux qui les avaient précédés et accentuent le caractère subjectif de leur propre expérience. Il n'est pas rare qu'ils aboutissent à une contestation radicale du voyage lui-même<sup>22</sup>. » Un grand nombre d'auteurs s'emploient à

---

<sup>15</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, Paris, Payot, 1991, p. 9.

<sup>16</sup> Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002.

<sup>17</sup> Jean Viard, *Penser les vacances*, Paris, Éditions de l'Aube, 1984, p. 38.

<sup>18</sup> « Au lendemain de la guerre de 1870 se répand l'idée que la défaite a été due pour une part à l'infériorité physique du soldat français. » (Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Odile Jacob, coll. « Le Champ médiologique », 1999, p. 64).

<sup>19</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, op. cit., p. 332.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>21</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Fontfroide, Fata Morgana, 1978, pp. 46-47.

<sup>22</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage » in *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, PUF, 2002, pp. 802-805.

déjouer les pièges d'un récit trop attendu, à l'instar d'Henri Michaux qui, après s'être efforcé de subvertir les conventions du récit de voyage (*Ecuador*, 1929 ; *Un Barbare en Asie*, 1933), commence à détourner celles-ci au profit de régions imaginaires (*Voyages en Grande Garabagne* (1936).

L'après-guerre marque une véritable démocratisation du tourisme. Au début des années 1950, le développement de l'automobile et l'allongement des congés payés contribuent à l'augmentation spectaculaire du nombre de départs en vacances<sup>23</sup>. Le littoral est pris d'assaut. L'habitude qu'avaient les voyageurs fortunés de s'établir dans le Sud de l'Europe durant la saison hivernale est concurrencée par l'essor du tourisme estival<sup>24</sup> tandis que les vacances à la montagne se développent été comme hiver. Cet essor spectaculaire – on commence alors à parler de « tourisme de masse »<sup>25</sup> – suscite par contrecoup des réactions très vives : la figure du touriste achève de perdre ce qui lui restait de prestige. Il est fréquemment assimilé aux objets qui le caractérisent : Julien Gracq évoque « les visiteurs à Kodak<sup>26</sup> » tandis que Paul Morand s'interroge : « Ces Leica, ces Zeiss ; les gens n'ont-ils plus d'yeux<sup>27</sup> ? » La verve antitouristique de ce dernier se déchaîne à mesure que se développe l'habitude du bronzage à laquelle s'adonnent les vacanciers en bord de mer : citant Jacques Chardonne déplorant que les plages soient « recouvertes d'un enduit de chair humaine », Paul Morand convoque le souvenir de Bernardin de Saint-Pierre : « Où est Virginie, qui préfère se noyer que de se dévêtir<sup>28</sup> ? » Et l'auteur de *Venises* de railler « ces dos de poulets cuits à l'infrarouge<sup>29</sup> » ou « à l'ultraviolet<sup>30</sup> » qui sont autant de « *barbecues nudistes*<sup>31</sup> ». Digne héritier de cette élite érudite et cosmopolite qui avait contribué à la naissance du phénomène, Paul Morand ne fréquente plus Venise qu'à l'automne, lorsqu'elle est enfin « épouillée des touristes<sup>32</sup> ». À l'écart des flux dominants, des formes contestataires de réinvention du voyage continuent de se manifester. Fuyant les lieux arpentés par les touristes, nombre d'écrivains « explorent volontiers des endroits méconnus et 'sans histoire' », note Daniel Maggetti. « Apparaît ainsi une nouvelle forme du rôle

---

<sup>23</sup> « Ce n'est qu'au 'tourant des années cinquante [que] le grand essor des vacances va commencer, contemporain du 'démarrage' de l'économie française » (Jean Viard, *Penser les vacances*, *op. cit.*, p. 79).

<sup>24</sup> « Après 1945 le basculement s'est fait définitivement d'un tourisme d'hiver, encore un peu aristocratique, vers un tourisme d'été, plus populaire. » (Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 411).

<sup>25</sup> « La transformation quantitative du phénomène permet alors seulement de parler de vacances de masse. [...] En moins de quinze ans, 'le' départ en vacances devient un bien de consommation courante dont l'usage est indispensable. » (Jean Viard, *Penser les vacances*, *op. cit.*, pp. 79-80).

<sup>26</sup> Julien Gracq, « Autour des sept collines », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, p. 891.

<sup>27</sup> Paul Morand, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 185.

<sup>28</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, Paris, Arléa, 1990 [1960], p. 164.

<sup>29</sup> Paul Morand, *Venises*, *op. cit.* p. 119.

<sup>30</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>32</sup> Paul Morand, *Venises*, p. 196.

contestataire de la littérature de voyage : avec la *beat generation*, notamment aux États-Unis, le récit de voyage fait en quelque sorte figure de ‘‘contre-genre’’ (Kerouac)<sup>33</sup>. » Dans *L’Usage du monde*, Nicolas Bouvier prend lui-même le contre-pied de l’usage touristique que font alors les estivants de leurs voitures.

Tandis que les vacances tendent à se fractionner<sup>34</sup>, le développement du transport aérien, via le développement des vols *charters* et l’essor plus récent des compagnies *low cost*, achève de donner à cette démocratisation du tourisme un caractère résolument international. Si des formes de voyages alternatifs persistent – à l’instar de *L’Antivoyage*<sup>35</sup> de Muriel Cerf, inspiré de la contre-culture libertaire des années 1970 – il arrive aussi que la représentation du touriste dans le champ littéraire se prête à des usages littéraires plus variés et adopte un ton moins conflictuel : dans *La Vie mode d’emploi* Georges Perec fait de la jeune Olivia Rorchash « l’étoile d’une série touristique<sup>36</sup> » dont chaque épisode est prétexte à la découverte d’une nouvelle destination. La tentation d’occulter l’emprise du tourisme pour renouer avec le voyage aventureux n’en a pas disparue pour autant, comme en témoigne la création du festival *Étonnants voyageurs* sous l’impulsion de Michel Le Bris au début des années 90 et la parution du manifeste *Pour une littérature voyageuse*<sup>37</sup> s’efforçant de réhabiliter la figure de l’« écrivain-voyageur » et manifestant à sa façon la tentation de renouer avec un héritage ancien qui permettrait d’occulter l’emprise qu’exerce aujourd’hui l’activité touristique sur nos imaginaires et nos comportements. D’autres auteurs, par le recours à des solutions plus originales, s’efforcent de fuir les dispositifs touristiques en s’imposant un voyage à contrainte pour explorer des lieux de relégation, à l’image de Jean Rolin revisitant les abords du périphérique (*Zones*, 1993<sup>38</sup>) ou de Philippe Vasset explorant les zones blanches de la carte (*Un Livre blanc*, 2007<sup>39</sup>). Il n’existerait de possible voyage qu’aux antipodes du tourisme.

Sans doute ces raisons contribuent-elles à expliquer la pudeur que l’on peut observer envers la représentation que la littérature donne aujourd’hui du tourisme – un peu comme si sa seule évocation suffisait à discréditer son énonciateur<sup>40</sup>. Pourtant, comme le rappelle Alain

---

<sup>33</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage », *art. cit.*, pp. 802-805.

<sup>34</sup> « Si 1936 doit rester le symbole du départ d’été, il n’est pas impensable que la cinquième semaine de congés – non continue aux quatre précédentes – accordée en 81 soit le symbole de la pause de nouvelle année. » (Jean Viard, *Penser les vacances*, *op. cit.*, p. 89).

<sup>35</sup> Muriel, *L’Antivoyage*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2008 [1974].

<sup>36</sup> Georges Perec, *La Vie mode d’emploi*, Paris, Hachette, 1978, pp. 484-485.

<sup>37</sup> Collectif, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1992].

<sup>38</sup> Jean, *Zones*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1995.

<sup>39</sup> Vasset Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

<sup>40</sup> « Il est tacitement admis dans l’univers de la recherche, que réfléchir sur le tourisme équivaut automatiquement à dénoncer ‘‘les méfaits du tourisme’’ ; adopter une autre problématique n’est pas souvent compris et ceux qui s’y risquent se souvent rapidement suspectés de sympathie envers l’‘‘ennemi’’ (à savoir : les marchands de voyages). » (Rachid Amirou, *L’Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 19).

Ehrenberg, il importe en matière de sciences humaines de se défaire de toute attitude de mépris, elle-même « parfaitement contradictoire avec la situation épistémologique des objets humains qui impliquent que l'on peut toujours faire apparaître du tout à partir de la partie, même la plus inessentielle<sup>41</sup> ». Il se pourrait que l'embarras suscité par le tourisme, interdisant que l'on se donne la peine de comprendre sa réalité concrète et l'imaginaire complexe sur lequel il repose, engendre un impensé de la représentation littéraire du voyage. À la posture de déni qui consiste à minimiser ou à évacuer l'emprise du tourisme, il convient sans doute de préférer une approche plus objective et plus systématique du phénomène. Car « Le touriste, c'est toujours l'autre », note Sylvie Brunel, « celui qui fait masse. Jamais soi. Et pourtant... qui peut jurer qu'il n'est jamais, nulle part, à aucun moment, un touriste<sup>42</sup> ? » Imaginer le récit d'un voyage qui fasse abstraction du tourisme dans une société où sa pratique est un phénomène massif et désormais mondialisé conduit à une aporie : que l'écrivain l'envisage comme modèle ou comme contre-modèle, qu'il l'aborde frontalement ou qu'il en fasse sentir l'ombre portée, le tourisme infléchit nécessairement l'écriture du voyage. Et quand bien même les romanciers fuiraient le tourisme, il importe de se demander pourquoi et comment ils le fuient, et dans quelle mesure ils y parviennent.

L'approche que nous préconisons nécessite comme préalable de bien préciser ce que nous entendons par tourisme<sup>43</sup>. Les sciences sociales peuvent nous y aider, qui dès les années 70 se sont intéressées à la question<sup>44</sup> et qui ont multiplié les travaux qui lui sont consacrés depuis le début des années 90, permettant d'affiner la représentation que l'on peut se faire du phénomène. Elles ont retracé sa naissance et son évolution, identifié ses lieux et ses acteurs, analysé les besoins auxquels il répond et l'imaginaire qu'il met en œuvre. Car le terme *tourisme* ne désigne pas seulement la partie la plus visible du phénomène – ce qu'il est convenu d'appeler « industrie touristique ». Il réfère aussi à l'ensemble des actes qui en font tout à la fois une pratique sociale intériorisée par le plus grand nombre et une voie d'accès privilégiée à la connaissance du monde – ce que le sociologue Rachid Amirou présente comme « un dispositif

---

<sup>41</sup> Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, Paris, Pluriel, 2010 [1991], p. 37.

<sup>42</sup> Sylvie Brunel, *La planète dysneylandisée*, Paris, Éditions Sciences humaines, 2006, p. 253.

<sup>43</sup> « Pour qui veut écrire sur le tourisme, le plus difficile est de le définir. Il n'est donc pas surprenant que la très grande majorité des ouvrages qui traitent du tourisme négligent de le faire, même lorsque le mot figure dans le titre. » (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme, op. cit.*, p. 8).

<sup>44</sup> Les premières recherches sur le tourisme datent des années 70, notamment avec les travaux de l'anthropologue américain Dean MacCannell ou de l'historien français Marc Boyer. Ces publications se sont multipliées en France à partir du début des années 90 : en 1992, l'anthropologue Jean-Didier Urbain a fait paraître *L'Idiot du voyage*, puis en 1994 *Sur la plage*, ouvrage consacré à la question de la villégiature en bord de mer ; la même année a paru un livre de Marc Augé intitulé *L'impossible voyage*, revisitant un certain nombre de lieux dévolus au tourisme, tandis qu'en 1995 paraissait la première édition de l'ouvrage du sociologue Rachid Amirou (*Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1995).

d'appréhension graduée, codée et non traumatisante de l'espace extérieur et de l'altérité<sup>45</sup>. » Il s'agit d'une forme de voyage socialement construite, normée, et intégrée dans une économie marchande et symbolique préexistante<sup>46</sup>.

S'efforcer de mesurer l'influence du tourisme sur la littérature contemporaine n'imposait pas *a priori* de privilégier le genre romanesque : les frontières de la « littérature du voyage » se sont considérablement étendues, et cette appellation vient aujourd'hui subsumer un grand nombre de genres littéraires, depuis le journal de voyage jusqu'à la correspondance épistolaire ou le récit de voyage – sans même parler des nombreux essais, nouvelles et autres recueils de poèmes qui lui sont apparentés. En outre cette typologie, pour utile qu'elle soit lorsqu'il s'agit de décrire et de classer des textes formellement très différents, est souvent mise à mal par le statut résolument hybride de certaines productions : il n'est pas rare que la frontière entre le roman et le récit de voyage apparaisse particulièrement ténue, comme le montrent par exemple certains récits d'Olivier Rolin. Sans doute pourrait-on examiner l'emprise du tourisme dans chacun des genres littéraires apparentés à la littérature du voyage. Il aurait été cependant illusoire d'espérer pouvoir embrasser un périmètre aussi étendu – même en le réduisant à la prose narrative mêlant indifféremment roman et récit ; cette considération d'ordre pratique a donc nécessité le choix d'un corpus limité.

Un autre argument plaidait en faveur du genre romanesque : c'est que le roman n'est pas sans présenter quelques similitudes avec le tourisme. L'un et l'autre sont en effet deux produits de la modernité européenne qui apparaissent concomitamment et qui évoluent parallèlement : les premiers voyages d'étude qui préfigurent le *Grand Tour* prennent leur essor en Europe au début du XVIIIe siècle, au moment où paraît en Espagne le *Don Quichotte* de Cervantès. Ces deux pratiques, d'abord réservés à une élite – la partie éduquée de la population qui peut avoir accès aux livres – ont su croître l'une et l'autre jusqu'à toucher un public de plus en plus étendu à mesure que progressait la démocratisation de la lecture et que s'accroissaient les conditions de la mobilité. C'est parallèlement au développement du chemin de fer qu'apparaissent les « romans de gare » sous le Second Empire tandis que la réclame touristique multiplie en retour ses emprunts au genre romanesque. Dépositaires d'une histoire commune, roman et tourisme présentent également de nombreuses analogies sur le plan fonctionnel, thématique et structurel : ils ont en commun d'offrir une expérience cognitive adossée à la fois au réel et à la fiction, amenant le lecteur/voyageur à découvrir le monde réel à la faveur d'un

---

<sup>45</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>46</sup> Dès 1952, l'économiste suisse Kurt Krapf soulignait la nature essentiellement duale du phénomène, englobant un élément subjectif et un « *substratum* matériel » : le tourisme désigne à la fois une activité humaine, caractérisée extérieurement par l'abandon provisoire du domicile, et obéissant à des mobiles psycho-physiques, et l'appareil technico-économique prévu en sa faveur (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 10).

dépassement provisoire. L'un et l'autre proposent un mode d'intellection s'appuyant sur une mise en scène impliquant des lieux, une temporalité et des acteurs qui leur sont propres : le *tour operator* et le guide touristique, en vantant les mérites de telle ou telle destination, s'emploient à leur manière à raconter une histoire, à produire un récit à destination de voyageurs invités à se vivre eux-mêmes comme des personnages. Roman et tourisme ont su engendrer une mythologie spécifique et des figures emblématiques qui leur sont propres. Tous deux voient cohabiter des univers disparates à destination de différents publics dont les attentes et le degré de connaissance diffèrent. Ces deux phénomènes se caractérisent enfin par leur constante évolution et par leur étonnante plasticité : dépositaires d'une histoire longue de plusieurs siècles, ils se nourrissent chacun à leur manière de fréquentes références au passé, sous forme de collages, de citations. L'un et l'autre recourent au second degré en adoptant à l'égard de leurs histoires respectives une posture distanciée et parfois ironique : l'essor actuel de la navigation de croisière, par exemple, recycle à sa façon l'imaginaire des transatlantiques du début du XXe siècle. Il est frappant de constater que ces deux produits de l'Occident – mais qui se sont de longue date exportés au-delà des frontières européennes – sont perçus aujourd'hui, dans leurs domaines respectifs, comme deux phénomènes emblématiques d'une certaine mondialisation. Ils sont en outre tributaires d'une même saisonnalité, qu'il s'agisse des départs en vacances ou de la rentrée littéraire<sup>47</sup>, moments attendus<sup>48</sup> et qui semblent les uns comme les autres appelés à se fragmenter. Enfin on observe chez les opérateurs du tourisme comme chez les romanciers une même perplexité face au développement de nouvelles technologies et à la possible dématérialisation qui pourrait en résulter : il y a là comme un air de famille.

Cette parenté invite à s'interroger sur l'influence qu'est susceptible d'exercer le tourisme sur le roman, laquelle pourrait se révéler fort étendue : le tourisme offre en effet la possibilité d'aborder des enjeux variés, qu'ils aient trait à l'économie (activité du secteur touristique, répartition des richesses, essor de nouvelles technologies), à la vie sociale (cohabitation de différents milieux sociaux, recherche de pratiques distinctives), à la culture (aspiration au voyage, essor de la société des loisirs, uniformisation des comportements,

---

<sup>47</sup> Comme le note Bruno Blanckeman, « Avec le développement de la société de consommation à partir des années 60 (on se reportera aux analyses de Jean Baudrillard), la littérature est aussi devenue une branche de l'industrie des loisirs. Plusieurs centaines de romans paraissent chaque année, dont la nécessité dépend pour beaucoup du seul rythme des saisons éditoriales, de la promotion par voie de médias, de l'attribution d'un prix. » (*Histoire de la littérature française du XXe siècle*, tome II : *Après 1940*, Michèle Touret (dir.), Rennes, PUR, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, p. 426).

<sup>48</sup> Cette saisonnalité du livre tend à s'accroître dans les années 1990, ainsi que l'observe Olivier Bessard-Banquy : « La quête du "livre de la rentrée" devient un réflexe obsessionnel pour les médias. Et quand, artificiellement tel texte, au milieu de la production, a été déclaré "livre-phare de l'automne", ce sont des centaines d'articles, de chroniques, de reportages, d'enquêtes qui lui sont consacrés, chassant des colonnes tout autre article pour tout autre livre. » (Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot, éditeur, 2009, p. 252).

pratique des langues étrangères, expérience de l'altérité, élaboration de la notion d'identité) et à la mondialisation (qui inclut elle-même des questions d'actualité comme le tourisme sexuel, le terrorisme ou les mouvements migratoires). Phénomène en plein essor, le tourisme constitue une voie privilégiée pour entrevoir le fonctionnement des sociétés contemporaines. Au plan formel, l'activité touristique peut se révéler tout aussi stimulante. Car notre questionnement ne saurait se limiter à l'image que la littérature donne du tourisme : il convient aussi de s'interroger sur l'usage qu'elle en fait. Or le tourisme est à même de proposer un large répertoire de formes et d'usages susceptibles d'infléchir l'écriture d'un roman, qu'il s'agisse par exemple du rythme d'une excursion touristique, de l'architecture d'un hôtel ou de la durée d'un voyage. L'activité touristique se prête également à de très nombreux emprunts intertextuels ; elle est en effet à l'origine d'un abondant discours, qui se manifeste sous les formes les plus rudimentaires (par exemple la signalétique à l'usage des voyageurs) comme les plus élaborées (le guide touristique en étant l'incarnation la plus emblématique). Chacune des manifestations de ce discours touristique est susceptible d'être transposée dans l'écriture romanesque selon toutes les nuances du spectre de l'intertextualité. D'autant que la pratique touristique a très souvent partie liée avec la littérature elle-même : il n'est pas rare que le touriste chemine en s'inspirant de romans ou de récits qui sont parfois à l'origine du voyage. Le contexte touristique offre donc d'innombrables occasions de faire dialoguer l'écriture romanesque avec des textes antérieurs.

Les similitudes qui rapprochent roman et tourisme sont au cœur de la démarche que nous voudrions mettre en œuvre : parce qu'ils se ressemblent, ces deux phénomènes gagnent à être rapprochés, comparés, confrontés ; la représentation du tourisme offre à l'écrivain la possibilité de penser sa propre démarche. Cette dimension spéculaire permet d'envisager roman et tourisme en tant que miroirs, l'un permettant de réfléchir l'autre, dans toutes les acceptions du terme. Envisager le roman à l'épreuve du tourisme, c'est se demander comment en imprimant sa marque – une épreuve, au sens photographique du terme – le tourisme permet au romancier de penser la (post)modernité, c'est à dire le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec la réalité, faisant du tourisme un point de passage obligé vers le monde extérieur. Bien souvent, le rapprochement du roman et du tourisme se révèle conflictuel : la forme supposément prévisible de l'excursion touristique ne cohabite pas sans heurt avec l'esprit contestataire du roman. En ce sens, l'épreuve est aussi un combat potentiellement fratricide, et qui n'est pas sans danger ; mais là est précisément l'enjeu : en acceptant d'encourir le risque d'un échec, le roman contemporain éprouve ses qualités. En somme, envisager le roman à l'épreuve du tourisme, c'est se demander comment le tourisme permet au roman de penser le monde contemporain – et, au-delà, de se penser lui-même.

Le choix de privilégier la période 1990-2010 résulte de la concomitance de plusieurs phénomènes. Tout d'abord, ces deux décennies ont vu paraître de nombreux travaux sur le tourisme dans le champ des sciences humaines et sociales, relayés ensuite par d'innombrables articles et films documentaires à destination du grand public, ce qui invite à s'interroger sur l'écho qu'ont pu avoir ces analyses dans le champ littéraire : la perception du phénomène touristique, mieux renseignée, ne peut manquer d'avoir des répercussions sur la manière dont s'écrit le voyage. Ensuite parce que le début des années 90 correspond, nous l'avons vu, à un moment où certains s'emploient à réhabiliter le mythe de l'« écrivain-voyageur » ; épiphénomène sans doute, mais qui interroge sur les répercussions de ce phénomène éditorial dans le champ de la littérature « généraliste ». Enfin, et surtout, parce que cette phase correspond à un moment où la littérature française, depuis quelques années déjà, rompt avec le tropisme formaliste initié notamment par le Nouveau Roman et l'entreprise textualiste : en 1990 – au tout début de la période qui nous intéresse – Danièle Sallenave observe le retour à une littérature en prise avec le réel, en rupture avec le précepte énoncé par Roland Barthes qui voyait dans l'écriture littéraire une pratique intransitive<sup>49</sup>. Elle note que « [l]a grande affaire de ces dix dernières années, qui continue, ce n'est pas qu'on revienne à une écriture naïve, c'est qu'on ne mette plus l'accent sur le caractère auto-réflexif de l'écriture<sup>50</sup> ». Dominique Viart et Bruno Vercier partagent ce diagnostic, qui fait aujourd'hui l'objet d'un relatif consensus : « C'est au tout début des années 1980 que la littérature renoue avec le réel.<sup>51</sup> »

Mais renoue-t-on si facilement avec le 'réel' ? Le tourisme a ceci de dérangeant qu'en imposant au voyageur un répertoire de comportements prédéfinis, un environnement prévisible et une confortable grille de lecture du monde extérieur, il vient précisément s'intercaler entre le voyageur et le monde qui l'entourne. En sélectionnant par avance des modèles comportementaux et des représentations caractéristiques, l'activité touristique recourt à ce que Ruth Amossy appelle le *stéréotypage*, c'est-à-dire « l'activité qui découpe ou repère, dans le foisonnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé<sup>52</sup>. ». Ce faisant, le tourisme hypothèque la possibilité même de renouer avec un réel – lequel tend à se confondre avec sa représentation. D'une certaine manière, l'activité touristique radicalise un phénomène

---

<sup>49</sup> Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » [1960], dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil 1964, pp. 147-154.

<sup>50</sup> Danièle Sallenave, « Entretien », avec Georges Raillard et Paul Otchakovski-Laurens, *Littérature*, n°77, février 1990, p. 92.

<sup>51</sup> « Parmi les 'objets' que se donne une littérature redevenue transitive, l'écriture du 'réel' est un élément majeur. C'est en s'y attachant que la littérature des siècles passés s'était le plus renouvelée. [...] C'est au tout début des années 1980 que la littérature renoue avec le réel. » (Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., pp. 211-213.

<sup>52</sup> Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 21.

observable de manière diffuse dans les sociétés contemporaines, et constitue à ce titre un remarquable concentré des enjeux de la postmodernité.

Que peut le roman face à cette réalité qui se dérobe ? C'est précisément la question que pose Bruno Blanckeman dans ses *Récits indécidables*, qui s'interroge sur la marge de manœuvre dont dispose la littérature à l'égard de cette confusion, fréquente à notre époque, entre le réel et sa représentation : « Les nouvelles données de l'image, technologiques – monde du virtuel – et idéologiques – société-spectacle – intéressent la littérature en cela qu'elles brouillent les repères distinctifs de la réalité et de sa simulation, confondent le sens du réel et son absence, identifient la conscience du vrai et la perception du factice<sup>53</sup>. » Or le roman peut contribuer au questionnement de cette réalité qui se dérobe : « Le récit littéraire participe de cette recomposition, en élaborant des médiations ontologiques », observe Bruno Blanckeman : « Tout texte est pluriel (à défaut de l'inventer, la modernité l'a théorisé) : autant en faire alors l'occasion d'une pratique littéraire renouvelée, jouant de cette pluralité dominée ou jouant à la dominer<sup>54</sup> ».

Le plus sûr moyen de s'en assurer consiste à observer la représentation que le roman donne de l'expérience touristique. Encore faut-il pouvoir identifier les œuvres qui s'y emploient, car l'emprise du tourisme sur le roman contemporain n'est pas facile à circonscrire. La principale difficulté a trait à l'absence de repères constitués : à la différence du champ des littératures du voyage qui constitue un ensemble historiquement balisé, le tourisme en littérature ne fait pas l'objet d'une recension préalable. D'autant plus qu'il est peu de romans qui se réclament de cette étiquette. Le phénomène ayant rarement été étudié en tant que tel – ou alors de manière très ponctuelle – il nous faut poser quelques jalons au milieu d'une production disparate, aux contours mal identifiés. L'élaboration d'un corpus ne peut faire l'économie d'un questionnement épistémique : selon quels critères doit-on considérer que telle œuvre ou tel auteur s'inscrit – ou pas – dans le champ étudié ? Parce que l'emprise du tourisme se manifeste aussi bien au plan thématique qu'au plan formel et qu'elle transcende les logiques éditoriales, nous avons privilégié une approche délibérément éclectique en intégrant à notre corpus non seulement les romans – au demeurant assez peu nombreux – qui abordent frontalement la question du tourisme, mais aussi ceux qui questionnent son emprise de façon plus oblique, ou encore ceux qui empruntent à l'activité touristique certains de ses dispositifs pour les détourner de leur finalité première et les exploiter à des fins littéraires. Il en résulte un ensemble nécessairement hétérogène, mêlant des romanciers de générations différentes, publiés dans des

---

<sup>53</sup> Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 205.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 206.

maisons d'édition distinctes et relevant de sensibilités esthétiques et de degrés de littérarité variés. Leur catégorisation est d'autant plus malaisée que ces auteurs entretiennent avec le tourisme des relations très contrastées et parfois contradictoires : certains entendent en effet appréhender l'activité touristique au plus près quand d'autres se contentent de l'observer à distance (mais c'est parfois pour mieux montrer ce que cette extériorité a d'illusoire) ; les uns adoptent une tonalité très critique à l'encontre du tourisme quand les autres se veulent plus neutres (mais ce peut être la marque d'une ironie sous-jacente) ; une partie emprunte au tourisme ses dispositifs quand l'autre cherche à en inventer de nouveaux (mais qui parfois ne sont que l'envers des premiers). Beaucoup enfin adoptent alternativement ou successivement ces différentes postures. L'enjeu consistera donc à s'efforcer de comprendre comment l'écriture romanesque interfère avec le tourisme, qu'il soit envisagé en tant que pratique sociale, qu'activité économique ou que système de représentation. La manière dont chacun de ces écrivains aborde le tourisme offre l'occasion de penser à nouveaux frais la façon dont il se positionne dans le champ romanesque contemporain, en déjouant parfois certaines catégories trop souvent perçues comme étanches.

De tous les romanciers étudiés, Michel Houellebecq est sans doute l'auteur le plus spontanément associé au thème du tourisme. Il ne faut pas s'étonner qu'un auteur connu pour son sens éprouvé de la provocation s'empare d'un sujet aussi décrié. Il est l'un de ceux qui abordent la question de la manière la plus frontale, en menant une patiente investigation dans les sphères les plus confidentielles de l'industrie touristique. Le romancier, né en 1956, a publié son premier roman *Extension du domaine de la lutte* aux éditions Maurice Nadeau en 1996 ; les cinq suivants ont été publiés chez Flammarion, remportant un indéniable succès public. Chez lui, le tourisme est une préoccupation ancienne : André Velter observe que le succès de ses premiers recueils de poésie vient de ce qu'il associe à des formes relativement conventionnelles un regard aigu sur la société de son époque<sup>55</sup> – dont l'activité touristique est assurément l'une des manifestations les plus visibles<sup>56</sup>. Deux de ses romans accordent au tourisme une place privilégiée : *Plateforme* (Flammarion, 2001) est tout entier consacré à cette question. Si le scandale suscité par le livre au moment de sa parution a surtout mis en avant le

---

<sup>55</sup> Comme le note Bruno Blanckeman, « Avec le développement de la société de consommation à partir des années 60 (on se reportera aux analyses de Jean Baudrillard), la littérature est aussi devenue une branche de l'industrie des loisirs. Plusieurs centaines de romans paraissent chaque année, dont la nécessité dépend pour beaucoup du seul rythme des saisons éditoriales, de la promotion par voie de médias, de l'attribution d'un prix. » (Bruno Blanckeman, *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, tome II : *Après 1940*, Michèle Touret (dir.), Rennes, PUR, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, p. 426).

<sup>56</sup> Le tourisme est continûment présent dans l'œuvre poétique de Michel Houellebecq. Voir notamment « Séjour-Club » (Michel Houellebecq, *Le sens du combat* [1996] in *Poésie*, Paris, J'ai lu, 2014, p. 64) ; « Vacances », « Variation 49 : le dernier voyage » ou « Séjour-Club 2 » in *La poursuite du bonheur* [1997] in *Poésie, op. cit.*, respectivement p. 160, p. 213 et p. 225), « Djerba "La douce" » in *Renaissance* [1999] in *Poésie, op. cit.*, p. 318).

traitement complaisant qu'il réserverait au tourisme sexuel, le roman ne saurait cependant se réduire à ce seul aspect : il s'interroge notamment sur les motivations des touristes, sur les sociabilités qui s'établissent à la faveur des vacances, et sur le devenir de ce secteur économique. De l'aveu même de l'auteur<sup>57</sup>, *La Carte et le Territoire* paru chez le même éditeur dix ans plus tard (2010) peut être vu comme le pendant français du roman *Plateforme* : il concentre son attention sur le tourisme hexagonal là où le précédent se consacrait à son expansion internationale ; les catégories du pittoresque et de l'authenticité y font l'objet d'un questionnement plus appuyé. Avec Michel Houellebecq se trouve posée non seulement la question de la représentation de ce phénomène de société que constitue le tourisme, mais aussi de l'interprétation qu'il convient d'en donner ; car si l'écrivain s'efforce de donner à voir ce phénomène avec une apparente neutralité, en s'inspirant l'héritage naturaliste, son entreprise se trouve complexifiée par un constant recours à l'ironie qui en déjoue les lectures trop littérales. Comme le note Bruno Viard, « Houellebecq est un écrivain largement antiphastique, ironique, qui semble flatter ce qu'il honnit en réalité<sup>58</sup>. » Cette préoccupation est d'autant plus essentielle que la question du tourisme revêt à ses yeux une dimension proprement existentielle, ce qui fait dire à Maud Granger Remy que chez Houellebecq « le tourisme est devenu, plus qu'un loisir ou une nouvelle économie, une véritable position politique et morale<sup>59</sup>. »

Avec Olivier Rolin et Mathias Énard, le tourisme se trouve abordé sous un prisme fort différent. Bien qu'appartenant à deux générations et à deux maisons d'édition bien distinctes, ces deux auteurs participent tous deux d'une tradition érudite, nourrie de nombreuses références historiques et littéraires, et adoptent un point de vue résolument extérieur au phénomène touristique, qu'ils contestent chacun à leur façon. Olivier Rolin, né en 1947, est l'auteur d'une œuvre déjà conséquente le plus souvent publiée au Seuil. Après quelques années d'activisme politique, il s'est consacré à la littérature en alternant récits de voyage et ouvrages romanesques, parmi lesquels *L'Invention du monde*<sup>60</sup> et *Tigre en papier*<sup>61</sup>. Ainsi que le note Mélanie Lamarre au sujet de deux de ses romans— mais la remarque vaut pour l'ensemble de son œuvre—

---

<sup>57</sup> « je trouvais que *Plateforme* était insuffisant sur le thème du tourisme, donc je suis revenu au thème du tourisme dans *La Carte* en basculant l'axe, en considérant cette fois la France comme pays touristique. Donc, souvent, une grande partie de l'essence de mes romans vient du regret suscité en moi par mes romans antérieurs : c'est la raison pour laquelle je pense qu'il vaut mieux les lire dans l'ordre. » (Michel Houellebecq, « Confessions d'un enfant du siècle », entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, in *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 338).

<sup>58</sup> Bruno Viard « Situation politique et historique de Houellebecq », in *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 354.

<sup>59</sup> Maud Granger Remy, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », n° 304, 2007, p. 278.

<sup>60</sup> Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993.

<sup>61</sup> Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002.

« l'écrivain s'y livre à une réflexion tournoyante, tisse des liens surprenants entre des époques et des histoires éloignées dans l'espoir d'approfondir sa connaissance de soi et du monde<sup>62</sup>. » Trois de ses ouvrages abordent à leur façon – c'est-à-dire délibérément oblique – la question du tourisme : *Méroé* (1998) et *Bakou, derniers jours* (2010) mettent en scène deux figures de voyageur égarés dans des régions a priori fort peu touristiques, tandis que *Suite à l'hôtel Crystal* (2004) prend la forme d'un roman construit à partir du souvenir laissé par la fréquentation de dizaines de chambres d'hôtel occupées par l'auteur un peu partout à la surface du globe. Mathias Énard, quant à lui, est un écrivain et traducteur né en 1972. Il est notamment l'auteur de *Rue des voleurs*<sup>63</sup> et de *Boussole*<sup>64</sup>. Dans *Zone*, roman paru en 2008, il entreprend le récit d'un parcours en train au cours duquel le voyageur se remémore son histoire personnelle en même temps que celle des régions qu'il a traversées. S'il est un trait commun à l'œuvre d'Olivier Rolin et à celle de Mathias Énard, c'est bien cette attention portée à l'Histoire et à ses répercussions contemporaines au regard desquelles le tourisme apparaît bien souvent comme une activité au mieux dérisoire, au pire obscène. Pour autant, ni l'un ni l'autre n'est indifférent aux ressources formelles que comporte l'activité touristique et s'approprient à leur façon espace hôtelier ou temporalité ferroviaire – ce qui donne lieu, pour reprendre une formule qu'Anne Roche applique à Olivier Rolin, à un « tuilage entre le dispositif formel et les enjeux existentiels<sup>65</sup> ».

Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint adoptent de leur côté un parti-pris résolument ludique à l'égard du phénomène touristique : ils s'efforcent d'en subvertir les espaces aménagés, les temporalités contraintes et les motivations prévisibles pour réinstaurer une forme de romanesque et questionner les finalités d'une activité excessivement normée. Là encore se côtoient deux générations bien distinctes : Jean Echenoz, né en 1947, s'est fait connaître dès 1979 par la publication du *Méridien de Greenwich*<sup>66</sup>. Bruno Blanckeman, qui le rattache à un pôle moderniste organisé autour des Éditions de Minuit, le situe dans la filiation des écrivains qui du Nouveau Roman à l'Oulipo recourent au récit « surtout comme maquette expérimentale ou matrice de formes sérielles<sup>67</sup> » : Jean Echenoz entreprend de revisiter sur un mode parodique différents genres constitués – roman policier, roman d'espionnage et autres romans d'aventure – dont il révèle avec drôlerie la dimension stéréotypée. Le tourisme est pour lui une cible de

---

<sup>62</sup> Mélanie Lamarre, « Deux méditations historiques : *Méroé* et *Un Chasseur de lions* d'Olivier Rolin. » in *Carnets de Chaminadour* « Olivier Rolin », Guéret, Septembre 2012, p. 58.

<sup>63</sup> Mathias Énard, *Rue des voleurs*, Arles, Actes Sud, 2012, 251 p.

<sup>64</sup> Mathias Énard, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, 377 p.

<sup>65</sup> Anne Roche, « Lignes occupées », in *Narrations d'un nouveau siècle*, Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 23.

<sup>66</sup> Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 368 p.

<sup>67</sup> Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 13.

choix et constitue l'arrière-plan romanesque de la plupart des romans qu'il publie durant les années 1990-2000, depuis *Nous trois* (1992) jusqu'à *Les Grandes Blondes* (1995), *Un An* (1997), *Je m'en vais* (1999) et *Au Piano* (2002). Jean-Philippe Toussaint, de dix ans son cadet, a fait paraître son premier roman *La Salle de bain* en 1985. À ses débuts son écriture se signale par un certain minimalisme, comme le notent Dominique Viart et Bruno Vercier : « Déceptive dans ce qu'elle raconte – ou renonce à raconter – l'écriture se fait jouissive dans l'énonciation<sup>68</sup>. » Ses derniers romans, en particulier ceux du cycle de Marie de Montalde initié par *Faire l'amour*<sup>69</sup>, marquent un infléchissement stylistique minorant la place accordée à l'humour et multipliant les situations romanesques. Mais quelle que soit la période envisagée, le voyage occupe toujours une place importante chez Jean-Philippe Toussaint, depuis *La Réticence* (1991) jusqu'à *La Vérité sur Marie* (2009), en passant par *La Télévision* (1997), *Faire l'amour* (2002) ou *Fuir* (2005). Chacun de ces textes met en scène un narrateur qui réside ou se déplace en territoire étranger, et chacun de ces déplacements, sans qu'il y paraisse, s'inscrit dans un arrière-plan touristique que Jean-Philippe Toussaint revisite de façon ludique et décalée. À sa manière Christian Oster, également publié aux Éditions de Minuit, pratique lui aussi l'art du détournement en soumettant un certain nombre de situations touristiques à l'emprise de l'aléatoire, en particulier dans ses romans *Dans le Train* (2002) et *Rouler* (2011).

Comme les précédents, Éric Chevillard et Lydie Salvayre s'inscrivent dans une tradition littéraire expérimentale, mais ils se singularisent par un usage délibérément polyphonique de la narration qui n'est pas sans rappeler Laurence Sterne ou Denis Diderot. En mettant en concurrence différentes instances narratives et en commentant le récit en cours par de fréquentes adresses au lecteur, ils assument le caractère délibérément fictionnel de leur entreprise. Leurs œuvres, éminemment autoréflexives, attentives à la forme donnée au récit comme aux ressorts secrets qui animent leurs personnages, sondent tout autant les discours imposés par le tourisme que les aspirations véritables des voyageurs. Éric Chevillard, auteur né en 1964, a publié depuis 1987 une vingtaine de romans aux Éditions de Minuit parmi lesquels *Palafox*<sup>70</sup> ou *L'Auteur et Moi*<sup>71</sup>. Dominique Viart souligne le potentiel spéculatif d'une œuvre délibérément expérimentale : « L'énergie créatrice de Chevillard repose sur une [...] exacerbation énonciative, constamment mise en scène dans ces interventions auctoriales

---

<sup>68</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, Bordas, [2005] 2008, p. 415.

<sup>69</sup> « [A]lors que les romans précédents étaient isolés, *Faire l'amour* initie un cycle romanesque. On retrouve en effet le même narrateur et le même personnage de Marie dans *Fuir* et dans *La Vérité sur Marie*. » (Laurent Demoulin, in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009, p. 156)

<sup>70</sup> Éric Chevillard, *Palafox*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1990].

<sup>71</sup> Éric Chevillard, *L'Auteur et moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

intempestives, dans l'emportement de ses démonstrations discursives<sup>72</sup> ». « Pris dans les rets d'une saturation autoréflexive, le lecteur ne peut que s'abandonner passivement aux fantaisies, digressions et escapades du texte, que jamais il ne préfigure<sup>73</sup>. » Dans *Préhistoire* (1994), Chevillard met en scène un guide touristique dont il s'emploie à subvertir le discours censé être adressé aux visiteurs d'une grotte. Quant à *Oreille rouge*, publié en 2005, il est sans doute l'un de ses romans les plus atypiques : alors même que Chevillard ne jure que par le pouvoir de la fiction, il est directement inspiré d'un séjour de son auteur au Mali. Il y questionne les motivations inavouées du voyageur contemporain dans une forme très originale. Lydie Salvayre, quant à elle, est née en 1948. Sa production romanesque, publiée tardivement, à partir des années 1990, comporte une douzaine de romans parmi lesquels *La Compagnie des spectres*<sup>74</sup> et *Pas pleurer*<sup>75</sup>. En 2000 elle a publié *Les Belles âmes*, récit parodique d'une expédition touristique à travers les quartiers pauvres du continent européen. Comme Chevillard, elle recycle avec humour les discours stéréotypés qui émanent du tourisme et révèle les pulsions parfois douteuses qui animent les voyageurs. À une moindre échelle, l'œuvre relativement méconnue de Philippe Raulet (1940-2006), publié un temps par Jérôme Lindon, s'inscrit dans cette tradition : le tourisme marque de son empreinte son roman *Pitiés !* (2003, Verticales) qui évoque sur un mode polyphonique les vacances à la mer d'une famille désargentée.

Bien d'autres auteurs explorent la question du tourisme, fût-ce d'une manière plus ponctuelle, et dont la contribution est susceptible d'apporter un regard éclairant. Il s'agit parfois d'écrivains solidement ancrés dans le paysage littéraire contemporain, à l'instar de Pascal Quignard qui évoque dans *Villa Amalia* (2004) une disparition déguisée en escapade touristique. D'autres auteurs, à la notoriété plus récente, s'y essaient à leur façon : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal permet de confronter l'expérience des touristes à celle des travailleurs en déplacement ; *Barnum des ombres* de Nicole Caligaris évoque le sort de passagers en déshérence dans un aéroport. Enfin, des romans comme *Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier (2000) ou *Daewoo* de François Bon (2004) permettent de s'interroger sur la représentation que peut se faire du tourisme le monde ouvrier. Mais c'est surtout aux Éditions de Minuit – où sont publiés Echenoz, Toussaint, Oster et Chevillard, que se recrutent un grand nombre de « jeunes » auteurs manifestement sensibles à la représentation du tourisme. Pour des raisons très différentes, on observe une même attention à cette question dans *Port intérieur* (1995) ou *Les Anges Mineurs* (1999) d'Antoine Volodine (1995), dans plusieurs romans de

---

<sup>72</sup> Dominique Viart, « Littérature spéculative », in *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 68.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>74</sup> Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, Paris, Le Seuil, 1997.

<sup>75</sup> Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Le Seuil, 2014.

Marie NDiaye – en particulier *Trois Femmes puissantes* (2009) et *Rosie Carpe* (2001) – de même que dans *Clara Stern* (2005) ou *Renaissance italienne* (2008) d'Éric Laurent. Chacun de ces auteurs se signale par sa singularité : quoi de commun en effet entre l'écriture inspirée de Kafka de la jeune Marie NDiaye, les univers post-apocalyptiques qu'explore Antoine Volodine ou la préciosité assumée d'Éric Laurent ? Tous ont en commun cependant de revisiter de façon singulière la manière dont la littérature peut représenter le voyage. Étonnant paradoxe, de la part d'une maison d'édition dont Samuel Beckett, figure tutélaire, faisait dire à l'un de ses personnages : « Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache ; nous sommes cons, mais pas à ce point<sup>76</sup>. »

Cette étude s'efforcera de montrer comment chacun de ces auteurs révèle à sa façon l'emprise du tourisme sur la manière dont se vit et se raconte le voyage aujourd'hui. Pour donner à ce questionnement la plus grande lisibilité, nous nous efforcerons de partir du plus proche (la conscience du voyageur) pour aller, via l'examen de son environnement (la bulle touristique), vers le plus éloigné (le monde tel qu'il s'offre à lui) : ce cheminement nous amènera à analyser successivement une posture (le *touriste*), un objet transitionnel (le *tourisme*) et une représentation biaisée (le *touristique*). La première de ces trois parties nous amènera à interroger l'image que le roman contemporain donne du touriste – personnage plus complexe qu'il n'y paraît et qui, s'inspirant de modèles anciens, voudrait se vivre tour à tour comme un aventurier, un aristocrate en quête de distinction sociale ou comme un voyageur érudit. La deuxième partie nous permettra d'examiner la manière dont les romanciers rendent compte de ce microcosme que constitue la « bulle touristique », univers en réduction nanti d'acteurs spécialisés, d'espaces qui lui sont dévolus et même d'un discours qui lui est propre. Enfin la troisième partie interrogera la perception biaisée que le voyageur contemporain se fait du monde extérieur à la faveur de cette représentation souvent trompeuse qu'en donne le tourisme : par son discours, celui-ci tend à infléchir la perception que le voyageur se fait des traditions locales, de l'histoire, des langues étrangères et de l'altérité. Chacune de ces étapes nous amènera à questionner la façon dont le roman, non content de révéler la prégnance du phénomène touristique, la conteste ou s'en inspire pour se renouveler à son contact.

---

<sup>76</sup> Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970, p. 109.

# Table des abréviations

Nicole Caligaris,	<i>Barnum des ombres</i> .....	BO
Éric Chevillard,	<i>Préhistoire</i> .....	PR
	<i>Oreille rouge</i> .....	OR
Jean Echenoz,	<i>Nous trois</i> .....	NT
	<i>Les Grandes Blondes</i> .....	LGB
	<i>Un An</i> .....	UA
	<i>Je m'en vais</i> .....	JMV
	<i>Au Piano</i> .....	AP
Mathias Énard,	<i>Zone</i> .....	ZO
Michel Houellebecq,	<i>Plateforme</i> .....	PL
	<i>La Carte et le Territoire</i> .....	CT
Maylis de Kerangal,	<i>Naissance d'un pont</i> .....	NP
Éric Laurent,	<i>Clara Stern</i> .....	CS
	<i>Renaissance italienne</i> .....	RI
Marie NDiaye,	<i>Un Temps de saison</i> .....	TS
	<i>Rosie Carpe</i> .....	RC
	<i>Trois Femmes puissantes</i> .....	TFP
Christian Oster,	<i>Dans le train</i> .....	DT
	<i>Rouler</i> .....	RO
Pascal Quignard,	<i>Villa Amalia</i> .....	VA
Philippe Raulet,	<i>Pitiés !</i> .....	PI
Olivier Rolin,	<i>Méroé</i> .....	ME
	<i>Suite à l'hôtel Crystal</i> .....	SHC
	<i>Bakou, derniers jours</i> .....	BDJ
Jean-Ph. Toussaint,	<i>La Réticence</i> .....	RE
	<i>La Télévision</i> .....	TV
	<i>Faire l'amour</i> .....	FA
	<i>Fuir</i> .....	FU
	<i>La Vérité sur Marie</i> .....	VM
Lydie Salvayre,	<i>Les Belles Âmes</i> .....	LBA
Antoine Volodine,	<i>Le Port intérieur</i> .....	LPI
	<i>Des Anges mineurs</i> .....	AM

Note : lorsque plusieurs références à une même page se suivent dans une même phrase, la mention de la pagination peut n'apparaître qu'une seule fois.



## **Première partie**

### **Le touriste, un personnage à la croisée de traditions multiples**



« Le voyageur est encore ce qui importe le plus dans le voyage. Quoiqu'on en pense, tant vaut l'homme, tant vaut l'objet. Car enfin, qu'est-ce que l'objet sans l'homme ?

André Suarès<sup>77</sup>

Pour comprendre le phénomène touristique, rien ne vaut un questionnement au plus près, c'est-à-dire dans la conscience même du voyageur. Jean-Didier Urbain ou Rachid Amirou ne raisonnent pas autrement, qui fondent leur réflexion sur l'imaginaire qui anime le touriste : d'où procède son envie de partir ? quelles motivations l'animent ? quels modèles l'inspirent ? Avant d'être un mouvement collectif auquel nous assimilons spontanément le tourisme, celui-ci est d'abord une quête intime qui préexiste au tourisme en tant que système organisé et aux dispositifs qui faciliteront ultérieurement sa pratique. Penser le *tourisme* oblige d'abord à questionner le *touriste*, qui en est à la fois l'origine et la manifestation la plus visible.

Le champ littéraire aurait dû constituer de longue date un lieu privilégié pour mesurer toute la complexité de cette entité que constitue le touriste. D'autant que, comme le souligne Daniel Maggetti, les littératures du voyage forment « un ensemble de cohérence incertaine » dont la seule unité « réside dans l'expression du "moi" voyageur<sup>78</sup>. » Mais à mesure que le tourisme s'est développé et industrialisé, le touriste a été assimilé à un être naïf, grégaire, manquant de discernement. La représentation du touriste s'y est trouvée entachée d'un soupçon de superficialité : sitôt évoquée, l'image du touriste s'est voilée d'une ombre de reproche. Ce discrédit l'a longtemps relégué au rang de personnage secondaire, de faire-valoir du véritable voyageur. Le traitement romanesque dont il a fait l'objet s'en est ressenti : il est apparu bien souvent sous les traits d'un être littéraire fruste, saisi extérieurement, dépourvu de complexité. Mais par ce tropisme collectif, bien des auteurs ont fait du touriste une figure prévisible et

---

<sup>77</sup> André Suarès cité par Jean-Didier Urbain, « Les Catanauts des cryptocombes », *Nottingham French Studies*, n°1, printemps 2000, p. 14.

<sup>78</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage », *art. cit.*, p. 804.

stéréotypée, convoquant chez les uns la figure religieuse du paria, incarnant chez les autres la posture politique de l'aliéné. En s'interdisant de sonder la psychologie du touriste, les écrivains ont renoncé du même coup à questionner ses motivations et ses affects, accordant à ce personnage monolithe un traitement monocorde. Être naïf, figure dégradée de l'autre, il est celui que l'on ne voudrait pas être, et que l'on regarde avec condescendance ou apitoiement.

La généralisation des pratiques touristiques rend aujourd'hui ce discours largement intenable ; d'autant que les enseignements des sciences humaines durant ces dernières décennies ont contribué à montrer ce que les stratégies mises en œuvre par les voyageurs pour se différencier les uns des autres sont intrinsèquement liées à la pratique du tourisme et résultent souvent de la cohabitation de différentes catégories (tourisme culturel ou mémoriel *versus* tourisme sportif ou récréatif). Faire du touriste une figure de l'aliénation, c'est oublier que chacun peut l'être à tour de rôle ; certains voyageurs peuvent bien être crédules, mais ils ne sauraient l'être tous. D'ailleurs, beaucoup ont intériorisé ces reproches : « le touriste paraît avoir fait sien le mépris que le voyageur lui porte », note Jean-Didier Urbain<sup>79</sup>, qui n'hésite pas à parler à son sujet de « schizophrénie sociale » conduisant le touriste à pratiquer une forme d'auto-délation le conduisant « à ne pas se reconnaître dans ses semblables et à se réclamer de l'identité d'un autre<sup>80</sup> ».

Le roman contemporain prend acte de cette évolution. À rebours de la représentation singulièrement aplanie qu'on a bien voulu en donner jusqu'alors, il s'emploie à rendre compte de la psychologie retorse qui caractérise le voyageur. Le touriste tel qu'il est aujourd'hui représenté paraît bien éloigné de l'image lisse qu'on a trop souvent voulu donner de lui. Personnage clivé, condamné au déni et menacé de schizophrénie, sa psychologie contrariée en fait souvent un personnage très complexe. D'autant plus qu'il tire son origine d'un substrat anthropologique et culturel composite et très fécond. À l'instar du romancier contemporain dans lequel se réincarne la figure du conteur, de l'historien ou du moraliste, il est lui-même dépositaire de différents modèles comportementaux antérieurs. Bruno Blanckeman, évoquant les postures qu'endosse tour à tour un écrivain comme Olivier Rolin, évoque pêle-mêle le « modèle humaniste du voyage de formation », le « modèle romantique du voyage vers l'ailleurs », le « modèle aristocratique des princes de la modernité » ou encore le paradigme du « voyage ethnographique » et ses « variantes fantaisistes ». À l'image de l'écrivain dont l'écriture « joue à cache-cache avec elle-même, se sape et se désape<sup>81</sup> », le touriste endosse le

---

<sup>79</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>81</sup> Bruno Blanckeman, « Encres voyageuses (une étude de Bakou, derniers jours) », *Carnets de Chaminadour*, « Olivier Rolin », Guéret, Septembre 2012, p. 206.

costume des différentes catégories de voyageurs qui lui ont préexisté. Chacun à leur manière – souvent érudite chez les premiers, parfois naïve chez les seconds – romanciers et touristes endossent les reliques des voyageurs qui les ont précédés. À la figuration statique du touriste il convient donc de substituer une représentation dynamique, glissant continûment d’une figure à une autre.

Les implications littéraires de ce changement de perspective se révèlent très nombreuses. D’autant que cette réappropriation de paradigmes anciens suggère une part de théâtralité : elle amène le touriste à se dédoubler et à examiner la part de duplicité qui le caractérise. À sa manière le touriste en tant que *personne* (étymologiquement *persona*, le masque) se fait personnage. Ce jeu à l’égard de modèles préexistants se décline aussi sur un plan langagier : comme le rappelle Oswald Ducrot, « [l]a langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir lui-même et imposer au destinataire<sup>82</sup>. » L’adoption de différentes postures se mesurera donc au plan stylistique par des choix lexicaux et syntaxiques à travers lesquels s’exprime le personnage du touriste. La question de l’identité qu’adopte le touriste se complexifie en raison du fait que le touriste, à la différence de l’écrivain, n’a pas nécessairement une connaissance très fine de ces modèles qui l’ont devancé. Et quand l’industrie touristique se charge de les lui rappeler, elle le fait souvent à la faveur de raccourcis simplistes et stéréotypés : l’identification vire souvent à la duplication, voire à la caricature. Le roman bien souvent se nourrit de ces malentendus qu’il exhibe, quand il ne s’emploie pas à creuser l’écart.

En dernier ressort, la représentation du touriste pose aussi la question de la posture adoptée par l’écrivain lui-même. D’autant qu’il arrive que lui-même se mette en scène, comme le montre Jérôme Meizoz en analysant « ces actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire<sup>83</sup> ». On sait que Michel Houellebecq, en particulier, se plaît à jouer de la confusion possible de l’identité de l’auteur, du narrateur et du personnage. Certes, il serait illusoire de prétendre déduire la posture de l’auteur de la lecture d’un texte fictionnel ; mais le dispositif mis en place mérite d’être soigneusement observé ; d’autant qu’« [a]vec la fiction, les médiations sont plus complexes, il y a des personnages délégués. Et l’on ne peut leur attribuer sans discussion une posture relevant de l’auteur puisqu’en quelque sorte l’auteur s’est diffracté en eux, usant de contre-personnages, de doubles, d’opposants, etc<sup>84</sup>. » Aussi complexe soit-il, le dispositif adopté par le romancier

---

<sup>82</sup> Oswald Ducrot, « De Saussure à la philosophie du langage », cité par Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *Dictionnaire d’analyse du discours*, p. 515.

<sup>83</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Slatkine érudition, Genève, 2007, p. 11.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 28.

n'est jamais neutre, et interroge indirectement la représentation qu'il se fait du touriste : se fait-il le dépositaire d'une axiologie antitouristique ? se pose-t-il comme « écrivain voyageur » soucieux de se distinguer du plus grand nombre, ou bien consent-il à endosser, par le truchement de son narrateur, le statut si longtemps récréé du touriste ? Enfin, il convient de noter qu'on ne saurait se limiter à une approche étroitement référentielle et descriptive : parler de la *figure* du touriste, c'est aussi consentir à s'interroger sur les usages possiblement métaphoriques auquel se prête celui-ci dans le champ de la littérature contemporaine ; en d'autres termes, c'est se demander quelle place le roman peut assigner une figure aussi controversée. De quoi le touriste peut-il bien être le nom ?

Parmi les innombrables modèles auxquels peut s'identifier le touriste, il semble que trois postures puissent être détachées – elles-mêmes susceptibles de se diviser à son tour en un grand nombre d'entités – que nous examinerons successivement. Chacune interroge à sa manière la caducité d'une démarche qui a préexisté à l'avènement du tourisme tel qu'il se pratique aujourd'hui, et la manière dont le roman contemporain peut donner à voir son éventuelle survie et sa possible reconfiguration. À travers la figure de l'aventurier se trouvera posée la question de la liberté aujourd'hui consentie au voyageur et la possibilité qu'offre l'écriture romanesque de faire advenir une écriture aventureuse en contexte touristique (chapitre 1). La posture du voyageur en quête de distinction sociale permettra d'interroger la manière dont le roman contemporain, partant de la figuration des relations qui se nouent entre les touristes, en vient à interroger les relations interpersonnelles telles qu'elles se nouent dans le monde moderne (chapitre 2). Enfin, l'examen de la posture du voyageur érudit nous invitera à examiner la façon dont le roman contemporain envisage le rapport que nous entretenons à la connaissance et à la mémoire des textes passés (chapitre 3).

# Chapitre 1. Du voyage rêvé au voyage organisé : le deuil de l'aventurier ?

« On regrette que la planète, de part en part découverte, ne nous permette plus d'être des enfants grandioses, Colomb, Magellan, Livingstone. On aimerait être mangé comme Cook. On aimerait qu'une femme pleure sur nos abattis. Alors, on se balade, on se silhouette, convaincu vaguement qu'on est mieux, plus dignement là malgré tout, ailleurs, à l'hôtel des antipodes, que dans le lieu commun, et possédé en même temps par cette ironie qui est notre lot inévitable, pour peu qu'on ne soit pas trop stupide : on sait qu'on ne sera pas mis aux fers, ni tué, ni cérémoniellement bouloité très loin de nos anciens parapets...<sup>85</sup> »

Olivier Rolin

Avant de prendre la forme de cette expérience récréative et sécurisée que constitue aujourd'hui le tourisme, le voyage a longtemps été une épreuve non dépourvue de risques ; les qualités attendues du voyageur s'en ressentaient, qui devaient lui permettre de faire face à des situations imprévues et à un environnement hostile. La littérature viatique<sup>86</sup> témoigne de cette réalité ancienne qui a contribué à forger – mais assez tardivement – l'image d'un voyageur au comportement intrépide, laquelle exerce aujourd'hui encore une fascination certaine.

Le terme « aventure » est attesté dès le XI<sup>e</sup> siècle. Étymologiquement, l'aventure désigne ce qui doit advenir mais le mot est rapidement employé au sens de « hasard », « danger ». C'est avec les romans de chevalerie qu'apparaît la valeur moderne : « action extraordinaire, mêlant le danger et le plaisir de la découverte<sup>87</sup> ». Au modèle primitif de la quête chevaleresque se sont progressivement substitués de nouveaux paradigmes, mais sans que l'aventure soit alors valorisée en tant que telle. Certes la découverte de nouveaux territoires initiée à la Renaissance, qui se prolonge via l'expérience de la colonisation jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, fournit un lot considérable de figures aventureuses qui se déclinent sous les formes les plus diverses : navigateur, moine, soldat, marchand au long cours, voire pirate ou mercenaire.

---

<sup>85</sup> Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997, p. 19.

<sup>86</sup> Conformément à un usage aujourd'hui répandu dans le champ universitaire – mais pas nécessairement répertorié dans les dictionnaires – il nous arrivera d'employer le mot viatique comme adjectif au sens : « qui raconte un voyage ». L'expression « littérature viatique » désignera les différents genres liés à l'écriture du voyage (journaux, récits, chroniques, etc.).

<sup>87</sup> Article « Aventure », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 3 vol, 1998.

C'est que, dès ses débuts, l'exploration de territoires lointains ne laisse pas indifférent : leur récit donne lieu à une production écrite variée, depuis les écrits les plus factuels (journaux et autres relations de voyage) jusqu'à la fiction la plus débridée (contes, romans et nouvelles). Il ne s'agit cependant pas de mettre en avant la figure du voyageur ; comme le note Sylvain Venayre, celui-ci ne transparaît qu'à la faveur d'anecdotes : « Sur le voyageur lui-même, les aventures ne disaient rien. Plus exactement, si elles disaient parfois quelque chose, c'était incidemment. L'expression de la personnalité du voyageur n'était pas la raison d'être des aventures rapportées dans le récit<sup>88</sup>. » L'aventure en soi ne suscite d'ailleurs qu'une fascination très mesurée et le mot « aventurier » reste lui-même longtemps connoté négativement : au XVIIe siècle encore, il désigne les corsaires ou les flibustiers et plus généralement tous ceux qui recherchent des aventures amoureuses (mais scandaleuses), financières (mais malhonnêtes) ou guerrières (mais intéressées)<sup>89</sup>. Les voyageurs de la Renaissance, pas plus que ceux qui parcourent l'Europe sous l'Ancien Régime ou que les adeptes du Grand Tour au XVIIIe siècle, ne sont à la recherche d'une expérience aventureuses : tous espèrent pouvoir limiter autant que possible les aléas du voyage. Celui-ci ne constitue aucunement une fin en soi, mais une contrainte subie tant bien que mal<sup>90</sup>.

Il faut attendre le XIXe siècle et l'essor de nouveaux moyens de transports pour voir évoluer cette représentation. La raréfaction des risques objectivement encourus par les voyageurs occasionne une forme de frustration qui contribue à l'essor de cette « mystique moderne de l'aventure<sup>91</sup> » qu'identifie Sylvain Venayre dans *La Gloire de l'aventure*. L'attrait pour la figure de l'aventurier naît d'une époque où se développent les réseaux de navigation et de chemin de fer contribuant à sécuriser et à banaliser le voyage. La naissance du roman d'aventure participe de cette protestation contre un monde désormais gouverné par la prévisibilité ; ce genre romanesque nouveau réalise une forme de captation d'héritage en recyclant à son profit des figures anciennes du voyageur. Il s'agit d'un mouvement d'origine essentiellement anglo-saxonne, comment le déplorent les critiques de *La Nouvelle Revue française* des années 1910 : Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Jack London et Rudyard Kipling sont « les grands noms, tous anglo-saxons, de cette littérature nouvelle pour laquelle l'aventure n'est plus seulement un procédé, mais un thème central du roman<sup>92</sup>. » À l'imitation de leurs confrères anglais ou américains, les écrivains de langue française vont à leur tour sacrifier à la vogue des voyages aventureux, depuis Jules Verne ou Pierre Loti jusqu'à Mac

---

<sup>88</sup> Sylvain Venayre, article « Roman d'aventure », *Encyclopédie Universalis*.

<sup>89</sup> Article « Aventure », *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

<sup>90</sup> Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>92</sup> *La Nouvelle Revue française* citée par Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, *op. cit.*, p. 109.

Orlan ou Blaise Cendrars. Paul Nizan, qui se réclame notamment de Stevenson, Gauguin ou Rimbaud<sup>93</sup>, assume rétrospectivement ce tropisme aventureux : « une force centrifuge irrésistible attirait les hommes les moins pesants de l'Europe loin de ce nombril de la terre qu'était peut-être Paris. Ils volaient du côté où les dernières chances paraissaient accrochées à la rose des vents : le prétexte des aventures garantissait la confiance qu'ils ne pouvaient s'empêcher malgré tout de conserver à la vie<sup>94</sup>. » Cette soif d'aventure est encore perceptible chez Paul Morand lorsqu'il parcourt l'Andalousie en 1960 ; mais elle est envisagée à la manière d'un vieux rêve situé dans des époques lointaines, mis à distance par une référence intertextuelle et de surcroît invalidée par la prolifération de modèles antagonistes : « Que j'aimerais habiter cette terre étrange et mener la vie que Balzac nomme la vie de Mohican ; se baigner nu, monter à cru, dormir à la belle étoile, s'ensevelir dans le néant, chasser le sanglier sauvage, se tailler là, loin des horreurs et des vices du siècle, un domaine de conquistador<sup>95</sup> ! »

L'écart n'a cessé de se creuser depuis entre cette représentation aventureuse et la réalité du voyage tel qu'il se pratique à l'époque moderne. C'est d'autant plus vrai qu'à partir des années 1950, la massification et l'industrialisation du tourisme assimilent de plus en plus le voyage à un produit normé. Patrice Franceschi souligne cette dichotomie croissante : « À partir de la disparition du voyage-exploration et de l'invention du tourisme de masse, les choses changent radicalement. [...] On peut même affirmer que le tourisme organisé est devenu l'antithèse de l'aventure authentique, une sorte de mime commercial de son antique modèle<sup>96</sup> ». Dès 1961, Daniel Joseph Boorstin assimile le voyage moderne à un « pseudo-événement<sup>97</sup> ». Tangram Ravindranathan, citant Jean-Paul Sartre, note que « [l]'épuisement de "l'aventure", notamment en ce qui concerne le voyage, est [...] scellé dans la retombée de l'illusion du mot : "rappelle-toi, tu te dupais avec des mots, tu nommais aventure le clinquant de voyage" (J.-P. Sartre)<sup>98</sup>. »

Les tentations ne manquent pas de réhabiliter le roman d'aventure. Dans les années 50 à 70, des auteurs comme Nicolas Bouvier ou Muriel Cerf, désertant aussi bien les flux touristiques que les courants littéraires dominants, contribuent à renouveler le récit de voyage en privilégiant des voies alternatives – le Pakistan en fiat 500 pour le premier, l'Inde en immersion complète pour la seconde. Au début des années 90, on assiste même à un épiphénomène assez révélateur : le collectif créé sous la bannière de Michel Le Bris entend

---

<sup>93</sup> Paul Nizan, *Paul, Aden Arabie*, Paris, Points Seuil, 1960 [1931], p. 69.

<sup>94</sup> Paul Nizan, *Aden d'Arabie*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>95</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>96</sup> Patrice Franceschi in Gérard Chaliand, Patrice Franceschi, Jean-Claude Guilbert, *De l'esprit d'aventure*, Arthaud, coll. « Arthaud Poche », 2011 [2003], p. 40.

<sup>97</sup> Daniel Joseph Boorstin cité par Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>98</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 40.

renouer avec le voyage dans sa dimension la plus aventureuse. L'entreprise rencontre un incontestable succès éditorial et médiatique<sup>99</sup>, et donne lieu à des manifestations de grande ampleur<sup>100</sup>. Mais la tentative de réhabiliter une littérature authentiquement aventureuse suscite la polémique : Philippe Muray assimile ces « écrivains voyageurs » à des « romanciers touristiques<sup>101</sup> », tandis que Jean-Didier Urbain voit dans cette démarche la survivance d'une posture élitiste et attaque durement « le regard sectaire de ces coureurs de monde que sont, paraît-il, les véritables voyageurs et autres authentiques vagabonds du Grand Dehors<sup>102</sup> ». Stéphanie Cadenhead prend le parti d'examiner les procédés d'écriture mis en œuvre par Michel Le Bris, qui se revendique de Conrad et de Stevenson et qui entend faire l'impasse sur les novations survenues dans la littérature française au cours du XXe siècle pour renouer avec le roman d'aventure tel qu'il se pratiquait auparavant. Prenant appui sur deux de ses romans, *La Porte d'or* (1986) et *Les Flibustiers de la Sonore* (1998), elle montre que leur construction et leur propos contredisent la posture revendiquée par l'auteur<sup>103</sup>.

Pour contourner l'emprise du tourisme tout en prenant acte de la difficulté d'imaginer de nouveaux espaces, certains voyageurs mettent en œuvre de nouvelles formes de voyage, s'apparentant à autant d'exploits pour ceux que l'on nomme, dans le cours des années 1990, les « nouveaux aventuriers<sup>104</sup> ». D'autres s'emploient à explorer les zones interstitielles, les espaces ordinairement délaissés. Cette tentation se décline d'ailleurs dans le champ littéraire : bon nombre d'auteurs contemporains – à l'instar de Jean Rolin ou de Philippe Vasset – entreprennent une stratégie de contournement en produisant des récits inspirés d'expériences réelles menées délibérément en marge des flux dominants, et souvent inspirés d'une écriture à contrainte. Mais au regard de l'opportunisme du secteur touristique, ces entreprises semblent devoir conduire à une course sans fin : lui-même ne cesse de se reconfigurer, tentant de capter cet imaginaire aventureux pour le recycler à son profit : ne parle-t-on pas déjà de « tourisme

---

<sup>99</sup> « Une collection contribue [...] au nouveau rayonnement de la maison Payot : il s'agit de la collection de Michel Le Bris, "Payot Voyageurs". Fondée en 1988, destinée comme son nom l'indique à la publication des plus grands textes du "trekking littéraire" ou de "l'aventure culturelle", elle accueille très tôt les œuvres d'Ella Maillart ou de Nicolas Bouvier, qui deviennent les plus marquantes du tournant des années 1998-1990. Payot comme d'autres profitent de la nouvelle vogue des publications aventureuses [...] » (Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot, éditeur, 2009, p. 163).

<sup>100</sup> Grégoire Leménager, « Comment *Étonnants Voyageurs* est devenu le plus gros festival littéraire français du monde », *L'Obs*, 21 mai 2015, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20150521.OBS9361/comment-etonnants-voyageurs-est-devenu-le-plus-gros-festival-litteraire-francais-du-monde-entier.html>, [consulté le 12 août 2017].

<sup>101</sup> Philippe Muray, *Après l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [2000] 2010, p. 469.

<sup>102</sup> Jean-Didier Urbain, « Les Catanauts des Cryptocombes », *art. cit.*, p. 9.

<sup>103</sup> Stéphanie Cadenhead, « Le retour au récit, au voyage, à l'aventure : Michel Le Bris et la littérature française contemporaine », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

<sup>104</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 95.

interstitiel » ou de « tourisme des confins »<sup>105</sup> ? Comme le note Rachid Amirou, « Le voyage ‘hors des sentiers battus’ est même devenu un excellent produit commercial, de plus en plus présent dans les brochures de tout bon voyageur. [...] Ces pionniers ne font jamais, à moyen terme, que créer un espace rituel potentiel, progressivement intégré à la structure stable du tourisme ordinaire, qui le normalisera<sup>106</sup>. »

\*\*\*

Plus que jamais, la question à laquelle se trouve confronté le roman peut se résumer sous la forme d'une tension entre deux aspirations foncièrement incompatibles : la recherche du confort et de la sécurité d'une part, l'aspiration à l'inconnu et à la découverte d'autre part. Cette tectonique des plaques se révèle d'autant plus complexe qu'elle recouvre une autre ligne de faille, non moins active, opposant la prévisibilité du récit lui-même – le confort qu'apporte une lecture littérairement peu innovante, sans trop d'aspérités – et la recherche d'une écriture plus aventureuse, propre à déconcerter le lecteur, à faire vaciller ses certitudes, quitte à l'égarer momentanément, pour lui donner accès à une réalité nouvelle.

La première difficulté que doit affronter le romancier contemporain a trait à la manière dont il peut rendre compte du caractère souvent prévisible et normatif du voyage tel qu'il se pratique aujourd'hui, aux antipodes de toute pratique aventureuse. Comment suggérer cette négation absolue de l'aventure ? Comment consentir soi-même au deuil de l'imprévu, comment renoncer aux *topoi* du roman d'aventure privilégiant suspense et coups de théâtre pour se conformer à la prévisibilité et à l'expression d'une certaine forme de désenchantement ? La deuxième difficulté consiste à déjouer les stratégies de l'industrie touristique qui prétend restaurer ou maintenir une dimension aventureuse alors qu'elle n'en constitue souvent qu'un *ersatz*. Par quels moyens faire entendre cette duplicité ? Quels protocoles d'écriture mettre en œuvre pour rendre visibles les mécanismes d'une mystification d'autant plus retorse qu'elle interfère avec les préoccupations de l'écrivain, dès lors qu'elle exploite les ressorts romanesques pour produire un récit prétendument aventureux ? Une troisième difficulté a trait à l'omniprésence du tourisme qui pourrait laisser entrevoir – mais un peu vite – une complète abdication de l'aventure en contexte touristique. Or en finit-on si vite avec un imaginaire aventureux vieux de plusieurs siècles et réactivé par l'essor du roman d'aventure au XIXe ? Dans quelle mesure l'aventure pourrait-elle se réinventer dans un cadre aussi contraint et normé

---

<sup>105</sup> « il s'agit pour le visiteur de s'aventurer hors des circuits figés d'un tourisme rituel (ou initial) en des ‘terrains plus vagues’ ». D'aller en des recoins, labyrinthes, atmosphères, sensations, situations ou marges territoriales ou nocturnes » ; le tourisme urbain, en particulier, est « en train de promouvoir et d'inventer des patrimoines inédits qui, aux marges des patrimoines ‘classiques’, induisent de nouvelles pratiques touristiques et de nouveaux usages de loisir de la ville. » (Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, Paris, Bréal, 2011, pp. 172-173).

<sup>106</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 128.

que celui du tourisme ? Paradoxalement, il se pourrait que le tourisme, que tout semble opposer à l'aventure, soit, par un inattendu effet de contraste, un milieu propice à son éclosion.

Comme nous allons avoir l'occasion de l'observer, une première voie – massivement empruntée par les romanciers contemporains – privilégie la satire : celle-ci vise à mettre en lumière les mécanismes par lesquels l'industrie touristique obère la possibilité d'un voyage aventureux ou dont elle le vide de sa substance, transformant l'aventure en sa propre caricature. Mais cette option n'est pas exclusive : d'autres auteurs – qui sont parfois les mêmes – privilégient l'introspection psychologique en s'efforçant d'examiner les répercussions de ce dilemme dans la conscience du voyageur contemporain – dilemme souvent vécu sur le mode de l'injonction contradictoire : comment concilier soit de l'aventure et recherche du confort et de la sécurité ? D'autres écrivains enfin, renouant avec un tropisme aventureux mais se refusant à céder à la tentation passéiste, adoptent une approche délibérément ludique en s'efforçant de réintroduire l'aventure dans un contexte touristique qui lui est a priori étranger.

## **1.1 L'aventure désenchantée : figuration d'une pratique banalisée**

Le voyage aventureux a vécu : bien loin du périple qui mettrait en péril le voyageur ou qui l'amènerait à se transcender, le tourisme est présenté par la plupart des romanciers contemporains sous un jour quelque peu désenchanté : il s'apparente à une expérience du conformisme à laquelle sacrifie le plus grand nombre ; beaucoup d'auteurs s'emploient à souligner son dévoiement par l'activité touristique qui opère une captation d'héritage ; l'aventure ne semble devoir survivre qu'à l'état de références livresques.

### **1.1.1 Écrire la grégarité**

Partir aujourd'hui, c'est bien souvent sacrifier à la norme sociale. Pour rendre compte de cet état de fait, le travail de l'écriture vise à suggérer la banalité et à souligner la manière dont l'écart à la norme se trouve aussitôt sanctionné. Cette intention est particulièrement sensible chez Michel Houellebecq, qui de longue date assimile le tourisme à une préoccupation partagée par la plupart de ses personnages. Dans *Extension du domaine de la lutte*, son premier roman (1994), le narrateur autodiégétique considère les escapades de ses collègues comme une activité inscrite dans le déroulement normal de leur existence : « Je savais que mon chef de service avait pris entre Noël et le Jour de l'An ; probablement pour faire du ski alpin<sup>107</sup> » ;

---

<sup>107</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Édition Maurice Nadeau, 1994, p. 148.

observant des photographies dans le bureau d'un autre, il en note : « J'imagine qu'il les a tirées lui-même après ses vacances en Islande – un circuit Nouvelles Frontières, probablement<sup>108</sup> ». Le protagoniste lui-même consacre ses congés à la pratique du tourisme : « pour mes vacances j'optais le plus souvent pour la formule du voyage organisé, parfois pour celle du séjour-club<sup>109</sup>. » Le recours à l'imparfait d'habitude suggère une pratique routinière, dont les seules variations – « le plus souvent », « parfois » – apparaissent marginales : il ne s'agit que de légères fluctuations dans le cadre d'une habitude bien enracinée. Dans *Les Particules élémentaires* (1998), le tourisme est décrit en tant que pratique sociale généralisée<sup>110</sup>, comme en témoigne l'usage d'un présent gnominique : les collaborateurs du protagoniste sont présentés comme d'honnêtes techniciens « qui lisent *Le Nouvel Observateur* et rêvent de partir en vacances au Groenland<sup>111</sup> ».

Phénomène assez remarquable, les vacances sont à ce point entrées dans les mœurs que leur évocation en vient à remplir une fonction phatique : alors que les collègues du personnage principal peinent à trouver un sujet de conversation au cours d'un laborieux pot de départ, c'est tout naturellement le tourisme – perçu comme plus petit dénominateur commun – qui vient alimenter les échanges : « les vacances étaient pour bientôt. Certains se rendaient dans une maison familiale, d'autres pratiquaient le tourisme vert. Les mots échangés claquaient avec lenteur dans l'atmosphère. On se sépara rapidement<sup>112</sup>. » Aucune idéalisation ici : l'évocation des vacances, rapportée au discours indirect libre, laisse transparaître une forme d'ennui redoublé par une situation d'énonciation où se donne à lire le caractère contraint d'une conversation mondaine. L'évocation des vacances dans un cadre familial n'apparaît guère plus enthousiasmante : lorsque Bruno, le frère de Michel, anticipe sur les conversations qu'il aura avec son ex-femme, c'est pour en déplorer par avance le caractère convenu et routinier : « Anne reviendrait d'une expédition Nouvelles Frontières, à l'île de Pâques ou au Bénin, il ne se souvenait plus au juste ; elle aurait probablement rencontré des amies, échangé des adresses – elle les reverrait deux ou trois fois avait de se lasser<sup>113</sup> » : l'interchangeabilité des destinations souligne le caractère déceptif d'une pratique devenue routinière.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>110</sup> La pratique du tourisme assimilée à une norme sociale est un phénomène ancien, comme le montre le tableau passablement ironique que dresse Houellebecq des décennies cinquante et soixante : « Les couples sont fidèles et heureux ; ils vivent dans des maisons agréables en dehors des villes (les banlieues). Pendant leurs moments de loisir ils s'adonnent à l'artisanat, au jardinage, aux beaux-arts. À moins qu'ils ne préfèrent voyager, découvrir les modes de vie et les cultures d'autres régions, d'autres pays. » (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 49).

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 165.

Michel Houellebecq n'est pas seul à adopter un tel point de vue. Sur un mode moins désespéré – mais tout aussi conformiste –, Jean Echenoz évoque au début de *Nous trois* (1992) le départ en vacances de Meyer : « Homme seul et surmené qui va se payer, pour son anniversaire, une petite semaine à la mer » (NT, 13) : là aussi, la pratique du voyage paraît s'inscrire dans une norme sociale, dont la dimension collective semble d'autant plus prégnante que le personnage se trouvera bientôt noyé dans le flot des vacanciers.

Même la pratique de la villégiature, qu'il convient de distinguer du tourisme à proprement parler<sup>114</sup>, n'échappe pas à cette normativité : dans *Un Temps de saison* (1994), Marie NDiaye souligne le conformisme qu'induit la possession d'une résidence secondaire, dont l'usage est associé à une très forte saisonnalité ; le moindre écart à cette norme implicite ne manque pas de susciter l'étonnement, comme en témoigne la réaction d'Alfred, président du syndicat d'initiative, lorsqu'il apprend qu'Herman, le personnage principal, a différé la date de son retour à la capitale :

– J'habite Paris. Je devrais être rentré depuis hier.

L'autre poussa un cri de stupéfaction.

– Vous êtes parisien ? Mais l'été est fini ! Herman nota machinalement que les photographies de la région avaient toutes été prises pendant l'été. (TS, 37)

L'incongruité du comportement du personnage que Marie NDiaye met en scène se lit aussi bien dans l'outrance comique de son interlocuteur – son « cri de stupéfaction », la tournure exclamative avec laquelle est rapporté son propos – que dans un arrière-plan photographique qui associe implicitement les vacances à la saison estivale. D'ailleurs, Alfred a tôt fait de mettre le départ différé d'Herman et de sa femme sur le compte d'une saisonnalité particulièrement contrainte : « il était probable qu'un des conjoints avait éprouvé, au moment de regagner Paris le trente et un août, une insurmontable répulsion » (TS, 98). Comme le note Dominique Rabaté, ce refus est lourd de conséquences : « Avoir voulu séjourner un jour de plus que la durée impartie aux vacanciers dans le petit village a provoqué une transgression inadmissible, et la vie ordinaire bascule dans un univers très nettement kafkaïen<sup>115</sup>. » L'influence de Kafka, nettement observable dans les écrits de jeunesse de Marie NDiaye, semble en effet avérée : elle

---

<sup>114</sup> Jean-Didier Urbain est très attentif à la distinction tourisme/villégiature : « “partir”, ce n'est pas forcément “voyager” – à l'instar de ces vacanciers en vacances dans leurs résidences secondaires qui se considèrent finalement comme des non-partants en dépit de leur départ. » (Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., pp. 106-107) ; Catherine Bertho-Lavenir se montre cependant plus nuancée : « Tourisme ou villégiature ? L'usage est de séparer, quand on les considère, les voyageurs et les résidents. [...] Dans la réalité, les uns et les autres se croisent. » (Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, op. cit., p. 43).

<sup>115</sup> Dominique Rabaté, « Où est ma famille ? La violente étrangeté de Marie NDiaye », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 551.

contribue à la mise en évidence du caractère normatif des pratiques touristiques : le recours au dialogue tend à creuser l'écart entre les représentations des vacanciers et des sédentaires en soulignant ce qu'elles ont de profondément incompatibles, tandis qu'une forme de culpabilité pèse sur le personnage dès lors qu'il s'écarte d'une norme implicitement consentie.

### **1.1.2 Captation d'héritage : un imaginaire enrôlé à des fins touristiques**

Le roman contemporain ne se contente pas de présenter le tourisme sous le sceau de la normativité ; il s'efforce également de déjouer les faux-semblants du secteur touristique qui prétend se nourrir de l'imaginaire aventureux pour pimenter les produits préformatés qu'il met à disposition des vacanciers. Cette préoccupation est observable chez Michel Houellebecq : le protagoniste de *Plateforme* choisit un circuit organisé comportant, au dire de la brochure qui le présente, « un zeste d'aventure » (PL, 35). Ledit programme s'inscrit logiquement dans le cadre des « circuits aventure » (PL, 36), ce qui amène le protagoniste à conclure : « Mes vacances s'étaient déroulées de façon normale. Le circuit avait été cool, mais avec un parfum d'aventure ; il correspondait à son descriptif. » (PL, 137) Or la formule interpelle en vertu de son caractère nettement oxymorique : qu'entend-on par une aventure qui se déroulerait *de façon normale* ? et d'ailleurs, peut-on par avance dresser le *descriptif* d'une aventure ? D'aventure, le circuit n'a évidemment que le nom. Au tourisme qui prétend réactiver un imaginaire aventureux, le roman houellebecquien oppose une fin de non-recevoir : l'aventure est évoquée au second degré, par dérision, pour mieux souligner ce qu'elle a d'incompatible avec le confort et la sécurité que procure l'activité touristique. D'ailleurs dès son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, l'auteur ironisait sur la manière dont les aménageurs touristiques des Sables-d'Olonne tentaient de se réapproprier un imaginaire maritime ancien en le réinjectant sous forme de noms donnés à des infrastructures contemporaines : le contraste entre la trivialité du quotidien vécu par les touristes et l'esprit d'aventure que prétend insuffler une terminologie ancienne n'en paraît que plus cruel : « Imaginer une famille de vacanciers rentrant dans leur Résidence des Boucaniers avant d'aller bouffer leur escalope sauce pirate et que leur plus jeune fille aille se faire sauter dans une boîte du style "Au vieux cap-hornier", ça devenait un peu agaçant ; mais je n'y pouvais rien<sup>116</sup>. » Boucanier, pirate, cap-hornier : autant de figures d'aventuriers auxquelles sont censés s'assimiler les vacanciers en vertu d'un simulacre touristique qui, à l'instar du roman, recourt à la fiction et se joue des références passées.

---

<sup>116</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, *op. cit.*, p. 123.

Ironie du sort, c'est le touriste lui-même, pour peu qu'il ait fait des adeptes, qui en vient à être rangé à son tour parmi les figures d'aventuriers proposés à la lecture des vacanciers : dans *Plateforme*, le protagoniste découvre dans sa chambre un prospectus qui lui donne quelques indications sur l'histoire du *resort* où il séjourne en Thaïlande, laquelle histoire « s'identifiait avant tout à une très belle *aventure* humaine : celle de Bertrand Le Moal, routard avant la lettre, qui, tombé amoureux de l'endroit, y avait 'posé son sac' dès la fin des années 60. » (PL, 73 ; nous soulignons)

### **Vers un épuisement du potentiel sémantique du mot aventure**

Même lorsqu'il ne fait pas l'objet d'une réappropriation à des fins commerciales, le mot *aventure* semble avoir beaucoup perdu de sa signification. Lorsqu'il est évoqué dans un contexte touristique, sa valeur dans le roman d'aujourd'hui apparaît très affaiblie, voire complètement désémantisée – à plus forte raison lorsqu'il est utilisé sous la forme d'une locution comme « d'aventure » ou « à l'aventure ». Cet affaiblissement sémantique est observable dans le roman *Zone* de Mathias Énard, au moment où le narrateur évoque une jeune touriste qu'il a rencontrée en Égypte : « elle était en vacances avec ses parents au Club Méditerranée du Caire et s'était offert une excursion à Alexandrie en solitaire, à l'aventure » (ZO, 96) ; le caractère « aventureux » de cette expédition est évidemment tout relatif ; il ne prend sens qu'en vertu d'un effet de contraste dû à l'évocation simultanée du séjour club. Même reconfiguration minimaliste dans *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint, où l'aventure pour le protagoniste en vacances à Berlin se limite à diverses expériences de la ville telle qu'elle se pratique aujourd'hui ; il s'agit par exemple de traverser à pied une voie rapide : « La première fois, je ne pus *m'aventurer* que d'un pas au-delà du fin ruban de macadam cendré de la piste cyclable, car je dus reculer aussitôt à l'approche d'une voiture » (TV, 58 ; nous soulignons). Parfois, il s'agit pour lui de retrouver une adresse mal notée, quelque part dans la banlieue berlinoise ; la recherche est alors ironiquement rapprochée des premiers tâtonnements de l'égyptologie, revécue sur un mode ludique d'inspiration typiquement touristique :

nous commençâmes à chercher le bloc D, où habitait Ursula, l'étudiante de John, en errant au hasard devant les entrées des immeubles, au début ensemble, John et moi, côte à côte, puis séparément, *nous aventurant* chacun de notre côté parmi ces blocs de béton identiques que différenciaient seulement, çà et là, quelques lettres grisâtres passées qui avaient été peintes au pochoir à côté des entrées, un E fantomatique, les dernières traces erratiques d'un F à demi-effacé. Enfin, au détour d'une rangée de poubelles alignées dans une cour, je finis par tomber sur les dernières traces lisibles d'un D (nous y étions, Champollion). (TV, 194-195 ; nous soulignons)

Cette déclinaison urbaine et minimaliste de l'aventure peut également être observée dans *Fuir* où le protagoniste et ses compagnons doivent parcourir le couloir d'un hôtel pékinois en plein travaux : « Le sol, sur une dizaine de mètres, était recouvert de grandes bâches en plastique transparentes, et nous dûmes *nous aventurer* sur ce chemin meuble et ondulant pour gagner les chambres, nos pieds s'enfonçant dans les aspérités du polyéthylène en faisant crisser les bâches sous nos pas dans un froissement continu de matière. » (*Fuir*, 65 ; nous soulignons) L'attention portée aux matériaux sur lesquels évoluent les personnages (dont la sonorité est suggérée par l'allitération) n'est pas anodine : elle témoigne d'un glissement de l'aventure appelée à désertier les espaces naturels – savanes, forêts et autres rizières – pour se redéployer *a minima*, dans un cadre urbain et artificiel.

### **Un terme resémantisé pour être appliqué à des réalités nouvelles**

Si l'aventure au sens traditionnel du terme a vécu, il arrive néanmoins que le mot soit détourné de son acception première pour s'appliquer à une réalité nouvelle. Le secteur touristique en est bien conscient : dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, le personnage chargé de la réorganisation d'un camping voit dans l'entreprise « le nouvel espace d'aventure des années quatre-vingt<sup>117</sup> » et propose de réorienter les activités du lieu en conséquence<sup>118</sup>. À une époque où triomphe le libéralisme, c'est l'aventurier des marchés financiers qui triomphe : peu avant de partir en voyage, le protagoniste de *Plateforme* rencontre son banquier qui lui reproche ses placements trop prudents : « pourquoi ne pas consacrer le dernier tiers [de son avoir] à un investissement un peu plus aventureux [...] ? »

Plus trivialement c'est l'aventure au sens amoureux – et même sexuel – du terme qui souvent l'emporte, comme en témoigne le roman d'Éric Laurent *Renaissance italienne* : les implications de l'aventure au sens où l'entend le romancier sont si évidentes qu'il peut s'autoriser l'économie d'un lien causal explicite : « je n'excluais nullement la possibilité que la jeune femme et moi eussions une aventure à la faveur de ce séjour toscan – j'ajoutai donc à mes effets une boîte de préservatifs » (RE, 58). Même acception du mot *aventure* dans *Rouler* de Christian Oster, dont le protagoniste imagine « avoir une aventure avec une gérante d'hôtel » (*Rouler*, 79). L'aventure peut se décliner sur un mode plus trivial encore : dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, Bruno confie : « Pour les vacances j'ai essayé Nouvelles

---

<sup>117</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>118</sup> Évolution confirmée par les historiens : « Les années 80 représentent, dans [le domaine de l'économie des loisirs] en quelque sorte la fin d'un monde. L'association étroite qui unit, depuis le début du siècle, loisirs de plein air et valeurs morales s'est peu à peu distendue. Les ambitions militantes des organisateurs de villages de vacances ont cédé le pas devant des formes plus banales de consommation touristique. Les vieux campeurs, amoureux des bivouacs sous les étoiles, ont été submergés par les par le flot des vacanciers plantant sans complexes leur installation au bord de la mer. » (Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 391).

Frontières, le Club Med à nouveau, l'UCPA. J'ai eu quelques aventures, enfin très peu ; dans l'ensemble, les femmes de mon âge n'ont plus tellement envie de baiser<sup>119</sup> » ; la dégradation du concept d'aventure est parachevée par le recours à un traitement *trash* : dans *Plateforme*, Michel (le personnage) imagine un long-métrage intitulé *Le salon de massage* ; manifestement inspiré par le contexte Thaïlandais, celui-ci ressortirait à l'improbable catégorie du « film pornographique d'aventures » (sic). (PL, 137)

### Une réécriture parodique

La mort de l'aventure se lit aussi dans la manière dont les rituels traditionnellement associés au voyage perdent leur signification jusqu'à être ravalée au statut de ces mascarades dont on amuse parfois les touristes. Dans *Jean Echenoz : géographies du vide*, Christine Jérusalem a beaucoup étudié la manière dont le roman échenozien revisite certains de ces *topoi* de la littérature viatique. C'est particulièrement vrai dans *Je m'en vais* où le franchissement du cercle polaire à bord d'un brise-glace donne lieu à une cérémonie en l'honneur de Ferrer, le protagoniste. Mais cette expérience ne provoque plus l'enthousiasme qu'elle pouvait susciter quand le voyage revêtait un caractère réellement aventureux. Ce rituel est rapporté à la manière d'une expérience pénible dont le voyageur aurait aimé faire l'économie ; la cérémonie lui est d'ailleurs annoncée sur un ton « empreint de fatalité initiatique » (JMV, 32). La scène à proprement parler alterne références mythologiques et éléments empruntés au quotidien : « sur une estrade centrale siégeait Neptune en présence du commandant et de quelques officiers subalternes. Couronne, toge et trident, chaussé de palmes de plongeur, Neptune interprété par le chef steward était flanqué de la rongeuse d'ongles dans le rôle d'Amphitrite. » (JMV, 32-33) Pour l'essentiel, la cérémonie convoque le modèle du bizutage : « Le dieu des eaux, roulant des yeux, somma Ferrer de se prosterner, de répéter après lui diverses niaiseries, de mesurer la salle de sport au double décimètre, de récupérer un trousseau de clefs avec les dents au fond d'une bassine de ketchup et autres innocentes brimades. (JMV, 33) Christine Jérusalem, qui parle à ce propos de « mascarade », note que « [l]e franchissement de la frontière n'est plus transgressif. L'explorateur n'explore rien et apprend peu de chose. L'apprentissage lié au voyage a perdu sa dimension transcendante<sup>120</sup> ».

---

<sup>119</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, op. cit., p. 200.

<sup>120</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 2005, p. 148.

### 1.1.3 Une aventure devenue livresque

Le plus sûr indice de la raréfaction (voire de la disparition) de l'aventure en contexte touristique, c'est son accession à une dimension essentiellement livresque : dans bien des romans, l'aventure ne transparait plus qu'à travers les références auxquelles font allusion les personnages ou les lectures auxquelles ils s'adonnent. Cette mise à distance de l'aventure participe de sa mort symbolique : elle semble condamnée à ne survivre qu'à l'état de mythes et de récits. Si les grands voyageurs sont si souvent évoqués dans la littérature contemporaine, c'est sans doute qu'ils réalisent un idéal aujourd'hui perçu comme inaccessible.

#### Un imaginaire aventureux convoqué sous forme de figures iconiques

Certaines figures sont plus fréquemment convoquées que d'autres : on ne s'étonnera pas de voir Arthur Rimbaud fréquemment mentionné. Dans *Oreille rouge* d'Éric Chevillard, il est convoqué à des fins satiriques : le narrateur esquisse un rapprochement moqueur entre le poète devenu marchand d'armes et le personnage éponyme en voyage en Afrique : « Oreille rouge nourrit néanmoins quelques scrupules : Arthur Rimbaud – sur les pas duquel il s'aventure décidément fort loin – n'écrivait plus en Afrique. » (OR, 75) L'ombre portée de l'homme aux semelles de vent est également observable chez Olivier Rolin : son roman *Méroé* s'ouvre sur une épigraphe tirée d'une lettre d'Arthur Rimbaud adressée à sa mère en 1891 : « On vieillit très vite, ici, comme dans tout le Soudan. » (ME, 7) Les références aux grands voyageurs abondent d'ailleurs dans tout le roman : dès la page 10, Rolin mentionne Flaubert, Maxime du Camp et Gordon Pacha ; peu après, il énumère les explorateurs qui se sont lancés à la recherche des sources du Nil, évoquant pêle-mêle « Hérodote... Bruce, Burton, Speke, Schweinfurth, Baker... » (ME, 17) Un peu plus tard, il dresse la liste de tous ceux qui ont décrit la ville de Méroé, parmi lesquels « Strabon, Pline et Sénèque » (ME, 19). Chacun de ces grands voyageurs a si profondément marqué son époque que le romancier en vient à les évoquer à seule fin de situer les différents épisodes de son récit : « 'Le Chinois' [surnom donné à Gordon, un Anglais nommé gouverneur du Soudan] avait mené une ambassade malheureuse à Harrar peu de temps avant que Rimbaud y parût. » (ME, 105) L'aventure, cependant, a vécu : ces grands voyageurs du passé sont mentionnés en tant que figures quasiment oubliées, perdues dans les méandres de l'histoire. Seule la littérature – du moins telle que la pratique Olivier Rolin – semble avoir le pouvoir d'en ranimer le souvenir. Cette fascination pour une écriture aventureuse est d'ailleurs revendiquée par le protagoniste lui-même, qui récuse Mallarmé et « [t]out ce qui [a] partie liée avec l'azur et le cristal » (ME, 112) au profit d'une littérature témoignant de la variété des modèles ayant pu faire de l'action une vertu cardinale :

Les poètes qui n'avaient pas trimbalé de revolver dans leur poche, qui n'avaient pas été boxeur, contrebandier ou chercheur d'or, je ne voulais plus entendre tinter leur fragile verrerie de mots au fond des vieux buffets cirés. C'était peut-être une façon un peu sommaire de juger d'une chose aussi subtile, mais justement je ne croyais plus que la poésie (ni en général, la littérature) fût affaire de subtilité, mais plutôt d'énergie, de vitesse, de beauté triviale, grandes carlingues trempées de nuages, feux animés d'un express dans la nuit, déclics de métal bleu d'une arme, seins, jambes en sueur sous l'étoffe froissée, des roueries matérielles. En somme, au début d'un siècle qui allait sur sa fin, j'eusse été modèle. (ME, 112-113)

Le caractère systématique de cette énumération invite à deux lectures possiblement contradictoires : certes, l'énumération semble plébisciter un large répertoire d'ouvrages ressortissant à la littérature viatique et au roman d'aventure, parmi lesquels il n'est pas interdit de reconnaître Malraux, Cendrars ou Saint-Exupéry. Mais elle rend compte dans le même temps du caractère prévisible des personnages et des intrigues qui y figurent : la littérature aventureuse que promeut le protagoniste se trouve assimilée à une série de motifs facilement repérables et reproductibles, qui ne brille ni par sa subtilité (le narrateur reconnaît le caractère « sommaire » de son jugement) ni par son actualité (lui qui vit à la fin du XX<sup>ème</sup> en admet implicitement le caractère anachronique). En même temps qu'il lui rend hommage, le personnage prend acte du caractère désuet de cette production aventureuse qu'il aime à lire. Cette relation que le narrateur entretient avec l'aventure n'est évidemment pas exempte d'une dimension autobiographique. Le regard quelque peu désabusé que l'auteur porte sur l'aventure n'est sans doute pas sans lien avec son propre parcours : lui-même a mené une vie clandestine et relativement aventureuse au tournant des années 70, période durant laquelle il fut le chef du service action de la Gauche Prolétarienne. « Olivier Rolin ne peut renier la globalité de son épisode militant et la mélancolie imprègne son œuvre », note Mélanie Lamarre, qui observe que cette mélancolie s'alimente « au deuil impossible du caractère prométhéen du rêve révolutionnaire. [...] La réévaluation du passé débouche sur un vertige : l'auteur constate la désuétude de modèles et de valeurs qui lui étaient chers, et se sent désormais anachronique dans son époque<sup>121</sup>. »

### **Une esthétique du va-et-vient pour dire la mort de l'aventure**

Olivier Rolin opère de fréquents aller-retour entre ces périodes durant lesquelles on risquait sa vie en voyageant et le tourisme tel qu'on le pratique aujourd'hui. Ce procédé, observable notamment dans *Bakou, derniers jours*, donne lieu à un traitement parfois comique.

---

<sup>121</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2014, p. 150.

Le narrateur y évoque ses lectures au cours d'un périple en Azerbaïdjan. Il y lit notamment les mémoires posthumes d'un célèbre espion anglais : « Je tire ces détails des carnets de Reginald Teague-Jones, publiés après sa mort sous le titre *The Spy Who Disappeared*. Je lis ce bouquin passionnant dans ma chambre du Turkmenbashi Hotel, à la sortie de la ville vers la raffinerie. » (BDJ, 111) La lecture de cet ouvrage *in situ* offre au narrateur la possibilité de rapprocher son voyage de celui qu'a effectué l'espion anglais un siècle plus tôt ; mais la teneur anecdotique des rapprochements effectués indique qu'ils relèvent d'une intention comique :

Vers vingt-deux heures, près d'un wagon-citerne, non loin sûrement de l'endroit où Teague-Jones n'avait pas apprécié de manger du caviar sans pain, je m'envoyai quant à moi de l'esturgeon fumé acheté au bazar avec une sorte de saucisson de fromage également fumé. Les moustiques attaquaient en force. (BDJ, 121)

À l'évidence, les ennemis contre lequel doit lutter le voyageur contemporain ne sont pas ceux que devait affronter l'espion anglais. Pour autant, le va-et-vient qu'opère Olivier Rolin n'indique pas seulement une volonté de dérision : il est aussi présenté, très sérieusement, comme une manière de renouveler l'intérêt du voyage tel qu'il peut être pratiqué aujourd'hui : « Merveille des livres, de la lecture – je le remarque en passant, au risque de la naïveté –, accroissement formidable de la vie, celle qu'on vit et celle qui est une ombre après la mort : près d'un siècle après qu'il est passé par ces lieux, un écrivain français revit les émotions d'un jeune capitaine anglais » (BDJ, 111). Par la grâce du rapprochement effectué avec une figure du passé, le voyage contemporain se trouve remotivé et assimilé à une forme de duplication qui d'une certaine manière participe d'une logique touristique, dès lors qu'elle permet au voyageur de « reviv[re] les émotions » de son prédécesseur.

Un même décalage est observable quand Jean Echenoz évoque dans *Je m'en vais* le voyage qu'effectue Ferrer en Arctique. En laissant son personnage se déplacer en traîneau, le romancier semble emboîter le pas à Jack London, sans même qu'il ait besoin de nommer son prédécesseur. Comme le note Christine Jérusalem, « L'intertextualité s'inscrit ainsi moins dans une perspective stratégique (défi au lecteur) que dans une relation herméneutique (chaînage lexical qui permet à l'écrivain de dire "je" tout en disant "l'autre")<sup>122</sup>. » Pour autant, Jean Echenoz se garde bien de pasticher *Croc Blanc* ou *L'Appel de la forêt*. L'image qu'il donne des chiens, épousant le point de vue du protagoniste, est au contraire dépourvue de toute idéalisation : « Meute assoupie dans un enclos autour d'un chef, ces chiens étaient hirsutes,

---

<sup>122</sup> Christine Jérusalem, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte, 2004, p. 66.

malpropres, d'un pelage noir jaunâtre ou jaune pouilleux et d'un sale caractère. » (JMV, 52) Echenoz s'ingénie au contraire à creuser l'écart : même si Jack London peut s'apparenter à une forme de « fétiche sentimental », la référence intertextuelle implicite permet surtout, pour paraphraser Christine Jérusalem, « de mettre à distance le stéréotype et de maintenir la jouissance de lecture qu'il peut contenir<sup>123</sup>. » Exaspéré par leur comportement indocile, Ferrer leur substitue leur équivalent motorisé, soldant du même coup tout velléité aventureuse : « Dès la première station après Port Radium, chez un loueur de skidoos, on troqua tous les chiens contre trois de ces véhicules auxquels on attela des remorques légères. On poursuivit montés sur eux qui, dérisoires dans le silence arctique, émettaient de brèves pétarades de Vélosolex. » (JMV, 65-66) La trivialité de la comparaison, qui ravale les motoneiges à de familières et vieillottes motocyclettes, dit assez que l'aventure a vécu.

### **Des aventuriers devenus personnages de fiction**

C'est sans doute le protagoniste de *Zone* de Mathias Énard qui synthétise le mieux le rapport que le voyageur contemporain entretient avec l'aventure : celle-ci survit surtout à l'état de lectures susceptibles de le distraire ; reconfigurées à l'état de récit, elles sont comme neutralisées et mise à distance. Cette aspiration est d'ailleurs explicite :

il n'y a rien alors que je désire plus qu'un roman, où les personnes soient des personnages, un jeu de masques et de désir, et petit à petit m'oublier moi-même, oublier mon corps au repos dans ce fauteuil, [...] au gré des paragraphes, des dialogues, des aventures, des mondes insolites, c'est ce que je devrais faire maintenant (ZO, 155 ; nous soulignons)

Et le narrateur de renchéris, abolissant au passage les frontières du roman de genre : « curieux cette passion pour la lecture, [...] une façon de s'oublier de disparaître corps et biens dans le papier, petit à petit j'ai remplacé les romans d'aventures par les romans tout court, la faute à Conrad, à *Nostromo* et au *Cœur des ténèbres* » (Z, 155). L'évocation de l'aventure ne se cantonne d'ailleurs pas nécessairement à la fiction ; elle peut aussi s'inspirer de personnes réelles. Au moment où son personnage passe en gare de Lodi, Mathias Énard fait allusion à Napoléon : les lieux qu'ils traversent l'amènent à retracer la bataille du pont de l'Adda. Mais c'est pour opposer ironiquement ce passé glorieux à un présent autrement plus trivial : « Bonaparte poursuivra son *aventure* jusqu'au Russie en passant par l'Égypte [...] là où, aujourd'hui, ce sont les touristes qui succombent sous les coups des vendeurs de cartes postales de souvenirs en tout genre » (Z, 30 ; nous soulignons).

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

## Détournement d'usage : les réaffectations post-modernes de l'aventurier

Non seulement récits de voyage et romans d'aventure ne survivent en contexte touristique qu'à l'état de références intertextuelles, mais – ultime avanie – ils font bien souvent l'objet d'un détournement d'usage qui les prive de leur signification première : ainsi le narrateur de *Renaissance italienne* d'Éric Laurent, évoquant son séjour en Toscane, fait-il allusion au roman de Jules Verne en comparant trivialement ses peines de cœur au « bec de gaz que le domestique Passepartout oublie d'éteindre dans sa chambre avant d'accompagner son maître Phileas Fogg autour du monde » (RI, 13). Sa nouvelle compagne, quant à elle, se trouve assimilée à un navigateur au long cours : « je demeurais des heures durant suspendu à ses lèvres, comme je l'eusse été en écoutant un explorateur me rapporter ses voyages lointains. » (RI, 90) La fréquence de ces allusions témoigne moins de la permanence d'un imaginaire du voyage que de sa mise à distance : détournées de leur signification première, recyclées à des fins métaphoriques, ces références s'apparentent à un matériau de réemploi dont le romancier post-moderne use avec une désinvolture soigneusement calculée.

### 1.2 Le touriste qui se rêve baroudeur : portrait d'un voyageur en porte-à-faux

Le tourisme peut bien s'inscrire dans une pratique excessivement ritualisée, le voyageur n'en désire pas moins se réclamer de l'image du baroudeur. Le protagoniste de *Zone* de Mathias Énard sacrifie lui-même à l'image de l'« aventurier » telle que voudrait l'endosser le touriste : il dispose son guide *Lonely Planet* « ouvert sur la table pour [s]e donner une contenance d'aventurier solitaire » (ZO, 198). C'est que le voyageur contemporain peine à faire le deuil d'un imaginaire aventureux, tout en redoutant de s'exposer au moindre danger. « Dans le goût du risque, il y a le désir d'inconnu », note Gérard Chaliand, qui observe : « Dans le monde d'aujourd'hui, ce que l'on veut, c'est prévoir. Prévoir le risque, prévoir l'assurance<sup>124</sup>. » Cette aspiration incessamment contrariée tend à faire du touriste un personnage structurellement en porte-à-faux. Un roman en particulier – *Oreille rouge* d'Éric Chevillard – s'attache à rendre compte de cette situation inconfortable en sondant en profondeur les motivations du voyageur. Le romancier y met en scène un personnage manifestement animé par un imaginaire aventureux et par le prestige qui lui reste associé. Cependant le narrateur, loin de céder à la fascination qu'éprouve le personnage, s'emploie à déconstruire les ressorts de cette fascination. Pour ce faire, il observe scrupuleusement la part de théâtralité que revêtent ses faits et gestes, le

---

<sup>124</sup> Gérard Chaliand, *De l'esprit d'aventure*, op. cit., p. 38.

caractère suspect des discours qu'il tient et la contradiction qui mine le personnage qu'il voudrait incarner. Mais il fait plus : s'attaquant à la racine de cet imaginaire aventurier, c'est la posture même de l'écrivain voyageur qu'il en vient à mettre en question.

### **1.2.1 Railler l'inconfortable posture du touriste**

Chez Éric Chevillard, la déconstruction des faux-semblants du touriste passe par une observation attentive de l'image qu'il entend donner de lui-même, du langage mensonger qu'il adopte et de son refus corrélatif de s'exposer au moindre risque. Alors que le touriste se préoccupe à chaque instant de l'authenticité, c'est la facticité même du pseudo-baroudeur en représentation que dénonce *Oreille rouge*. Il semble y parvenir en donnant à son récit une forme très singulière : bien que ce roman soit inspiré d'un séjour au Mali (il a passé plusieurs semaines sur les bords du fleuve Niger), son auteur s'emploie à mettre à distance cette expérience afin de pouvoir rendre compte de tous les questionnements qui sont à l'œuvre dans l'esprit du voyageur. Le dispositif romanesque auquel il recourt lui permet certes de se nourrir des souvenirs de son séjour en Afrique, mais cette expérience, est passée au crible de l'écriture fictionnelle et restituée sous une forme dédoublée : tandis que les impressions ou les attitudes les plus spontanées du voyageur sont attribuées à son personnage, présenté sur un mode légèrement caricatural, d'autres (nées du regard que l'écrivain porte sur lui-même, susceptibles de résulter d'une réflexion ultérieure) sont attribuées au narrateur. D'une certaine manière, Éric Chevillard se nourrit des acquis d'une certaine écriture Minuit pratiquée durant les années 1970-1980, en se réappropriant la stratégie mise en œuvre par Robert Pinget dans *Monsieur Songe*<sup>125</sup>, qui recourt à un même effet de dédoublement (nous y reviendrons). Il résulte de ce choix narratif un redoutable dispositif introspectif, permettant à l'auteur de scruter les ridicules de l'aspirant au voyage et le caractère mensonger des postures qu'il adopte en voulant se faire passer pour un aventurier<sup>126</sup>.

#### **Un constant souci de l'image de soi**

Les sarcasmes du romancier portent en particulier sur l'infatuation du personnage d'Oreille rouge, qui semble exclusivement préoccupé de lui-même : à en croire le narrateur, la « rhétorique de la justification et de la mauvaise foi » (OR, 11) semble être sa principale caractéristique. Bien qu'*a priori* peu désireux de voyager, Oreille rouge est en revanche très

---

<sup>125</sup> Robert Pinget, *Monsieur Songe*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2011 [1982].

<sup>126</sup> Une partie des développements consacrés à *Oreille rouge* dans ce chapitre et dans les suivants est inspirée d'une communication donnée à l'Université Nice-Sophia Antipolis en novembre 2016 (Odile Gannier et Véronique Magri-Mourgues, Université Nice Sophia Antipolis, *Variations de la répétition dans le récit de voyage*, à paraître).

conscient du prestige associé à l'image du voyageur. La séduction qu'elle exerce s'opère sur le mode du *glissando*, comme en témoigne l'enchaînement des remarques disséminées dans le corps du roman qui, insensiblement, entraînent le personnage toujours plus avant :

[...] Il joue avec la tentation de l'Afrique. Pas sérieusement. Il n'ira pas. Mais enfin, il commence à en parler autour de lui. Il fait comme s'il hésitait. Peut-être vais-je aller en Afrique au début de l'année prochaine, je ne sais pas encore. Je me tâte. Il laisse entendre que sa vie n'est que cela, projets, départs, course en zigzags sur la planète. (OR, 11-12)

Négligemment lâchée dans toutes ses conversations, l'information fascine. Il en tire sans bouger tous les prestiges du voyageur. Voyons-nous l'hiver prochain, dit-il, puis ajoute à moins que je ne sois en Afrique. Je me demande si je ne vais pas faire un saut au Mali en janvier, murmure-t-il, songeur, comme pour lui-même. Écoute, je ne peux pas m'engager, il n'est pas impossible que je sois en Afrique à ce moment-là. (OR, 12)

À croire qu'il a déjà été en Afrique. À croire qu'il y passe sa vie, Six mois sur douze. Il en a un peu assez de l'Afrique. Il va faire une pause. Quelques mois sans Afrique, ça lui serait bénéfique, histoire de changer de décor. [...] tout dans son attitude, ses allusions et ses silences évoque le baroudeur fatigué qui s'accorderait bien un petit répit. (OR, 13)

En janvier, non, impossible, je serai en Afrique. Au moins jouir à fond du prestige que lui confère cette perspective (s' imagine-t-il). Attendez, attendez, fin février, dites-vous ? Non, je ne serai pas rentré d'Afrique.

Assurément, l'art de Chevillard emprunte à celui de La Bruyère : non seulement le narrateur laisse discrètement filtrer les paroles du personnage par le prisme du discours direct ou du discours indirect libre, mais il s'emploie à traquer dans sa gestuelle, dans son intonation et jusque dans les poses qu'il ménage ce qui signale un art consommé de la théâtralité. Car chez l'aspirant-voyageur, tout est dans l'art de la dissimulation et du faux-semblant : il s'agit de faire « comme si », de s'exprimer « comme pour [soi]-même », de jouer le « petit air blasé » de celui qui s'accorde un « petit répit ». Le ton adopté par le narrateur est souvent celui d'un commentaire apparemment amusé – et en réalité faussement admiratif – à l'égard du talent de comédien que déploie Oreille rouge ; c'est particulièrement sensible lorsqu'il évoque un coup de poing qui diffère son départ :

Raconter mille fois sa mésaventure en agrémentant son récit de quelques plaisanteries courageuses. Puis sa voix se brise. Ainsi évoque-t-il sans mot dire la violence de l'agression et son confident qui commençait à rire se sent soudain accablé de honte. C'est très fort.

Alors à nouveau une plaisanterie courageuse. Tout en finesse. (OR, 33)

Le recours à un registre encomiastique ne doit cependant pas faire illusion : l'éloge de l'art du comédien peut tout aussi bien se lire comme un blâme à l'égard de sa duplicité ; d'ailleurs, l'ironie cède parfois le pas à des remarques plus cruelles, notamment lorsque l'hypocrisie du protagoniste se trouve confrontée à une situation intenable : « Il devient de plus en plus difficile de faire comme si de rien n'était » (OR, 31) ; des attaques plus frontales finissent même par dévoiler l'exaspération du narrateur : « Il n'a pas volé ce coup de poing. Ses poses, ses manières réticentes et capricieuses le désignaient pour cela mieux qu'un sac de cuir dans une salle de boxe » (OR, 32). La réification du personnage, courante chez Chevillard, est le marqueur d'une esthétique inspirée notamment du Nouveau Roman – et avant lui de Laurence Sterne ou de Denis Diderot – qui s'emploie à exhiber à chaque instant le caractère fictif du récit, à ne jamais laisser le lecteur être la dupe de l'entreprise romanesque. Mais sa reconfiguration en contexte touristique s'avère particulièrement heureuse : c'est le touriste aussi bien que le personnage – qui décidément ne font qu'un – qui se trouvent ici dénoncés.

### **Déconstruction d'un langage frelaté**

Le romancier se montre particulièrement attentif au rôle que joue le langage lorsqu'il s'agit de convoquer un imaginaire aventurier. Significativement, si Oreille rouge doit partir en Afrique, c'est en raison d'une pulsion langagière qu'il n'a su refréner : « À présent, il regrette de n'avoir pas su tenir sa langue. Il est sur le départ, entend-il murmurer dans son dos. On le chasse. On le bannit. Le voici contraint à l'exil. (OR, 20) D'ailleurs cette vantardise s'accroît sitôt le projet du voyage arrêté : le protagoniste, abandonnant ses derniers scrupules, adopte comiquement la posture du vieux baroudeur retour d'Afrique. La déconstruction du discours aventureux transparait dans la manière dont le romancier juxtapose comiquement les injonctions : « Il s'entend déjà dire : soumets ta vie à la rude épreuve de l'Afrique. Si tu veux te connaître, garçon, va en Afrique. Va chercher ta vérité en Afrique. » (OR, 21) Ce discours apparaît d'autant plus risible qu'il semble curieusement daté. Cette impression, en partie due aux accents paternalistes qu'il fait entendre, mais il est renforcé par l'adjonction de formules délibérément vieillies : « Je dois partir, c'est impérieux, quitter tout ça. Foutre le camp, nom de Dieu ! (OR, 28). Éric Chevillard nourrit également les propos de son personnage de références intertextuelles implicites, soulignant sur un mode parodique l'ancienneté de l'imaginaire qui anime le voyageur. Les injonctions formulées par le protagoniste ne sont pas sans rappeler la virulence d'un Paul Nizan<sup>127</sup> exécrant l'Europe : « Renoncez à vos habitudes, bourgeois, à votre

---

<sup>127</sup> « [I]l y avait notre patrie, l'Europe, et nous. C'était d'elle qu'il était important de se débarrasser. [...] Condamnons cette taupinière avec ses tas de scories. » (Paul Nizan, *Aden Arabie*, *op. cit.*, pp. 66-67)

bonheur écœurant, morbide, allez en Afrique. Toi qui doute, toi qui te complais dans le désespoir frivole et l'amertume, va plutôt en Afrique. Prends le risque de l'Afrique. » (OR, 21-22) Le propos apparaît curieusement décontextualisé : ce qui valait pour l'auteur d'*Aden Arabie* évoquant au sortir de la Première Guerre mondiale « ces années molles où le dégoût, où l'impatience d'être des hommes montaient dans tous les corps comme des accès de fièvre<sup>128</sup> », n'a plus guère de sens pour un voyageur du XXI<sup>e</sup> siècle. Le discours frelaté d'Oreille rouge n'en apparaît que plus suspect.

### **Le dilemme du touriste : faire l'aventurier sans jamais s'exposer**

Parachevant la déconstruction des velléités aventureuses de son personnage – qui sont aussi celles de bien des touristes contemporains – le romancier s'emploie à mettre en tension son aspiration à l'aventure et sa recherche d'une pratique hautement sécurisée. Éric Chevillard évoque avec humour les précautions prises par son personnage en partance pour le Mali, à la faveur d'un questionnement formellement inspiré de Robert Pinget<sup>129</sup> :

Où va-t-il avec cette brouette ? À la pharmacie. Il remplit deux troussees de médicaments. Il ne peut plus mourir. Il achète aussi de quoi se prémunir contre les dangers spécifiques : crème solaire écran total, pommade de protection pour les lèvres, répulsif antimoustiques, aspivenin, comprimés pour désinfecter l'eau. (OR, 25-26)

Ce besoin de protection est également sensible lorsqu'est évoqué le matériel que se procure le personnage au moment de son départ : « Il possède toute une collection de boîtes capitonnées, d'écrins, de cassettes, dans lesquels ses affaires sont à l'abri. Il a un petit étui de mousse pour toute chose, ou un globe. Il se verrait bien lui-même dans la peau d'un scaphandrier. » (OR, 29) Derrière cet abus de précautions se devine une critique implicite du consumérisme occidental. Le comportement du personnage apparaît d'autant plus risible qu'il contredit frontalement son aspiration à une expérience aventureuse. D'ailleurs le discours indirect libre fait entendre la conscience tourmentée d'un voyageur en porte-à-faux, conscient au fond du ridicule auquel il s'expose : « Pourra-t-il malgré tout prétendre qu'il a fait la rude expérience de l'Afrique, derrière ces voilettes ? On va croire qu'il a envoyé sa grand-mère à sa place ou qu'il a dépêché sur les lieux sa photographie lisse et glacée. » (OR, 26) Par un jeu de vases communicants, ce qui

---

<sup>128</sup> Paul Nizan, *Aden Arabie*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>129</sup> Robert Pinget recourt à un canevas très proche dans *Monsieur Songe*, incluant question initiale adressée au lecteur, anecdote déclinée sous la forme d'une série d'actions successives et tonalité moqueuse : « Qu'allait-il noter sur son cahier ? Il jetait un coup d'œil autour de lui mais nul objet ne l'inspirait. Quand soudain dans sa chambre il entend un grillon. Il cherche l'insecte partout sous le lit, sous le fauteuil, sous les livres. Et puis il s'avise que ce grillon est dans son oreille. » (Robert Pinget, *Monsieur Songe*, *op. cit.*, p. 81)

rassure le voyageur d'un côté l'inquiète d'un autre ; il est perturbé à l'idée de devoir renoncer à l'aventure : « Ça le rassure et pourtant ça le tracasse aussi. Pourra-t-il malgré tout prétendre qu'il a vécu en Afrique ? » (OR, 26)

Notons qu'Éric Chevillard n'est pas seul à figurer cette préoccupation : Nicole Caligaris en donne également un aperçu dans *Barnum des ombres*. Bien que la destination choisie par la narratrice soit diamétralement opposée (elle s'apprête à partir pour le pôle Nord), elle s'entoure elle aussi de tout un attirail d'objets protecteurs que lui ont offerts ses amis. Mais il en résulte de cette accumulation une impression de malaise, comme si le personnage percevait ce que ces préparatifs pouvaient avoir de dérisoires en contexte touristique :

Chacun avait tenu à m'offrir une pièce indispensable de la panoplie polaire : une paire de gants, une boussole, un pistolet d'alarme 8 mm Parad 117, une chaufferette pour les mains, un tube de dix fusées de signalisation, deux flasques en métal, l'une gainée de cuir, l'autre en argent martelé, une boîte de cinquante allumettes imperméables et une boîte d'allumettes étanche en laiton, une tasse Fold-a-cup en plastique, une chaufferette jetable E-Z, un étui en satin avec des morailles religieuses, un couteau suisse Victorinox, une paire de lunettes en plastique jaune [...] : toute une quincaillerie petite-parisienne oblitérée du second degré. (BO, 135-136)

Si la gêne du personnage d'Éric Chevillard comme de celui de Nicole Caligaris apparaît sensible, c'est que l'un et l'autre ont intuitivement conscience d'un décalage entre l'équipement dont ils s'entourent et la nature du voyage tel qu'il se pratique aujourd'hui. Chacun à leur façon – suggestion de l'inconfort psychologique chez l'un, recours à la distanciation ironique chez l'autre –, ces deux romanciers laissent sourdre un sentiment d'inadéquation entre un imaginaire aventureux et la réalité du tourisme contemporain.

### **Un tourisme authentique ? Portrait du voyageur en pseudo-baroudeur**

Le tourisme est souvent dénoncé pour son manque d'authenticité. Ironie du sort : chez Chevillard, c'est le voyageur lui-même qui s'apparente à un produit contrefait, comme en témoigne le portrait en acte que dresse le romancier de son personnage qui s'emploie à jouer un rôle jusque sur le lieu où il réside au Mali. Le narrateur y moque l'artificialité du comportement d'Oreille rouge : « Il faut le voir tirer de sa poche le petit carnet de moleskine noire, tantôt d'un geste ample et même théâtral, tantôt avec un naturel feint voire une discrétion assez ostentatoire » (OR, 35) : même quand le personnage paraît renoncer à se donner en spectacle, il reste partagé entre le souci de paraître naturel et la nécessité de contrôler l'image qu'il doit donner de lui-même – ce que traduit le recours insistant à l'oxymore (le *naturel feint*, la

*discrétion ostentatoire*). Peu importe que cette métamorphose du voyageur en « vrai broussard » apparaisse improbable pour quelqu'un qui « s'est égaré jadis dans la pinède de Juan. » (OR, 85) Cette constante théâtralité excède d'ailleurs le seul recours au verbe : « quand le lexique est épuisé, il y a encore le regard rêveur qui en dit long. / Les détails sont dans les battements de cils. » (OR, 147)

Cette attention portée à l'image que l'on donne de soi pourrait s'interpréter comme une forme de respect du voyageur envers ses interlocuteurs ; mais le narrateur, impitoyable, s'emploie à dénoncer systématiquement le caractère mensonger de cette attitude :

Oh ! Comme c'est beau ! Je passerais volontiers le restant de mes jours dans un de vos jolis petits greniers à mil ! s'écrie-t-il. C'est-à-dire qu'il y tiendrait une heure, puis ferait jouer son assurance rapatriement. [...]

Il circule parmi les étals avec l'air faussement préoccupé d'un qui vaque à de très importantes affaires pour cacher son malaise. La viande et le poisson sont frais pourtant : ils bourdonnent encore. [...]

Allongé sur une natte aux côtés d'Hattaye, son hôte touareg, il fait mine de s'assoupir quelques minutes, puis, quand il estime que sa petite comédie a assez duré, il cligne des yeux, sourit béatement et dit encore en s'étirant : « Eh bien, moi, je passerais bien ma vie sur cette natte ! » (OR, 48)

Quelle qu'en soit la motivation, il résulte de ce constant décalage entre l'attitude adoptée par Oreille rouge et ses sentiments véritables une impression de malaise : le voyageur paraît contraint à l'hypocrisie ; il s'oblige à célébrer ce qui le révulse, en particulier lorsqu'il observe les étals où l'on vend de la viande. Ce spectacle qui l'affecte physiquement donne lieu à une évocation enthousiaste : « Oreille rouge jaunissant presse le pas mais son nez ne saurait être aussi distrait que son œil qui se détourne et devient blanc. C'est ainsi qu'il visite le marché dont il vantera le soir même dans ses lettres la joyeuse animation. » (OR, 48) Le romancier ne manque pas d'insister sur la duplicité du protagoniste, dans une logique proche de la surenchère : « Et les couleurs éclatantes. Je vais t'apprendre l'Afrique, dit-il à sa compagne qui l'a rejoint. » (OR, 48)

Cette posture contrefaite qu'adopte le voyageur l'oblige fréquemment à recourir à la dissimulation, en particulier lorsque son corps pourrait trahir la réalité des sentiments qu'il s'emploie à dissimuler : « Une grosse chauve-souris, plutôt singe et velue, le frôle de son aile membraneuse. Il a un rire supérieur pour l'assemblée. Puis se retire dans sa chambre et vomit. » (OR, 130) ; « Et il attend encore la nuit pour manger les viscères du mouton qui fermentent depuis le matin : à la faveur de l'obscurité. » (OR, 132) La connaissance intime qu'a l'auteur des

manifestations les plus infinitésimales de son personnage (pour les avoir éprouvées lui-même, fût-ce sur un mode moins caricatural) lui permet de dénoncer en peu de mots l'artificialité des postures bravaches qu'il adopte : « Je vais faire un peu de brousse, annonce Oreille rouge en s'efforçant de dire cela comme il dirait qu'il part faire un tour en forêt. Il remercie les enfants qui proposent de l'accompagner. Il ira seul. On a vu rôder des lions, oui. Mais il y a longtemps et d'ailleurs ce n'était pas dans la région. / Il tremble. » (OR, 85)

### 1.2.2 Déconstruire le mythe de l'écrivain voyageur

La cible ultime d'Éric Chevillard n'est pas nécessairement le voyageur lui-même, mais bien celui qui, par ses écrits, contribue à faire perdurer une représentation fallacieuse de l'aventure. Il est rejoint dans cette entreprise par Olivier Rolin.

« Heureusement, il n'y a pas que la vie dans la littérature<sup>130</sup> », observe facétieusement Chevillard. Il ne faut pas s'étonner qu'à travers Oreille rouge ce soit bien l'écrivain qui est visé. En vérité, il est peu d'œuvres contemporaines qui soient à ce point obnubilées par la question de l'écriture. L'écrivain y manifeste une constante attention à la littérature et tout particulièrement aux formes qu'elle met en jeu. Un peu à la manière de Jean Echenoz, il se livre d'ailleurs à une entreprise systématique de subversion générique. Olivier Bessard-Banquy a dès le début des années 2000 observé la manière dont il avait parodié l'édition critique (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, 1999), l'écriture autobiographique (*Du Hérisson*, 2002), le roman d'aventure (*Les Aventures du Capitaine Cook*, 2001) et le conte (*Le Vaillant Petit Tailleur*, 2003)<sup>131</sup>. Il a également revisité la forme du pamphlet (*Démolir Nisard*, 2006) et plus récemment celle de la dystopie (*Choir*, 2010). Il n'est certes pas le premier à procéder ainsi : Christine Jérusalem rappelle que « [l']initiateur en ce domaine est sans nul doute Jean Echenoz. Dans ses premiers romans, l'écrivain a réactivé un certain nombre de stéréotypes et de scénarios intertextuels (issus du roman policier, du roman d'espionnage ou du roman d'aventures) en les décalant de multiples manières (minoration, dilation, inversion)<sup>132</sup>. » Cependant, comme le souligne Dominique Viart, les objectifs qu'il poursuit ne sont pas les mêmes : « là où Echenoz met du jeu dans le genre, Chevillard fait du genre un jeu : il le pousse à sa limite, le hisse en perspective instable, et, quand l'un n'use que ponctuellement de l'intrusion narrative pour déstabiliser sa narration, l'autre fait quasi systématiquement de ses narrateurs ou personnages

---

<sup>130</sup>Éric Chevillard, *L'autofictif*, 30 mars 2010 [en ligne] URL : <http://autofictif.blogspot.fr/> [site consulté le 31 août 2017].

<sup>131</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Échenoz, Jean-Pilippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 40.

<sup>132</sup> Christine Jérusalem, « La Rose des vents : Cartographie des Éditions de Minuit », *art. cit.*, p. 64.

des écrivains, des critiques ou des biographes »<sup>133</sup>. Cette recherche de la déstabilisation vaut pour *Oreille rouge*, qui a sa façon s'approprie les codes du récit de voyage pour mieux les bousculer.

Les critiques formulées à l'encontre du voyageur qu'exemplifie *Oreille rouge* s'inscrivent dans un contexte particulier : à leur manière, elles contribuent au débat initié par Michel Le Bris avec la parution du manifeste *Pour une écriture voyageuse*. Éric Chevillard y interroge précisément la posture suspecte de l'écrivain voyageur. Le roman fourmille d'allusions à la littérature de voyage, mais celle-ci est envisagée en tant que tradition parfois proche de la mystification qu'il serait illusoire de prétendre aujourd'hui réactiver. À travers le personnage d'*Oreille rouge*, c'est bien à la figure de l'écrivain voyageur – qui se superpose étroitement à celle de l'aventurier – que s'attaque le romancier. L'auteur insuffle une dimension littéraire à son récit en faisant du personnage principal un écrivain s'essayant à l'écriture de voyage : « Que va-t-il faire en Afrique ? Transparente énigme. Comme toujours, comme partout, il va y chercher un livre. » (OR, 24) Cela lui permet d'interroger la posture de ceux qui se réclament encore aujourd'hui de l'étiquette d'« écrivains voyageurs » : peut-on vraiment parler d'aventures dans un monde où le tourisme s'est – depuis longtemps – substitué à l'aventure – si tant est que celle-ci ait vraiment existé de la manière dont on l'a rapportée ?

### **Une littérature de la prédation**

Pour mieux contester cette aura associée à la figure du voyageur, il en réactive les représentations les plus stéréotypées et les applique à son personnage ; il résulte de l'accumulation de ces clichés un incontestable effet comique. Chevillard semble prendre un malin plaisir à thématiser tous les poncifs du genre, qu'ils soient hérités de la figure du pèlerin : « [*Oreille rouge*] a pris son bâton, sa besace, il a serré à bloc la lanière de ses sandales et il est parti. Il a franchi mer et désert » (OR, 129), du navigateur : « Que n'embarqua-t-il avec ses fusains sur les caravelles des premiers explorateurs ! » (OR, 124) ou du militaire : « Allons envahir la bananeraie, puis nous la pillerons. Et notre deuxième campagne nous rendra maîtres de tout le sable extrait de la sablière » (OR, 68). Ou encore – ultime avatar – celle du colonisateur :

Oreille rouge est parti pour reconquérir à lui seul notre empire colonial ! Car il compte bien exploiter à son profit le sous-sol de l'Afrique : [...]

---

<sup>133</sup> Dominique Viart, « Littérature spéculative », *art. cit.*, p. 70.

Tout ce qu'il est possible d'extraire, de puiser, de capturer, de cueillir, de produire en Afrique sera extrait, puisé, capturé, cueilli et produit puis précipité pêle-mêle dans son poème. [...] (OR, 112)

Chevillard n'épargne à son lecteur aucun des clichés véhiculés par le discours colonial, jusque dans l'évocation faussement complice des travers prêtés aux petits boys : « veiller au bon recrutement de ces derniers, volontiers malicieux, paresseux, chapardeurs » (OR, 113). La réactivation de cet imaginaire colonial – on peut penser à *La Ferme africaine* de Karen Blixen – n'est évidemment pas gratuite : Chevillard l'applique à des préoccupations littéraires et conteste implicitement sur ce qu'il assimile, de la part de nombre d'écrivains voyageurs, à une forme de prédation qu'il résume en formule lapidaire appliquée à Oreille rouge : « Écrire pour lui : faire main basse. » (OR, 24)

### Satire de l'écrivain en voyage

Chevillard ne se moque pas seulement de l'imaginaire possiblement réactionnaire qu'a parfois véhiculé le roman d'aventure ; il tourne également en dérision le discours de ces écrivains sur les conditions matérielles dans lesquelles ils travailleraient : « Écrire malgré les cahots, dans le roulis, brinquebalé de droite et de gauche, n'est-ce pas en effet danser avec l'Afrique ? N'est-ce pas tenir serré contre soi le corps vibrant de l'Afrique et vibrer avec lui ? » (OR, 38) ; « On doit pouvoir écrire sur ses genoux. On doit pouvoir écrire coudes au corps dans la foule. On doit pouvoir écrire dans la nuit, à la lueur d'une lampe-tempête ou d'une allumette. Et encore sur un arbre perché. » (OR, 22) L'allusion au corbeau de la fable est ici transparente, qui assimile l'écrivain à la figure du beau parleur.

Mais le travail de sape que mène l'écrivain repose parfois sur des allusions autrement plus subtiles : en réponse à Alain Borer qui dans *Pour une littérature voyageuse* avouait : « De tous les livres, celui que je préfère est mon passeport<sup>134</sup> », le protagoniste de Chevillard confesse éprouver au contact du sien des « sensations extrêmes » ; son désintéressement paraît cependant bien éloigné de celui de Borer qui célébrait « [p]lus que la belle générosité du récit, et plus que le plaisir lié à l'épargne, l'image de soi qui proclame "j'ai voyagé" et qui n'en revient pas<sup>135</sup> » (pp. 21-22) ; Oreille rouge, lui, rapproche le contact avec son passeport de sensations éprouvées « en dorlotant son livret de caisse d'épargne ». La conclusion apparaît bien ironique à l'égard de ceux qui font commerce du récit de voyage : « Finie l'économie mesquine. / Et vive la dépense

---

<sup>134</sup>Alain Borer, « L'ère de Colomb et l'ère d'Amstrong », in *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1992], p. 17.

<sup>135</sup>Pas plus qu'Oreille Rouge : « Tous ses sens sont en alerte, oreilles et nez cramoisis. Il a commencé ses visites par le soleil et n'en revient toujours pas. » (OR, 129-130).

de soi. » (OR, 22-23) Le soupçon qui pèse sur la vénalité de l'écrivain est d'ailleurs récurrent : « Oreille rouge penché sur son livre de comptes enregistrera les bénéfices réalisés : tel sera son poème. » (OR, 113)

L'écrivain que met en scène Chevillard a d'autres défauts : il apparaît jaloux de ceux qui pourraient le concurrencer, à commencer par une jeune femme envers laquelle il se montre soupçonneux : « Aurait-elle dans l'intention de publier dès son retour un grand poème sur l'Afrique ? » (OR, 39) Le narrateur ne perd aucune occasion pour tourner en dérision les clichés associés à l'écrivain voyageur : il moque son personnage qui, victime d'un coup de poing, « a perdu beaucoup de ses moyens et notamment le sang avec lequel il écrit, comme on sait. » (OR, 32) ; il note avec causticité que « [c]'est un homme libre » (OR, 42) parce qu'il parvient à ne plus à suivre les lignes de son carnet. Enfin, il réactualise avec une grandiloquence ironique le vieux mythe du cahier perdu :

Il faudrait le perdre maintenant. Il faudrait maintenant perdre le petit carnet de moleskine noire pour aller au bout de l'aventure. Quelle apothéose ! Au lieu de ce mince recueil de notations sèches, il y aurait le carnet perdu, contenant l'Afrique. Il y aurait le grand poème sur l'Afrique à jamais perdu, mais bien réel, du coup. Il y aurait dorénavant le mythique livre africain disparu – et le silence définitif d'Oreille rouge sur le sujet. (OR, 42-43)

Dans les faits, la maladresse du personnage vient souvent contredire sa posture aventureuse : alors qu'il écrit au bord de l'eau, Oreille rouge « perd l'équilibre sur une pierre instable et tombe de tout son long dans le fleuve. Regarde où tu mets les pieds, mon garçon, lui dit en levant l'index le vieux piroguier qui se porte à son secours. » (OR, 128)

### **Une littérature contrefaite**

Autre reproche récurrent formulé à l'encontre des « écrivains voyageurs » : le caractère contrefait des textes qu'ils produisent, souvent nourris de références empruntées à leurs lectures plus qu'à leur expérience du voyage. Pierre Bayard en répertorie quelques exemples dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*<sup>136</sup> Éric Chevillard semble interroger la sincérité de ceux qui revendiquent l'étiquette d'« écrivains voyageurs » à la faveur d'un sous-entendu : « Encore un qui prétend risquer sa vie dans un pays sauvage devant les fleurs en pot de son salon ou de son balcon, un atlas ouvert sur les genoux, et qui se trahit grossièrement en omettant de citer les deux ou trois choses que le plus casanier de ses lecteurs n'ignore point » (OR, 125) ; « Je parierais même que ce n'est pas vraiment de la moleskine » (OR, 41), note le narrateur à

---

<sup>136</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012.

l'encontre du petit carnet d'Oreille rouge, prolongement métonymique de l'écrivain voyageur à l'égard duquel il manifeste une constante suspicion.

Pour autant le romancier n'entend pas disqualifier sans discrimination toute littérature de voyage. Il est d'ailleurs permis de penser que c'est parce que lui-même s'observe écrivant à l'étranger qu'il comprend si bien les tentations auxquelles est exposé son personnage. Il entretient avec Oreille rouge un petit jeu assez semblable à celui que décrit Robert Pinget : « ce petit jeu qui se joue entre monsieur Songe écrivant et monsieur Songe jugeant ce qu'il écrit, avec tout ce qu'il comporte de dédoublements faciles et d'abîmes en trompe-l'œil, fournit une matière bien maigre et d'ailleurs bien fatiguée de ce que j'appelle ma plume. Tâcher d'en sortir<sup>137</sup>. » Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir Chevillard se montrer tout aussi (auto)critique : « il écrit au clair de lune une poésie digne de cette lumière sur sa page : plutôt faiblarde. » (OR, 136) L'intérêt que manifeste malgré tout Éric Chevillard pour la littérature de voyage se vérifie dans le dialogue nourri de référence intertextuelles qu'il entretient avec celle-ci ; le romancier partage les préoccupations de Nicolas Bouvier qui s'inquiétait de la place excessive qu'occupait l'écrivain dans son récit et l'invitait à s'effacer sans ménagement : « Ôtes-toi de là, on ne voit rien... tu bouches le paysage<sup>138</sup> » ; Éric Chevillard ironise lui aussi sur la présence encombrante de son personnage : « Oreille rouge est assis sur une butte [...]. Drôle d'effet dans le paysage. » (OR, 98)<sup>139</sup>.

### La métaphore du viol

Ainsi que le note Rachid Amirou, la représentation du voyage – en particulier dans le champ littéraire – est fréquemment assimilée à une forme de défloration<sup>140</sup>. Éric Chevillard reprend à son compte cet imaginaire érotique et violent pour l'exploiter à des fins satiriques. La déconstruction de la posture virile de l'écrivain voyageur prétendant soumettre le réel à son écriture culmine dans une scène convoquant le paradigme du viol. Le protagoniste s'y trouve assimilé à un soudard misogyne et phallocrate :

Une fois encore, Oreille rouge s'est campé devant l'Afrique. Il l'attrape par le menton. Il lui tord les poignets. [...]

---

<sup>137</sup> Robert Pinget, *Monsieur Songe*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>138</sup> Nicolas Bouvier, « La Clé des champs », in *Pour une littérature voyageuse*, *op. cit.* p. 44.

<sup>139</sup> Chevillard semble d'ailleurs avoir envisagé d'intituler son roman *Drôle d'effet dans le paysage* : ce titre apparaît page 80, c'est à dire exactement au milieu du roman, au milieu d'autres intitulés concurrents.

<sup>140</sup> « Certains écrivains ne nous racontent pas seulement leurs voyages, mais bien comment Venise, dévoilée, est tombée à leurs pieds, ou comment ils ont "pénétré" l'âme d'un peuple. Le récit de voyage se transforme en topographie d'une conquête érotique. La bipolarité dedans/dehors (ou intérieur/extérieur) est travaillée, de part en part, par la logique du désir. Tout pays a une "profondeur" à découvrir, à pénétrer, quitte à la violer. Le regard vaut possession. L'étendue spatiale ne fait que jouer son rôle de miroir réfléchissant nos rêves d'omnipotence. » (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, pp. 113-114).

Comment lui échapperait-elle ? Il est à cheval dessus. Elle se cabre ? Il est maintenant couché dessus.

Afrique ! Afrique ! C'est le refrain. Le chant va venir. Le chant se forme et enfle dans le ventre d'Oreille rouge. Sa démarche n'était pas si souple avant l'Afrique, ni son pas si élastique.

Voici Ventre rouge, Hanches rouges, le poète, qui s'avance. (OR, 113-114)

Le dénouement de cette scène apparaît cependant inattendu : « Oreille rouge n'est pas cette brute. Il a desserré son étreinte. Il arbore maintenant des airs de souverain magnanime, indifférent aux biens de ce monde, las de son pouvoir peut-être. J'ai préféré relâcher ma prise, dit-il ». (OR, 114) Mais faut-il vraiment en croire le personnage et interpréter son geste comme une grâce consentie à l'Afrique ? Les modalisateurs auxquels recourt le narrateur (« peut-être », « dit-il ») invitent à une toute autre lecture : l'écrivain voyageur, qui avait beau jeu de circonvenir un ailleurs autrefois connu de lui seul, est désormais impuissant à soumettre le réel à sa seule volonté ; tout au plus peut-il espérer donner le change.

*Oreille rouge* constitue une déconstruction en règle des littératures qui prétendent reconduire à l'identique un modèle désormais éculé. Le roman utilise à cette fin des procédés extrêmement variés, ce qui amène Tangram Ravindranathan à en conclure que, « [s]aturé d'ironie et de pastiche à de multiples plans de l'énonciation et de la diérèse, le roman décline la surdétermination du voyage exotique à une époque où les discours lyriques ou aventuriers associés traditionnellement à l'ailleurs se savent caducs<sup>141</sup>. »

### **De la possibilité de se dire encore écrivain voyageur**

En 2007, l'artiste Julien Prévieux publie un recueil de textes insolites intitulé *Lettres de non-motivation*<sup>142</sup>. L'ouvrage prend la forme d'un recueil de lettres effectivement adressées à des employeurs potentiels, dans lesquelles l'expéditeur explique pourquoi il ne postulera pas pour les postes qu'ils ont à pourvoir. Dix ans auparavant, Olivier Rolin recourait à un dispositif assez semblable lorsqu'il adressait à l'ouverture de *Mon Galurin gris* une magistrale fin de non-recevoir au concept d'« écrivain-voyageur » : « Je ne viens donc pas, par la présente, solliciter mon enrôlement dans la troupe, fleurant bon le santal et l'orang-outang, des *travel writers*<sup>143</sup> ». L'ironie de l'auteur tend à assimiler l'entreprise de Michel Le Bris (jamais nommé, mais l'allusion est transparente) à une agence de tourisme : « Il n'y a pas plus de littérature de voyage,

---

<sup>141</sup> Tangram Ravindranathan, *La où je ne suis pas*, op. cit., pp. 229-230.

<sup>142</sup> Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, Zones, 2007.

<sup>143</sup> « J'aimerais éviter une possible équivoque : je ne crois pas être un « écrivain-voyageur » (je préférerais, à tout prendre, être un gentleman-cambrioleur). » (Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, op. cit., p. 9.)

me semble-t-il, qu'il n'y a d'agences de littérature<sup>144</sup>. » Non qu'Olivier Rolin récuse l'expérience du voyage (elle inspire toute son œuvre et jusqu'au titre dudit recueil<sup>145</sup>), mais parce qu'il n'entend pas souscrire à une entreprise qui voudrait rayer d'un trait de plume les acquis de l'Oulipo, du Textualisme ou du Nouveau Roman : « il ne me plaît pas que ce retour au vert paradis des émerveillements enfantins ait été prôné, en France, pour tenter de prendre une très explicite revanche sur le supposé 'terrorisme' d'une tradition qui prétendait ne pas laisser cette bonne vieille chose romanesque à l'écart de la philosophie, des sciences humaines, de la pensée critique<sup>146</sup>. » La formulation choisie par Olivier Rolin, qui mêle revendication esthétique et activisme politique, ne doit évidemment rien au hasard : elle interfère avec l'histoire d'un auteur qui assume son passé militant mais qui n'a jamais franchi le pas de l'action terroriste<sup>147</sup>.

Cette attention portée à l'image de l'écrivain voyageur est également observable dans son roman *Suite à l'hôtel Crystal*.<sup>148</sup> Le narrateur – qui assume son statut d'auteur – y adopte ponctuellement le ton de la confiance pour détromper le lecteur quant à la représentation qu'il pourrait se faire de la vie qu'il mène :

Je crains que la vie aventureuse ne soit décidément pas faite pour vous. Mais rassurez-vous, on peut très bien être écrivain sans ça. Tous les écrivains ne sont pas escopions, ne croyez pas ça, ni des alcooliques, non non. Ni des révolutionnaires professionnels. Certains, oui, mais pas tous. Vous vous faites de la chose une idée trop romanesque, je vous assure. En général, c'est une bonne petite vie bien peinarde. Pas riche, sans retraite assurée, mais pas dangereuse non plus. Vraiment. (SHC, 221)

Une fois encore, le propos revêt une dimension autobiographique ; il a ceci de savoureux pour le lecteur familier des romans et récits d'Olivier Rolin que la personnalité de l'auteur telle qu'il s'emploie à la construire à travers de fréquents clins d'œil autobiographiques épouse assez nettement les contours de cette figure de l'écrivain dipsomane et aventurier qu'il dépeint ici – pour mieux l'opposer à nombre de ses confrères.

---

<sup>144</sup> Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, op. cit., p. 9.

<sup>145</sup> Le titre *Mon galurin gris* est emprunté au poème de Blaise Cendrars intitulé « Bagage » (Blaise Cendrars, *du monde entier au cœur du monde*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », p. 214).

<sup>146</sup> Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, op. cit., p. 9.

<sup>147</sup> À la fin des années 60 et au début des années 70, Olivier Rolin a connu un parcours pour le moins rocambolesque : militant maoïste, membre actif de la Gauche prolétarienne, il a participé à des actions parfois spectaculaires et a été longtemps contraint à la clandestinité. Voir à ce sujet Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Génération 2. Les Années de poudre*, Paris, Points Seuil, 1988.

<sup>148</sup> Une partie des développements consacrés à *Suite à l'hôtel Crystal* dans ce chapitre et dans les suivants est inspirée d'une communication que nous avons donnée dans le cadre de la journée d'étude « Habiter en étranger » organisée le 17 juin 2016 à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (Chloé Chouen-Ollier et Samuel Harvet (dir.) (THALIM/CERACC), *Habiter en étranger*, à paraître aux éditions Minard).

Dans *Suite à l'hôtel Crystal*, Olivier Rolin assume la dimension aventureuse de son récit, qui s'appuie sur la description de dizaines de chambres qu'il a occupées un peu partout dans le monde. Il reconnaît cependant que l'on pourrait mettre en doute sa véracité : « Certains, je m'en doute, prétendront que les *aventures* que je rapporte (sans nullement les enjoliver, en les simplifiant plutôt) sont imaginaires. C'est inévitable. Celui qui ne lève pas le cul de sa chaise, croire que l'alpinisme existe lui coûte. » (SHC, 217 ; nous soulignons) Pour mieux convaincre les lecteurs récalcitrants, il recourt à l'adresse au lecteur en explicitant une forme de contrat de lecture :

Tout ce que je peux faire, c'est dire ceci aux sceptiques : les histoires, vous pourrez en trouver des témoins, de bonne ou de mauvaise foi, mais rien ne peut empêcher qu'elles ne soient protégées par l'ambiguïté de ce qui est passé ; les chambres que j'ai décrites, en revanche, il y a lieu de penser que la plupart sont toujours là. Eh bien, vous n'avez qu'à aller visiter l'une ou l'autre, toutes si vous voulez, et chercher si j'ai menti sur UN détail, si minime soit-il. Vous serez bien obligés de constater que TOUT est scrupuleusement exact (SHC, 217)

D'une certaine manière, l'insistance avec laquelle Rolin souligne l'authenticité de ses notations rejoint l'ironie de Chevillard dénonçant les petits arrangements avec la vérité dont s'accommode l'écrivain voyageur. Recourant à des moyens opposés, l'un et l'autre tiennent un propos somme toute assez semblables. Mais le caractère aventureux qu'Olivier Rolin prête à sa vie d'hôtel laisse entrevoir un autre phénomène à l'œuvre dans le roman contemporain : la reconfiguration de l'aventure en contexte touristique.

### **1.3 Détournements ludiques : quand le roman fait du tourisme un cadre propice à l'aventure**

Il serait réducteur de ne voir dans le dispositif romanesque qu'un révélateur des motivations objectives des touristes, fussent-elles les plus secrètes. Le roman, de par sa propension à s'éloigner du réel par le recours à la fiction, peut recourir au jeu ou mettre en scène des motivations hautement improbables. Paradoxalement, ces distorsions qu'introduit le romancier recèlent bien souvent un potentiel heuristique insoupçonné ; c'est parfois en creusant l'écart avec le monde réel que l'on parvient à l'approcher au plus près.

### 1.3.1 Le voyage comme prétexte au jeu

Un tropisme ludique anime plusieurs des auteurs des éditions de Minuit, dont rend compte à sa façon Olivier Bessard-Banquy dans l'ouvrage qu'il consacre à Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard<sup>149</sup>. Cette propension au jeu est également observable chez Christian Oster, qui dans deux de ses romans, *Dans le train* et *Rouler*, bouscule la représentation du touriste en figurant un voyageur désireux de s'en remettre au hasard. En laissant prise à l'aléatoire, le romancier parvient à réinstaurer l'aventure au cœur du dispositif touristique.

Dans *Rouler* (2001), Christian Oster met en scène un personnage qui prend la route sans bien savoir pourquoi il le fait, ni quelle sera l'issue de son périple. Comme le titre le suggère, rouler semble constituer une fin en soi. L'incipit *in medias res* correspond au moment où il se met en mouvement, esquissant les contours d'un récit – le voyage dans son versant textuel – appelé à se superposer très exactement au déplacement – son versant géographique – que le protagoniste effectue. La syntaxe des trois premières phrases rend compte de l'ordre des préoccupations du personnage : d'abord partir, après réfléchir : « J'ai pris le volant un jour d'été, à treize heures trente. J'avais une bonne voiture et assez d'essence pour atteindre la rase campagne. C'est après que les questions se sont posées. » (RO, 9) Certes le cadre de son voyage demeure touristique – le personnage part « un jour d'été » (RO, 9), fréquente les « aires de repos » (RO, 11), croise « des touristes » (RO, 29), s'interroge sur « l'attrait touristique » (RO, 137) d'une petite ville et visite son « office du tourisme » (RO, 138). Il arrive même que ses préoccupations soient proches de celles des autres voyageurs : « [p]our la première fois, j'ai éprouvé la sensation d'être en vacances, et je me suis demandé si le Sud commençait à faire son effet, la chaleur, la lenteur, les couleurs » (RO, 88). Mais le rapprochement s'arrête là ; car pour l'essentiel, sa démarche prend le contrepied des pratiques excessivement ritualisées des touristes : c'est seulement après son départ que le protagoniste se demande quelle sera sa destination, et il faut attendre l'issue de ce premier questionnement pour qu'il en vienne à s'interroger sur le sens même de son projet :

je pensais à Marseille, à Nice, une ville avec la mer, avec la mer comme limite, parce qu'en même temps je commençais à penser à une limite, je ne me voyais pas rouler indéfiniment. [...] Et je me suis demandé si, en partant, je n'avais pas éprouvé tout simplement le besoin de sortir. (RO, 10-11)

L'absence de ces repères habituels, de ces bornes rassurantes que constituent une destination ou un parcours prédéfinis, et une temporalité précise, ouvre le voyage – et son récit – à tous les

---

<sup>149</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit.

possibles. Ce faisant, Christian Oster transpose au plan littéraire les ressorts du *road movie*, genre cinématographique né au XX<sup>e</sup> siècle du développement conjoint de l'industrie automobile et du cinéma. La voiture, vecteur de mobilité, y est vue comme symbole de la liberté individuelle. Cette réappropriation générique, observable aussi chez Patrick Deville<sup>150</sup>, amène à repenser le voyage, vécu non plus sur le mode prévisible de l'excursion programmée (s'agissant de sa destination, de sa durée, de sa finalité), mais comme une expérience radicale de déprise, de laisser-aller, d'abandon à soi-même.

La narration s'en ressent, qui multiplie les tournures interrogatives et les commentaires manifestant l'irrésolution d'un protagoniste qui peine à se comprendre lui-même : « Je me suis demandé si c'était ça, ces choses de la montagne, qui m'avait conduit là. Si j'avais du goût pour ce genre de paysage, ou d'air. » (RO, 18) ; « ai-je besoin de dépaysement, ne suis-je pas assez dépaycé, déjà, n'ai-je pas mon compte de dépaysement, ne souhaité-je pas tout simplement me retrouver avec moi-même, me disais-je. » (RO, 53-54) Il résulte de cette absence de programme un cheminement aléatoire, dont les répercussions se font sentir au plan diégétique (par la multiplicité des rencontres et des situations imprévues) comme au plan stylistique (par la fréquence des alternatives exposées par le narrateur et par un balancement continu entre narration et commentaire des actions entreprises). Le fond (un voyage erratique) fait corps avec la forme (un récit nécessairement imprévisible et décousu). Le narrateur assume une démarche bien éloignée du programme touristique tel qu'il pourrait être suggéré par la lecture d'un guide ; il s'en remet plutôt à l'aléa, au contingent, à l'imprévu : « Je crois que j'avais surtout choisi le hasard » (RO, 18). Sa démarche apparaît éminemment solitaire et lorsqu'il embarque une passagère, il a bien conscience de ce que son programme peut paraître incongru : « je la sentais gênée de rouler au hasard. » (RO, 74) Pour autant, il n'exclut pas que d'autres procèdent comme lui : « je me prenais à me demander combien on était comme ça, lancés au hasard sur des trajectoires absurdes. » (RO, 68) Ce cheminement aléatoire n'est pas sans antécédent : il présente d'évidentes parentés avec la dérive situationniste telle que la définissait Guy Debord en 1956<sup>151</sup>, qui renouait elle-même avec des pratiques initiées par Charles Baudelaire au XIX<sup>e</sup> siècle, ou par les surréalistes au début du XX<sup>e</sup> – à l'instar du *Paysan de Paris* de Louis Aragon (1926) ou de *Nadja* d'André Breton (1928) ; mais il est frappant de constater que l'introduction du hasard dans un contexte viatique permet de subvertir l'expérience touristique au sens où elle est habituellement définie et contribue à une complète reconfiguration de la posture du voyageur comme de celle de l'écrivain.

---

<sup>150</sup> Patrick Deville, *Le Feu d'artifice*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

<sup>151</sup> Guy-Ernest Debord, « Théorie de la dérive » in *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958.

Christian Oster ne se limite pas nécessairement à la figuration d'un personnage renonçant à comprendre ce qui le motive et se laissant passivement porter par les événements. Chez lui, la reconfiguration de la posture du voyageur peut aussi passer par l'adoption d'une attitude beaucoup plus volontariste assumant un recours délibéré au jeu. Son roman *Dans le train*, paru en 2002, met en scène un voyageur qui, pour rompre l'ennui, se rend gare Saint Lazare : « J'étais arrivé dans cette gare parce que j'en avais eu assez d'errer dans la ville, seul, et que, comme je ne voulais pas rentrer chez moi, j'avais fait le choix de me poser un moment dans un lieu d'où les gens partaient. » (DLT, 12) Finalement, il monte à bord d'un train qu'il choisit de manière aléatoire. Sa motivation véritable ne nous est donnée que rétrospectivement : c'est à la faveur d'une analepse que le lecteur découvre que le personnage avait anticipé un possible départ en fonction des rencontres qu'il aurait pu faire sur le quai :

par prudence, j'avais pris un billet, on ne sait jamais. J'avais hésité sur la destination, et puis, par paresse, je l'avoue, je m'étais adressé au guichet où la queue pour les départs immédiats était la moins longue. J'avais demandé un aller pour le terminus. À savoir Rouen, où je n'avais évidemment rien à faire, non plus qu'ailleurs. Mais personne ne m'attendait non plus à Paris, ce samedi, et j'avais un peu de temps (DLT, 13)

La situation proposée n'est pas sans présenter des similitudes avec celle de *Rouler* : même absence de destination (le personnage effectue son choix par défaut), même absence de programme arrêté (personne ne l'attend), même volonté de s'en remettre au hasard (« on ne sait jamais ») ; pour autant, le roman ne fait pas que déplacer le voyage d'un mode de déplacement (la route) à un autre (le chemin de fer) : *Dans le train* se singularise par la présence d'un personnage au caractère plus affirmé : non sans humour, il creuse l'écart entre sa posture et celle du touriste lambda : « je n'étais pas en vacances. Je n'étais pas là pour me promener » (DLT, 60). On le voit revendiquer ouvertement une posture ludique ; il n'hésite pas à recourir au mensonge, qui en vient à contaminer la relation qu'il entretient avec les autres personnages en faisant reculer la frontière entre le réel et la fiction qu'il élabore : « Je ne sais pas si elle y croyait, à mon mensonge, ou si elle jouait le jeu, elle aussi. » (DLT, 55) Le voyage est vécu comme une démarche expérimentale, et comme un possible moteur à la fiction nourrie d'un contexte touristique – lui-même étroitement corrélée à la présence du désir. D'où les clins d'œil à tonalité littéraire que le romancier adresse au lecteur lorsqu'il observe avec humour, au sujet des voyageuses aperçues sur le quai de la gare : « avec ces femmes-là, on ne pouvait pas leur en conter » (DLT, 13).

### 1.3.2 Le touriste, une identité qui sert de couverture

La fiction romanesque peut aussi conduire à des glissements plus inattendus, amenant certains personnages à utiliser le statut de touriste à titre de camouflage. Dans *Le Port intérieur* d'Antonine Volodine (1995), Kotter est un tueur envoyé en Asie pour supprimer deux individus qui ont quitté l'organisation à laquelle ils appartenaient ; or l'arrivée sur la presqu'île de Macau (variante portugaise du nom Macao), rapportée du point de vue de Kotter, est vécue à la manière d'une expérience touristique, comme en témoigne l'attention que le personnage porte au paysage :

L'atterrissage à Hong Kong est précédé d'un survol de la côte du Guangdong, avec ses échancrures et ses îles, ses îlots, des centaines. [...] La mer possède une teinte indéfinissable, un bleu-vert dont la beauté paralyse. Les mots sont impuissants à. On cherche en vain. Quelque chose de très intense se fixe pour toujours dans la mémoire. (LPI, 59-60)

Kotter semble avoir d'autant mieux assimilé les réflexes du voyageur de tourisme que, non content de sacrifier au double poncif de la célébration d'une beauté présentée comme indicible et de sa thésaurisation dans l'album des souvenirs, il rapporte son expérience à ce qu'en dit la documentation dont il a pris connaissance au préalable : « Le panorama reprend exactement les indications qu'en donnent les guides de voyage consultés par Kotter avant le départ » (LPI, 59). Il a si bien intégré les *habitus* du touriste que chacun de ses déplacements est pensé en fonction des conseils que lui donnent ses guides : « Pour gagner Macau à partir de Hong Kong, explique la documentation de Kotter, le voyageur doit se rendre au Macau Ferry Terminal. » (LPI, 61) Le narrateur va jusqu'à dresser un portrait quelque peu caricatural du tueur en touriste blasé, toujours prompt à se réfugier dans un univers aseptisé : « Les velléités touristiques de Kotter se détériorent. Il renonce à la découverte du paysage et de l'ambiance. Il se détend dans la fraîcheur glaciale de la voiture » (LPI, 63-64). Pour autant, il ne renonce pas à la recherche du pittoresque, fût-ce à bord de ladite voiture : « Sous le vinyl transparent qui recouvre les sièges, il y a des broderies blanches en forme de chrysanthèmes. Près du rétroviseur se balance une petite guirlande faite de fanfreluches vermillon, avec des pièces d'or, un portrait de Mao. La radio diffuse du canto-pop. » (LPI, 64) Jusque dans son habillement, Kotter épouse le comportement du touriste, comme en témoigne les propos qu'il adresse à sa victime : « Vous auriez pu vous réfugier ailleurs que sous les tropiques, tout de même, puis je dis, car ma veste bien que conçue pour le tourisme dans les pays chauds me collait aux épaules et aux flancs, On se demande comment vous arrivez à tenir le coup sans climatiseur » (LPI, 68). Le faisceau d'indices est tel qu'il faut bien se rendre à l'évidence : Antoine Volodine s'amuse à détourner toutes les

caractéristiques habituellement prêtées au touriste pour les appliquer à son personnage ; mais le tourisme ne joue pas seulement le rôle de couverture. Il résulte de cette disjonction entre le statut de Kotter (un tueur à la solde d'une organisation internationale) et les préoccupations futiles qu'il manifeste (celle d'un estivant en vacances) un indéniable effet comique.

Cette propension qu'a le roman à reconfigurer la figure du touriste pour en faire une couverture est observable chez d'autres auteurs<sup>152</sup> et notamment chez Mathias Énard : le protagoniste de *Zone* recourt à cette usurpation d'identité lors d'un séjour qu'il effectue en Syrie : « j'allais à Damas 'en touriste' » (ZO, 195). Sa tâche se trouve compliquée par le caractère peu touristique du pays dans lequel il séjourne : « je n'étais pas tout à fait rassuré [...] parce qu'en Syrie il n'y a que peu de touristes et qu'il n'est pas facile de se fondre dans la foule » (ZO, 198). Comme chez Antoine Volodine, cette couverture donne lieu à un traitement comique. Les activités habituellement prêtées au touriste sont énumérées sous le mode de la contrainte :

pour ne pas griller ma couverture trop vite je devais me promener, à Palmyre, à Apamée, visiter le musée d'Alep, voir l'église de saint Siméon le Stylite [...], explorer la vieille ville de Damas, m'émerveiller dans le concile de la mosquée des Omeiyades [...], et surtout manger, manger, boire et m'ennuyer (ZO, 195)

« se promener, visiter, explorer, s'émerveiller, manger, manger, boire, s'ennuyer » : ni l'ordre ni la fréquence des infinitifs ne relève du hasard, qui assimile l'activité supposée du touriste à une suite d'actions prévisibles (il ne peut que s'émerveiller) et souvent médiocres (l'alimentation prime sur la visite ; l'ennui l'emporte *in fine*). Même détournée de sa finalité première, l'identité du touriste se prête à la satire.

### 1.3.3 Le tourisme comme prétexte à la fuite

L'identité de touriste, en tant qu'elle permet de se déplacer tout en se mêlant à la foule des voyageurs, offre un moyen commode de disparaître. Le motif de la fuite dissimulée en excursion touristique apparaissait déjà dans *La Moustache* d'Emmanuel Carrère (1986)<sup>153</sup>, qui voyait le protagoniste menacé par la folie s'envoler pour l'Asie et se fondre délibérément parmi les touristes ; c'est d'une certaine manière ce qui advient des personnages féminins des *Grandes*

---

<sup>152</sup> Cette exploitation de l'identité du touriste comme couverture est observable jusque dans le champ du roman d'espionnage. Dans *The Tourist*, le romancier américain Olen Steinhauer désigne par le mot *Touriste* (avec une majuscule) les membres d'un service secret de la CIA en poste dans de grandes capitales étrangères. La métaphore est d'ailleurs filée : ceux qui les gèrent sont appelés les « agents de voyage », et leurs missions sont classées « tourisme » (Olen Steinhauer, *Le Touriste [The Tourist]*, Paris, Liana Levi, 2009).

<sup>153</sup> Emmanuel Carrère, *La Moustache*, Paris, Folio Gallimard, 1995 [1986].

*Blondes* et de *Un An* de Jean Echenoz ; c'est aussi le choix que fait Ann Hidden dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard.

Il est d'usage de rapprocher *Un An* (paru en 1997) de *Je m'en vais*, paru deux ans plus tard : ces deux ouvrages forment un diptyque attesté par la récurrence des personnages et par la complémentarité des deux récits qui par bien des points s'éclairent l'un l'autre. Mais *Un An* présente aussi des similitudes avec *Les Grandes Blondes*, paru en 1995 : ces deux ouvrages ont en commun de mettre en scène la fuite d'un personnage féminin. Dans *Les Grandes Blondes*, Gloire parcourt le monde pendant plusieurs mois pour tenter d'échapper à des poursuivants dont elle ignore la motivation (il s'agit en vérité d'hommes qu'un producteur de la télévision lance à ses trousses pour la convaincre de participer à une émission télévisée) ; dans *Un An* Victoire (qui craint d'être accusée de la mort subite de son compagnon) choisit de disparaître en province une année durant. L'une et l'autre endossent le statut de touriste : Gloire, dans une variante internationale et fortunée, s'envole pour l'Australie puis pour l'Inde avant de rejoindre la Normandie ; Victoire, son avatar hexagonal et désargenté, prend le train pour la région de Bordeaux avant de parcourir les Landes en car puis à bicyclette. Leurs parcours respectifs permettent d'inventorier avec beaucoup de subtilité l'extrême diversité des lieux d'hébergements mis à disposition des touristes<sup>154</sup>. Leur habillement trahit le souci qu'elles ont de se fondre parmi les voyageurs :

Gloire monta dans l'avion pour Bombay vêtue d'un ensemble de toile beige, d'inspiration lointainement coloniale et chaussée de sandales d'été à mitalons de corde. Comme toujours peu maquillé depuis son départ de Bretagne, son visage n'était qu'à peine visible sous de larges lunettes noires et un bob très couvrant d'où, comme au bon vieux temps, s'échappaient çà et là de brèves mèches claires. (LGB, 68)

Victoire elle aussi, à sa façon, adopte les usages des touristes : dès son arrivée à Saint-Jean-de-Luz, elle « ach[ète] un plan de la ville » (LGB, 13) et y fréquente le bord de mer : « Les jours de grand soleil, il arrivait aussi qu'elle passât un moment sur la plage » (LGB, 27) ; « Victoire s'installait à l'abri, loin de l'eau glacée, déplaçait une serviette puis un journal et, assise sur celle-là, feuilletait celui-ci sous son walkman. » Le narrateur émet même l'idée qu'elle ait pu y être photographiée à son insu par quelque touriste et note – plaisant effet de réel inspiré du goût qu'ont les estivants pour les albums de vacances – : « sans doute ces clichés existent-ils encore. » (LGB, 26-27)

---

<sup>154</sup> Sur cet aspect en particulier, voir le chapitre 6 « Les lieux d'hébergement : comment habiter un espace temporaire ? »

Mais si Gloire comme Victoire adoptent l'apparence extérieure et les usages des touristes, leur motivation est cependant toute autre : leur but ultime est bien de disparaître, comme l'indique le rêve programmatique que fait Gloire au moment où elle se prépare à partir : elle « [s]e représent[e] au bout de ce bas monde une retraite introuvable, inviolable, hors d'atteinte. » (LGB, 92) Même sa destination – l'Australie – semble motivée par une métaphore d'inspiration zoologique : Gloire rêve d'« [u]ne poche de marsupial au fond de quoi se blottir » (LGB, 92) ; l'image du kangourou permet aussi au romancier d'annoncer indirectement les épisodes à venir : « et puis hop, hop toujours plus loin vers l'horizon meilleur pour oublier jusqu'à son nom, tous ses noms » ; à la manière d'un touriste, Gloire rebondira d'une destination à une autre (la Bretagne, Paris, l'Australie, l'Inde, la Normandie) ; mais son objectif ultime restera inchangé : disparaître. Victoire elle-même n'a pas d'autre projet, comme le montre son empressement à quitter Paris au début de *Un An*. Sa précipitation conditionne même sa destination : gare Montparnasse, « Victoire chercha sur un écran le premier train capable de l'emmener au plus vite et le plus loin possible : l'un, qui partait dans huit minutes, desservirait Bordeaux. » (UA, 8) Elle pense faire de même en gare de Bordeaux, mais trois trains partent en même temps ; qu'à cela ne tienne : « Histoire de brouiller les pistes, sans trop savoir pour qui, trois fois Victoire tira au sort entre ces destinations puis, comme chaque fois sortait Auch, pour à ses propres yeux les brouiller mieux encore, elle choisit celle de Saint-Jean-de-Luz. » (UA, 12-13) Chez l'une comme chez l'autre de ces deux héroïnes, le voyage se trouve reconfiguré et mis au service de leur disparition. La pratique du tourisme n'a d'autres fins que de brouiller les pistes, et de masquer au monde leur véritable identité.

Un même désir de fuite est à l'œuvre dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard : lorsqu'elle découvre qu'elle a été trompée par son mari, Ann Hidden décide elle aussi de disparaître. Son premier réflexe consiste à se rendre dans une agence de voyages où elle découvre qu'elle devra renoncer à partir vers les États-Unis, destination incompatible avec sa recherche d'anonymat : « Toutes les compagnies américaines ou raccordées aux compagnies américaines devaient être évitées en raison de ce que l'employé de l'agence de voyages avait appelé *Passenger Name Record*. » (VA, 70-71) Elle y achète des chèques de voyage (VA, 70-71) puis fait réserver un billet pour le Maroc, expliquant à son ami comment elle compte se fondre dans la foule des touristes pour mieux disparaître :

Elle dit à Georges qu'elle conserverait son portable jusqu'à Marrakech – où elle achèterait dans le souk un portable à cartes « débloqué » dont elle ferait masquer le numéro. De Marrakech elle se rendrait dans le désert, gagnerait l'Atlas. Peu importait le safari, peu importait la caravane archéologique, peu importait le groupe auquel elle pourrait être

astreinte pourvu qu'elle fût inatteignable dans les oasis les plus lointaines de l'Afrique du Nord. (VA, 85)

Mais même cette destination se révèle être un leurre au plan diégétique (Georges ignore les vrais projets d'Ann) comme au plan narratif (le lecteur est lui-même induit en erreur) : en vérité, Ann prend un train pour Anvers (VA, 103) ; elle descend en cours de route, prend la direction de Maastricht puis de là suit le Rhin « dans un car rempli de touristes anglais. » (VA, 104) Elle séjourne pendant plusieurs mois dans divers hôtels, menant ce qu'elle appelle une « vie d'hôtel » (VA, 125) aux côtés des vacanciers. Comme les héroïnes d'Echenoz, elle change fréquemment de vêtements pour adopter les codes vestimentaires des touristes : en Belgique, elle achète des habits et « un sac en toile gris qu'elle pouvait mettre à son épaule » (VA, 104) ; à Fribourg, elle fait l'acquisition de nouveaux vêtements et d'« un grand sac à dos rouge » (VA, 105). En Italie ce goût pour le travestissement touristique prend même un tour obsessionnel, comme en témoignent les achats qu'elle effectue alors : « Elle changea de nouveau ses vêtements. Elle éprouva de la joie à acheter un grand sac de cuir clair, des jupes italiennes de coton mêlé de soie, des chandails de laine, un jean gris, un grand ciré de marin tout jaune. Elle sacrifia ses vêtements de montagne. Jeta le sac à dos. » (VA, 114) L'auteur évoque avec une particulière insistance le moment où elle revêt les vêtements aux couleurs de l'hôtel où elle réside, comme si ces derniers lui conféraient une forme d'anonymat : « Quand c'était l'heure de son bain, elle allait se changer dans sa chambre, enfilait la robe de chambre en coton blanc de l'hôtel sur son costume de bain, glissait ses pieds dans les petites sandales en plastique blanc crème de l'hôtel. » (VA, 118)

Cependant, même si elle adopte les apparences et les *habitus* des vacanciers, Ann poursuit un objectif fort différent des leurs : il ne s'agit pas pour elle de se distraire ou de se reposer mais bien de se réinventer, et pour cela faire disparaître la moindre trace de son ancienne existence. Son futur tel qu'elle l'envisage dans ses conversations avec Georges, juste avant son départ, est rapporté au conditionnel ; la tournure adoptée est proche de celle qu'utilisent les enfants pour s'imaginer une autre vie : « Cela serait un autre temps. Ce temps serait vécu par une autre femme. Il se situerait dans un autre monde. Il ouvrirait une autre vie. » (VA, 85) A plusieurs reprises, le narrateur nous donne accès à ses pensées qui expriment de manière récurrente le désir de se perdre : « Je ne sais pas où je vais mais j'y cours avec détermination. Quelque chose me manque où je sens que je vais aimer m'égarer'' » (VA, 109-110) ; ses promenades dans la campagne napolitaine n'ont pas d'autres motivations : elle « cherchait à se perdre, aimait se perdre, parvenait à se perdre. [...] n'importe quel angle d'invisibilité suffisait à sa joie. » (VA, 119) Ann peut bien endosser l'apparence d'une touriste, elle n'en partage pas les motivations et exprime même sa détestation à l'encontre d'une propriété « au confort

universel, admirablement faite pour les touristes qui ne désiraient qu'être nulle part, dans l'absence de douleur, à la limite de la mort qu'ils appelaient vacance. » (VA, 125) Singulier, le propos de Pascal Quignard l'est au plan grammatical comme au plan sémantique ; car substituer *la vacance aux vacances*, c'est associer l'expérience touristique à une forme de vacuité pour mieux révéler, *a contrario*, ce que le parcours du personnage peut avoir d'atypique : si Ann se réapproprie les codes extérieurs du tourisme, c'est pour en faire un usage qui paradoxalement la singularise.

### 1.3.4 Le futur de l'aventure

Le mythe de l'aventurier, qui continue de nourrir l'imaginaire touristique, est souvent associé à une figure du passé. Le roman s'emploie parfois à réinstaurer une forme d'aventure contemporaine. Mais il arrive qu'il fasse davantage, et qu'il en vienne à brouiller les temporalités – ce qui permet accessoirement d'imaginer ce à quoi pourrait ressembler cet aventurier dans le futur. Dans *Des Anges mineurs*, Antoine Volodine évoque sur un mode dystopique la vie d'une colonie d'hommes évoluant dans un avenir post-apocalyptique. Chacun de ces quarante-neuf « narrats » que comporte le roman transporte le lecteur dans un monde « post-exotique » qui n'entretient avec le réel de la toute fin du XXe siècle qu'un rapport pour le moins distendu : les personnages ont besoin d'endosser le statut d'aventuriers pour partir à la recherche des plus infimes traces d'un passé révolu. À cette évocation futuriste, le romancier adjoint une seconde strate temporelle en convoquant le souvenir des grandes découvertes sur un mode parodique : Mélanie Lamarre rappelle que « Dans la tradition de la littérature utopique fondée par Thomas More, un récit de voyage – inspiré à l'origine par les relations voyages écrites pendant la période des grandes découvertes – précède la description du pays idéal<sup>155</sup> ». Elle observe qu'Antoine Volodine « parodie avec humour ce motif hérité pour invalider l'existence terrestre de tout lieu idéal. Dans *Des Anges mineurs*, l'enthousiasme qui pousse les personnages à s'embarquer à la recherche de l'inconnu tourne court<sup>156</sup>. » Une troisième strate temporelle transparaît à travers l'objet rapporté à l'issue de ces explorations qui – aussi dérisoire soit-il – est perçu comme le témoignage émouvant d'une civilisation révolue :

Après un moment, il alla chercher dans le garage un pneu de vélo qu'il posa devant Baltasar Bravo. Le pneu avait encore des reliefs et, à un endroit, on avait noué dessus une portion brunâtre de chambre à air. C'est cet objet qui fut rapporté par les aventuriers. On peut le

---

<sup>155</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie*, op. cit., p. 57.

<sup>156</sup> *Idem*.

voir dans le musée des Découvertes, et longtemps il constitua la preuve unique de l'existence d'un passage vers les Dawkes. (DAM, 22)

La muséification du pneu de vélo parachève le déplacement opéré par la fiction romanesque : cet ultime déplacement temporel permet, comme le note Bruno Blanckeman, « en adoptant un point de vue futuriste, de présenter les modèles du monde moderne comme les résidus d'une civilisation archaïque<sup>157</sup>. » Les objets aujourd'hui les plus triviaux acquièrent ainsi le statut de témoignage archéologique désormais offert à la contemplation des touristes. Mais ce faisant, Volodine bouscule la représentation que nous nous faisons de l'aventurier pour en imaginer une ultime reconfiguration. L'aventure renoue avec son étymologie pour désigner ce qui devrait se produire : l'advenue d'un aventurier du futur qui, prenant appui sur des modèles passés, s'aventurera à rechercher des traces de notre existence présente.

---

<sup>157</sup> Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 56.



## Chapitre 2 Dans la foule : le deuil du voyageur en quête de distinction ?

« le tourisme est toujours une œuvre collective, y compris quand il est accompli par le plus solitaire des voyageurs<sup>158</sup> »

Rachid Amirou

Dans les représentations communes, les touristes sont souvent assimilés à une entité collective et relativement indistincte<sup>159</sup>, à rebours du voyageur prétendument authentique qui, lui, s'adonnerait à une entreprise solitaire. Un examen attentif de l'histoire du voyage permet de déjouer cette idée reçue : la plupart des textes du passé, qu'ils émanent de sources historiques ou littéraires, révèlent la dimension collective du voyage, et ce avant même l'émergence du tourisme. Les relations qu'entretiennent les voyageurs entre eux manifestent deux tentations contradictoires : le souci de se fondre dans le groupe et la volonté de s'en distinguer.

Historiquement, les voyageurs se définissent toujours par rapport à la communauté à laquelle ils appartiennent. C'est particulièrement sensible au Moyen-Âge où chaque voyageur – qu'il soit pèlerin, marin, commerçant ou qu'il ressortisse à une autre catégorie – s'identifie à une corporation génératrice de motivations et de comportements spécifiques. Daniel Maggetti observe par exemple que « les récits médiévaux de pèlerinage superposent [...] à l'expérience vécue d'un "chemin" l'itinéraire spirituel de la vie de l'homme sur terre<sup>160</sup>. » Cette logique communautaire est particulièrement sensible chez les pèlerins, qui constituent encore aujourd'hui l'un des paradigmes de référence pour comprendre l'activité touristique. Cela n'exclut pas que des contacts s'établissent entre membres de catégories distinctes<sup>161</sup>, mais la plupart privilégient la fréquentation de voyageurs qui leur sont proches. La plupart des récits de voyages publiés au XVIIe siècle portent la trace de cette dimension collective ; Marc Boyer, prenant en exemple

---

<sup>158</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 268.

<sup>159</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du Voyage*, op. cit., p. 49.

<sup>160</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage », *Dictionnaire du littéraire*, p. 803.

<sup>161</sup> Au XVIe siècle, Michel de Montaigne apprécie de pouvoir côtoyer d'autres voyageurs, reconnaissant s'être « toujours jeté aux tables les plus épaisses d'étrangers » (Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais*, livre III, chapitre IX, « De la Vanité »). Mais la forme de voyage à laquelle il se livre, avant tout destinée à voir du pays ou à retourner aux sources, est encore tout à fait marginale à cette époque, comme le souligne Jean-Didier Urbain : « Ces "proto-touristes" sont pour l'heure très rares, au plus quelques centaines, et sont d'autant plus indifférenciés qu'ils sont perdus dans une foule migrante et circulante de laborieux et de fervents portée par les principes de l'économie ou l'impératif de la foi. » (Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., pp. 30-31).

Racine ou Mme de Sévigné, note : « presque tous [...] manifestent une grande attention aux compagnons de voyage. N'en avoir pas est fâcheux ; mais en avoir de fâcheux est pire encore<sup>162</sup> » ; même l'essor de la diligence contribue à valoriser l'art de la conversation : « Cet univers clos, à l'opposé de 'l'enfer sartrien', permettait l'épanouissement de la sociabilité mondaine si prisée au XVIIIe siècle<sup>163</sup> ».

Le *Grand Tour* revêt un caractère tout aussi endogamique : l'aristocrate anglais qui s'y adonne s'inscrit dans un collectif que représente les jeunes gens de sa génération et manifeste par son comportement son appartenance à un milieu social<sup>164</sup>. S'appuyant sur la lecture de Norbert Elias<sup>165</sup>, Rachid Amirou souligne que cette forme d'entre soi s'inspire du modèle des sociétés curiales : « les mœurs modernes, loin d'être 'naturelles', sont le fruit d'un long processus historique. Elles ont d'abord été élaborées par la noblesse de cour puis propagées par cercles concentriques vers les autres couches de la population<sup>166</sup> ». C'est que la pratique du *Grand Tour* s'inscrit dans une logique distinctive. Cette sociabilité restreinte connaît cependant quelques exceptions : Marc Boyer observe que « [l]e mélange des 'touristes-précurseurs', avec d'autres voyageurs n'ayant pas leur 'qualité', pouvait plaire à quelques-uns qui [...] avaient le goût de l'observation sociale<sup>167</sup>. »

L'activité touristique à proprement parler, telle qu'elle se développe à partir du XIXe siècle, peut encore être assimilée – du moins à ses débuts – à une pratique distinctive au sens où l'entend Thorstein Veblen<sup>168</sup> : pour le voyageur, il s'agit toujours de se démarquer du plus grand nombre par une pratique qui le singularise et dans le même temps de manifester son appartenance à tel ou telle communauté de vue ou d'intérêt – ce que confirme Sylvain Venayre, pour qui « [l]es pratiques distinctives sont [...] consubstantielles au tourisme<sup>169</sup> ». Marin de Viry résume le phénomène à sa façon : « le touriste du XIXe [...] n'est pas là pour voir, mais

---

<sup>162</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 97.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>164</sup> Rachid Amirou, à la suite de Marc Laplante, voit dans la révolution anglaise de 1649 l'une des causes de l'essor du *Grand Tour* : la décapitation de Charles Ier marque l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle classe sociale, la *gentry*. Par contrecoup nombre d'aristocrates, relégués à la périphérie du pouvoir et disposant librement de leur temps, partent en quête de nouvelles pratiques distinctives. Le voyage vers le sud du continent Européen devient un passage obligé dans l'existence d'un homme de condition. (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 225).

<sup>165</sup> Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1976.

<sup>166</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 229.

<sup>167</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 104.

<sup>168</sup> À l'approche proposée par Pierre Bourdieu, Marc Boyer préfère celle de Thorstein Veblen pour qui la recherche de distinction s'observerait non pas d'un groupe social à un autre, plutôt à l'intérieur d'un groupe même social : « L'émergence du Tour se fait aux marges de la caste dominante qui ensuite l'adopte ; cette pratique 'distingue' non pas tout le groupe supérieur par rapport aux autres – position de P. Bourdieu – mais la minorité de ce groupe que ce comportement nouveau et ostentatoire singularise – théorie de Th. Veblen. » (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 41).

<sup>169</sup> Sylvain Venayre, « De l'aventurier au campeur : les mutations du tourisme », art. cit., p. 47.

pour recevoir du voyage une sorte de brevet identitaire, de cachet de la poste statutaire, de gri-gri psychosocial<sup>170</sup> ».

Cette aspiration à la singularité ne va pas sans occasionner quelques conflits : le touriste, identifié très vite à un collectif de voyageurs partageant les mêmes motivations, s'est trouvé très vite ostracisé par les autres voyageurs – et ce d'autant plus durement qu'il est associé à ses débuts à la nationalité anglaise. Sa présence est vécue comme une promiscuité pénible. Nathalie Roelens note que Maupassant intitule « Lassitude » le premier chapitre de *La Vie errante* (1890), et qu'il s'y montre « dégoûté des "papiers gras" et "sueurs confondues" des masses qui affluent à Paris<sup>171</sup> » à l'occasion de l'exposition universelle. Cet ostracisme occulte le fait qu'à bien y regarder la clientèle touristique est déjà moins monolithique qu'il n'y paraît : très tôt le tourisme se complexifie et se ramifie en groupes bien distincts, aux motivations parfois fort différentes voire conflictuelles : Catherine Bertho-Lavenir note que certains ont pour objectif à la fin du XIXe siècle d'évangéliser les campagnes<sup>172</sup> ; Sylvain Pattieu observe que d'autres, à l'instar du Touring Club de France, défendent l'idée d'un tourisme « patriotique et pédagogique<sup>173</sup> ».

Après la Seconde Guerre, alors que le tourisme se développe spectaculairement, son inscription dans le champ littéraire se renforce. Plus que jamais, le touriste est vu par les autres voyageurs, et en particulier par les écrivains, comme un gêneur. Visitant Pompéi, Julien Gracq note : « on ne voyait nulle part de visiteur isolé ; rien que des groupes martelant le pavé, chacun aggloméré autour de son cornac comme l'essaim autour de sa reine ; le seul bourdonnement des sabirs touristiques alternés allait s'enflant ou décroissant le long des ruelles. De même, à Paris, impossible de visiter une exposition sans tomber sur quelque rezzou pédagogique en maraude<sup>174</sup>. » L'écrivain en vient à assimiler le tourisme à une forme de prostitution : « Le prêt-à-porter culturel vous pourchasse de salle en salle, et vous expulse de ces rendez-vous solitaires du plaisir comme d'un mauvais lieu<sup>175</sup>. »

Le tourisme, pourtant, demeure une entité socialement clivée : dès les années 1950 le Club Méditerranée prend son essor en visant une clientèle relativement privilégiée, tandis qu'à l'autre bout du spectre, des associations de tourisme social apparaissent. Comme le note Sylvain Pattieu, cette cohabitation ne va pas sans heurts : « Tourisme et travail – liée à la CGT – [...] retourne le stigmate : le repoussoir devient le Club Méditerranée<sup>176</sup>. »

---

<sup>170</sup> Marin de Viry, *Tous touristes*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>171</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>172</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>173</sup> Sylvain Pattieu, « De l'aventurier au campeur : les mutations du tourisme », *art. cit.*, pp. 47-48.

<sup>174</sup> Julien Gracq, *Autour des sept collines*, *op. cit.*, p. 893.

<sup>175</sup> *Idem*.

<sup>176</sup> Sylvain Pattieu, « De l'aventurier au campeur : les mutations du tourisme », *art. cit.*, pp. 47-48.

Au moins deux raisons peuvent expliquer la virulence de ces diatribes anti-touristiques, en même temps qu'elles donneront lieu à un traitement romanesque qui pourra être observé jusque dans le champ de l'extrême contemporain. La première tient toute entière dans la formule sartrienne : « L'enfer, c'est les autres<sup>177</sup> ». Pour le voyageur qui se réclame d'une tradition érudite ou d'une pratique distinctive inspirée du Grand Tour, la présence de cette figure de l'altérité qu'incarne le touriste peut être assimilée à une malédiction. Paul Morand rapproche d'ailleurs le spectacle qu'offrent les plages en été d'une peinture des enfers : « c'est un monstrueux baptême marin de l'humanité entière [...] pullulement de vivants hors d'un chaudron de Jérôme Bosch, de vivants aussi nombreux que des poux de sable, la valise tourne-disque à la main, ou le transistor pendu au cou, la peau éclatée comme un vieux tambour crevé sous la charge que lui bat le soleil<sup>178</sup>. »

Une deuxième explication, nullement incompatible avec la première, tend à faire du touriste une manière d'*alter ego*. C'est en ce sens que l'on peut lire *La Reine Albemarle ou Le dernier touriste*<sup>179</sup>, roman inachevé que Jean-Paul Sartre projette d'écrire en 1951. Un voyageur en vacances à Venise s'y trouve confronté à la présence récurrente et angoissante d'un touriste qu'il assimile à un double : « C'est, horreur, mon semblable, mon frère, il tient un guide Bleu dans sa main gauche et porte un Rolley-Flex en bandoulière. Qui donc est plus dépourvu de mystère qu'un touriste<sup>180</sup> ? » Tangram Ravindranathan, qui voit dans ce double une « figure de spectateur inscrite au sein même du spectacle vénitien », souligne le rôle crucial qu'il joue au cœur de la fiction : « Le double, en qui le narrateur se reconnaît tout en mesurant le "faux trait d'union" de l'illusion spéculaire, en vient à porter les majuscules d'une allégorie effroyable<sup>181</sup> ». Ce motif du double est également exploité par Paul Morand, mais dans une intention différente : le touriste s'y trouve assimilé à un reflet déformé et grotesque du voyageur qu'entend être l'auteur<sup>182</sup> : « À présent, je contemple avec effroi la caricature, à des millions d'exemplaires, de mon personnage<sup>183</sup>. » « Le drame du voyageur contemporain est qu'il est imitable, et imité », note Jean-Didier Urbain. À sa manière l'auteur de *Bains de mer*, qui fait figure de précurseur

---

<sup>177</sup> Jean-Paul Sartre, *Huis clos. Suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1947].

<sup>178</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.* pp. 165-166.

<sup>179</sup> Jean-Paul Sartre, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, (fragments ; texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre), Paris, Gallimard, 1991.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>181</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>182</sup> Marin de Viry voit dans cette relation trouble qu'entretient Paul Morand avec le touriste le signe d'une crainte inavouée. Moquant les prétentions aristocratiques de l'auteur, il en raille la « cuisine de l'âme mal tenue » : « Le touriste Morand ne voyage que dans son mépris pour les ploucs et surtout, dans son inquiétude d'en être. De ce point de vue, il est très contemporain. Je ne connais aucune œuvre qui dise mieux la catastrophe de la comparaison. » (Marin de Viry, *Tous touristes*, *op. cit.*, pp. 18-19).

<sup>183</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.*, p. 166.

dans la fréquentation des rivages, participe de la « [c]onversion de l'archétype en stéréotype<sup>184</sup> ».

Insensiblement cependant, certains écrivains s'efforcent de mieux rendre compte des interactions complexes qui pouvaient se nouer au sein des groupes qui les constituent, à l'instar de Michel Vinaver dans sa pièce *Iphigénie Hôtel*. Le dramaturge y recourt au dispositif du huis clos pour révéler les tensions qui parcourent un groupe de touristes bloqués dans un hôtel suite aux premiers « événements d'Algérie »<sup>185</sup>. D'ailleurs, même les auteurs qui assument une forme de rupture avec la logique prétendument « communiale » du tourisme ne peuvent faire l'économie d'un regard sur les pratiques de ceux qu'ils côtoient – en 1974, Muriel Cerf dans son *Antivoyage* se démarque clairement des touristes, tout en montrant l'essor du mouvement hippie, non moins collectif.

\*\*\*

« [C]ontrairement à une idée reçue très répandue, l'Autre que rencontre le plus généralement le touriste est un autre touriste<sup>186</sup> ». Ce constat des géographes de l'équipe MIT (Mobilités, Itinéraires, Tourismes) rappelle que la spécificité du tourisme tient au fait qu'à la différence du voyage (qui peut être vécu sur un mode solitaire), il constitue une expérience nécessairement collective. Vécu sur un temps restreint et dans un lieu donné, il offre au romancier un moyen privilégié d'interroger la façon dont se nouent – ou se dénouent – les relations avec autrui. Les enjeux de cette expérience dépassent largement le cadre étroit des pratiques touristiques. À travers la représentation du groupe, la question qui intéresse l'écrivain est bien : « comment faire société ? »

La question s'avère d'autant plus complexe que le touriste est l'héritier de modèles antérieurs aussi variés que contradictoires. Les vacanciers, note Rachid Amirou, « puis[ent] dans le stock de modèles sociétaux que l'histoire du loisir et des voyages met à leur disposition<sup>187</sup>. » Ce modèles font sentir leur influence de diverses manières : soit qu'elles opposent les voyageurs entre eux (phénomène dont l'histoire littéraire, nous l'avons vu, fournit de multiples exemples) ; soit qu'elles s'affrontent dans la conscience même du touriste (ou dans son inconscient) sous la forme de tentations contradictoires (ce qui tend à en faire une figure profondément clivée) ; soit qu'elles s'y manifestent tour à tour (le psychisme du voyageur, soumis à des situations changeantes, se révèle extrêmement mobile). Par quels dispositifs

---

<sup>184</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 101.

<sup>185</sup> Michel Vinaver, *Iphigénie hôtel*, Paris, Gallimard, 1963. La pièce, écrite en 1959, ne sera créée qu'en 1977.

<sup>186</sup> Rémy Knafou (dir.) *Les Lieux du voyage*, op. cit., p. 90.

<sup>187</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 242.

énonciatifs, narratifs et stylistiques rendre compte des interactions complexes et changeantes qui se jouent dans ce microcosme – voire dans la conscience même du voyageur ?

La première de ces tensions oppose le modèle aristocratique au modèle communiel (lointainement inspiré de la pratique pérégrine) : au sein du groupe que constituent les touristes, le voyage (sous sa forme organisée) vise-t-il permettre à celui qui s’y adonne de manifester sa singularité, ou est-il vécu comme une occasion privilégiée d’établir des contacts, de faire des rencontres, de vivre une expérience collective ? Indirectement se trouvent interrogées les motivations qu’il partage (ou pas) avec les autres touristes : il peut tout aussi bien reconnaître chez eux ses propres valeurs qu’éprouver ce qui le distingue d’autrui. La tâche du romancier, mis au défi de rendre compte de ces tentations contradictoires, s’avère d’autant plus complexe qu’il doit pouvoir en révéler le caractère dynamique, à la fois conflictuel et imprévisible, qui voit parfois les groupes – et les aspirations du voyageur – s’affronter à fronts renversés.

De cette première tension en découle une autre, qui oppose une pratique ritualisée du tourisme ou au contraire une approche iconoclaste. Ritualisée car faire du tourisme, c’est consentir à sacrifier à un certain nombre de passages obligés qui font partie de l’expérience collective : Lévi-Strauss lui-même souligne la part de religiosité diffuse que revêt la pratique du tourisme<sup>188</sup>. Iconoclaste, car le tourisme est aussi un lieu où l’on voit fréquemment le voyageur marquer une distance, exprimer un refus, adopter une attitude possiblement transgressive à l’égard des normes qui lui sont imposées. Là réside, pour Rachid Amirou, le « paradoxe du touriste » : « comment être soi tout en se comportant d’une manière tout à fait convenue car éminemment touristique ?<sup>189</sup> » D’une certaine manière, cette question se pose aussi pour l’écrivain : comment peut-il faire éprouver le caractère rituel de la démarche touristique ? et comment, surtout, se positionner à son égard ? Doit-il consentir à donner à son récit la forme prévisible d’une expérience touristique épousant ses rituels comme autant d’étapes inévitables, ou choisir de la revisiter sur un mode ludique ou parodique ?

Une dernière opposition tient à la nature essentiellement ludique de la pratique touristique. Le voyage d’agrément contraint en effet celui qui s’y adonne à choisir entre rester fidèle à ce qu’il considère être sa personnalité propre ou consentir à se réinventer à la faveur d’une expérience singulière et vécue dans un cadre inhabituel. La possibilité qu’offre le tourisme d’expérimenter une personnalité nouvelle est signalée par Edgar Morin dès 1965, qui

---

<sup>188</sup> « Mettre une fois par an sa culture entre parenthèses pour, en fin de compte, la confirmer, ce n’est pas une invention des campeurs ou des clubs de vacances. Le rituel sacré n’est pas loin ! [...] Les cases des villages de vacances, les fermettes, les toits de chaume, les poutres apparentes et le barbecue, ce sont encore des signes confus de sacralisation annuelle. » (« Tristes vacances », entretien avec Claude Lévi-Strauss, *Le Nouvel Observateur*, n°74 du 13 avril 1966 [en ligne]. URL : <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20060414.OBS4022/claude-levi-strauss-tristes-vacances.html> [site consulté le 14 août 2017].

<sup>189</sup> Rachid Amirou, *L’Imaginaire touristique*, op. cit., pp. 319-320.

observe que le vacancier peut devenir tour à tour « paysan, montagnard, pêcheur, homme des bois<sup>190</sup> »... Cette perspective interroge la manière dont l'expérience touristique s'intègre à la vie sociale ordinaire ou s'en éloigne, ne serait-ce que momentanément. Ce questionnement peut d'ailleurs être envisagé sur un plan à la fois individuel et collectif : il interroge aussi bien la manière dont l'individu réinvente (ou pense se réinventer) l'image qu'il donne de lui-même à la faveur d'un contexte singulier que la façon dont les membres du groupe se vivent eux-mêmes comme une troupe en représentation. Car il y a quelque chose d'éminemment théâtral dans le dispositif touristique, dont ont pris conscience bien des romanciers contemporains.

Dans un premier temps, nous verrons comment le roman s'emploie à rendre compte de cette dimension communielle que revêt le tourisme en examinant la manière dont l'écriture romanesque en vient à prendre elle-même une forme ritualisée. Notre attention se portera ensuite sur le regard qu'adoptent les auteurs contemporains à l'égard des touristes, qu'ils soient appréhendés extérieurement à la manière d'Olivier Rolin ou de Mathias Énard, ou assumé par un narrateur situé au sein même du groupe à la façon de Lydie Salvayre ou de Michel Houellebecq. Nous examinerons ensuite la manière dont certains romanciers, à l'instar d'Éric Chevillard, en viennent à questionner leurs motivations sur un mode plus individuel. Enfin, nous nous interrogerons sur les différents emplois romanesques auxquels se prête cette figure qui invite à se demander dans quelle mesure le romancier peut, *in fine*, se penser lui-même en touriste.

## 2.1 D'un cérémonial touristique à une écriture ritualisée

Si le tourisme est souvent présenté comme un phénomène collectif, c'est que le voyageur appartient à un ensemble dans lequel il est amené à se dissoudre. Voyager, c'est *volens nolens* consentir à la norme en sacrifiant aux pratiques sociales du plus grand nombre. Par le recours à des procédés variés, le roman contemporain en révèle le caractère ritualisé, au sens que l'anthropologie prête au rituel lorsqu'elle élargit son emploi à des manifestations sociales. Claude Lévi-Strauss souligne que le rite se signale par sa répétitivité, parce qu'il redouble d'une certaine manière les principales étapes de l'existence. Dans *L'Homme nu*, il voit dans le rituel un « souci maniaque de repérer par le morcellement, et de multiplier par la répétition, les plus petites unités constitutives du vécu<sup>191</sup> ». Le voyage d'agrément prend un caractère d'autant plus

---

<sup>190</sup> Edgar Morin, *Introduction à une politique de l'homme, suivi de Arguments politiques*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 104.

<sup>191</sup> Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, pp. 597-611.

ritualisé qu'il n'est pas exempt d'une dimension religieuse. Pour le sociologue Rachid Amirou, s'appuyant sur les travaux de Dean MacCannell<sup>192</sup>, « le touriste s'impose une suite ininterrompue de cérémonies, une série de visites obligées, en suivant un parcours ritualisé emprunté par des millions de voyageurs<sup>193</sup> ». L'auteur de *L'Imaginaire touristique* évoque en particulier l'achat de souvenirs, des cartes postales stéréotypées, de photographies célébrant des rites de souvenirs au retour à la maison. Le moment du départ en vacances ou celui du retour sont les moments clés de ces pratiques ritualisées. Mais ils ne sont pas les seuls à être présentés sous l'angle de la prévisibilité : à bien y regarder, chacune des étapes du périple en vient à constituer un passage imposé – depuis ses premiers préparatifs jusqu'au moment où le voyageur renoue avec son existence antérieure, en passant par le voyage lui-même, l'arrivée à destination ou les visites qui jalonnent son séjour<sup>194</sup>. En somme, « [l]e monde des vacances abonde en rites de toute nature, y compris dans les relations qui s'établissent entre les compagnons d'un même circuit<sup>195</sup>. » L'écriture romanesque contemporaine s'en ressent, qui pour révéler ce que les pratiques touristiques peuvent avoir de ritualisé les décline au plan stylistique en multipliant les figures de répétition.

### 2.1.1 Quand le roman thématise les rituels de séparation

Pour rendre compte des étapes incontournables que comporte le voyage, il arrive fréquemment que le roman les redouble sur le plan narratif en les convertissant en autant de passages obligés ; ainsi peut-on comprendre l'importance accordée à l'évocation du départ et à celle du retour. Une attention particulière est portée au moment des préparatifs, qui font partie de l'expérience touristique en ce qu'ils obligent le voyageur à anticiper sur son périple à venir. De manière tout à fait symptomatique, Éric Chevillard réserve la première des trois parties que comporte son roman *Oreille rouge* à l'évocation de la période qui précède le périple du personnage en Afrique – quitte à entretenir l'illusion d'un départ véritable :

[...] Il y va. Il s'installe confortablement sur le siège inclinable, position couchette – décollage. À travers les nuages, il distingue un foulard espagnol, il trempe un pied dans l'Atlantique, il ratisse le sable du Sahara avec ses doigts. Il traverse quelques turbulences,

---

<sup>192</sup> Dean MacCannell, *The Tourist, A new Theory of the Leisure Class*, 1976. Voir en particulier: “*Sightseeing as Modern Ritual*” et “*The Stages of Sight Sacralization*”, pp. 42-48.

<sup>193</sup> Rachid Amirou, *L'imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>194</sup> On reconnaît là les trois temps du tourisme tels progressivement mis en évidence par Marc Boyer : « Le voyage a trois temps – avant, pendant et après (M. B. *le Tourisme*, 1972) – et l'image d'un attrait sont successivement ‘rêvés, perçus et prolongés’ (M. B., *la Communication touristique*). » (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 226).

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 175.

il a un bref évanouissement, puis le médecin retire son gant de caoutchouc, jette la seringue dans une corbeille, c'est fini, vous pouvez remettre votre chemise.

Il ne lui faut pas moins de six vaccins pour se sentir enfin concerné par l'Afrique. (OR, 20-21)<sup>196</sup>

L'évocation de ces préparatifs permet évidemment au romancier de moquer les excès de précautions du voyageur occidental mais elle témoigne aussi de l'attention qu'il porte à de petits rituels qui sont une composante du voyage, au nombre desquels il faudrait compter le moment où le voyageur fait part de son projet (OR, 24) ou encore celui où il reçoit son billet et son visa (OR, 28). Même ton amusé dans *Nous trois* de Jean Echenoz (1992), quand Meyer se livre lui aussi aux préparatifs du voyage ; ces derniers donnent lieu à une complète métamorphose vestimentaire :

Le jour se lève, Meyer fait ses bagages. Procède avec méthode : de haut en bas du corps puis de l'intérieur vers l'extérieur de la personne, du bob aux tongues puis de l'aspirine à l'écran total. Je crois que c'est tout, qu'est-ce que j'oublie. (NT, 13)

Cette dernière question relève de la logique de l'analepse : on peut y lire tout autant une question que se pose le voyageur à lui-même (ai-je bien tout emporté ?) qu'une interrogation adressée par le romancier à son lecteur (ai-je bien tout énuméré ?). Cette connivence n'est rendue possible que par l'expérience du tourisme que les lecteurs ont en partage avec l'auteur, fût-ce par procuration. « Les *realia* des temps présents défilent, sans accrocher la narration, intégrées dans sa texture comme dans le quotidien. », note à ce propos Bruno Blanckeman. Ce qui l'amène à observer qu'« [e]n multipliant les points de fixation sur ces objets, le récit pratique une investigation pointilliste des comportements collectifs, dans leur automatisme le plus anodin et le plus révélateur<sup>197</sup>. » Un même questionnement métadiscursif est à l'œuvre lorsque est évoqué un autre rituel : celui des dernières précautions à prendre avant le départ. Dans un premier temps, Echenoz énumère les précautions prises pour le départ : « Meyer boucle son bagage et souffle. Allons-y, dit-il à voix haute avant de couper le gaz et l'eau, puis de fermer sa porte. Il sort de l'immeuble, deux sacs de voyage à la main, sous le bras son autoradio extractible. » (NT, 51) Mais sitôt la voiture démarrée, le personnage est pris d'un doute : « il n'est plus très sûr, soudain, d'avoir coupé le courant chez lui. » (NT, 51) Tout autant que la mémoire du

---

<sup>196</sup> On retrouve ici un procédé expérimenté dans le roman *Nous trois* de Jean Echenoz (1992) où le lecteur croit lire le récit d'un décollage spatial avant de découvrir qu'il ne s'agit que d'un entraînement effectué à bord d'un simulateur de vol (NT, 124-127).

<sup>197</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 58.

personnage, c'est celle du lecteur qui se trouve ici sollicitée – manière pour Echenoz d'inviter celui-ci à participer textuellement aux dernières vérifications.

Pour qui ne part jamais en vacances, ces rituels liés au départ prennent une importance plus considérable encore. C'est ce que révèle Philippe Raulet dans son roman *Pitiés* (2003), qui évoque les vacances d'une famille désargentée. Les ultimes vérifications y occupent une place démesurée du fait de la fébrilité des personnages et de leur manque d'expérience, d'autant plus sensible que le romancier privilégie le point de vue de Thomas, adolescent attentif au regard que pourraient porter les voisins sur les excès de précaution de ses parents :

[...] Thomas ramasse son sac, le met sur ses genoux, décidément la honte, la famille Pingouin en vacances, tout l'immeuble le sait, il branche sa musique et qu'eux, pendant ce temps, débranchent tout ce qu'ils veulent

le frigo et la télévision sans oublier l'antenne, en cas toujours de foudre, Lili pense à un coup de foudre, de toute façon ils coupent tous les compteurs, eau, gaz et électricité [...]

ils sont avec leurs sacs sur le palier et Louis demande, On a tout, cette fois ? (PI, 128)

Comme chez Jean Echenoz, la question finale peut être lue comme une adresse au lecteur ; mais dans son inscription diégétique elle signale une dimension plus collective : il ne s'agit plus d'un voyageur isolé qui se parle à lui-même, mais d'un père de famille conscient de ses responsabilités (jusqu'au moment où il s'aperçoit... qu'il a lui-même oublié de prendre les billets).

Cette attention portée au moment où le voyageur quitte son logis paraît d'autant plus symptomatique qu'elle rappelle que le voyage – même dans sa manifestation la plus « touristique » – convoque un imaginaire du passage et de la régénération. Comme le note Rachid Amirou, de nombreux rites sur lesquels se fonde aujourd'hui le tourisme « renvoient à une idée de franchissement de seuils (*limen*) successifs et bien délimités<sup>198</sup> ». Or le premier seuil que franchit le voyageur, c'est d'abord celui de son logis ; ainsi dans *Renaissance italienne* (2008) d'Éric Laurent, le narrateur sur le départ se livre à un dernier contrôle visuel :

Afin de m'assurer que je n'avais rien oublié d'emporter, je jetai un dernier regard circulaire à mon appartement avant que de le quitter, lequel, quoique le soleil brillât largement au-dehors, me parut sombre, la lumière du jour y pénétrant faiblement en effet [...]. Parvenu dans le vestibule, je coupai l'alimentation d'eau, d'électricité et de gaz, ces trois (pour reprendre les termes de l'ancienne médecine) humeurs cardinales des logements modernes.

---

<sup>198</sup>Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 157.

Puis je verrouillai la porte. Quand j'accédai enfin à la rue, il me sembla avoir quitté l'ombre pour la lumière. (RI, 59-60)

Le romancier revisite ici les rituels du départ pour leur donner une dimension nettement métaphorique : le passage de l'ombre à la lumière signale un premier basculement, et rend sensible le caractère rituel de l'abandon de l'appartement ; la fermeture de l'eau, de l'électricité et du gaz est assimilée à une provisoire dévitalisation : son existence sédentaire se trouve mise en suspens.

Si nombre de romanciers attachent une particulière attention à ces rites auxquels donne lieu le départ, la plupart renoncent à en expliciter les motivations. Dans *Extension du domaine de la lutte*, Michel Houellebecq se contente de rapporter à la première personne l'expérience vécue par son personnage : « Avant de partir, je termine tout ce qui reste à manger chez moi. C'est assez difficile, car je n'ai pas faim<sup>199</sup>. » « Je ne vois pas pourquoi je fais ça, il est évident que ce sont des produits de longue conservation. Mais il y a déjà longtemps que le sens de mes actes a cessé de m'apparaître clairement<sup>200</sup>. » Lecteur attentif des travaux menés en sciences humaines, et en particulier de ceux de Rachid Amirou<sup>201</sup>, Houellebecq a nécessairement conscience du caractère rituel de cette action. S'il refuse de l'expliquer, c'est qu'il épouse au plus près le point de vue borné de son personnage tout en manifestant une forme de connivence avec son lecteur dont il sait – pour peu que ce dernier soit un tant soit peu familiarisé avec la pratique du tourisme – qu'il pourra décrypter le caractère rituel de ce comportement.

## 2.1.2 Retour de vacances ou comment écrire la routine

Comme son étymologie l'indique, le mot *touriste* réfère à un mode de déplacement nécessairement circulaire : son escapade est finalisée, elle est toujours inscrite dans un aller et retour : « Cette fugue est accomplie comme seule peut l'être une action rituelle : avec un début et une fin<sup>202</sup> » note Jean-Didier Urbain : après la séparation et l'initiation survient donc une phase de réintégration. En conférant à son roman *Oreille rouge* la forme d'un triptyque, Éric Chevillard rend bien compte de cette tripartition : à la première partie – entièrement dévolue aux préparatifs du voyage – fait pendant la troisième qui est toute entière consacrée à l'évocation du retour au foyer. Le narrateur s'emploie à y répertorier les actions rituelles qui marquent

---

<sup>199</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, *op. cit.*, pp. 176-175.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 176-175.

<sup>201</sup> Michel Houellebecq cite nommément Rachid Amirou dans le roman *Plateforme* sous la forme d'une épigraphe page 45 ; le romancier a par ailleurs rédigé la préface de *L'Imaginaire touristique* réédité en 2012 par les éditions du CNRS.

<sup>202</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 336.

l'achèvement du voyage : « Il dispose avec soin sur son étagère trois petits hippopotames non moins méticuleusement sculptés dans la dent d'un plus gros et l'éléphant d'ébène du marché des artisans de Bamako. Rien à voir donc avec ces bibelots que rapportent volontiers les touristes » (OR, 152). L'humour avec lequel Chevillard évoque la prétention qu'a son personnage de se démarquer du plus grand nombre souligne la vanité de cet espoir ; le retour au foyer vaut retour à la normale : « après quelques jours, il range dans un tiroir son porte-clés touareg constitué de longues franges de cuir multicolores. Après quelques jours, il a repris toutes ses habitudes » (OR, 153).

Jean-Philippe Toussaint, peu attentif aux préparatifs du départ, se montre en revanche fort disert lorsqu'il s'agit d'évoquer ces rites par lesquels le voyage s'achève. Dans *La Télévision* (1997), il rend compte du retour des voisins de l'appartement que le narrateur occupe pour quelques mois à Berlin ; la scène est d'autant plus marquante qu'elle est rapportée de son point de vue à lui, tapi dans l'ombre du vestibule de l'immeuble :

[...] je reconnus les Drescher qui revenaient de vacances.

Inge (je continuais d'observer la voiture à distance depuis le hall sans bouger) était toute bronzée, et je la regardai ouvrir la portière et descendre de voiture. Uwe était également bronzé, qui portait un polo estival à manches courtes, avec ses petites lunettes rondes studieuses à montures en écaille. Il avait gardé ses clés de voiture à la main, et, debout sur le trottoir, le pantalon tout froissé par le voyage, il considérait sa voiture d'un air abattu en se demandant comment il allait la décharger. (TV, 176-177)

La focalisation adoptée ici permet de souligner le caractère topique de cette scène de retour. Le moment du déchargement est d'ailleurs suivi d'autres étapes tout aussi prévisibles, comme l'ouverture de la boîte aux lettres (TV, 179) ou les premières « conversations post-vacancières<sup>203</sup> », pour reprendre la formule proposée par Jean-Didier Urbain. Celles-ci adoptent d'ailleurs une forme assez convenue : « cela avait été une balade formidable, me disait-il, et il se remit en route, commença à s'engager devant moi dans les escaliers, ils n'avaient pas eu à le regretter, ils avaient fait cela tous les deux, accompagnés d'un simple député européen portugais et de son épouse (ah, oui, cela devait être bien, dis-je) » (TV, 180). À l'expression nécessairement enthousiaste des expériences vécues au cours du séjour succède la réaction tout aussi attendue de l'interlocuteur, abondant (mollement) dans le sens du vacancier fraîchement débarqué.

---

<sup>203</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 270.

Chez Michel Houellebecq, le retour prend une forme plus solitaire mais tout aussi normalisée. Dans *Plateforme* (2001), le narrateur rentrant d'un voyage en Thaïlande renoue sans transition avec un quotidien morose :

L'avion atterrit à Roissy à onze heures ; je fus un des premiers à récupérer ma valise. À midi et demi, j'étais chez moi. On était samedi ; je pouvais sortir faire des courses, acheter des bibelots pour mon intérieur, etc. [...] Après la période des fêtes, il y a toujours une légère décrue de la consommation alimentaire des ménages. J'achetai un poulet rôti, deux bouteilles de Graves et le dernier numéro de *Hot Video*. Cela constituait une option peu ambitieuse pour mon week-end ; je n'avais pas l'impression de mériter plus. (PL, 143)

L'évocation simultanée des activités auxquelles se livre le protagoniste (faire des courses, acheter des bibelots) et d'une donnée statistique (la décrue de la consommation alimentaire des ménages) tend à inscrire l'expérience individuelle du personnage dans l'ensemble plus vaste dont il participe en tant qu'élément isolé. C'est un choix délibéré, que revendique l'auteur lui-même dans un entretien au magazine *Lire* : « ...à un moment donné, il m'a paru spécialement opportun de m'intéresser aux classes moyennes. Âge moyen, situation sociale moyenne... Une opinion majoritaire me paraît toujours intéressante, quelle qu'elle soit<sup>204</sup>. » Rita Schober attribue la spécificité du personnage houellebecquien au néolibéralisme qui « assujettit l'homme moderne en le soumettant aux besoins du développement du marché et en influençant de plus en plus ses structures mentales par le truchement de l'industrie médiatique<sup>205</sup> ». Il en résulte un individu sujet à « un processus de dépersonnalisation<sup>206</sup> » de sorte qu'un certain manque de personnalité est perceptible chez chacun<sup>207</sup>. Dans *Plateforme*, l'expérience du retour à la vie normale après les fêtes, vécue sur le mode singulatif, se trouve *ipso facto* assimilée à celle de millions d'autres individus vus comme autant de particules élémentaires.

## 2.2 Les touristes : une entité plurielle, des interactions complexes

En dépit des rites qu'ils ont en partage, les touristes forment un ensemble beaucoup moins homogène que la littérature de ces dernières décennies n'a bien voulu le laisser entendre.

---

<sup>204</sup> Michel Houellebecq, entretien avec Didier Sénécal, publié le 1<sup>er</sup> septembre 2001, *Lire*, [en ligne]. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html) [site consulté le 15 août 2017].

<sup>205</sup> Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, p. 508.

<sup>206</sup> Michel Houellebecq, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 65, cité par Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman », p. 508.

<sup>207</sup> *Idem*.

Privilégiant l'image du troupeau (« en style mi-bergerie, mi-haras, mi-ferme<sup>208</sup> », pour paraphraser Segalen) la littérature s'est longtemps désintéressée des liens observables au sein de ce collectif. Le roman d'aujourd'hui s'emploie à corriger ce travers en exhibant les relations – tantôt communielles, tantôt conflictuelles – qui s'établissent à l'intérieur des groupes de voyageurs ou à leur périphérie.

### **2.2.1 De la posture surplombante à l'immersion assumée : focalisations multiples**

Pour suggérer la complexité des relations qui se nouent au sein des groupes de voyageurs, le champ romanesque contemporain se fragmente en un grand nombre de focalisations différentes, allant de la posture de l'observateur soucieux de conserver un point de vue résolument extérieur au phénomène touristique au narrateur assumant le point de vue d'un touriste embarqué à bord d'un groupe de ses semblables – *embedded*, diraient aujourd'hui les militaires au sujet des journalistes qui les accompagnent. Ces différentes focalisations offrent à chaque fois un éclairage très différent quant à la condition du touriste.

#### **L'extériorité revendiquée : une écriture qui creuse l'écart**

Le personnage principal de *Méroé* d'Olivier Rolin (1998) porte un regard résolument extérieur au phénomène touristique. Ainsi que le résume Mélanie Lamarre, « l'écrivain [y] élabore la figure d'un ancien révolutionnaire mélancolique, exilé au Soudan à la suite d'une rencontre amoureuse<sup>209</sup> ». Ce protagoniste, désireux de mettre à distance son passé occidental, manifeste un point de vue radicalement antitouristique. Il se félicite tout d'abord de l'âpreté de la vie à Khartoum, où il réside, qui le protège des « caravanes de touristes » (ME, 12) et autres « manifestations de la société marchande ou spectaculaire » (ME, 12-13). Il fait également en sorte de ne pas partager sa table avec « n'importe quel pied-blanc » (ME, 68). Il porte un regard peu amène sur les touristes fraîchement débarqués, comme en témoigne la férocité des périphrases par lesquelles il les désigne : « ces caves » (ME, 63), « ces paumés [...] suant dans le costume d'hiver endossé huit heures plus tôt à Londres, Francfort ou Paris » (ME, 62). Et lorsque par malheur une figure singulière se détache de ce collectif indifférencié, c'est pour faire l'objet d'un commentaire des plus expéditifs : « Vraie tête de con, celui-là, avec son short » (ME, 63) ; le recours au déictique signale une forme d'hypotypose : il s'agit bien là d'une scène croquée sur le vif. Le choix des métaphores n'est pas moins cruel : la roseur d'un vieil Anglais est plaisamment rapprochée de celle d'« un crustacé ébouillanté » (ME, 72). Quant à l'arrivée

---

<sup>208</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, op. cit., p. 47.

<sup>209</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie*, op. cit., p. 88.

cyclique de nouveaux occidentaux, elle est vécue sur le mode de la répétition et de l'exaspération que traduit de brusques écarts langagiers : « Débarquement d'ahuris dans la grande étuve, je connais ça. Brasseurs d'affaires minables, crapuleuses ou loufoques. Alpaga tire-bouchonné, faux broussards en coton kaki, nouvelles têtes à la salle à manger, l'inévitable en short. Ces caves s'épongent énormément la gueule. » (ME, 243) Dans *Suite à l'hôtel Crystal* (2004), les touristes font également les frais de la causticité d'un narrateur étranger aux flux touristiques, qui se moque à distance de « ces miteux petits bateaux-mouches » (SHC, 37) sur le pont desquels mangent les touristes à Budapest ou de ces « quelques vieux couples d'Anglais rougeauds » (SHC, 102) qui arpentent le Mont-Saint-Michel en plein hiver.

Quoique dans un registre fort différent, *Zone* de Mathias Énard (2008) propose une focalisation tout aussi éloignée de la clientèle touristique ; mais l'image qu'il en donne n'en n'est pas moins corrosive : Venise y est présentée comme un lieu « rongé par les touristes comme par la vermine et les mousses, doucement mais sûrement » (ZO, 93). Les visiteurs y sont assimilés tantôt à des animaux qui « gobent des arachides » (ZO 466), tantôt à une force d'occupation dont la présence se révèle potentiellement mortifère : « l'armée des sans-grade a pris la ville, ils déambulent entre les palais morts, envahissent les somptueuses églises, heureux de contempler de près le cadavre du géant, la coquille vide de l'escargot desséché » (ZO, 93). La violence de la diatribe antitouristique du narrateur ne se limite pas à la Cité des Doges : lorsqu'il convoque ses souvenirs, il voit dans Rome une « immense friperie religieuse » où chinent les touristes (ZO, 23), Palmyre est une cité caravanière « peuplée de caravanes de touristes » (ZO, 191), Barcelone une ville recevant « les pelletées de Nordiques venus fondre sur le sable » (ZO, 237), littéralement assaillie quand « vers dix-neuf heures les *Ramblas* se couvr[ent] d'une vague inexorable de vikings et de serviettes de bain enserrant des chairs rougeaudes épuisées de soleil, des autocars pressés lâch[ent] leurs nuées de photographes amateurs devant la Sagrada Familia » (ZO, 237-238). La situation n'est guère plus enviable dans les îles grecques du Dodécanèse, « les grappes de vacanciers venus de l'Europe entière y tournaient en rond de crique en crique de plage en plage de taverne en taverne, et bien sûr la solitude n'y était qu'une pure illusion » (ZO, 370). Le paroxysme est atteint à Patmos, qui donne lieu à une évocation proprement apocalyptique :

les pèlerins et les dévots s'ajoutaient aux touristes [...], on se marchait dessus, de jour les paquebots déversaient les promeneurs comme une cargaison de blé, des milliers de grains ronds envahissaient les petites rues en direction du monastère Saint-Jean, dans un grand ronflement, un roulement de voix sourdes et de flashes crépitant malgré l'aveuglante lumière d'été, une heure ou deux, grand maximum, puis la marée refluaient vers l'embarcation aussitôt suivie par un autre chargement, et ainsi de suite de neuf heures du matin à sept heures du

soir, impossible d'imaginer qu'il y avait autant de bateaux de croisière en mer Égée, un nombre incalculable, et seulement quand venait l'obscurité, quand les étoiles remplaçaient les hommes et parsemaient la mer d'éclairs tout aussi innombrables pouvait-on, par un effort d'imagination, dans le bruit du clapot contre les rocailles, dans l'ombre de la montagne noire, imaginer la présence hallucinée du saint chantre de l'Apocalypse et de la fin du monde (ZO, 370-371)

Comme chez Olivier Rolin, les touristes sont appréhendés chez Mathias Énard sous la forme d'un collectif indifférencié, voire à une entité réifiée, assimilée à une marchandise appelée à se renouveler indéfiniment. Dans les lignes qui suivent cet extrait, le narrateur va jusqu'à recourir à des images guerrières ouvertement inspirées de *l'Iliade*<sup>210</sup> pour évoquer « l'appontage des premiers envahisseurs de la journée » (ZO, 372).

On le voit : le regard surplombant qu'adoptait en son temps Paul Morand à l'égard des touristes, loin d'avoir disparu, se manifeste encore dans le roman contemporain. Cependant – et le changement est d'importance – il n'est plus l'apanage d'un narrateur adoptant une focalisation omnisciente qui reliait la parole de l'auteur en invitant le lecteur à partager son point de vue, mais celui d'un personnage ou d'une voix narrative elle-même sujette à caution, et qu'il convient de dissocier de celle de l'auteur. La radicalité du propos, chez Olivier Rolin comme chez Mathias Énard, est incontestable ; mais elle doit être examinée à l'aune de l'instance narrative qui le prend en charge : le personnage de Rolin a choisi de s'expatrier loin de l'Occident suite à un traumatisme amoureux ; son amertume et son besoin d'isolement lui rendent insupportable la vision des touristes occidentaux parce qu'ils lui rappellent des souvenirs d'un continent qu'il cherche à fuir. Quant à celui d'Énard, qui a fait l'expérience de la guerre en Croatie, il est marqué par une expérience si éprouvante qu'elle est incompatible avec la légèreté associée au tourisme. Il convient donc de ne pas conclure trop vite à l'immuabilité de la tradition antitouristique : si ces deux romans sont porteurs d'une incontestable violence à l'égard des voyageurs, celle-ci émane de personnages s'exprimant à la première personne ; la phraséologie à l'encontre du tourisme se trouve en quelque sorte recyclée et reconfigurée par un contexte narratif spécifique.

### **Un statut mal assumé : ceux qui déplorent d'en être**

Entre la posture du voyageur qui récusé le statut de touriste et celui qui l'assume pleinement se dessine une voie médiane, qui consiste à adopter le point de vue de vacanciers

---

<sup>210</sup> « J'ai écrit *Zone* en compagnie de *l'Iliade* [...]. C'était un peu un exercice, non pas de pillage mais de transformation ; il s'agissait vraiment d'écrire sur le texte homérique, en disant qu'il y a une grande actualité de ce texte et que sa force, immense, ne passe pas avec le temps. » (Mathias Énard était interrogé dans le cadre d'une table ronde ; voir « Table ronde 'Les amis écrivains' », in *Carnets de Chaminadour* « Olivier Rolin », Guéret, septembre 2012, p. 159).

reconnaissant leur statut de touristes tout en portant un regard critique sur le comportement de leurs semblables. *Renaissance italienne* d'Éric Laurent s'inscrit dans ce paradigme. Pour l'essentiel, ce roman rend compte du séjour que le protagoniste effectue en Italie sur l'invitation de Yalda, une jeune femme dont il vient de faire connaissance : elle et quelques-uns de ses amis ont loué pour les vacances une vaste villa près de Florence. L'arrivée du personnage principal paraît s'inscrire dans un cadre mondain : on lui présente d'emblée « la flûte de champagne que, selon un rite d'accueil, établi par les premiers venus, l'on destinait à chaque nouvel arrivant » (RI, 66). Pourtant, c'est à l'intérieur même de ce groupe *a priori* socialement homogène que survient une cassure dont Yalda est la première à faire l'expérience : elle déplore que « [ses] compagnons de villégiature pass[ent] le plus clair de leur temps allongés au bord de la piscine » (RI, 78), avant de glisser insensiblement de la première personne du pluriel à la troisième, entérinant ainsi leur mise à distance :

« Non mais, tout de même, tu le crois, ça ? développerait-elle. Nous nous trouvons présentement dans une des plus belles régions du monde, entourés des plus grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'humanité, et que font-ils, ces cons, depuis une semaine ? Rien, mais ce qui s'appelle rien, sinon barboter, se tourner et se retourner sur un transatlantique pour unifier leur bronzage, s'absorber dans de longues siestes toute la sainte journée, jouer au ping-pong pendant des heures ou faire des parties de rami en fumant des cigarettes et en buvant du Campari ou du lemonsello ! Franchement, autant louer un pavillon à Knokke-le-Zoute, ça aurait en plus le mérite d'être beaucoup moins cher ! (RI, 78)

Les paroles de Yalda sont à rapprocher de celles qui résument le sentiment de l'assemblée : « En vacances, nous confierait un jour l'un d'eux, synthétisant par là l'opinion générale, moi, franchement, j'ai envie de tout, sauf de me prendre la tête. » (RI, 78) Ces propos rapportés au discours direct révèlent la nature du conflit : les uns (les plus nombreux) entendent s'adonner aux activités que l'on associe généralement au tourisme dans son versant ludique : jeux, farniente et consommation de spécialités locales ; les autres à l'inverse (le protagoniste et sa compagne, manifestement minoritaires) entendent profiter de leur séjour pour explorer au mieux le patrimoine de la région. La confrontation de ces discours permet de mettre à jour un conflit de valeurs moins social que culturel : le romancier rend visible un conflit classique entre tourisme culturel et tourisme récréatif. Pour Yalda et son compagnon, le « touriste » est celui qui se révèle incapable de s'approprier la richesse intrinsèque d'un lieu donné – ou qui n'en manifeste pas le désir.

Cette impression se trouve confirmée au moment où le couple visite le musée des Offices : les visiteurs dudit musée, explicitement désignés comme touristes, diffèrent en ceci

des protagonistes que leur visite paraît motivée par des considérations bien éloignées de l'intérêt objectif que présentent les œuvres qu'ils contemplent :

la foule qui se massait présentement ici [...] était plus importante encore que dans les salles précédentes, la célébrité des chefs-d'œuvre – consécutive à leurs multiples reproductions sur toutes sortes de supports, de la carte postale à l'affiche décorative en passant par le calendrier, la couverture de cahiers d'écolier ou d'agendas, le couvercle de piluliers ou de boîtes de chocolats, le tee-shirt, la serviette de bain, ainsi qu'à leur fréquent détournement par la publicité, essentiellement celle qu'on destine à la promotion de produits de beauté (RI, 105)

L'énumération des produits dérivés et l'évocation de l'engouement qu'ils suscitent rendent compte de positionnement axiologiques profondément incompatibles. D'où un sentiment de profonde disjonction que Yalda résume par un rapprochement *a priori* incongru : « Franchement, à côté de cette foire, ajouterait-elle, la visite au Louvre des noceurs de *L'Assommoir* ressemble à un colloque de Cerisy » (RI, 106). La complexité de cette assertion qui met en jeu cette référence doublement littéraire (par allusion à Zola et à un lieu associé à la recherche contemporaine) témoigne de l'agilité intellectuelle et de l'étendue des connaissances du personnage. Mais ce « bon mot » s'inscrit aussi dans une manière d'*agôn* qui indique en filigrane la nature du conflit qui oppose les personnages aux touristes. D'une certaine manière, leur attitude témoigne d'une violence sociale que dénonçait en son temps Pierre Bourdieu<sup>211</sup> et qu'évoquent à leur manière Rémy Knafou<sup>212</sup>, Marin de Viry<sup>213</sup> ou Jean-Didier Urbain (qui parle quant à lui d'une forme de « racisme ouaté<sup>214</sup> ») : le mot touriste est ici utilisé à des fins dépréciatives et resémantisé pour désigner une catégorie de touristes – ceux qui ne disposent pas des codes interprétatifs et des références culturelles nécessaires – contre une autre – les adeptes d'un tourisme culturel. Ce constat est loin d'être anecdotique : il rend compte d'un

---

<sup>211</sup> « Non contents de ne détenir à peu près aucune des connaissances ou des manières qui reçoivent valeur sur le marché des examens scolaires ou des conversations mondaines et de ne posséder que des savoir-faire dépourvus de valeur sur ces mimes marchés, ils [les membres des classes populaires] sont ceux qui "ne savent pas vivre" [...], ceux "qui ne savent pas se reposer", "qui trouvent toujours quelque chose à faire", qui vont planter leur tente dans les campings surpeuplés, qui s'installent pour pique-piquer au bord des nationales, qui s'engagent avec leur Renault 5 ou leur Simca 1000 dans les embouteillages des départs en vacances, qui s'abandonnent aux loisirs préfabriqués conçus à leur intention par les ingénieurs de la production culturelle et de raide série, ceux qui, par tous ces "choix" si mal inspirés, confirment le racisme de classe, s'il est besoin, dans la conviction qu'ils n'ont que ce qu'ils méritent. » (Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, éditions de Minuit, 1979, p. 200).

<sup>212</sup> « À travers cette indifférence pour cette population moutonnaire apparaît en filigrane une critique sociale et une condamnation de la masse et donc du tourisme de masse » (Rémy Knafou (dir.), *Les lieux du tourisme*, op. cit., p. 90).

<sup>213</sup> Marin de Viry reproche aux médias de perpétuer cette opposition : « Il s'agit de nous expliquer bêtement qu'il y a un tourisme moralement et intellectuellement chic, et un tourisme plouc. » (*Tous Touristes*, op. cit., p. 17).

<sup>214</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 109.

conflit structurant à l'échelle du roman, puisque tout le récit retrace la manière dont le couple se constitue autour de ces valeurs qu'ils ont en partage.

### **Aux marges du tourisme : une expérience de la frustration**

Ce regard quelque peu condescendant que porte Yalda sur les touristes chez Éric Laurent paraît diamétralement opposé à celui que l'on observe chez des personnages d'origine modeste, pour lesquels la possibilité de voyager demeure exceptionnelle, voire complètement exclue<sup>215</sup>. Chez ces derniers le tourisme – vécu sur le mode de la privation – est avant tout source de désir. Cette fascination est manifeste chez les personnages du roman de Philippe Raullet *Pitiés*, issus d'un milieu socialement défavorisé. En apparence, les personnages affectent de se désintéresser de la présence des touristes : « ils marchent tous les quatre de front, ils pourraient se donner le bras d'ailleurs ils le feront un soir, et en chantant et peu importent les regards que l'on jette sur eux, Thomas et Louis ne les voient pas, Camille et Lili les ignorent » (PI, 152). En réalité, ne sont pas indifférents à la présence et au regard que l'on peut poser sur eux : ils savent très bien qu'« ils n'ont pas le style d'ici », « celui des estivants traînant dans la vieille ville à la recherche de typique ou de fraîcheur, en tenue négligée, du moins apparemment » (PI, 152). Une forme de jalousie transparait dans leurs propos « tout ce qu'ils portent est cher, il est facile à ce prix-là d'être décontracté » (PI, 152). Le recours au discours indirect libre laisse deviner les pensées de la mère et de la fille : les touristes (les « estivants ») sont vus ici non plus comme des gêneurs aux préoccupations médiocres, mais comme un modèle que l'on voudrait pouvoir imiter ; le reproche qui sourd à leur rencontre trahit une forme de désir qui ne peut être assouvi. Chez Philippe Raullet, les attributs symboliques du touriste ne sont plus vus comme les marqueurs humiliants de l'appartenance à un groupe dont on voudrait se différencier, mais comme des accessoires désirables conditionnant l'accès à un statut que l'on envie. C'est qu'en contexte touristique, « [u]ne négociation portant sur la définition de soi parmi les autres devient l'enjeu principal des sociabilités » rappelle Rachid Amirou, qui note que celle-ci s'effectue « toujours sur un mode ludique. On joue différents personnages, on utilise divers masques, jusqu'à en trouver un à sa mesure<sup>216</sup> » D'où la cérémonie soigneusement mise en scène qui se déroule peu après leur arrivée dans l'appartement de location :

[...] Lili sort la première

---

<sup>215</sup> Marc Augé note que l'on tend souvent à oublier cette évidence : « beaucoup ne partent pas en vacances, assignés à résidence en quelque sorte » (*L'Impossible voyage*, *op. cit.*, p. 10).

<sup>216</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 251.

elle a frappé de l'intérieur, quelque chose comme les coups que l'on frappe au théâtre avant que s'ouvre le rideau, elle est en short long, autant dire bermuda, et tee-shirt clair en haut, ses cheveux entourant son visage, Madame... dit-elle en s'écartant, avec une révérence, de devant la porte où vient d'apparaître Camille en robe d'été

le genre blouse avec de gros boutons fantaisie en forme de marguerites, et bien cintrée à la taille, Je ne fais pas trop déguisée ? demande-t-elle (PI, 151)

Il ne s'agit plus pour les personnages de se démarquer des touristes, mais au contraire de s'efforcer de leur ressembler, même si – faute d'habitude – cette tentative est vécue comme un travestissement. Tous les accessoires du vacancier, ceux-là mêmes qui sont brocardés dans les discours anti-touristiques, deviennent objets de désir, comme ce « chapeau du supermarché » que Camille porte pour faire plaisir à son mari (PI, 171), fût-ce à moindre coût : « garder, garder le maximum, pitié, alors qu'on a très peu, et tenir avec ça le plus longtemps possible... » (PI, 156). Car si ces objets, qui peuvent être vus comme autant de prolongements métonymiques du vacancier, sont susceptibles d'occasionner plaisir, leur pouvoir est également réversible : « Louis regarde les serviettes [...], toutes trois défraîchies, étalées sur cette plage, comme des traces, pour ne pas dire des taches de leur chez eux, ils n'en ont pas acheté de neuves, valait mieux des maillots » (PI, 191-192). Les pensées du père de famille ne sont pas sans rappeler le sentiment de honte si présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux ; celui-ci résulte de l'échec relatif de l'accès à une identité nouvelle, que suggère la paronomase : pour des personnages qui s'emploient à dissimuler leur impécuniosité, la moindre « trace » a tôt fait de devenir « tache ». Cependant, le glissement continu d'une focalisation à une autre laisse entrevoir au sein même de la famille une réalité moins uniforme qu'il n'y paraît : là où le père se désole de ne pouvoir accéder au statut de touriste à part entière, le fils paraît quant à lui désireux de s'en éloigner : « il craignait surtout d'être pris dans le troupeau, celui des vacanciers, pitié, à heure fixe sur la plage, d'où l'on remonte grillé, le soir » (PI, 151). Tout l'art du romancier consiste ici à laisser une part d'indécidabilité : la réaction du fils traduit-elle une rupture générationnelle marquée par l'aspiration à d'autres formes de loisirs, ou trahit-elle la même frustration que celle du père, qui trouverait à s'exprimer sous une forme différente – celle d'un mépris plus ou moins consciemment assumé ?

D'autres auteurs portent également leur attention sur ces milieux les plus modestes. Le roman de François Bon *Daewoo* (2004) est profondément ancré dans le monde réel : l'auteur mène un travail d'enquête sur le démantèlement des usines Daewoo, implantées en Lorraine. La toute dernière section du roman, sobrement précédée de l'intertitre : « *Sylvia, fin : le voyage en car* », évoque le projet de voyage qu'avait initié Sylvia, une ouvrière et militante syndicaliste

qui s'est finalement donnée la mort. Avec sobriété et pudeur, François Bon choisit de s'effacer derrière le témoignage de l'une de ses collègues, celle-là anonyme : « Une voix sans prénom. / Le roman autoriserait d'en indiquer un faux, mais j'y répugne : c'est elle qui m'avait reçu, au bord d'Hayange, à Nilvange<sup>217</sup> » :

Elle me parlait du voyage en car. C'est ainsi qu'elles disaient, leur « voyage en car », et que c'était une idée de Sylvia. [...]

Elles avaient fait passer une feuille, où chacune avait noté ses envies de destination. Beaucoup avaient dit : « le soleil ». Et même : « les îles », mais les îles on n'y va pas en car, et ce n'était pas dans les prix qu'elles pouvaient se permettre, les filles, avec les moins de sept mille francs par mois.

« C'était déjà assez difficile de combiner d'avoir à cinquante les cinq jours libres en même temps. On avait regardé la Côte d'Azur, et puis Barcelone, avec arrêt au musée Dali.

[...] quand vous rêvez un peu à tout ça, le soir dans votre cuisine, les autres devant la télé ou déjà couchés, c'est déjà un peu voyager<sup>218</sup>.

Le voyage tel qu'il est imaginé par les ouvrières se singularise par sa dimension collective (ce *on* derrière lequel s'efface la locutrice), les liens qu'il entretient avec le monde professionnel (les ouvrières et leur comité d'entreprise), sa dimension militante (il est prévu de visiter le musée du travail féminin à Manchester) et féministe (même les chauffeurs seront des femmes). Mais ce témoignage rend compte aussi de l'obstacle matériel que constitue le coût du voyage et des complexes intériorisés par les ouvrières : si elles se décident finalement pour l'Angleterre, c'est que « [l]à-bas, dans la ville étrangère, on ne serait pas comme quand on va à Strasbourg ou Luxembourg ou Paris, les pauvres qui se baladent<sup>219</sup>. » Le voyage, entrevu comme une improbable parenthèse de liberté, se referme tragiquement sans avoir été réalisé. Délibérément, François Bon choisit de clore un roman sur le démantèlement de plusieurs usines en s'effaçant derrière la voix d'une ouvrière évoquant un impossible voyage : « Les filles étaient d'accord, le car réservé, on avait la date, et c'est là qu'on a eu l'arrêt technique, cessation de la ligne deux, et annonce du premier plan social. On y croyait encore. Après l'occupation, fini. On ne l'a jamais fait, le voyage en car. Je ne connaîtrai pas l'Angleterre, et Sylvia, qui voulait tant ce voyage : Sylvia est morte<sup>220</sup>. »

Sur un mode plus intimiste, Laurent Mauvignier évoque dans *Apprendre à finir* (2000) les efforts qu'une femme fait pour venir en aide à son mari – éboueur devenu invalide suite à

---

<sup>217</sup> François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 2006 [Fayard, 2004], p. 245.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 245-246.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>220</sup> *Idem.*

un grave accident de voiture. Chez elle, le voyage est d'abord envisagé sur le mode du souvenir ; il est évoqué au passé, comme s'il était devenu inenvisageable au présent : « comme on avait fait il y a longtemps, à l'époque où les enfants étaient encore petits<sup>221</sup> ». Sa réalisation apparaît si improbable qu'elle semble ne pouvoir résulter que d'un heureux coup du sort : « je me rappelais celui qu'on avait gagné une fois à l'Intermarché [...] on y croyait si peu, si peu, vraiment, qu'il avait fallu attendre la confirmation par écrit pour enfin se décider à trinquer<sup>222</sup> ». Le voyage tel que le rêve le personnage apparaît comme une forme d'échappatoire pour un couple en déliquescence : « Je me disais, après tout ça, le mieux, le mieux pour nous ça aurait été de s'offrir un voyage tous les deux, [...] Alors oui, je repensais à ça et je me disais que ce serait bien, un voyage, de partir tous les deux pour retourner aux Baléares, ou les Canaries<sup>223</sup>. »

[...] Mais je n'en ai parlé à personne. Surtout pas à lui, évidemment, je savais trop comment il aurait ri, comment son rire aurait fait mal, comment il aurait dit que d'un seul coup je me mettais à avoir des goûts de luxe, que je devenais complètement folle à ne plus penser à rien, moi d'habitude si raisonnable sur tout. Je n'ai rien dit et je me souviens, le matin, devant la glace, quand je pensais à cette idée de voyage, je haussais les épaules devant le miroir en me regardant, avec une petite moue que je faisais pour me dire à moi-même, non, ça ne va pas, et pourquoi pas non plus vous offrir un tour du monde, hein, pourquoi pas, avec les ménages ça doit pouvoir se faire, pourquoi pas, deux ou trois heures en plus et allez donc, Paris, New York, Tokyo ! Mais non, non. [...] Il n'y aurait rien. Je me regardais dans la glace et je me souriais en disant non, il n'y aura rien. Pas de voyage, pas de Baléares<sup>224</sup>.

Le monologue intérieur, en donnant accès aux pensées du personnage, révèle les étapes d'une prise de conscience qui conduit au désenchantement : la prolifération des négations manifeste une complète désillusion quant à la possibilité effective de partir en voyage.

### **Regards extérieurs : les spectateurs du tourisme**

Il arrive aussi que le tourisme soit appréhendé d'un point de vue extérieur, par des voyageurs dont les déplacements ressortissent à d'autres logiques que celles du voyage d'agrément. Ainsi Marie NDiaye, dans *Rosie Carpe* (2001), fait le récit d'un voyage que le personnage éponyme effectue en Guadeloupe en compagnie de son enfant. « Cela commence

---

<sup>221</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2000, p. 91.

<sup>222</sup> *Idem*.

<sup>223</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

comme un roman de Simenon », notent de concert Marc Weizmann<sup>225</sup> et Pierre Lepape<sup>226</sup>. Dès les premières lignes de l'incipit, le regard que Rosie porte sur le tourisme frappe par son acuité et son sens du détail. Elle se trouve noyée « parmi la foule de vacanciers que des hôtes rétribués, eux, venaient chercher, surgissant de toutes parts avec leur grand sourire blanc et, aux pieds, leurs claquettes de plastique qui les annonçaient d'un bruit mouillé et leurs bermudas sans soucis et leurs joyeuses chemisettes ornées d'injonctions humoristiques. » (RC, 9). Le recours à la focalisation interne rend compte de la façon dont le personnage détaille les codes vestimentaires stéréotypés adoptés par les touristes – partagés ici par ceux qui viennent les accueillir. Le sentiment de décalage qu'éprouve le personnage apparaît d'autant plus grand que le déplacement de Rosie Carpe n'a rien de touristique : « elle ne venait pas le cœur léger ni pour s'offrir un repos pourtant nécessaire » (RC, 13). Dominique Rabaté, qui évoque précisément cette séquence d'ouverture, insiste sur « la description savoureuse de “la vivacité internationale, de l'espèce d'enjouement démocratique qui faisait bondir et sauter entre les sièges, malgré la fatigue, les [...] enfants”<sup>227</sup> » à bord de l'avion. Cet enthousiasme tranche avec l'attitude prêtée à Titi, le fil de Rosie, présenté à la manière d'« un petit monsieur de six ans démodé et fragile [...] dans son short et son polo » ; « Titi n'était ni gai ni pétulant ni léger », « il n'avait pas de mots charmants ni de sourires malins, et [...], comme par un fait exprès, ses sandales marron, ses socquettes blanches, en attestaient. » (RC, 10) Dominique Rabaté note que chez Marie NDiaye – y compris dans *Rosie Carpe* – « [l]e mode de fonctionnement perceptif et dramatique de l'œuvre est d'emblée aux antipodes des “écritures impassibles” qui ont fleuri à partir des années quatre-vingts aux éditions de Minuit<sup>228</sup> » : « ce que marque justement le fantastique, c'est l'impossibilité à subsumer sous une catégorie unifiante le fonctionnement de la réalité<sup>229</sup> » ; or tout dans la description de Titi tend à souligner ce qui l'oppose à ses compagnons de voyage, soulignant *a contrario* la singularité de l'expérience qu'il vit aux côtés de sa mère.

La dernière partie du roman de Marie NDiaye paraît tout aussi caustique à l'égard des touristes ; pourtant, la nature du regard porté sur ce phénomène a complètement changé : à la faveur d'un glissement dans le choix des focalisations, c'est le point de vue d'un autre

---

<sup>225</sup> Marc Weizmann, « Zone franche », *Les Inrockuptibles*, 6 mars 2001. [extraits en ligne] URL : [http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer\\_livre-2619.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-2619.html) [consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017].

<sup>226</sup> Pierre Lepape, « Meurtre au paradis », *Le Monde des Livres*, 08 mars 2001 [en ligne] URL : [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2001/03/08/meurtre-au-paradis-par-pierre-lepape\\_158265\\_1819218.html?xtmc=pierre\\_lepape\\_meurtre\\_au\\_paradis&xtcr=1](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2001/03/08/meurtre-au-paradis-par-pierre-lepape_158265_1819218.html?xtmc=pierre_lepape_meurtre_au_paradis&xtcr=1) [consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017].

<sup>227</sup> Dominique Rabaté, « Où est ma famille ? La violente étrangeté de Marie NDiaye », in Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit. p. 557.

<sup>228</sup> *Idem.*

<sup>229</sup> *Idem.*

personnage, Lagrand, qui l'emporte. Or celui-ci, natif de la Guadeloupe, permet au lecteur de percevoir non plus le regard d'un voyageur mais celui d'un autochtone habitué de longue date à côtoyer les touristes et à considérer durement la vacuité de leurs occupations. Lui seul, aux yeux de Pierre Lepape, incarne un repère fiable au sein de la narration<sup>230</sup>. Le regard critique qu'il porte sur les touristes est particulièrement sensible au moment où il se rend, un dimanche, dans la résidence où séjournent les parents de Rosie Carpe : il voit « de[s] vacanciers aux cheveux clairs et flottants qui conduis[ent] en short ou en maillot de bain des jeeps de location, les jambes des hommes largement ouvertes de chaque côté du volant » (RC, 177), il longe « des hôtels d'où entr[e] et sor[t] toute une foule à demi nue » (RC, 178), il observe « les dizaines de vacanciers qui travers[ent] le parking pour gagner la baie, en une longue et sage cohorte presque silencieuse dans la chaleur ouatée », « quelques filles à la peau cuite et recuite, toutes sommairement jolies, distantes, fatiguées, qui déball[ent] plus loin sur le sable les maillots de bain qu'elles [vont] présenter tout au long de la journée » (RC, 180-181)

Lagrand, clignant des yeux, pouvait voir l'eau tranquille, la petite plage emplie d'une foule lente, engourdie, les démonstratrices de maillots qui filaient au ras de l'écume comme obligées de fuir mais assommées de devoir le faire, cheveux blonds-blancs frappant le dos, les reins. (RC, 185)

Le basculement survenu dans le choix de la focalisation permet à l'auteur de retranscrire les perceptions visuelles et les pensées d'un personnage représentatif de la culture antillaise, comme le montre l'attention que Lagrand porte au fait que les vacanciers n'iraient pas à la messe ou sa désapprobation devant « une foule à demi nue ». Ce faisant, Marie NDiaye réactualise la critique antitouristique en lui donnant un nouveau relief : parce qu'elles sont observés depuis un regard extérieur, les mœurs des vacanciers apparaissent d'autant plus stéréotypées – ce dont témoigne la description de foules anonymes ou l'évocation d'une attitude uniformément nonchalante ; la préoccupation exclusive du soleil tend à faire des baigneuses des figures interchangeables, « toutes sommairement jolies », toutes asservies au règne du paraître qui permet de les désigner par le recours à la périphrase comme autant de « démonstratrices ».

Si le champ romanesque contemporain manifeste une telle variété de jugements à l'égard des touristes, c'est assurément en raison de l'extrême diversité des focalisations adoptées qui à chaque fois modalisent la perception que le lecteur peut avoir des vacanciers en fonction de la personnalité et du statut social du personnage dépositaire du regard. Certes cette

---

<sup>230</sup> Pierre Lepape voit en lui le personnage « sans doute le plus énigmatique et le plus attachant. Lagrand, le juste, le net, l'équitable, le charitable, le pur, la seule ligne droite semble-t-il dans cet enchevêtrement de courbes, de nœuds et de brisures. » (Pierre Lepape, « Meurtre au paradis », *art. cit.*).

perception kaléidoscopique laisse transparaître la manière dont chaque auteur se nourrit d'une expérience qui lui est propre ; mais elle souligne surtout le pouvoir qu'a la fiction romanesque de rendre compte d'expériences multiples.

### **2.2.2 À l'épreuve du groupe : quelques expériences immersives**

Le roman ne se contente pas de saisir extérieurement le phénomène touristique : il laisse aussi entendre la manière dont l'industrie touristique elle-même perçoit les vacanciers. Cette appréhension des enjeux liés à la diversité des publics et à leur difficile cohabitation constitue un enjeu central dans *Plateforme* de Michel Houellebecq comme dans *Les Belles Âmes* de Lydie Salvayre.

#### **Le narrateur *embedded* de Michel Houellebecq**

Tout le déroulement de l'intrigue du roman *Plateforme* paraît avoir été pensé ici pour rendre compte des différents enjeux du tourisme contemporain, et en particulier de la manière dont cohabitent des touristes aux profils extrêmement variés. De prime abord, la construction du livre apparaît relativement conventionnelle ; elle s'inscrit dans la tradition bien éprouvée du roman d'apprentissage où un personnage novice est progressivement initié aux usages d'un milieu qui lui était étranger. Sous la forme d'un récit rétrospectif, Michel – le protagoniste – raconte comment il s'est progressivement familiarisé avec le secteur de l'industrie touristique et ses acteurs. Ce faisant, le romancier initie le lecteur en lui faisant successivement découvrir différentes postures à partir desquelles le tourisme peut être envisagé. Dans la première partie, « Tropic Thaï », le personnage principal est d'abord placé dans la position du consommateur : l'idée de faire un voyage naît à la mort de son père ; il visite alors une agence spécialisée, hésite entre plusieurs destinations et se décide finalement pour la Thaïlande ; l'essentiel de la première partie du roman est consacré au récit de son séjour, qui raconte dans un ordre strictement chronologique les différentes étapes du voyage. La seconde partie, intitulée « Avantage concurrentiel », marque un net changement de perspective : le tourisme n'est plus perçu du point de vue du consommateur mais de celui de l'acteur spécialisé ; dès son retour en France, Michel devient en effet le compagnon de Valérie, une jeune femme qu'il a rencontrée au cours de son voyage et qui se révèle être assistante de direction dans le secteur du tourisme. Aux côtés de Jean-Yves, un cadre dirigeant, elle est chargée de restructurer une chaîne de villages vacances. Michel devient le témoin privilégié de cette ascension, d'autant qu'il décide lui-même d'abandonner son travail et de participer indirectement aux différentes étapes devant conduire au succès de cette opération. La troisième partie, « Pattaya beach », paraît marquer une rupture :

Michel essaie de survivre à un attentat qui a coûté la vie à Valérie ; mais cette dernière section, aussi décalée puisse-t-elle sembler par rapport au projet initial de l'auteur, fournit l'occasion d'aborder une ultime posture étroitement liée au développement du tourisme : celle du voyageur qui s'est mué en résident et qui choisit de s'établir durablement dans une région qu'il a fréquentée au cours de ses pérégrinations.

*Plateforme* est aussi conçu pour balayer tout le spectre des pratiques contemporaines, depuis le voyage organisé (les vacances de Michel en Thaïlande) jusqu'au séjour en hôtel club (le voyage à Cuba), en passant par l'hôtellerie d'affaire (le premier métier de Valérie) ou le tourisme sexuel (les diverses échappées du protagoniste) ; le roman évoque également le basculement de l'activité agricole à l'activité touristique (celui des parents de Valérie), l'activité des agences de voyage (lors de la préparation du premier voyage) ou encore celle des chefs de village. Le parcours du protagoniste peut donc être assimilé à une manière de spectrographie de l'activité touristique.

L'écart le plus notable que l'on peut observer par rapport à la tradition du roman d'apprentissage tel qu'ont pu le pratiquer en leur temps Balzac ou Zola tient sans doute à la personnalité du narrateur homodiégétique, qui paraît bien éloigné de la figure archétypale du jeune homme enthousiaste et candide ; le protagoniste est au contraire un homme mûr, qui affiche d'entrée de jeu un cynisme que justifiera *a posteriori* le déroulement de l'intrigue ; en choisissant de prénommer son personnage Michel, Houellebecq assume d'ailleurs un point de vue ambigu, au croisement de l'identité fictive du personnage qu'il élabore et du discours qui serait le sien<sup>231</sup>. Dans *L'œil sociologique et la littérature*, Jérôme Meizoz note que cet effet de brouillage est renforcé par le fait que le narrateur se trouve investi d'une fonction de type auctorial (c'est lui-même qui raconte sa propre histoire) ; ce paramètre, associé au choix du prénom « Michel », contribue à la confusion de l'instance auctoriale et narratrice<sup>232</sup>. Le rapprochement entre ces deux entités intervient d'autant plus spontanément que l'on reconnaît dans les propos du protagoniste ce pessimisme désillusionné que l'on associe de longue date à l'auteur de *L'Extension du domaine de la lutte* ou des *Particules élémentaires*. Toute la lecture du roman *Plateforme* s'en trouve affectée : à chaque instant le lecteur est tenté de rechercher

---

<sup>231</sup> « il est très important pour moi de créer avec mon héros, qui est aussi le narrateur, un lien très fort dès le de part. Voilà pourquoi le personnage principal de mes romans se prénomme toujours Michel. Il me faut cette proximité pour démarrer. [...] Il me faut ce mélange d'affinités et de répulsion, de proximité et de distance. Cela me permet de dire "je" et de faire exprimer par mon héros plus facilement des pensées qui peuvent être les miennes, de lui faire vivre des émotions ou des événements que j'aimerais vivre, ou au contraire de lui faire exprimer ce que je ne voudrais surtout pas être ou penser, d'en faire un double négatif. Cette identification/répulsion avec le narrateur crée un rapport complexe, c'est moins facile lorsqu'on écrit à la troisième personne. » (Michel Houellebecq, « Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire », entretien avec Dominique Guiou, *Le Figaro Littéraire*, publié le 4 septembre 2001, page 27 [en ligne]. URL : <https://www.houellebecq.info/presse/lefigaro040901.pdf> [site consulté le 15 août 2017].

<sup>232</sup> Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologique et la littérature*, Slatkine érudition, Genève, 2004, pp. 189 *sqq.*

l'ironie houellebecquienne par-delà le regard relativement neutre que porte le personnage sur les touristes.

### Une fiction inspirée du langage des sciences sociales

Nous l'avons déjà signalé : Michel Houellebecq est un auteur particulièrement attentif aux sciences humaines et singulièrement aux travaux portant sur le tourisme. Non seulement le sociologue Rachid Amirou s'y trouve mentionné, mais il est cité sous la forme d'une épigraphe placée au début du cinquième chapitre de la première partie : le tourisme y est présenté comme un « dispositif d'appréhension graduée, codée et non traumatisante<sup>233</sup> » (PL, 45) ; le romancier va même jusqu'à intercaler dans le corps du texte des références empruntées à la sociologie, en particulier aux travaux de Edmunds et White (PL, 43), ainsi qu'un article de *Tourisme Hebdo* (référence manifestement fictive) analysant les nouvelles valeurs des consommateurs (PL, 211-212).

Pour autant, l'introduction de cette terminologie se réclamant de la sociologie n'est jamais gratuite ; l'auteur s'efforce à chaque fois de la justifier par le contexte diégétique qui permet son apparition. Tantôt le narrateur relaie les propos d'un sociologue des comportements, lequel cite lui-même un article consacré au devenir du tourisme (Pl, 174-175) ; tantôt il rapporte les souvenirs que Valérie a gardés de son BTS en tourisme ou de sa maîtrise de sociologie (PL, 184-185) ; même lorsque rien ne paraît justifier l'insertion d'une terminologie spécialisée – en particulier au cours de la première partie, où Michel est censé n'être qu'un touriste lambda –, le lecteur peut comprendre rétrospectivement d'où lui viennent ces connaissances au vu du parcours qu'il retrace ultérieurement. Ce procédé était déjà à l'œuvre chez le romancier anglais David Lodge, qui dans *Paradise News* (1991, traduit par *Nouvelles du paradis* en 1991) faisait de Roger Sheldrake, doctorant en sociologie spécialisé dans l'étude du tourisme, l'un des personnages principaux<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> Voici la citation telle qu'elle figure dans *Plateforme* : « En somme le tourisme, comme quête de sens avec les sociabilités ludiques qu'il favorise, les images qu'il génère, est un dispositif d'appréhension graduée, codée et non traumatisante de l'extérieur et de l'altérité. » (PL, 45) ; l'énoncé que proposait Rachid Amirou semble avoir été remanié afin d'adopter une forme plus concise : « À travers l'exploration succincte de cet imaginaire touristique, on espère montrer que le tourisme (dans sa version Nord-Sud notamment) comme quête de sens, avec les sociabilités qu'il favorise, les images qu'il génère, est un dispositif d'appréhension graduée, codée, et non traumatisante de l'espace extérieur et de l'altérité » (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 282).

<sup>234</sup> David Lodge, *Nouvelles du paradis* [*Paradise news*], Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 1991.

## Suggérer la constitution de sociabilités touristiques

Ces connaissances extérieures nourrissent indubitablement la manière dont Houellebecq évoque les touristes : ces derniers ne sont plus envisagés comme une entité collective indiscriminée ; l'auteur des *Particules* les atomise au contraire en un grand nombre de catégories distinctes. Cette diversité est particulièrement sensible à l'arrivée de Michel en Thaïlande, où le narrateur souligne d'emblée la diversité des attitudes et des préoccupations. L'attention qu'il porte aux différentes catégories de voyageurs se manifeste d'abord par le soin qu'a l'auteur à opposer délibérément des tranches d'âge et des comportements asymétriques : la question de la cohabitation de différents publics se trouve implicitement posée :

À leur attitude d'attente, je parvins à reconnaître certains membres du groupe. Il y avait deux filles d'environ vingt-cinq ans, plutôt bimbos [...] qui promenaient un regard méprisant sur le monde. Un couple de retraités, au contraire – lui qu'on pouvait qualifier de sémillant, elle un peu plus morne – observait avec émerveillement la décoration intérieure de l'hôtel (PL, 42-43)

L'expérience rapportée par le protagoniste est sans transition inscrite dans le champ de la psychologie comportementale. Mais l'auteur recourt au procédé du collage pour créer un effet drolatique en prenant soin, sur le plan typographique, de ne pas démarquer les deux dernières phrases de celles qui précèdent : « Dans les premières heures de la vie d'un groupe, on n'observe en général qu'une sociabilité pratique, caractérisée par l'emploi de phrases passe-partout et par un engagement émotionnel restreint. Selon Edmunds et White<sup>1</sup>, la constitution de mini-groupes n'est repérable que lors de la première excursion, parfois lors du premier repas pris en commun. » (PL, 43) L'irruption d'une terminologie spécialisée déconcerte, de même que l'argument d'autorité consistant à citer deux auteurs anglo-saxons – *a fortiori* lorsqu'il s'agit de joindre sous forme de note et dans le corps même d'un roman grand public les références d'un article publié dans une revue spécialisée<sup>235</sup>.

Michel Houellebecq, s'employant à donner un aperçu de la diversité des publics amenés à se côtoyer, utilise ses personnages pour illustrer les diverses stratégies d'évitement ou de rapprochement observés par les sociologues. Il est particulièrement attentif à la formation des groupes dont il redoute, nous rappelle Bruno Viard, « ce que Péguy appelait l'« entraînement » et Elias Canetti les « effets de meutes »<sup>236</sup> » Le lecteur assiste à l'émergence de sociabilités parfois conflictuelles à mesure que progresse le récit, mais dès le début du séjour de Michel en

---

<sup>235</sup> On peut lire sous la forme d'une note de bas de page : « 1. Sightseeing tours : a sociological approach, *Annals of Tourism Research*, vol. 23, p. 213-227, 1998. » (PL, 43).

<sup>236</sup> Bruno Viard, *Les tiroirs de Houellebecq*, op. cit., p. 98.

Thaïlande, le recours à la prolepse permet d'anticiper sur les stratégies qu'il devra mettre en œuvre : « je pris conscience du déroulement du circuit, et de ses enjeux. Le groupe jusqu'alors informe allait se métamorphoser en communauté vivante ; dès cet après-midi je devrai entamer un positionnement » (PL, 45). La première phase, celle des repérages, donne lieu aux supputations les plus diverses : « Il y eut ensuite deux autres couples, plus indistincts, qui semblaient reliés par une fraternité obscure. Étaient-ils déjà partis ensemble ? Avaient-ils fait connaissance autour d'un breakfast ? Tout était possible, à ce stade du voyage » (PL, 47). Fort des connaissances qu'il est supposé avoir acquises, le narrateur alterne observations concrètes et considérations plus générales : « Les gens prennent leurs repères assez vite, dans ce genre de déplacement de groupe : il s'agit pour être tranquille de prendre sa place très tôt, de s'y tenir, peut-être d'y disposer quelques objets personnels ; de l'habiter activement, en quelque sorte. » (PL, 49)

Le romancier s'emploie à mettre en lumière les mouvements tactiques et stratégiques qu'engendre la sociabilité touristique, en particulier au moment des repas. Il se montre attentif à la façon dont s'effectue le placement à table, qu'il assimile à une compétition en recourant à l'isotopie du jeu. Une écriture particulièrement mobile vient rendre compte des étapes de son déroulement. Le match apparaît d'autant plus redoutable que les règles en sont à chaque fois modifiées : si au cours du premier repas « [o]n avait dressé deux tables de six » (PL, 70), il en va tout différemment pour le suivant : « cette fois, on avait dressé pour nous deux tables de huit. » (PL, 74) La répartition n'est pas dépourvue d'enjeux, comme le souligne l'attitude du protagoniste qui « jet[te] autour de [lui] un regard légèrement paniqué » avant qu'un convive ne vienne « très vite à [son] secours » (PL, 70) ; le placement en vient même à être hyperboliquement assimilé à un enjeu vital : le narrateur parle à deux reprises de « situation d'urgence » (PL, 70). Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir s'opérer de subtiles manœuvres tactiques ou stratégiques : on voit le protagoniste « ralent[ir] le pas pour [se] laisser devancer », se placer de manière à « rééquilibrer les tables » (PL, 74-75) ou encore observer un convive se repli[er] vers d'autres (PL, 109-110). Le plus souvent cependant, l'urgence de la situation contraint les commensaux à se positionner à l'instinct : le narrateur parle d'« arrangement », de couples se regroupant « instinctivement » (PL, 70) ou « de manière à peine consciente » (PL, 74-75). L'assimilation du placement à un jeu se lit aussi dans l'attitude adoptée par les convives – le narrateur « assist[e] de loin à une véritable compétition de sérénité » – ainsi que dans la manière dont se trouvent suggérées plusieurs étapes : « ce déjeuner n'était en somme qu'un round d'observation. » (PL, 70) « Notre décision, à ce stade de l'installation, n'avait d'ailleurs rien de crucial » (PL, 74-75). Le jeu finit cependant par se stabiliser : « Depuis la soirée de la rivière Kwāi, la répartition des tables s'était opérée de manière définitive. [...] Au total on avait

affaire à une table équilibrée, pourvue de deux leaders naturels de sexe différent, qui pouvaient développer une complicité active. » (PL, 109-110)

Les repas offrent aussi au narrateur l'occasion d'approfondir la typologie hâtivement ébauchée dès son arrivée à l'aéroport : attentif aux âges et aux professions, il évoque notamment un couple d'« écologistes jurassiens » (PL, 70), deux « seniors charcutiers. » (PL, 70) ou encore un fonctionnaire travaillant à GDF (PL, 74). Le statut social apparaît d'ailleurs comme un critère déterminant dans le placement des convives, du moins lors des premiers repas où Michel note qu'il « ne répon[d] à aucune affinité réelle » (PL, 70). Lionel lui-même choisit sa place en raison « d'une sorte de solidarité de classe, ou plutôt (car il travaillait à GDF, et était donc fonctionnaire, alors que les autres étaient d'ex-petits commerçants) d'une solidarité de niveau d'éducation » (PL, 75) ; mais d'autres facteurs peuvent également jouer : le statut matrimonial (une table est présentée comme étant « apparemment celle des couples constitués ») ou le choix de « certaines valeurs » (PL, 109-110) ; parfois enfin, la répartition répond à des critères apparemment irrationnels : « Valérie [...] rejoint ce qu'elle appelait le « camp des beaux » (PL, 109). Le travail d'écriture effectué par le romancier, qui recourt volontiers à l'exagération et à la caricature, signale évidemment une intention comique. Il n'en reste pas moins significatif des enjeux que revêt les relations interpersonnelles en contexte touristique. Du fait de la brièveté du séjour et de la promiscuité qu'engendre la vie collective, l'image sociale de l'individu s'y trouve continûment mise à l'épreuve. Le récit des scènes de repas, renseigné par les acquis de la sociologie, en portent témoignage.

### **La tentation éthologique**

L'utilisation que fait l'auteur de la terminologie scientifique – un tropisme récurrent chez lui – est cependant loin d'être aussi orthodoxe qu'il y paraît : si par moments le narrateur s'appuie sur les acquis des sciences sociales, à d'autres il s'aventure dans des parallèles plus inattendus, suggérant par exemple un *continuum* entre les agissements de ses semblables et les comportements observés chez les animaux. Ainsi le voit-on glisser sans transition d'une considération éthologique à l'évocation d'un groupe auquel il appartient, que lui-même doit retrouver à l'heure du repas : « Un singe isolé bondissait entre les arbres, sur l'autre rive ; il poussa un cri bref. On le sentait anxieux, et pressé de rejoindre son groupe. » (PL, 74) Deux pages plus loin, alors qu'un dernier convive s'attable dans une ambiance tendue, l'auteur suggère un nouveau rapprochement avec le monde animal : « [Robert] s'abattit lourdement sur le banc à la gauche de Valérie. Un cri bref mais atroce s'éleva de la jungle proche ; probablement un petit mammifère qui venait de vivre ses derniers instants ». (PL, 76) Ce parallèle est réactivé dans les dernières pages du roman, lorsqu'un modèle emprunté à l'étude des comportements

animaux est convoqué au sujet de la question de la sexualité des touristes : « Selon Hutchinson et Rawlins, le développement des systèmes de dominance hiérarchique au sein des sociétés animales ne correspond à aucune nécessité pratique, à aucun avantage sélectif ; il constitue simplement un moyen de lutter contre l'ennui écrasant de la vie en pleine nature. » (PL, 363)<sup>237</sup>

Ces rapprochements entre tourisme et considérations éthologiques paraissent avoir un statut ambigu : certes ils confortent une théorie souvent réaffirmée dans l'œuvre de Houellebecq, qui voudrait que les comportements humains soient fréquemment motivés par des pulsions d'origine animales ; mais l'auteur semble souvent s'amuser de l'incongruité de ces parallèles, qui tend à faire sourire. À sa façon, le roman illustre la (dangereuse) tentation d'instrumentaliser le langage scientifique en recourant à la formulation d'énoncés à caractère définitif, présentés comme s'ils résultaient d'une étude approfondie. Ainsi en va-t-il du racisme assumé par un personnage et prétendument lié à la pratique du tourisme : « Un des premiers effets du voyage, ajouta-t-il, consiste à renforcer ou à créer les préjugés raciaux » (PL, 119) ; d'ailleurs le narrateur lui-même s'adonne parfois à la parodie de la phraséologie scientifique, mais cette fois-ci dans une perspective ostensiblement bouffonne : « Les groupes humains composés d'au moins trois personnes ont une tendance apparemment spontanée à se diviser en deux sous-groupes hostiles » (PL, 74).

### **Trivialité langagière et violence des rapports sociaux**

D'une manière générale, l'analyse objective des modalités régissant la cohabitation des touristes se trouve contrebalancée par la présence des commentaires du narrateur, qui ne s'embarrasse d'aucune précaution oratoire. Leur juxtaposition au côté d'énoncés à caractère scientifique produit un effet comique indéniable, en même temps qu'elle illustre la difficulté de faire cohabiter des voyageurs aux profils très disparates dont le protagoniste est lui-même partie prenante.

Cet art du décalage se manifeste dès que Michel commence à décrire l'apparence extérieure de ses compagnons de voyage : « Pour tout dire il ne ressemblait pas à grand-chose, mais il avait vraiment l'air d'un con. Sans parler de sa femme, en salopette, sérieuse, bonne laitière. Il était invraisemblable que ces êtres ne se soient pas déjà reproduits, pensai-je » ; s'agissant d'un deuxième couple, il note : « Sa femme, sèche et menue, travaillait dans le secteur social, à l'insertion de je ne sais quels délinquants primaires alsaciens ; ils donnaient

---

<sup>237</sup> Un même réflexe éthologique peut être observé dans *Lanzarote* à l'encontre des touristes anglais, implicitement assimilés à des animaux évoluant en troupeaux : « [...] Une recherche serrée, systématique, permet cependant d'observer leur comportement d'estivage. Regroupés en colonies compactes, ils se dirigent vers des îles peu vraisemblables [...] » (*Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, coll. « Littérature », 2015 [2002], p. 18).

l'impression de n'avoir pas baisé depuis trente ans » (PL, 48) ; la jeunesse ne trouve pas davantage grâce aux yeux du protagoniste, qu'il s'agisse d'un jeune couple faisant l'objet d'un commentaire expéditif : « Ils avaient l'air bien cons » (PL, 84) ou de deux jeunes femmes qualifiées de « pétasses » (PL, 56) ; la description recourt au lexique de l'invective, et la violence du propos culmine lorsque le narrateur formule pour lui-même des commentaires exaspérés et potentiellement agressifs : « Elles avaient intérêt à se calmer, ces salopes » (PL, 49).

La virulence de ces propos – indéniable – ne saurait cependant être rapprochée de la tradition antitouristique précédemment évoquée. Le protagoniste, ici, ne cherche pas à porter un jugement extérieur sur le phénomène. Il assume au contraire sa condition de touriste, quitte à surjouer son rôle en exhibant les marqueurs de sa condition : « ‘‘On est tous pareils, on cherche tous le soleil’’ », comme me le disait la fille de l'agence de voyages. Je me comportai en client exemplaire, de type moyen : je louai une chaise longue avec matelas incorporé, un parasol, je consommai quelques *Sprite* ; je fis trempette avec modération. » (PL, 111-112) Cette exaspération silencieuse culmine lorsque Josiane prétend s'abstraire de la condition de touriste en évitant d'assister à un spectacle de danses traditionnelles thaï : « ‘‘je n'apprécie pas trop ce genre de choses... poursuivit-elle avec une ondulation quasi racinienne du bras. C'est un peu trop touristique...’’ Qu'est-ce qu'elle voulait dire par là ? Tout est touristique. Je me retins une fois de plus de lui foutre mon poing sur la gueule. » (PL, 55) On devine chez Michel une certaine délectation à malmener par devers-lui le beau style – l'ondulation « quasi racinienne » – par la recours à la trivialité la plus marquée. Il convient de noter que ces emportements se manifestent de manière latente : il ne s'agit pas de propos verbalisés, mais plutôt d'une forme de sous-conversation au sens où l'entendait Nathalie Sarraute, où se donne à lire sous la forme du non-dit une violence larvée observable au sein des groupes de touristes – et dont aucun groupe humain ne saurait faire l'économie.

### **Parler pour ne rien dire, « une situation touristique normale »**

Cette duplicité se manifeste également dans un constant décalage entre la relative innocuité des propos échangés entre le protagoniste et les touristes et la brutale réalité des sentiments qu'il éprouve en son for intérieur : « Peut-être un peu gênée, elle prit la parole : ‘‘Il y a quelque chose d'intéressant en bas ?’’ Elle m'énervait tellement que j'ai failli répondre : ‘‘un bar à putes’’ », mais finalement j'ai menti, c'était plus simple : ‘‘Non non, je ne sais pas, une sorte de salon de beauté...’’ » La violence éprouvée par le protagoniste paraît d'autant plus irrépressible que lui-même est convaincu de l'incommunicabilité de ses pensées : le voyage

organisé n'est pas perçu comme un lieu propice à l'échange verbal, mais comme un cadre anxigène où chacun est obligé de refréner toute forme de spontanéité.

Quand bien même ils éprouveraient l'envie de communiquer, les membres du groupe sont confrontés à des difficultés qui leur apparaissent rapidement insurmontables. Michel Houellebecq rend compte de cette impasse communicationnelle par un usage singulier du discours rapporté : loin de mettre en relief des propos particulièrement captivants, le style direct souligne au contraire le caractère laborieux des conversations engagées et par la platitude des propos échangés. C'est particulièrement sensible quand Michel s'efforce d'engager une conversation avec Valérie, qui vient de s'installer à ses côtés :

Après une réflexion brève mais intense, j'articulai péniblement : « Vous n'avez pas trop chaud ? – Non non, dans l'autocar ça va » répondit-elle très vite, sans sourire, juste soulagée que j'aie entamé la conversation. Ma phrase était pourtant remarquablement stupide : on gelait, en réalité, dans cet autocar. « Vous êtes déjà venu en Thaïlande ? enchaîna-t-elle avec à-propos. – Oui, une fois. » Elle s'immobilisa dans une attitude d'attente, prête à écouter un récit intéressant. Allais-je lui raconter mon précédent séjour ? Peut-être pas tout de suite. « C'était bien... » dis-je finalement, adoptant une voix chaude pour compenser la banalité du propos. (PL, 49-50)

Les échanges verbaux entre les touristes sont continûment placés sous le signe du désarroi. Le narrateur s'interroge sur les causes de cet échec, qu'il associe au mode de vie occidental, caractérisé par l'isolement et le repli sur soi. La faculté d'échanger avec autrui semble s'être perdue, et doit faire l'objet d'un réapprentissage : « 'La nature, quand même, des fois...' » poursuivis-je avec découragement. Il devrait y avoir des *cours de conversation*, comme il y a des cours de danses de salon ; je m'étais trop consacré à la comptabilité, sans doute, j'avais perdu le contact. » (PL, 127) Le plus souvent, le narrateur déplore le caractère insipide des propos échangés : « Babette et Léa, quoique franciliennes, n'avaient pas non plus grand-chose à dire, à part un : « C'est super... » de temps en temps » (PL, 109). Tout se passe comme si les touristes, ayant fait le deuil d'une communication véritable, se résignaient à des échanges vidés de leur substance, le langage lui-même paraissant se réduire à sa seule fonction phatique : « L'après-midi se prolongea, le soleil avançait au-dessus des palmiers ; nous prononcions des paroles insignifiantes. » (PL, 133-134)

S'agissant de la communication qui s'établit entre les Occidentaux en voyage, Michel Houellebecq se nourrit des enseignements de la sociologie du tourisme. C'est particulièrement sensible lorsqu'il délègue la parole à des acteurs de ce secteur ; ainsi en va-t-il des observations que formule Valérie lorsqu'elle retrouve Michel à leur retour de Thaïlande, qui témoignent d'un regard averti sur les *habitus* des touristes :

Les gens parlent beaucoup ensemble dans les voyages organisés, mais ça reste une camaraderie factice, ils savent très bien qu'ils ne se reverront jamais par la suite. [...] Ça aussi, c'est une constante des voyages organisés : on parle très peu de sa vie professionnelle. C'est une sorte de parenthèse ludique, entièrement axée sur ce que les organisateurs appellent le « plaisir de la découverte ». Tacitement, les participants s'accordent à éviter les sujets sérieux, comme le travail ou le sexe. (PL, 147-148)

Aucune conversation inter-touristique ne semble pouvoir faire exception. Lorsque par extraordinaire une discussion s'engage sur un sujet politique, Michel fait en sorte d'y mettre fin au plus vite : « [Robert] s'imaginait que j'étais de gauche, et attendait l'occasion favorable pour entamer une conversation avec moi ; je n'avais aucune intention de me laisser prendre à ce petit jeu. J'allumai une cigarette » (PL, 117-118). Même en gardant le silence, Michel ne parvient pas à faire taire son interlocuteur : « 'Le bonheur est chose délicate, prononça [Robert] d'une voix sentencieuse ; il est difficile de le trouver en nous, et impossible de le trouver ailleurs.' » Au bout de quelques secondes, il ajouta d'une voix sévère : 'Chamfort'. » (PL, 117-118) Le narrateur laisse entendre qu'il n'est pas dupe de son cabotinage propre à séduire un auditeur un peu naïf : « Lionel le regardait avec admiration, il semblait complètement sous le charme. La phrase me paraissait discutable : en intervertissant 'difficile' et 'impossible', on se serait peut-être davantage rapproché de la réalité » (PL, 117-118). En affichant son scepticisme, le romancier renvoie dos à dos Josiane et Robert – deux personnages que pourtant tout oppose – en raison du caractère affecté ou sentencieux de leur conversation, comme si l'un et l'autre succombait à un travers inhérent au contexte touristique encourageant chaque voyageur à se mettre en scène. Le narrateur en vient à formuler un vœu en apparence déconcertant : « je ne souhaitais pas poursuivre le dialogue, il me paraissait impératif de revenir à une situation touristique normale. » (PL, 117-118). Constat lucide ? Provocation pure ? En assimilant à un retour à la norme l'absence de communication verbale ou son maintien à l'état minimal, le narrateur définit implicitement le tourisme comme une activité caractérisée par un faible investissement communicationnel.

### **L'enfer du touriste, c'est les autres**

Les rapports entre les touristes tels que les décrit Michel Houellebecq dans *Plateforme* ne sont pas seulement limités sur le plan conversationnel : le protagoniste manifeste une forme de phobie sociale. Celle-ci paraît d'autant plus symptomatique qu'elle est partagée par d'autres personnages. Cette propension qu'ont les voyageurs à fuir leurs semblables confère à ces sociabilités touristiques un caractère illusoire, voire décevant. Très tôt lors de son périple en Thaïlande, le narrateur adopte une attitude de repli à travers laquelle il assume un besoin

d'isolement : « Après l'arrivée à l'hôtel le groupe se dispersa, enfin je suppose ; je n'avais pas très envie de déjeuner avec les autres ; j'en avais un peu marre, des autres » (PL, 90) ; « Je ramassai quelques brochures d'information et partis les lire dans ma chambre. Je n'avais toujours pas envie de dîner avec les autres. » (PL, 94). Son attitude est si explicite qu'il lui paraît inutile de s'en expliquer, même lorsque Valérie l'invite à le faire :

« Vous n'aimez pas tellement la vie de groupe ? » Il était inutile de répondre ; je souris. Nous avons ramassé nos affaires, nous sommes partis ensemble. Sur le chemin nous avons croisé Lionel, qui errait un peu comme une âme en peine ; il nous fit un signe aimable, mais il avait déjà l'air de s'amuser beaucoup moins. Ce n'est pas sans raison que les hommes seuls sont si rares dans les clubs de vacances. On les observe, tendus, à la limite des activités de divertissement. Le plus souvent ils rebroussement chemin ; parfois ils se lancent, ils participent. Je quittai Valérie devant les tables du restaurant. (Pl, 102)

La solitude de Lionel fait ici écho à celle du protagoniste ; l'une et l'autre paraissent exemplifier la condition du voyageur que le contact avec autrui renvoie à sa propre solitude. L'autre s'offre comme un miroir de soi. Julie Delorme, sur la base d'un constat formulé par le protagoniste (« C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi ; c'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable », PL, 94) note que « le discours romanesque de Michel Houellebecq dans *Plateforme* envisage le rapport à l'altérité comme une menace face au même<sup>238</sup> » ; ce qui l'amène à citer Daniel Castillo Durante, pour qui « cette ‘représentation’ d'autrui [...] opère grâce à une logique de commutation : autrui est remplacé par une copie<sup>239</sup>. » Cette situation est présentée comme relativement imparable, comme en témoigne cette observation de Michel qui paraît résumer tout le pessimisme de Houellebecq : « Ce n'est pas aussi compliqué qu'on le raconte, les relations humaines : c'est souvent insoluble, mais c'est rarement *compliqué* » (PL, 171).

Cette manière qu'a Houellebecq d'envisager le tourisme comme une nécessaire mais douloureuse confrontation à autrui se trouve confirmée à la lecture de *La Carte et le Territoire* (2010), qui fournit à l'auteur l'occasion d'explorer un nouveau terrain d'investigation, celui du voyage *low cost*. Lorsque Jed, le protagoniste, se rend en Irlande, il emprunte un vol de la compagnie Easyjet et fait l'expérience de la cohabitation avec les touristes voyageant en classe économique en empruntant la navette qui doit le conduire à l'aéroport de Beauvais : « En montant dans l'autocar il remarqua qu'il y avait surtout des jeunes, des étudiants probablement

---

<sup>238</sup> Julie Delorme, « Du guide touristique au roman. *Plateforme* de Michel Houellebecq », in Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.), *Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 288.

<sup>239</sup> Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, p. 22, cité par Julie Delorme, « Du guide touristique au roman. *Plateforme* de Michel Houellebecq », *art. cit.*, p. 288.

[...]. Des retraités également, et quelques femmes arabes, accompagnées d'enfants jeunes. Il y avait en réalité à peu près tout le monde à l'exception des membres actifs, productifs de la société. (CT, 160) Une fois encore, l'expérience est vécue non pas extérieurement, mais d'un point de vue proche de celui des voyageurs. Dans un premier temps, l'expérience paraît vécue sur un mode enthousiaste. Elle est rapportée sur un ton qui tranche avec celui de *Plateforme* : « il se sentait plutôt à sa place dans cette navette, qui lui donnait la sensation de partir en vacances » (CT, 160). Las ! Au moment du retour, cette cohabitation tourne au cauchemar :

Il n'y avait à part lui que des familles, chacune de deux ou trois enfants. Devant lui, un blondinet d'environ quatre ans geignait, réclamant on ne savait trop quoi, puis d'un seul coup il se jeta à terre en hurlant, tremblant de rage ; sa mère échangea un regard épuisé avec son mari, qui tenta de relever la vicieuse petite charogne. [...]

[il] se retrouva près de l'allée centrale, coincé entre une petite fille de cinq ans qui s'agitait sur son siège, réclamant constamment des bonbons, et une femme obèse, aux cheveux ternes, tenant sur ses genoux un bébé qui commença à hurler peu après le décollage ; une demi-heure plus tard, il fallut lui changer ses couches. (CT, 179)

Observant l'absence de communication entre les passagers dans un aéroport, Marc Augé note avec humour que « les non-lieux créent de la contractualité solitaire<sup>240</sup>. » Et l'anthropologue de s'interroger : « Comment imaginer l'analyse durkheimienne d'une salle d'attente de Roissy<sup>241</sup> ? » À cette question Jed, le protagoniste de *La Carte et le Territoire*, répond à sa façon : le lecteur le voit céder à la tentation misanthropique du repli sur soi dans les derniers chapitres du roman : il choisit de s'isoler durablement dans une propriété soigneusement clôturée. Le choix de la sédentarité s'apparente à une fin de non-recevoir adressée à la tentation du voyage dans sa forme la plus contemporaine, vécu plus que jamais sur le mode de la cohabitation forcée.

### **Lydie Salvayre : violence du tourisme en milieu tempéré**

Un an avant la parution de *Plateforme* (2001), Lydie Salvayre fait paraître *Les Belles Âmes* (2000). La romancière s'y montre tout aussi attentive aux interactions observables au sein du groupe que constituent les touristes, consacrant à ces derniers la plus grande partie de son récit. Par comparaison, les habitants et les lieux qu'ils visitent paraissent même un peu négligés. « [P]as de paysage, aucune perspective », remarque Patrick Kechichian, « à l'exception de

---

<sup>240</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, op. cit., p. 119.

<sup>241</sup> *Idem*.

brèves et obscènes intrusions dans les bouges du malheur réel, presque toute l'action se situe dans l'autocar<sup>242</sup>. » Tout se passe comme si la romancière avait délibérément choisi de les sacrifier à l'examen des touristes, qui constituent l'objet premier de ces investigations. Elle adopte pour ce faire un dispositif narratif étonnamment proche de celui que retiendra Houellebecq, qui consiste à s'immerger totalement à l'intérieur du groupe.

Le groupe qu'elle choisit d'évoquer appartient plutôt à la catégorie des touristes socialement très privilégiés. Le mot touriste renoue ainsi avec l'acception bourgeoise qu'il revêtait encore avant les années 30 : « Il est temps de préciser qu'il s'agit de touristes haut de gamme, de touristes délicats, de touristes tout ce qu'il y a de cultivés et d'ouverts, tout à fait dignes de figurer dans le *Who's Who*, haïssant le tourisme de masse, haïssant en vérité tout ce qui est de masse. » (LBA, 23-24) Prenant à rebours les représentations dominantes et stéréotypées des décennies d'après-guerre, qui assimilaient les touristes à des prolétaires, elle les prive des attributs qui leur sont habituellement accolés : ce sont des « touristes sans appareil photo en bandoulière, ni chansons à boire, ni pique-nique, ni papiers gras. » (LBA, 24)

### **Une galerie de portraits très typés**

Pour rendre compte des jeux de pouvoir ou de séduction qui se jouent à l'intérieur de ce collectif, la romancière esquisse une galerie de portraits très contrastés où se détachent des figures de premier plan sur un fond constitué de personnages plus secondaires. Le traitement adopté est assez proche de la caricature – la narratrice ne rechignant jamais à faire part de son sentiment, généralement peu amène – mais la dimension psychologique du portrait se double d'un versant sociologique. Comme dans une fable, le lecteur peut identifier tel ou tel trait de caractère (la meneuse, l'opportuniste, la séductrice...) ; mais chacun des personnages incarne aussi, à sa façon, une posture très contemporaine : la risible Mlle Faulkircher est une journaliste arriviste éprise de tous les signes de la branchitude : elle est « avide de créations nouvelles, d'absurdités nouvelles et de crétineries toujours renouvelées » (LBA, 44) ; Lafeuillade est le prototype du profiteuse hypocrite et veule, adepte du CAC 40 et de mauvaises plaisanteries ; quant à Odile Boiffard, elle est présentée comme une « [p]assionaria de stricte observance [...], transpirante de compassion envers tous les damnés de la terre » (LBA, 53) et continuellement soucieuse d'asseoir son pouvoir sur l'ensemble du groupe. On l'aura compris : le traitement

---

<sup>242</sup> Patrick Kechichian « Avec douceur, Lydie Salvayre pose des bombes... », *Le Monde*, 8 septembre 2000 [en ligne]. URL : <http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2000/09/08/avec-douceur-lydie-salvayre-pose-des-bombes-3709520-1819218.html?xtmc=avec-douceur-lydie-salvayre-pose-des-bombes&xtcr=1> [site consulté le 16 août 2017].

infligé aux touristes est délibérément caustique, et pas un qui ne soit véritablement épargné. Le titre du roman est – évidemment – à prendre au second degré.

### **Une écriture polyphonique pour rendre compte des interactions au sein du groupe**

La virulence du propos s'explique pour partie par le comportement hypocrite et cynique que ces touristes adoptent à l'égard des populations qu'ils visitent. Mais elle se comprend aussi à l'aune des stratégies que chacun déploie à sa façon pour s'accaparer l'attention du groupe, pour y affirmer son pouvoir ou pour y nuire à son prochain. L'écriture de Lydie Salvayre, extrêmement mobile, contribue efficacement à donner au lecteur le sentiment de vivre une expérience immersive. Non seulement la romancière fait un usage massif du discours indirect libre, mais elle change presque continûment de point de vue sans jamais vraiment expliciter la focalisation. Il en résulte, pour le lecteur, une sensation d'immersion complète au sein d'un groupe de touristes. Et cette expérience est d'autant plus éprouvante qu'il y perçoit des pensées ou des propos presque toujours malveillants. Tantôt c'est la jalousie qui l'emporte : « Mlle Faulkircher [...] fait la sucrée avec l'homme de lettres. Mais regardez-là ! » (LBA, 75) ; tantôt la médisance : « Sa présence, en vérité, est des plus controversée. Sont-ce les mobiles sexuels déjà signalés qui l'amènent ? (LBA, 56) ; la cruauté : « Mme Pite, la pauvre, ne s'aperçoit pas qu'elle lui déplaît. » (LBA, 80) voire le règlement de compte : « il faut manquer singulièrement de jugeote et plus encore de morale, pour s'imaginer que ce voyage puisse servir de décor à un défilé de mode. Envoyé ! » (LBA, 136). La narration même s'en ressent, qui s'effectue de manière diffractée puisque la plupart des actions sont rapportés par le prisme des points de vue (malveillants) des touristes : « La pro de la séduc va frapper, murmure Odile B. qui est la pro du venin toutes catégories. » (LBA, 74)

Au milieu de toutes ces « belles âmes », la narratrice n'apparaît guère plus charitable : elle se montre ironique à leur égard : « Vite, revenons à nos touristes. Qui s'impatientent. » (LBA, 23). Et à mesure que la situation se dégrade – la vie du groupe épouse une courbe déclinante – elle semble surtout s'amuser de leur déconvenue : « les âmes mettent bas leur masque, on se croirait à la cour de Louis XIV. » (LBA, 131) « Hou là là ! ça sent méchamment la poudre dans ce bus ! Les vertus nécessaires à la socialité prennent visiblement un sérieux coup dans l'aile. » (LBA, 136). Cette polyphonie contraste avec l'écriture de Houellebecq : si les deux romanciers entreprennent une même peinture du groupe en mode immersif, *Les Belles Âmes* se singularisent par un parti-pris plus ouvertement caricatural, et plus encore par la maestria avec laquelle Lydie Salvayre restitue sur un mode diffracté les pensées des uns et des autres. Formellement plus novateur, le roman fait le deuil d'un point de vue unique pour donner à entendre l'aspect irréductiblement composite de la vie du groupe.

## 2.3 Questionner les motivations contradictoires des touristes

L'examen de la représentation que le roman contemporain donne des touristes ne saurait se limiter aux relations qui s'établissent entre les voyageurs. Si celles-ci sont souvent si compliquées, c'est qu'elles résultent de motivations parfois contradictoires. Certains auteurs s'efforcent de rendre compte à la faveur d'un effet de zoom, qui les amène à délaissier le plan d'ensemble du groupe de voyageurs pour resserrer leur attention sur les finalités que chacun, par devers soi, assigne à son voyage.

### 2.3.1 La préoccupation la mieux partagée : ne pas faire touriste

« Personne n'est jamais davantage anti-touriste qu'un touriste<sup>243</sup> »

Philippe Muray

S'il est un souci que manifeste constamment le voyageur, c'est bien celui de se démarquer de cette étiquette infamante que serait celle de touriste. « Le touriste, c'est l'autre<sup>244</sup> », rappellent non sans humour Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut. Cette attitude semble si bien ancrée dans les mœurs du voyageur contemporain qu'elle se manifeste parfois sur le mode du leitmotiv. Le champ romanesque ne fait pas exception, qui exploite avec humour cette propension au déni de soi. Ainsi peut-on lire dans *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint (1997) un premier démenti comiquement adressé à la caissière allemande d'une librairie-papeterie : « Elle devait me prendre pour un touriste, avec mon chapeau de paille » (TV 57) ; cette dénégation se trouve réitérée presque mot pour mot alors que le personnage en visite dans un musée, un sandwich à la main, se voit reprocher son comportement par un gardien : « il devait me prendre pour un touriste » (TV, 232). Ces deux situations *a priori* dissemblables convoquent l'une et l'autre un attribut emblématique du touriste (le chapeau, le sandwich) dont la présence dans un lieu inapproprié rend d'autant plus comique la dénégation réitérée du personnage. « [L]e touriste paraît avoir fait sien le mépris que le voyageur lui porte<sup>245</sup> », note Jean-Didier Urbain, qui observe que dès lors qu'il s'agit de se démarquer d'une étiquette présumée infamante, « tout est bon pour mener à bien cette opération<sup>246</sup> ». Ce déni est

---

<sup>243</sup> Philippe Muray, *Après l'histoire*, op. cit., p. 469.

<sup>244</sup> Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Au coin de la rue, l'aventure*, Paris, Le Seuil, coll. « Essai », 1979, p. 37.

<sup>245</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 125.

<sup>246</sup> *Idem*.

notamment à l'œuvre dans *Pitiés*, le roman du Philippe Raulet : « Thomas l'air dégoûté se laisse tomber sur [sa serviette], Pitié, c'est pire qu'à la piscine... il ne parle pas du chlore mais de la foule, on a compris, autant dire le troupeau qui fait trempette à l'heure de midi, Vaut mieux y aller le soir... » (PI, 193) ; cette stratégie de contournement des flux touristiques apparaît ici d'autant plus crédible qu'elle n'émane pas de n'importe quel personnage : elle s'accorde parfaitement avec la posture rebelle de l'adolescent qu'incarne Thomas.

### **2.3.2 Examiner au plus près les préoccupations du voyageur**

Ces faux-semblants trahissent la difficulté qu'éprouve le touriste à assumer son propre statut. Mais comment rendre compte de cet écart entre la posture affichée par le touriste et ce qui le motive en réalité ? Une fois encore, Éric Chevillard s'emploie à répondre à cette question dans *Oreille rouge* avec une particulière acuité. Le mode d'investigation inspiré de Robert Pinget auquel il recourt (voir chapitre 1) lui permet de rendre compte des questions susceptibles de se poser dans l'esprit du futur voyageur : le tourisme est ici envisagé non pas en tant que phénomène social saisi dans sa dimension collective, mais sous la forme d'un questionnement intime permettant de rendre compte des contradictions qui travaillent intérieurement la conscience du touriste contemporain. Ce faisant, Chevillard renoue avec une démarche héritée de Théophraste ou de La Bruyère. D'ailleurs *Oreille rouge* « décoche des traits vifs et précis, dans la grande tradition de l'esprit français » (OR, 38) ; mais le narrateur et le personnage principal ne poursuivent pas le même objet : tandis que le protagoniste prétend rendre compte de son expérience africaine, le narrateur focalise son attention sur le voyageur lui-même.

#### **Un voyageur qui n'est pas dupe**

Éric Chevillard ne cède pas à la facilité qui consisterait à présenter un personnage s'adonnant sans réserve à la pratique du tourisme ; son roman se singularise au contraire par le fait que le protagoniste se montre rétif à l'idée de voyager ; dès l'incipit, il apparaît même comme l'incarnation d'une manière d'anti-voyageur : « Ne rien attendre de sensationnel venant de lui. [...] C'est un bon garçon mais il n'a franchement rien à faire en Afrique. Il n'y pense même pas. » (OR, 7)

Dans un premier temps, cette méfiance à l'encontre du voyage paraît s'expliquer par la proximité qu'entretient le personnage – écrivain de son métier – avec l'auteur lui-même : comme Chevillard, *Oreille rouge* fait davantage confiance aux pouvoirs de la fiction qu'à ceux du voyage à proprement parler : « On l'invite en résidence d'écriture dans un village du Mali, sur le Niger. Comme s'il avait besoin de se rendre là-bas pour écrire » (OR, 9) ; « On y séjourne

très bien en imagination, dans ce pays. Le voyage s'avère décidément superflu » (OR, 20). L'insertion de courts textes sur la girafe ou l'éléphant (OR, 9-10), possiblement inspirés de poème en prose d'Henri Michaux, paraît confirmer cette hypothèse. Le protagoniste semble avoir une conscience assez aiguë de la vanité du voyage : « il n'est pas du genre à courir le monde. Où cela mène-t-il ? En a-t-on jamais fini ? » (OR, 11)

Contre toute attente, la réitération de ces explications tend à produire chez le lecteur un effet inverse à celui escompté par le personnage ; elles lui apparaissent d'autant plus suspectes qu'elles sont invalidées par le narrateur : « Quelles simagrées ! » ; « On commence à cerner ce personnage moyennement complexe. Un certain talent pour la rhétorique de la justification et de la mauvaise foi aurait pu nous abuser. Mais non, nous l'avons vite percé à jour. C'est un pleutre. » (OR, 11). Le recours à la première personne du pluriel, qui tend à instaurer une forme de connivence avec le lecteur, invite ce dernier à voir dans le comportement du personnage d'autres motivations, plus conformes à celles qu'éprouvent d'ordinaire les touristes. Le narrateur observe tout d'abord chez lui une forme de frilosité à l'égard du voyage qui lui fait préférer son confort domestique et la possibilité de « rester bien tranquillement chez lui » (OR, 11). « Il ne donnera pas les vrais motifs. Il ne dira pas que c'est par lâcheté, incuriosité, et parce que dans les limites de son esprit borné il éprouve un tel contentement de soi qu'il ne voit aucune raison de modifier sa condition » (OR, 14). Chevillard est toujours prompt à recourir aux métaphores animalières, comme l'on montré Isabelle Rinaldi<sup>247</sup>. Il a tôt fait d'assimiler son personnage à un fauve replié dans son abri : « Il ne respire que dans sa tanière, dans son odeur » (OR, 11), voire à un chat : « [il] préfère laisser fondre sa moelle sous sa langue avec délectation et les yeux tournés en dedans. / Une oreille attentive l'entendrait ronronner. » (OR, 14)<sup>248</sup>

Mais l'auteur, lorsqu'il délègue la parole à son personnage, ne fait pas qu'exhiber les pseudo-justifications qui motivent sa sédentarité ; il révèle aussi les illusions qu'entretient le touriste contemporain quant à l'expérience du dépaysement :

Quant à lui, le voyageur occidental, dit-il d'un ton sans réplique, il possède la liberté non seulement physique, économique, mais aussi mentale, psychique, qui permet justement le voyage, l'intelligence immédiate et parfaite de toutes les cultures, c'est toutefois ce qu'il semble croire, comme s'il n'était pas lui-même typique sous sa casquette et mû par les

---

<sup>247</sup> Isabelle Rinaldi, « Palafox & Cie... L'animal dans l'écriture romanesque d'Éric Chevillard », in *Écrire l'animal aujourd'hui*, collectif, Presses universitaires Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRLMC, Clermont-Ferrand, mars 2006, pp. 103-112.

<sup>248</sup> Pour Thangam Ravindranathan, qui reprend la formulation proposée par Deleuze et Guattari, il y aurait chez Chevillard un « devenir-animal » (Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 211 ; voir à ce sujet Gilles Deleuze et Félix Guattari *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p 342).

réflexes acquis sur sa terre natale, non moins argileuse que n'importe quelle autre et dont il ne restera aussi qu'un bol creux sur le tour du potier.

Esprit sans attaches ni préjugés survolant le monde offert à sa curiosité, à sa compréhension sans limite et qui lui réserve ses beautés cachées, voilà comme il se voit.  
(OR, 17-18)

L'assurance que manifeste le personnage est présentée ici sous un jour caricatural, et le ton « sans réplique » du protagoniste suscite précisément celle du narrateur, prompt à dénoncer cet aveuglement ; il instaure une distance par le recours à des modalisateurs (« c'est toutefois ce qu'il semble croire ») ou à des présentatifs (« voilà comme il se voit. »), exhibant les limites de la perception du personnage – même lorsque celui-ci prétend, via le discours indirect libre, échapper aux déterminismes du touriste occidental : « Pas lui. Il ne donnera pas tête baissée dans ce panneau » (OR, 18).

### **Signaler un point aveugle**

Y a-t-il une leçon à tirer du voyage ? À son retour d'Afrique, le voyageur ne paraît guère avoir gagné en lucidité. Oreille rouge se montre plus exaspérant que jamais, voulant à toute force faire partager les enseignements de son expérience. Cette volonté se manifeste sous la forme d'une irrépressible logorrhée :

À son retour, il est l'Africain. Dès qu'il entend le mot Mali, il intervient, il est question de lui. Laissez parler l'expert. Et lorsque le Mali n'est pas dans la conversation, il l'y met, on peut compter sur lui. (OR, 145)

Oh ! comme il nous fatigue ! Tandis qu'au Mali... Eh bien, au Mali... Moi qui ai récemment séjourné au Mali... Moi qui entretiens une relation privilégiée avec le Mali... Si vous aviez comme moi vécu au Mali... Dites-vous bien qu'au Mali... Pour prendre l'exemple du Mali... C'est comme au Mali...

Non, ce n'est jamais comme au Mali. Au Mali, c'est très différent. (OR, 146)

La chute de cette dernière section apparaît ambiguë : elle peut être attribuée ou bien au protagoniste (qui, au moment où l'on croit qu'il en a fini, surenchérit en établissant un nouveau parallèle) ou bien au narrateur (qui, excédé, lui coupe la parole et parodie son discours pontifiant) ; quelle que soit l'interprétation que l'on privilégie, cette ambiguïté témoigne de l'étendue des ressources qu'offre la scission du voyageur en deux voix distinctes. Pour Dominique Viart, les dénégations du narrateur (« Non, ce n'est jamais comme au Mali. Au Mali, c'est très différent. ») relèvent de ce que Roland Barthes appelait « bathmologie », procédé qui

consiste à jouer sur les différents degrés du discours<sup>249</sup>. « La bathmologie est entre les mains de Chevillard une arme universelle<sup>250</sup> », observe Dominique Viart, qui note qu'elle permet à Chevillard « de retourner le langage sur lui-même, de faire rendre gorge aux lieux communs et aux formes attendues en les retournant comme un sac<sup>251</sup>. »

Même l'insistance du protagoniste à vouloir évoquer rétrospectivement son séjour au Mali a quelque chose de suspect ; au-delà de l'espoir un peu naïf de faire profiter autrui des enseignements de son voyage, le touriste Oreille rouge paraît vouloir assouvir son orgueil et asseoir son prestige social : « J'étais en Afrique, répond-il laconiquement au garçon de café qui se demandait pourquoi on ne le voyait plus, aux commerçants qui le croyaient mort. J'étais en Afrique. Ça les mouche. » ; « Tandis que tout se marchande au Mali, dit-il à la caissière du Monoprix qui le regarde avec compassion. » (OR, 150). Une fois encore, fidèle à l'esprit des moralistes, Éric Chevillard s'en va traquer dans les *habitus* du voyageur qu'il a été lui-même les motivations les plus inavouables afin de les faire endosser à son personnage ; mais simultanément il se réjouit, par la réaction de ses interlocuteurs comme par la voix de son narrateur, du pathétique insuccès de ces tentatives.

L'auteur s'emploie également à mettre à jour l'aveuglement du touriste, à ce point obnubilé par son voyage au moment du retour qu'il ne parvient pas à concevoir que l'on se désintéresse de son propos, et qu'il se montre lui-même incapable de fixer son attention sur les paroles d'autrui. Cette inaptitude au dialogue conduit à un plaisant effet de miroir d'où il ressort que le voyageur se montre incapable de se reconnaître sous les traits de son *alter ego* :

D'une manière générale, il doit déchanter un peu sur l'accueil qu'il reçoit ici. On lui pose bien quelques questions mais il se demande si elles sont inspirées par la curiosité ou par la politesse. Car ceux-là même qui les posent écoutent à peine ses réponses, pourtant précises et circonstanciées, et se lancent s'il a le malheur de s'interrompre pour ravalier sa salive dans le récit hors de propos de tel ou tel de leurs voyages.

Comment ne se rendent-ils pas compte qu'ils ennuiant tout le monde ?

Plus énervants encore sont ceux qui prétendent avoir séjourné en Afrique et, parmi eux, il en est de franchement détestables, qui ne sont pas les plus nombreux mais qui font tout de suite beaucoup de bruit et affichent un petit air entendu horripilant, opinant à tout ce qu'il dit, parlant eux-mêmes à tort et à travers, renchérissant et surenchérissant, personnages

---

<sup>249</sup> « Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : bathmologie » (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », p. 71 (Barthes souligne) ; cité par Dominique Viart, « Littérature spéculative », *Pour Éric Chevillard*, op. cit., p. 65).

<sup>250</sup> Dominique Viart, « Littérature spéculative », *Pour Éric Chevillard*, art. cit., p. 66.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 69.

irritants dont il punirait volontiers la morgue et l'aplomb insupportable en leur tordant le nez.

Ce sont ceux qui prétendent avoir séjourné au Mali, eux aussi. (OR, 150-151)

Le comique de cette dernière section vient de ce que la violence du protagoniste s'exerce à l'encontre d'un personnage qui présente des caractéristiques exactement semblables aux siennes. Cette mauvaise foi trahit un certain scepticisme quant à la possibilité qu'offrirait le voyage d'établir des liens entre ceux qui le pratiquent ; au contraire les voyageurs, pour paraphraser La Boétie, « deviennent tous singuliers en leurs fantaisies<sup>252</sup> ».

Oreille rouge retour de voyage s'apparente au décalque d'un Ménélaque ou d'un Théodote : gouverné par une passion exclusive, il perd toute forme de discernement et s'adonne à une parole monomaniaque qui confine au pathologique : « Mais il ne tarde pas à reprendre la parole. Il vous parle du ciel étoilé de l'Afrique comme s'il revenait de Saturne » (OR, 147) ; « Mais il ne tarde pas à reprendre la parole. Il vous parle du ciel étoilé de l'Afrique comme s'il revenait de Saturne. » (OR, 151) Le lecteur qui peut croire à une bévue est rapidement détrompé par le narrateur : « Car en plus il se répète beaucoup. » (OR, 152) Il lui faut se rendre à l'évidence : la répétition à l'identique d'un paragraphe entier relève non pas d'une distraction de l'éditeur mais du caractère obsessionnel des conversations du personnage.

### **Se distinguer**

Le statut d'Oreille rouge apparaît ambigu : dès lors qu'il est présenté comme un personnage spontanément rétif à l'idée du voyage, conscient des limites de cet exercice et ne se décidant qu'à contrecœur – et parce qu'on l'y invite – à séjourner au Mali, il paraît bien éloigné des caractéristiques habituellement attribuées au touriste. Spontanément, le protagoniste paraît s'exclure de lui-même de cette catégorie : « Les touristes l'indisposent avec leurs gros sabots. Il va pieds nus. » (OR, 45) Mais le caractère binaire de cette opposition (les touristes / le personnage) est aussitôt relativisé par le narrateur qui souligne la prudence du personnage – propriété partagée par le plus grand nombre : « Métaphoriquement, il va pieds nus, car il y a tout de même l'inquiétant grouillement des vipères et des scorpions dans la brousse. / Mais le cœur y est. » (OR, 45) Du reste, le comportement du voyageur à l'égard des touristes apparaît pour le moins ambivalent :

---

<sup>252</sup> Etienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire ou Le contr'un*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 104.

À la Résidence séjourne encore un autre de ses compatriotes, lequel a contracté le palu dix ans plus tôt en Côte d'Ivoire. L'homme a régulièrement des crises et semble en concevoir une inexplicable fierté. Sotte vantardise, quel crétin !

Du reste, Oreille rouge le jalouse un peu. (OR, 46)

La violence du trait décoché sous la forme d'une courte proposition exclamative paraît marquer une condamnation sans appel ; mais celle-ci est aussitôt invalidée par la chute de cette section, qui jette le trouble sur les motivations véritable du protagoniste dont l'inimitié apparaît d'autant plus comique qu'elle se fonde sur un défaut pas si différent de ceux qui lui sont habituellement prêtés. Le personnage, pour justifier la singularité de son identité qui le différencierait du commun des voyageurs, n'hésite pas à convoquer les détails les plus triviaux : « Ses selles sont aussi parfaitement moulées que celles de l'âne et du mouton. Oreille rouge n'attrape aucune des maladies humiliantes et ridicules promises au touriste et il s'en vante dans ses lettres » (OR, 97) ; cependant, la réalité est parfois cruelle : « Il n'est pas venu en touriste, donc : constipation. » (OR, 132)

### **Une dénégation suspecte**

En réalité, la manière dont Oreille rouge prétend s'affranchir du statut de touriste apparaît assez caractéristique de la posture même du touriste : le personnage a beau affirmer être en rupture avec les usages les plus répandus, son comportement trahit le plus souvent sa condition de voyageur occidental lambda. Certes, le protagoniste manifeste régulièrement son intention de se conformer aux usages locaux ; mais ces velléités de transformations, dont le caractère exagéré trahit souvent une intention comique, résistent bien mal à l'examen. Ainsi en va-t-il du matérialisme du voyageur : « Oreille rouge ne ferme jamais à clef la porte de sa chambre. Cela ne se fait pas dans le village. Voilà une belle leçon de confiance que nous serions bien inspirés de méditer, pense-t-il. Mais la combinaison de sa valise est brouillée, sur l'armoire, et dedans il y a tout son argent. Est-ce le fruit de sa méditation<sup>253</sup> ? ». Le personnage n'est pas non plus insensible à l'achat de souvenirs, ce que semble déplorer le narrateur, à la manière de Philippe Raulet : « il m'amuse déjà moins quand il caresse l'idée d'acquérir un mortier à mil pour en faire un porte-parapluies. Pitié, non<sup>254</sup>. » Même ses observations sur les bords du fleuve Niger paraissent contaminées par un imaginaire touristique contribuant aux rapprochements les plus improbables :

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

Deux hommes embarqués, debout. À l'arrière, le piroguier dirige l'esquif avec sa perche. Posté à l'avant, le pêcheur lance donc son filet sur Venise, d'un seul geste simple, ample, très gracieux. Puis le ramène lentement. Oreille rouge sur la rive prend une photo et une note – à qui fera-t-il croire qu'il prend ainsi part à l'action ?

(Sa photo : Venise)

(Sa note : Le pêcheur déploie son filet comme une nappe de pique-nique. Au menu ce soir, poisson.) (OR, 116-117)

De manière assez symptomatique c'est Venise, ville emblématique du tourisme mondialisé, qui s'impose à l'esprit du protagoniste ; mais l'emprise de l'imaginaire touristique se fait également sentir, quoique de façon plus discrète, dans des pratiques aussi ritualisées que celles de la photographie ou du pique-nique. Il arrive aussi, quoique de façon plus subreptice, que le protagoniste reconnaisse être parcouru d'aspirations plus conventionnelles, bien éloignées d'un voyage trop aventureux : « Ce qu'il aime, assis à l'arrière de la voiture, c'est regarder l'Afrique par la fenêtre. » (OR, 133) En outre, le personnage adopte parfois le caractère infantile que l'on prête au touriste ; Philippe Muray, en particulier, voit en lui « un adulte retombé en enfance<sup>255</sup> ». Or l'auteur observe chez son personnage confronté à l'expérience du dépaysement un comportement proche de celui d'un enfant ; et la dénomination du personnage convoque implicitement un univers coloré inspiré de la bande dessinée ou de l'album jeunesse, qui fait discrètement écho au comportement infantile prêté au protagoniste, exposé à la tentation régressive de la fuite ou du repli sur soi : « – Fuyons, mon vieux Milou ! Il voudrait rentrer au pays, prendre une douche, ranger sa chambre. » (OR, 97) Il arrive d'ailleurs que le narrateur s'interroge sur son degré de maturité : « N'est-il pas ce nouveau-né qui désigne du doigt l'avion et le ballon et s' imagine que sans lui nous en serions encore à ignorer ça ? Parfois franchement, non seulement il m'énerve, mais il m'amuse aussi. » (OR, 130) Cet aveu a ceci d'inhabituel qu'il est formulé à la première personne : exemple rare, presque unique dans le roman, d'un *je* susceptible d'être attribué au narrateur en personne : le lecteur peut y voir la marque d'une forme d'attendrissement inaccoutumé à l'égard du protagoniste, dont l'immatunité demeure cependant exaspérante : « Oreille rouge, on voudrait les lui froter encore. » (OR, 98)

### **Du retour à l'anonymat**

En dépit de la place considérable qu'occupe son voyage dans les conversations du protagoniste au moment de son retour, les dernières pages du roman marquent un net infléchissement : ses souvenirs un à un sont remisés dans les armoires, et le protagoniste renoue

---

<sup>255</sup> Philippe Muray, *Après l'histoire*, op. cit., p. 290.

avec un plaisir de plus en plus marqué avec ses occupations antérieures. Il est permis de voir là une forme de démenti à l'idée qui voudrait que le voyage contribue à la transformation, voire à l'épanouissement de l'individu ; Oreille rouge, quelles qu'aient été ses velléités de régénération au contact de l'Afrique, semble n'avoir guère été plus marqué par son voyage qu'un touriste s'accordant une parenthèse exotique appelée à rapidement se refermer. Il y a d'abord, chez le protagoniste revenu parmi les siens, le contentement qu'apporte le retour à l'anonymat ; le voyageur-cabotin, après avoir joui du fait d'être au centre de toutes les attentions, goûte un plaisir inverse, celui du retrait – qui lui épargne le souci d'être continuellement en représentation : « Il n'a plus à répondre en permanence de sa présence en ce lieu ni à contrôler les muscles de sa face. / Et la rugueuse indifférence des passants est apaisante et douce comme un baume. » (OR, 155) En assimilant le fait de redevenir anonyme à une forme d'apaisement réparateur, le personnage tend à définir négativement le voyage comme un traumatisme : au terme du récit, le dépaysement est assimilé à une expérience éprouvante dont le souvenir est appelé à s'effacer au contact d'un quotidien qu'il aura paradoxalement contribué à rendre plus désirable.

Le roman s'avère reposer sur une construction circulaire : le scepticisme que manifestait l'écrivain avant le départ vers l'Afrique paraît rétrospectivement validé par les dernières observations du narrateur, qui conclut à l'immutabilité du personnage :

[...] Il est revenu sur ses terres. C'est lui, là, dans ses bottes de caoutchouc vertes. Ses vêtements sentent la pluie et le feu de cheminée. Son pèse-personne imperturbable atteste qu'il ne s'est rien passé : 72 kilos, les mêmes. Jean-Léon se hisse pour la première fois sur le rocher ultime de la pointe du Raz. Il lève les bras en signe de triomphe. Il ne sait plus où est l'Afrique. Il ira peut-être un jour.

Ou en Asie. (OR, 158-159)

La chute du roman comporte une double référence intertextuelle, qui invite à deux lectures contradictoires. La première de ces lectures – la plus pessimiste – fait écho aux propos de Philippe Muray qui notait dans *Après l'histoire* que « les candidats au déplacement se laissent avec de plus en plus de soumission catapultés indifféremment, et à la dernière minute, 'en Asie ou en Afrique''<sup>256</sup> ». En reprenant presque mot pour mot cette formule appliquée aux nouveaux comportements des voyageurs, Éric Chevillard fait de l'expérience de son personnage celle d'un

---

<sup>256</sup> Philippe Muray, *Après l'histoire*, op. cit., p. 290. Muray citait (sans le nommer) un article de l'historien André Rauch pour *Libération* : « Selon les produits du marché, les forfaits catapultent indifféremment le touriste en Asie ou en Afrique » (André Rauch, « Les vacances d'hiver s'allongent et changent d'hémisphère. Cette année, les Français rangeront-ils leurs skis au grenier ? L'hiver à l'ère du charter », *Libération*, édition en ligne en date du 5 février 1997).

simple touriste. Certes, on peut voir là une fin ouverte, bien dans l'esprit du roman feuilleton ou de l'album de bande dessinée, qui viendrait annoncer un nouvel opus des aventures d'Oreille rouge. Mais l'amnésie du protagoniste – touriste qui déjà « ne sait plus où est l'Afrique » – rend ce nouveau projet suffisamment vain pour qu'il soit permis au lecteur de se demander s'il faut vraiment s'en réjouir. Une autre référence est également observable, qui permet de lire tout différemment cet excipit : en mentionnant dans les toutes dernières lignes le poids du voyageur – 72 kilos – Éric Chevillard procède à la manière de Blaise Cendrars qui concluait un poème du *Cœur du monde* intitulé « Bagage » : « Ma malle pèse 57 kilos sans mon galurin gris<sup>257</sup> ». Or la malle qu'évoque Cendrars est précisément celle qui renferme tous ses manuscrits : au poids du voyageur (inchangé) s'oppose le poids des livres (à rédiger) – le seul qui pour l'écrivain ait quelque importance<sup>258</sup>.

## **2.4 Le touriste, une figure offerte à l'écrivain pour penser sa singularité**

Pour le romancier, le touriste n'est pas seulement un statut qu'il s'agirait de décrire ou une identité dont il conviendrait d'examiner les ressorts secrets : il peut être aussi un support privilégié pour questionner le travail de l'écriture. Car le point de vue extérieur qu'il adopte envers une réalité qui lui est étrangère n'est pas sans similitudes avec celui de l'écrivain.

### **2.4.1 Portrait du touriste en observateur et quelques variantes**

S'il privilégie un rapport distant à l'altérité, le touriste ne renonce pas pour autant à son goût de l'observation ; disposant librement de son temps, il s'adonne volontiers à la contemplation de l'humanité qui l'entoure. Mais plutôt que de rechercher des contacts approfondis, on le voit privilégier un mode de saisie délibérément extérieur. Pour suggérer cette posture assumée d'observateur, le roman contemporain convoque différents modèles comportementaux qui, du chercheur en sciences sociales à l'espion ou au romancier, tendent à caractériser cette pulsion observatrice qui caractérise le touriste.

La posture la plus souvent assumée par le touriste est celle du spectateur regardant ou écoutant une scène à distance. Dans *Plateforme* de Michel Houellebecq par exemple, le

---

<sup>257</sup> Blaise Cendrars, « Bagage », *Du Monde entier au cœur du monde*, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2008 [1957], p. 214.

<sup>258</sup> La référence intertextuelle est triple, si l'on veut bien se souvenir que la chute du poème de Cendrars est précisément ce qui a inspiré le titre du recueil d'Olivier Rolin *Mon Galurin gris*. Fût-ce de manière oblique, Éric Chevillard inscrit *Oreille rouge* dans le champ de la littérature de voyage de son époque.

protagoniste ne fait qu'entrevoir la vie des Karen au cours d'une expédition touristique. Les regards se croisent, certes ; mais pour l'essentiel, touriste et populations autochtones se contentent de s'observer de part et d'autre : « Certaines femmes s'avançaient vers leurs fenêtres pour nous regarder passer ; d'autres s'arrêtaient au milieu de leur lessive. Des enfants se baignaient et s'ébrouaient au milieu des pilotis ; ils nous faisaient de grands signes de la main. » (PL, 50) Cette interaction, pourtant minimale, disparaît complètement dans *Renaissance italienne* d'Éric Laurent, où l'observation des habitants d'un petit village des Cinqueterre en Ligurie se fait à sens unique : le touriste endosse la posture de l'intrus et écoute les gens manger à leur insu : « le son ample et grave [d'un téléviseur], mêlé à la rumeur plus aiguë des conversations et aux tintements des couverts dans les assiettes, s'échappait des fenêtres grandes ouvertes » (RI, 144-145).

Il arrive aussi – paronomase oblige – que la figure du voyageur se superpose à celle du voyeur. Le roman *Dans le train* de Christian Oster accentue cette confusion. Dans un premier temps, on voit le personnage adopter la posture d'un simple spectateur : pour tromper l'ennui, il se réfugie dans une gare d'où il regarde partir les voyageurs. Mais les pulsions scopiques du personnage semble étroitement corrélées à l'expression du désir : « Ça ne m'excitait pas beaucoup de voir des hommes partir, encore moins arriver, bien sûr. Mais regarder s'en aller une femme, oui, de temps à autre, vers tel ou tel quai, ça me convenait, je pouvais m'imaginer des choses. » (DLT, 12) Si la référence à Robbe-Grillet – figure tutélaire des Éditions de Minuit s'il en est<sup>259</sup> – n'est jamais explicitée, elle s'impose cependant à l'esprit du lecteur en vertu du contexte éditorial : à sa façon Christian Oster renoue avec l'héritage de son prédécesseur. Mais le voyeurisme de son protagoniste du roman se distingue de celui que met en scène l'auteur du *Voyeur*<sup>260</sup> par le fait qu'il est étroitement indexé au contexte touristique : c'est parce que les femmes qu'il observe sont en déplacement qu'elles deviennent désirables : il aime non pas regarder *regarder les femmes*, mais les regarder *s'en aller*. Le déplacement revêt une dimension littéraire : il est vu comme une histoire qui commence, comme une fiction en marche. Et si finalement le personnage se fait touriste, c'est pour continuer à suivre l'une d'entre elles. Andreas Gelz souligne l'importance de cette dimension spéculaire dans les romans de Christian Oster, d'autant plus complexe qu'elle interroge la posture du lecteur lui-même. En effet ses « romans [...] mettent en scène la progression d'un observateur en train d'observer son propre avancement et qui nous constituent, nous lecteurs, en observateurs d'un troisième degré, en

---

<sup>259</sup> Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, Imec Éditions, 1994, pp. 453-461.

<sup>260</sup> Non seulement Alain Robbe-Grillet a publié un roman au titre explicite quoique polysémique (*Le Voyeur*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1955) mais l'ensemble de son œuvre accorde une place centrale à la pulsion scopique.

train d'observer un processus d'observation (dans le sens où l'entend le sociologue allemand Niklas Luhmann)<sup>261</sup> ». L'importance que revêt le mouvement dans le dispositif que décrit Andreas Gelz permet de comprendre la place privilégiée qu'y occupe le voyageur en tant que figure intrinsèquement mobile.

Parfois, le romancier prête au touriste un comportement plus éloigné encore de la représentation que l'on s'en fait ordinairement. Il lui arrive par exemple de l'assimiler à un chercheur en sciences sociales<sup>262</sup>. Ce rapprochement est à l'œuvre chez Michel Houellebecq, en particulier dans *Extension du domaine de la lutte* : la façon dont le narrateur y rapporte sa visite du centre-ville de Rouen se caractérise par une étonnante porosité avec le discours scientifique dont il reprend la méthode et quelques-uns des marqueurs les plus visibles. Le touriste a d'abord soin d'exposer préalablement l'enjeu de son observation sous la forme d'une question : « Quel jeu se joue ici exactement<sup>263</sup> ? » Il adopte ensuite une approche méthodique dont témoigne la succession d'étapes clairement identifiées : « J'observe d'abord que...J'observe ensuite que... J'observe enfin que<sup>264</sup>... » Son discours se signale aussi par la méticulosité et la précision des descriptions proposées : « les gens se déplacent généralement par bandes, ou par petits groupes de deux à six individus. Pas un groupe ne m'apparaît exactement semblable à l'autre<sup>265</sup>. » Le sujet observant prend soin de s'inclure dans le processus engagé : « je me sens différent d'eux, sans pour autant pouvoir préciser la nature de cette différence<sup>266</sup>. » La mise en œuvre de ces réflexes épistémiques assimile clairement le touriste à la figure du chercheur, avec lequel il a en partage un regard distant sur l'altérité – même si dans le cas de Houellebecq le discours ne paraît pas exempt d'*a priori* ; l'objectivité du discours doit en effet être nuancée, le narrateur laissant transparaître un jugement critique à l'égard de ses contemporains en concluant que « tous ces gens semblent satisfaits d'eux-mêmes et de l'univers<sup>267</sup> ».

Un autre modèle est à l'œuvre dans *Zone* de Mathias Énard : celui de l'espion. Le protagoniste est en effet porteur d'une double identité : s'il se rend à Rome à titre privé – en touriste, en quelque sorte –, c'est pour y remettre aux autorités vaticanes le produit de ses recherches ; dans la vraie vie, il est agent de renseignements. La superposition de ces deux

---

<sup>261</sup> Andreas Gelz, « Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster », in Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, p. 411.

<sup>262</sup> Ce parallèle est fréquemment observable dans le champ de la littérature contemporaine ; dans ses *Petites natures mortes au travail*, Yves Pagès note : « Après avoir séjourné une semaine à Paris, n'importe quel touriste – se sentant une âme d'ethnologue – saurait distinguer parmi ceux qu'il a croisés deux sortes de mendiants » (Yves Pagès, *Petites natures mortes au travail*, Paris, Verticales, 2000, p. 53).

<sup>263</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, op. cit., p. 80.

<sup>264</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>267</sup> *Idem.*

activités éclaire de manière originale les réflexes que touriste et espion ont en partage. Bien que le personnage s'efforce de se démarquer des voyageurs par le rappel de ses activités professionnelles, cela ne suffit pas à l'abstraire du collectif de passagers auquel il appartient : comme les touristes qu'il côtoie, il voyage à bord du train, se plaint de la longueur du trajet et déplore son caractère prévisible ; comme eux, il lutte contre l'ennui en s'adonnant à l'observation des voyageurs environnants. Le flux de conscience qui anime tout le roman (qui se manifeste au plan de la ponctuation : aucun point ne vient interrompre les pensées désordonnées du personnage) donne à entendre des préoccupations que l'on peut attribuer indifféremment à ses réflexes professionnels ou à son statut de voyageur. Ainsi la question : « d'où vient le petit couple de cruciverbistes de l'autre côté du couloir, où va-t-il<sup>268</sup> » peut-elle référer aux habitudes du personnage (« être espion vous rend observateur<sup>269</sup> ») comme à la posture ludique à laquelle s'adonne volontiers le voyageur ; son observation à lui est dépourvue d'enjeux véritables : elle s'apparente à un jeu nourri des indices que fournissent les stations où montent et descendent les passagers : « c'est trop simple dans un train je sais qu'ils sont montés à Milan et vont à Florence ou à Rome, mais pour quoi faire<sup>270</sup> ». Le touriste ne s'emploie-t-il pas, à la manière d'un espion – avec ce que le mot connote d'indiscrétion et de méticulosité –, à reconstituer le parcours de l'autre et à lui prêter une possible identité ?

## 2.4.2 Un voyageur tenté par la fiction

Le touriste, par sa propension à l'observation, met aussi en abyme le travail de l'écrivain : l'observation des voyageurs stimule l'imagination du narrateur du roman de Mathias Énard qui – à l'image du romancier – s'adonne au plaisir de la construction d'une fiction :

j'ai l'impression que lui est professeur, enseignant de quelque chose, de violon pourquoi pas – oui, voilà, il est professeur de violon, il a une tête de violoneux il me rappelle un ami de ma mère, avec lequel elle jouait de la musique de chambre, sa compagne a été son élève, c'est certain, bien qu'elle ait plutôt une apparence de harpiste ou de flûtiste : pantalon en velours côtelé, chemisier fleuri, cheveux longs pas trop trop propres, ou du moins pas aussi propres qu'ils auraient pu l'être si cette femme avait été, disons, pianiste ou altiste<sup>271</sup>

Cet emballement de l'imagination témoigne du potentiel heuristique des situations auxquelles est confronté le touriste : chacun des passagers qu'il rencontre est susceptible d'accéder au statut de personnage, de contribuer à la construction d'une œuvre théâtrale, cinématographique

---

<sup>268</sup> Mathias Énard, *Zone*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 281-282.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 281-282.

ou picturale ; en suggérant leur possible enrôlement dans une œuvre de fiction, Mathias Énard semble même vouloir adresser un clin d'œil au lecteur : « il faut toujours une nonne dans un train italien, une nonne des scouts des musiciens bohèmes un lecteur de *Pronto* un espion une jolie blonde et un immigrant clandestin, voilà tout le personnel requis pour une pièce de théâtre ou un film de genre, voire une toile du Caravage<sup>272</sup> ». En énumérant diverses figures marquées par leur caractère délibérément éclectique, le romancier confère à son roman une dimension réflexive ; il suggère que le voyage, en ce qu'il permet la rencontre de l'autre, a partie liée avec l'écriture romanesque : le contact *a minima* que le touriste comme le romancier entretiennent avec l'altérité les invite à investir par la fiction des personnes appelées à devenir personnages.

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 369.

## Chapitre 3 Portrait du touriste en lecteur : le deuil du voyageur érudit ?

« Oublier tout à fait mes lectures, il n'en était pas question : à propos de Rome, autant essayer de retirer toutes les peaux d'un oignon<sup>273</sup>. »

Julien Gracq

Le tourisme ne fait pas que réactiver un imaginaire ancien faisant du voyageur un aventurier ou un individu en quête de distinction : historiquement, il s'inscrit dans une forme particulière de mobilité qui place l'acquisition de connaissances au cœur des préoccupations du voyageur. Les travaux de nombreux historiens et anthropologues attestent cette filiation, qui assimile le touriste à un lointain descendant du docte voyageur et qui invitent à s'interroger en retour sur les survivances de ce modèle original.

L'ancienneté de la figure de l'érudit s'adonnant au voyage d'étude est incontestable. Elle est attestée dès XVI<sup>e</sup> siècle : « le voyage devient à la Renaissance dans une perspective humaniste, un moyen de plaisir d'un individu cultivé et curieux qui par la comparaison des coutumes d'autrui aux siennes, parvient à acquérir une sagesse nouvelle<sup>274</sup> », rappelle Daniel Maggetti. Les Humanistes justifient le voyage d'étude en empruntant aux Anciens la notion d'*otium*, ce loisir studieux utilement consacré à la méditation et à l'acquisition de savoirs nouveaux<sup>275</sup>. Leur intérêt se porte principalement sur l'héritage antique et principalement romain. « Le voyage en Italie, en particulier », confirme Marc Boyer, « fut, pour l'homme de la Renaissance, "le grand voyage"<sup>276</sup>. » À une époque où le voyage constitue rarement une fin en soi, beaucoup s'y rendent certes dans un cadre commercial ou diplomatique (que l'on songe au séjour de Du Bellay à Rome, venu seconder le cardinal cousin de son père) ; mais ils en retirent un grand profit en tant qu'hommes lettrés. Ce modèle érudit persiste au XVII<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>273</sup> Julien Gracq, « Autour des sept collines », *op. cit.*, p. 882.

<sup>274</sup> Daniel Maggetti, article « VOYAGE », *Dictionnaire du littéraire*, p. 804.

<sup>275</sup> Le voyage d'étude n'était cependant pas unanimement plébiscité : à l'*otium*, Rabelais préfère le *negotium*. À l'instar d'Érasme, il s'en prend à sa variante religieuse – le pèlerinage – pour en fustiger la pratique. Comme le rappelle Rachid Amirou, s'appuyant lui-même sur la lecture de Lucien Febvre, Rabelais fait dire à Grandgousier dans *Gargantua* : « Allez-vous-en, pauvres gens, au nom du Dieu le créateur, lequel vous soit en guide perpétuel et dorénavant, ne soyez faciles à ces otieux (oiseux) et inutiles voyages ; entretenez vos familles, travaillez, chacun en sa vocation. » (François Rabelais, *Gargantua*, cité par Rachid Amirou, *L'imaginaire touristique*, p. 181).

<sup>276</sup> Marc Boyer, *L'Invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 17.

même lorsque les voyageurs s'ouvrent à de nouvelles destinations : « le voyageur “classique” est un homme “qui a lu”, un humaniste avant tout ; il reconnaît plus qu'il ne découvre ; ainsi, par les livres et les guides, se maintiennent les mêmes goûts. [...] Chaque voyageur sait que le Sud-Est est la région de France la plus riche en “Antiquités” ; il a le souci de visiter les principaux monuments romains<sup>277</sup> ». Cette prédilection pour l'antique n'est pas sans occasionner une forme de cécité à l'encontre d'autres horizons culturels. Marc Boyer observe que pour tous les journaux de voyage, « [l]'Antiquité [constitue] une référence ; le Moyen Âge, un objet de mépris ; le XVIe, une indifférence<sup>278</sup>. »

À bien des égards, le *Grand Tour* s'inscrit dans la continuité de cette démarche initiée à la Renaissance par une petite communauté lettrée. À ses débuts au moins, le *Grand Tour* se veut expérience de connaissance : le jeune noble part accompagné de son précepteur au terme d'un cursus universitaire qu'il convient de parfaire par l'expérience du voyage, qui a pour objet la découverte de civilisations anciennes (les ruines de Rome, de la Grèce antique, et plus tard des civilisations orientales) ou modernes (les villes et les campagnes allemandes, suisses, française ou italiennes). Marc Boyer croit pouvoir en situer précisément l'origine : « Les véritables précurseurs du voyage pédagogiques dans le dernier tiers du XVIIe sont le philosophe Locke et l'évêque Gilbert Burnet. Locke visita la France de 1675 à 1679, raconta ses voyages et publia un ouvrage où il livrait ses pensées sur l'éducation ; il fut le premier à préconiser *The Tour* à fonction éducative<sup>279</sup>. » L'historien souligne le caractère paradoxalement anachronique de cet enseignement, qui relève d'une stratégie de distinction :

Apprendre l'inutile fonde la distinction élitiste. Les jeunes nobles fréquentent les Académies d'équitations des divers pays d'Europe, s'exercent à l'escrime... alors que l'art de la guerre devient celui de l'artillerie savante et des fortifications sophistiquées. Le programme éducatif du gentilhomme se complète par la connaissance du latin, au moment où il cesse d'être langue véhiculaire, et par l'admiration de tout ce qui est ancien ; *le Tour* fait ainsi retour aux sources romaines<sup>280</sup>.

Ce studieux périple est nourri d'abondantes références livresques – ces auteurs de l'Antiquité sont souvent lus dans le texte – et peut lui-même donner lieu à la production d'un compte rendu écrit : nombre de sociétés savantes collectent les témoignages des voyageurs, les recourent et les discutent. Le voyage contribue à la constitution d'un savoir collectif – ce dont témoigne encore assez bien l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* dans lequel Chateaubriand fait

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 41.

constamment référence aux « voyageurs » qu'il affirme avoir lus et dont il s'emploie à valider ou à corriger les observations<sup>281</sup>. La production de ces « voyages » a d'ailleurs longtemps suivi une courbe exponentielle. Leur contenu cependant évolue, d'autant qu'une évolution se fait jour au cours des XVIIe et XVIIIe siècle, que rapporte Daniel Maggetti : à mesure que le savoir scientifique s'autonomise, l'écriture du voyage apparaît comme « indissociable non seulement de la capacité d'« enregistrer » fidèlement la réalité, mais aussi d'une aptitude sensible à percevoir le monde. Elle peut ainsi s'avouer comme une émanation de la subjectivité<sup>282</sup> ». Il importe aussi de ne pas céder à une excessive naïveté : il y a parfois loin du voyage tel qu'on l'idéalise à celui qui se pratique dans les faits. Marc Boyer rapporte à ce sujet quelques-unes des dérives qui pouvaient être observées : beaucoup de ces jeunes Anglais scandalisaient en effet par leur inculture et par leur indifférence envers les sites visités, préférant faire bonne chère et découvrir les vins des régions traversées<sup>283</sup>. C'est aussi que le savoir livresque, note Rachid Amirou, est déjà concurrencé par d'autres formes de savoirs : « On voyageait pour apprendre ce que les livres ne permettaient pas d'apprendre : les manières, le goût, etc., en somme, pour s'initier aux façons d'être de sa caste<sup>284</sup>. »

Plus qu'une révolution, le développement du tourisme au XIXe marque un infléchissement de ce paradigme dû à la multiplication du nombre des voyageurs, à la diversification de leur statut et au déplacement de leurs centres d'intérêt. C'est que la Révolution française a reconfiguré les motivations de certains d'entre eux : « Dépossédés de leurs privilèges, privés de pouvoir, les rentiers de l'époque romantique (et déjà préromantique) éprouvent une situation aliénante<sup>285</sup> » qui les conduit à voyager « vers d'autres horizons, mais aussi vers le passé – qui est l'exotique même<sup>286</sup>. » Le rapport à la culture savante s'en ressent et se manifeste par la progressive substitution du guide de voyage aux matériaux de première main. Pour Marc Boyer, « [l]e voyageur classique était attiré par les lieux et les objets de mémoire, comme les médailles ; cette tendance s'affaiblit à l'époque romantique ; le voyageur est plus tourné vers l'anecdotique et tout ce qui lui semble exotique : aussi bien des scènes de rue que ce que les guides appellent « curiosités naturelles »<sup>287</sup> ». Les principes hérités du *Grand Tour* ne disparaissent pas complètement pour autant : les guides restent eux-mêmes structurés autour de repères hérités de ces préoccupations savantes (comme en témoigne l'attention qu'ils portent au patrimoine architectural, artistique et littéraire, ou leur révérence envers une certaine

---

<sup>281</sup> Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1811].

<sup>282</sup> Daniel Maggetti, article « VOYAGE », *Dictionnaire du littéraire*, p. 804.

<sup>283</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>284</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>285</sup> Marc Boyer cité par Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, pp. 225-226.

<sup>286</sup> Marc Boyer cité par Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>287</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 211.

culture classique). Marguerite Yourcenar rend compte de la persistance de cet héritage, lorsqu'elle évoque le voyage de son aïeul à Rome vers 1845 et le « goût des arts que Michel-Charles acquit ou développa en Italie<sup>288</sup> ».

À cet intérêt persistant pour l'antique se mêlent cependant des références littéraires plus récentes. Le voyage, de plus en plus souvent, se nourrit de la lecture d'autres auteurs – phénomène dont rend compte Christine Montalbetti dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque* – et ces lectures interfèrent avec l'expérience du voyage. C'est ce qui fait dire à Nerval arrivant au Caire : « Me voilà en pleines *Mille et Une Nuits*<sup>289</sup>. » Nathalie Roelens souligne la vertigineuse propension qu'ont les auteurs en voyage à mentionner leurs prédécesseurs : « Sade et Vivant Denon citent l'abbé Jérôme Richard ; de Brosse cite Misson ; Dumas cite Chateaubriand ; Chateaubriand cite Ovide et Dante ; Lamartine cite de Staël et Goethe ; Giono cite Machiavel, Chateaubriand, de Staël et Stendhal<sup>290</sup>. » Chez nombre d'écrivains, ce dialogue intertextuel persiste au XXe siècle. Il est particulièrement sensible lorsque sont évoquées les villes italiennes, cités palimpsestes s'il en est. Julien Gracq observe qu'« [à] Rome, tout est alluvion, et tout est allusion<sup>291</sup> » et constate qu'« [a]ucune ville n'a jamais fléchi sous le poids d'un volume aussi écrasant de *Considérations* (principalement sur la grandeur et la décadence)<sup>292</sup> » Paul Morand note quant à lui que « [l]es canaux de Venise sont noirs comme l'encre ; c'est l'encre de Jean-Jacques, de Chateaubriand, de Barrès, de Proust ; y tremper sa plume est plus qu'un devoir de français, un devoir tout court<sup>293</sup>. » Régis Debray lui emboîte le pas, entrevoyant derrière la façade des hôtels « [d]es silhouettes nommées Musset, Sand, Stendhal, Balzac, Wagner, Thomas Mann, Byron, Rilke, Hemingway et j'en passe. Ces spectres glissent vers nous, cortège intimidant qui perce la nuit et les cloisons<sup>294</sup>. »

Ces considérations érudites, particulièrement actives dans le monde des lettres, ne sont cependant pas représentatives des préoccupations du plus grand nombre. Le XXe siècle est marqué par une considérable évolution des publics de voyageurs, et conséquemment de leurs besoins et de leurs attentes. La crise de 1929, occasionnant la disparition des rentiers, achève de sonner le glas d'une élite cosmopolite depositaire d'une culture classique. Elle ne se maintiennent qu'au sein d'une communauté savante restreinte – que l'on songe à Marguerite Yourcenar ou encore à Blaise Cendrars cultivant la mémoire de Rémy de Gourmont.

---

<sup>288</sup> « Par bonheur, la production de masse pour touristes n'existait pas encore ; ou en était au stade artisanal. » (Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1977], p. 151).

<sup>289</sup> Gérard de Nerval, « Les Femmes du Caire », *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 176.

<sup>290</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement, op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>291</sup> Julien Gracq, *Autour des sept collines, op. cit.*, p. 882.

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> Paul Morand, *Venises, op. cit.*, p. 33.

<sup>294</sup> Régis Debray, *Contre Venise, op. cit.*, p. 52.

Parallèlement se développe dès les années 30 un nouveau public de vacanciers, issus de classes moyennes voire de milieux populaires, dont le nombre va exploser à partir des années 1950. Pour ces nouveaux voyageurs au capital culturel moins académique, le guide touristique devient un médium privilégié pour l'acquisition du savoir. Le contenu de ce dernier évolue, comme le note Catherine Bertho-Lavenir qui prend pour exemple l'évolution des guides Michelin dès la fin des années 1930 : « Le Guide Vert est délibérément pédagogique. Jamais il n'utilise de termes savants qui pourraient mettre un lecteur peu cultivé en position d'infériorité<sup>295</sup>. »

La production littéraire aussi évolue pour prendre en compte ce nouveau public. Les décennies d'après-guerre sont marquées par la cohabitation de courants littéraires et de lectorats très divers, qui chacun à leur façon interrogent à nouveaux frais la représentation du voyage et la place qu'y occupe la culture. Parfois s'opère un glissement vers une culture parfois moins livresque – ou qui du moins se revendique de références renouvelées, à l'instar des auteurs de la *beat generation* assumant leur dette envers le jazz<sup>296</sup>. Mais c'est surtout la frontière entre littérature et paralittérature qui se trouve questionnée à mesure que la production littéraire s'adapte pour offrir à un nouveau public de voyageur une lecture se voulant accessible et distrayante. La « littérature de gare » née sous le Second Empire concomitamment au développement du chemin de fer connaît un second souffle avec la massification du tourisme – à l'instar de Guy des Cars, parfois surnommé Guy des Gares<sup>297</sup>, dont le succès après-guerre est éclatant. Le tourisme massifié semble trouver son prolongement dans le règne du *best-seller* – aujourd'hui souvent traduit de l'anglais. Le phénomène ne s'est pas vraiment tari : le « roman de vacances » devient presque une catégorie éditoriale à part entière, comme en témoigne l'efflorescence printanière de ces livres résolument accrocheurs.

\*\*\*

Confrontée à l'expérience de l'extrême contemporanéité, la figure ancestrale du voyageur érudit paraît bien malmenée. Comment mettre en regard les préoccupations savantes d'un Volney ou d'un de Brosse à la culture *mainstream* à laquelle on assimile le tourisme aujourd'hui ? « [U]n syncrétisme kitsch a fini par s'imposer », note Bertrand Westphal, qui observe qu'en Grèce, lorsqu'il s'agit de baptiser un hôtel, « Homère et Virgile sont les grands pourvoyeurs de noms<sup>298</sup> » C'est que « l'histoire littéraire – souvent relayée par le cinéma

---

<sup>295</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, op. cit., p. 376.

<sup>296</sup> Ce constat doit évidemment être nuancé ; plusieurs auteurs français, en particulier, inspirent les écrivains de la *beat generation*, et notamment Arthur Rimbaud, Louis-Ferdinand Céline et Jean Genet.

<sup>297</sup> « Guy des Cars n'a pas honte du sobriquet dont il est, depuis longtemps, affublé, Guy des Gares : "être un auteur populaire, ça veut dire qu'on donne du bonheur à la personne qui voyage en votre compagnie dans le train" » (Michel Nathan, *Splendeurs & misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 203).

<sup>298</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier : vers une littérature appliquée » in Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, *Espaces, tourisme, esthétiques*, Limoges, Pulim, 2009, p. 20.

hollywoodien – propose des modèles inclus dans l’horizon d’attente du touriste lecteur de brochures<sup>299</sup>. »

Dans *Éloge du dépaysement. Du Voyage au tourisme*, s’inspirant de la lecture de Roland Barthes<sup>300</sup>, Nathalie Roelens propose une distinction originale en suggérant de « définir des lectures-voyage et des lectures-tourisme, les premières plus friandes de nouveauté, les secondes recherchant la confirmation d’un horizon d’attente, lectures plaisir, suivant l’opposition barthésienne entre plaisir et jouissance<sup>301</sup>. » Cette proposition, pour stimulante qu’elle soit, a pour inconvénient de mésestimer les apports des théories de la réception (est-il bien assuré que ce qui est lecture-voyage pour l’un ne soit pas lecture-tourisme pour l’autre, et inversement ?) ; en outre, elle paraît sous-estimer la complexité des interférences touristiques qui modalisent le rapport que le voyageur entretient avec la lecture.

S’il apparaît si difficile de mesurer cette influence qu’exerce le tourisme, c’est d’abord parce que ce dernier mêle des voyageurs au capital culturel et aux préoccupations très divers. C’est aussi parce qu’il convient de départager la façon dont le secteur touristique influence la relation que nous entretenons avec la littérature (il tend à imposer ses normes et ses modèles dominants) de la façon dont le voyageur s’accommode – ou pas – de cette situation (quelles stratégies de contournement ou de refus est-il susceptible d’adopter à titre individuel ?) Enfin, au-delà de l’influence délibérée d’un secteur d’activité se trouve posée la question de l’effet diffus qu’occasionne le tourisme (envisagé en tant que pratique sociale) sur nos lectures. En somme, pour voir comment le tourisme modifie la relation que le voyageur entretient avec la littérature, nous nous demanderons moins s’il existe une littérature « touristique » que s’il existe une façon « touristique » de lire la littérature. Notre principale préoccupation consistera à comprendre en quoi le tourisme modifie la relation que le voyageur entretient avec la littérature et le profit que peut en tirer le romancier dans la représentation que lui-même donne du voyage.

Nous nous efforcerons tout d’abord d’analyser l’attention que portent les romanciers à la manière dont lisent aujourd’hui les touristes : envisagée en tant qu’acte social, la lecture s’apparente souvent à une manière de conjurer l’ennui, à un moyen de fuir la pression du groupe ou à une volonté de se maintenir en prise avec le quotidien. Nous nous demanderons ensuite comment le roman perpétue une longue tradition intertextuelle consistant à faire interagir les lectures des voyageurs avec les territoires qu’ils parcourent – *a fortiori* lorsque l’industrie touristique encourage ces lectures directement indexées sur les régions visitées. Enfin, nous questionnerons la manière dont certains auteurs, s’inspirant de pratiques typiquement

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>300</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.

<sup>301</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 62.

touristiques, mettent à profit des lectures délibérément coupées des régions traversées pour s'en tenir à distance ou au contraire pour en renouveler profondément la perception.

### **3.1 Rendre visible les pratiques des voyageurs : portrait du touriste en lecteur**

« Et pourtant, ils lisent ». S'ils ont bien conscience de la caducité du modèle qu'offrait le voyageur érudit, les romanciers contemporains n'en sont pas moins attentifs à la manière dont les touristes continuent de lire malgré tout. Ils interrogent la relation que leurs semblables entretiennent avec la lecture à la faveur de cette temporalité suspendue que constitue le voyage. La mention des livres lus par les voyageurs peut s'interpréter de manière variable. Certes il arrive qu'elle signale une intention référentielle : l'écrivain revendique parfois une démarche proche de celle du sociologue en affirmant vouloir exploiter les ressources du médium romanesque pour représenter une certaine réalité du tourisme contemporain, du moins telle qu'il la perçoit et qu'il essaie de l'exemplifier. Mais son inscription dans un cadre romanesque répond bien souvent à d'autres intentions : les lectures d'un personnage donné participent toujours de son portrait psychologique en même temps qu'elles interfèrent nécessairement avec la diégèse (elles peuvent constituer un écho au parcours du personnage ou au contraire en constituer un contrepoint, ou encore revêtir une dimension métaphorique.) S'il est vain de prétendre épuiser tout le spectre des interprétations possibles, il n'en est pas moins nécessaire d'examiner les lectures auxquelles s'adonnent les personnages de touristes et de se demander quelles sont les logiques qui président à leur choix.

#### **3.1.1 Lire, un moyen de conjurer l'ennui ?**

La lecture est souvent assimilée à une activité relativement inséparable du voyage. Elle est parfois présentée sous un jour particulièrement valorisant. Dans *Villa Amalia*, Pascal Quignard en fait une activité appréciée d'Ann Hidden en tant qu'elle contribue à la déprise d'un temps contraint et à l'exercice de la méditation : « Dans les aéroports elle aimait être en avance, traîner, acheter, lire, méditer, rêvasser à l'abri de tout souci, préservée de toute angoisse de retard, de toute précipitation. » (VA, 291) La lecture occupe une place tout aussi importante lors du séjour qu'effectue le personnage sur l'île d'Ischia – où elle est mêlée à d'érudites références à Purcell : « Elle nageait seule. Elle marchait seule. Elle mangeait seule. Elle lisait dans son coin. O solitude. » (VA, 121-122) Philippe Raulet, évoquant dans *Pitiés* les occupations des passagers à bord du train qui part vers le Sud, en fait la première des activités qu'entrevoit l'un des personnages lorsqu'il longe les compartiments : « ça lit, ça mange ou ça

discute en tête-à-tête ou ça se tait et dort, ça rit aussi parfois, et fort » (PI, 140). Le recours à la lecture chez le voyageur s'apparente parfois à un comportement réflexe, comme le suggère Jean-Philippe Toussaint lorsqu'il évoque dans *La Télévision* le comportement d'un passager prenant place à bord d'une voiture en route vers l'aéroport : « [John] finit par dénicher un journal et le déploya devant lui sur son siège avec une expression d'aise intense, l'épaule brièvement parcourue d'un frisson de bien-être (même en voiture, il trouvait le moyen de lire, John, je ne sais pas s'il avait pensé à apporter un livre pour l'avion). » (TV, 206-207)

Poussée à son paroxysme, cet usage réflexe de la lecture en vient à être réduit à un enjeu relativement dérisoire : le livre n'est plus qu'un moyen de conjurer l'ennui occasionné par la durée des déplacements ou par le manque de distractions induit par les vacances. Jean Echenoz excelle à figurer cette torpeur contre laquelle, bien souvent, doit lutter le voyageur ; dans *Les Grandes Blondes*, Gloire souffre de la solitude lors de son séjour en Inde et recourt à la lecture comme un moyen de fuir l'ennui. L'activité en vient à primer sur l'objet : « Gloire dîn[e] encore seule au restaurant, un livre sur sa table et ne mangeant que d'un œil » (LGB, 135) ; même ses lectures du soir détonnent par leur caractère un peu vain : « Gloire [...] lisait méthodiquement, sans sauter ni retenir la moindre ligne. Puis en principe elle s'endormait. » Dans l'avion qui la ramène en France, elle souffre de l'absence de lecture : « personne à qui parler, rien à regarder par les hublots absents, rien à lire, Gloire commença de trouver le temps long. » (LGB, 188) La lecture se trouve également ravalée au statut de passe-temps lors de ses vacances forcées en Normandie : « Les jours passaient, maigrement meublés [...] d'inattentives lectures et de stations distraites devant la télévision. » (LGB, 208) Il en va de même lors du voyage en Arctique qu'effectue Ferrer dans *Je m'en vais*, à qui il arrive de « passer une matinée à lire sur sa couchette en T-shirt et caleçon de la veille, remettant à plus tard de se laver et de s'habiller. » (JMV, 36) La solution hélas ne dure qu'un temps, comme en témoigne l'épuisement de ses lectures dans la station de Port Radium, compensé par le tarissement de toute motivation : « Rien à lire mais de toute façon Ferrer n'avait pas très envie de lire. » (JMV, 95) Ce rapport fluctuant avec la lecture se radicalise dans le roman *Rouler* de Christian Oster, dont le personnage principal entretient une relation pour le moins compliquée avec l'envie de lire ; voyageur indécis quant à sa destination, il apparaît tout aussi hésitant s'agissant de ses possibles temps de lecture. Ses velléités de lecture se révèlent toujours infructueuses : « J'ai sorti mon livre, mais je n'avais pas envie de lire. Je ne savais pas ce que je voulais faire » (RO, 33) ; « j'étais soulagé de savoir que je pouvais m'arrêter quelque part. Je voulais réfléchir avant de continuer. Et même, éventuellement, ne pas réfléchir. Lire, peut-être. Ou peut-être pas » (RO, 106) ; « Je me suis changé et j'ai pris mon livre. Inutilement. » (RO, 145)

Cette vocation occupationnelle de la lecture se radicalise chez Michel Houellebecq, pour qui le rapport qu'entretient le voyageur contemporain avec la lecture s'apparente à une forme de protection contre le monde extérieur : la lecture vaut moins pour ce qu'elle apporterait objectivement (du plaisir ou des connaissances) que par la possibilité qu'elle offre de faire oublier le temps présent et de mettre le monde réel à distance. Son absence, souvent éprouvée, est toujours ressentie par le voyageur comme une douloureuse privation. C'est vrai dans *Plateforme* lorsqu'est évoqué l'avion qui emmène le protagoniste en Thaïlande : le livre s'y trouve assimilé à une drogue dont on voudrait frustrer les passagers : « Ce stress, l'équipage s'ingénie à le porter à son plus haut niveau en vous interdisant de le combattre par les moyens usuels. Privé de cigarettes et de lecture, on est également, de plus en plus souvent, privé d'alcool. » (PL, 37) Cette sensation de manque est également perceptible quand le personnage se débarrasse des livres qu'il avait emporté avec lui : « le problème était maintenant qu'il fallait que je trouve quelque chose à lire. Vivre sans lecture c'est dangereux, il faut se contenter de la vie, ça peut amener à prendre des risques. » (PL, 97) Cette frustration est enfin perceptible à bord de l'autocar à bord duquel prend place le protagoniste lorsqu'il part en excursion : « je pris conscience que cette fois je n'avais vraiment plus rien à lire ; j'allais devoir affronter la fin du circuit sans le moindre texte imprimé » (PL, 108-109). Au fond, la nature des livres dont s'entoure le voyageur importe peu : ravalé au statut de « texte imprimé », la lecture se trouve réduite à un geste social permettant de se protéger du monde et des autres en maintenant cette distance que semble caractériser la pratique du tourisme.

Dans *Les Belles Âmes*, Lydie Salvayre s'amuse de cet usage de la lecture en contexte touristique. Elle le fait sur un mode résolument caricatural : Odile Boiffard, fâchée après les visites qui lui sont imposées, après les touristes dont elle subit la présence et après son mari qui l'exaspère, désespère de ne pas trouver ses lunettes : « Odile voudrait s'abîmer dans la lecture d'un roman, oublier les images insoutenables du matin ainsi que les conflits groupaux et les anicroches conjugales, et se retirer tout au fond d'elle-même. » (LBA, 121) Sans doute entre-t-il une part d'auto-dérision de la part de la romancière qui, assumant un usage décomplexé de la répétition, fait du genre qu'elle pratique un remède universel : « Et quoi de mieux qu'un roman pour oublier les images insoutenables du matin ainsi que les conflits groupaux et les anicroches conjugales, et se retirer tout au fond d'elle-même ? » (LBA, 121)

### **3.1.2 Des voyageurs en prise avec le quotidien : journaux et magazines**

Un tel usage de la lecture en contexte touristique ne prédispose évidemment pas au choix de lectures exigeantes. Et, de fait, la littérature se trouve bien souvent réduite à portion congrue

dans la représentation que les romanciers donnent des lectures auxquelles s'adonnent leurs personnages. Celles-ci, gouvernées par des préoccupations quotidiennes, prennent bien souvent la forme de journaux et de magazines. À tel point que leur présence peut être assimilée à un marqueur romanesque du contexte touristique – du moins dans les années 1990-2010<sup>302</sup>.

Ces derniers sont une composante du décor : si le narrateur de *Zone* de Mathias Énard évoque « [le] magazine à deux sous que [son] voisin a bien plié pour pouvoir le lire sans effort » (ZO, 32), c'est qu'« il faut toujours [...] un lecteur de Pronto » (ZO, 369) dans un train italien. Dans *Bakou, derniers jours*, Olivier Rolin mentionne à bord d'un avion « [l]es passagers assis autour de [lui], tapotant sur leur ordinateur, lisant le journal » (BDJ, 146) ; dans *Barnum des ombres*, Nicole Caligaris décrit à bord de la classe affaire « plusieurs couples racés [...] lis[ant] des magazines, d'un geste nonchalant. » (BO, 19) La lecture des journaux est présentée comme une activité grégaire, que les personnages adoptent par mimétisme en calquant parfois leur attitude sur celle des habitants du lieu. Dans *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint, le protagoniste observe d'abord les Berlinoises s'adonnant à la lecture de quotidiens : « trois à quatre cents personnes, pour la plupart nues, prenaient le soleil allongées ou assises en tailleur, un mouchoir sur la tête, lisaient un journal à plat ventre » (TV, 60) avant de les imiter tant bien que mal : « [a]yant ainsi entrouvert ma chemise, mais gardé mes chaussures et mon chapeau, je commençai à lire paresseusement mon journal » (TV, 64-65). La lecture de la presse en vient à constituer une clé d'identification que les personnages finissent par adopter pour se conformer à l'image que l'on se fait d'un voyageur. Le narrateur de *Zone* ne dit pas autre chose, lorsqu'il évoque un séjour qu'il a effectué à Tanger : « je me suis assis au café Baba avec un journal pour me donner une contenance, [...] touriste pour touriste autant aller jusqu'au bout » (ZO, 362).

La lecture de magazines ou de journaux permet aussi de suggérer une certaine manière d'être au monde consistant à maintenir celui-ci à distance : les événements y sont perçus lointainement et offrent un arrière-plan vaguement distrayant. Cet usage touristique de la presse quotidienne est particulièrement savoureux lorsqu'il émane d'un romancier comme Olivier Rolin, dont *L'Invention du monde*<sup>303</sup>, son troisième et ambitieux roman, était précisément consacré à l'évocation d'une journée sur terre retracée à partir des informations tirées de quotidiens du monde entier. Cinq ans plus tard, le narrateur de *Méroé* présente la lecture des journaux comme l'une des seules occupations offertes aux résidents de l'hôtel des Solitaires :

Que faire ? La même chose que la veille, le lendemain et ainsi de suite. Traîner un peu dans la salle de la réception, où des corbeilles sur deux tables basses proposent des journaux

---

<sup>302</sup> L'irruption de nouvelles technologies occasionne un bouleversement qui voit la presse papier concurrencée voire supplantée par les supports numériques ; mais le phénomène est encore peu marqué dans la période étudiée.

<sup>303</sup> Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, Paris, Le Seuil, 1993.

abandonnés par des hôtes de passage. *The Sun, America Today, Ta Nea, Il Giornale, The Economist, Le Monde, The Kenyan Nation*. Aucun ne date de moins de quinze jours, certains ont deux mois ou plus. Leur collection hasardeuse livre du monde une image éclatée, décalée, pas moins exacte, au contraire, que celle que peut se former le rédacteur d'une agence de presse dont le visage penché sur l'écran reflète le scintillement blême des nouvelles défilant presque « en temps réel ». (ME, 61-62)

L'énumération des titres de ces différents journaux dans leur langue d'origine redouble sur le plan des signifiants le cadre international dans lequel évoluent les touristes contemporains. Mais l'allusion intratextuelle à *L'invention du monde* – rapprochement implicite que ne peut manquer d'effectuer tout lecteur un tant soit peu familier de l'œuvre d'Olivier Rolin – introduit facétieusement un double décalage, à la fois temporel (du fait de la péremption des numéros abandonnés par les voyageurs) et spatial (en raison du dépaysement induit par la lecture de ces journaux – pour la plupart occidentaux – dans un pays du tiers-monde).

Si la lecture de journaux ou de magazines tient lieu de posture attendue de la part des touristes, rares sont les romanciers qui interrogent la nature exacte de ces lectures. Michel Houellebecq fait exception. « Que ce soient les guides, les romans de gare, ou les magazines féminins, le narrateur de *Plateforme* ne cesse de lire<sup>304</sup> » constate Maud Granger Remy dans un article qu'elle consacre au roman *Plateforme* : cette appétence serait intrinsèquement liée à l'activité touristique, qui dépend de ces supports médiatiques qui la valorisent et qui la prolongent. D'où le constat formulé par Maud Granger Remy : « La seule position énonciative tenable dans le système touristique est celle qui se construit dans une constante médiatisation<sup>305</sup>. » Michel Houellebecq interroge cet interdépendance sous la forme d'une conversation entre Michel et Valérie. Ces deux personnages assimilent la lecture de magazine à une forme de conformisme social qu'ils s'efforcent de questionner :

« Vous lisez *Elle* ? demanda-t-elle un peu surprise, un peu goguenarde.

– Euh... fis-je.

– Je peux ? », elle s'installa à mes côtés. Avec aisance, en habituée, elle survola le magazine : un coup d'œil sur les pages mode, un autre sur les pages du début. *Elle* a envie de lire, *Elle* a envie de sortir... [...]

« Je ne comprends pas bien ce journal, poursuivit-elle sans s'interrompre. Ça ne parle que de la mode, des nouvelles tendances : ce qu'il faut aller voir, ce qu'il faut lire, les causes pour lesquelles on doit militer, les nouveaux sujets de conversation... Les lectrices ne peuvent pas porter les mêmes vêtements que ces mannequins, et pourquoi s'intéresseraient-

---

<sup>304</sup> Maud Granger Remy, « Le tourisme est un posthumanisme Autour de *Plateforme* », *art. cit.*, p. 284.

<sup>305</sup> *Idem*.

elles aux nouvelles tendances ? Ce sont en général des femmes plutôt âgées. [...] Économiquement, ça ne devrait pas être viable ; normalement, les choses sont faites pour satisfaire les goûts du client. (PL, 101-102)

La lecture de magazine se trouve ici instrumentalisée à des fins littéraires : en dépit de son apparente gratuité, cette discussion s'inscrit dans la logique interne du récit et amorce un questionnement qui innovera l'ensemble du roman *Plateforme*. Si les médias se prêtent à une approche indirecte de la question du tourisme, c'est qu'ils partagent avec elle de nombreuses caractéristiques communes – à commencer par la recherche d'une clientèle à satisfaire et à fidéliser. En initiant un questionnement sur l'écart qui peut être observé entre les lectures des voyageurs et leurs attentes véritables, le romancier prépare le lecteur à l'idée selon laquelle l'offre touristique pourrait être elle-même en décalage par rapport aux attentes de ses adeptes – thèse qu'il s'emploiera à développer dans la suite du roman.

### **3.2 Lectures conjonctives : quand littérature et régions visitées interagissent**

Les lectures des voyageurs ne sont pas toujours coupées des lieux qu'ils visitent. Il s'agit là d'un constat ancien dont Christine Montalbetti rend compte sur la base d'un corpus de récits de voyage rédigés au cours du XIXe siècle. Observant la fréquente mise en relation d'un espace géographique et d'un espace textuel, elle note que les textes cités ne ressortissent pas à n'importe quelle catégorie : « pour des raisons thématiques, certains genres fictionnels apparaissent plus souvent que d'autres : l'épopée, avec le paradigme d'Ulysse, et deux types romanesques, le roman picaresque, et le roman noir<sup>306</sup>. » Cette interaction entre lectures et régions parcourues est d'autant plus répandue aujourd'hui que le « tourisme littéraire » constitue une catégorie dûment répertoriée : à sa façon, l'activité touristique exploite la mémoire des écrivains et des artistes qui ont contribué à faire découvrir ou à rendre célèbre un lieu donné – phénomène que le roman contemporain laisse évidemment transparaître. Mais il le fait avec une grande liberté et selon des modalités souvent bien éloignées de celles qui étaient en usage au XIXe siècle. C'est qu'entre-temps le rapport entretenu avec les textes anciens a profondément évolué, comme le note Dominique Viart,

[de nombreuses fictions critiques] sont [...] dans un rapport majeur avec la littérature passée, fortement sollicitée non comme modèle mais comme interlocutrice et partenaire.

---

<sup>306</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 67.

C'est-à-dire que l'héritage littéraire n'est désormais plus reçu par les œuvres qui le convoquent selon sa place dans l'Histoire de la Littérature, pas plus que comme exemple de la Littérature, avec majuscule, mais comme autant d'œuvres singulières, indépendantes des 'mouvements' ou des 'esthétiques' dans lesquelles elles sont inscrites par les commentateurs institutionnels<sup>307</sup>.

Cette observation vaut évidemment pour les lectures des voyageurs contemporains, dont l'interprétation doit être corrélée avec les lieux qu'ils visitent, et que nous qualifierons ici de lectures *conjonctives*. Le lien qu'elles impliquent entre livre et territoire parcouru, aussi accidentel puisse-t-il sembler, n'est jamais dépourvu d'implications romanesques.

### **3.2.1 Un réflexe partagé : la mise en relation d'un lieu avec ses lectures**

Les romanciers contemporains montrent souvent la tentation qu'a le voyageur de confronter la région qu'il découvre aux représentations qu'il s'en était faites au préalable, en fonction des livres auxquels il a pu avoir accès. Cette aspiration peut se révéler décevante : dans *La Carte et le Territoire*, Michel Houellebecq fait d'Olga la représentante d'une catégorie de visiteurs étrangers prompts à se faire une idée préconçue du territoire français : « [Elle] faisait partie de ces Russes attachants qui ont appris au cours de leurs années de formation à admirer une certaine image de la France – galanterie, gastronomie, littérature et ainsi de suite – et se désolent ensuite régulièrement de ce que le pays réel corresponde si mal à leurs attentes. » (CT, 81)

Bien des auteurs soulignent l'habitude qu'a le voyageur contemporain de prendre avec lui des romans liés à la région qu'il va découvrir. Certains romanciers s'en amusent, qui voient leurs œuvres ainsi converties en matériel de voyage : lorsque Nicole Caligaris évoque dans *Barnum des ombres* les préparatifs de son personnage en route pour l'Arctique, elle indique qu'il emporte avec lui tous les cadeaux qui lui ont été offerts : « Je m'en allais chez les Lapons chargé d'un bataclan d'opérette. » (BO, 135) Or parmi ces derniers figure « un livre de Jean Echenoz *Je m'en vais* » (BO, 135). La référence ne met pas seulement en lumière la manière dont les voyageurs contemporains cultivés s'entourent de lectures ayant trait au lieu visité – y compris parmi les productions les plus contemporaines. La formulation choisie s'apparente à un clin d'œil au lecteur : de « Je m'en allais... » (Nicole Caligaris) à *Je m'en vais* (Jean Echenoz), le texte assume une forme de circularité.

---

<sup>307</sup> Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine ? », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004., p. 30.

Chez Pascal Quignard aussi la lecture semble directement corrélée au territoire que découvre son héroïne. L'ouvrage qu'elle parcourt en Italie est d'autant plus lié à l'histoire du lieu qu'il est présenté peu après comme « un livre qu'elle avait emprunté à la bibliothèque de l'hôtel et qui racontait l'histoire de l'île dont elle s'était éprise. » (VA, 127) Mais à la différence de Nicole Caligaris, cet opus ne relève pas du genre romanesque. Le romancier recourt d'ailleurs à un dispositif narratif retors, qui insère un résumé de l'ouvrage qu'elle parcourt tout en différant l'évocation du genre auquel il appartient. Celui-ci n'est mentionné qu'*a posteriori* :

Elle lisait : L'empereur Auguste, qui n'aimait pas les êtres humains, tomba amoureux d'un lieu.

Il échangea l'île d'Ischia contre Capri quand il en découvrit la force dans la brume.

Kaproï, l'île aux sangliers, appartenait jusque-là à la municipalité grecque de Naples.

Plus tard l'empereur Tibère en fit sa résidence sauvage aux douze palais zodiacaux (comme les Valois élurent la Loire).

Ann Hidden reposa le guide touristique sur le sable. (VA, 127)

On ne s'étonnera pas de voir Olivier Rolin porter une attention particulière à la façon dont un livre entre en résonance avec un territoire. Toute son œuvre témoigne en effet de l'intérêt qu'il porte aux lieux dans lesquels les auteurs qu'il apprécie ont vécu. Non seulement ses romans sont nourris de nombreuses allusions aux endroits où ont habité ces écrivains, mais il a publié en 1999 une série de récits évoquant le lieu de naissance de cinq auteurs venus au monde un siècle plus tôt (Hemingway, Nabokov, Borges, Michaux et Kawabata). Ce livre est paru sous le titre *Paysages originels*<sup>308</sup>. À travers une divagation à la fois géographique et littéraire inspirée des endroits qu'il visite et des textes qu'il relit, Rolin questionne le rapport que l'œuvre de ces auteurs entretient avec les lieux où ils ont vécu leurs premières années. Cet intérêt s'observe également, quoique de manière diffractée, dans son œuvre romanesque.

Dans *Suite à l'hôtel Crystal*, les lectures du voyageur sont parfois inspirées des hôtels dans lesquels il réside. Dans le chapitre 23, le narrateur séjourne dans un établissement situé à Montélimar. La description de la chambre qu'il occupe conduit sans transition à l'évocation de ses lectures : « je suis couché dans le lit de cuivre, et je lis le chapitre 20 du livre vingt-deux des *Mémoires d'outre-tombe*, où est commenté l'« itinéraire de Napoléon à l'île d'Elbe » » (SHC, 123). Cette référence semble justifiée par l'emplacement de son hôtel situé sur la route

---

<sup>308</sup> Olivier Rolin, *Paysages originels*, Paris, Point Seuil, coll. « Récits », 2002 [1999] ; ces textes ont été publiés pour la première fois dans le journal *Le Monde* fin août 1999 avant de faire l'objet d'une publication spécifique.

Napoléon – l’une des premières routes touristiques aménagée en France<sup>309</sup>. Le voyageur y relève les marques laissées par l’histoire : « De chaque côté du porche, un aigle de pierre rappelle le passage ici de Napoléon, lors de sa calamiteuse descente vers l’île d’Elbe. » (SHC, 122) Le sérieux de cette lecture contribue cependant à créer un effet comique – elle est contrariée par d’improbables appels téléphoniques émanant de hauts dirigeants de la finance internationale qui donnent à ce chapitre une tonalité bouffonne. Mais la référence aux *Mémoires* permet aussi de mettre en relation la petite histoire – celle du lieu où le personnage réside – avec la grande Histoire – celle de Napoléon lui-même. Comme le suggère la citation du Chateaubriand, l’hôtel rappelle au personnage les lieux où l’empereur déchu médita son infortune : « ‘Le héros réduit à des déguisements et à des larmes, pleurant sous une veste de courrier dans une arrière-chambre d’auberge ! [...]’ » (SHC, 123). Ce réflexe comparatiste assimile le narrateur à un érudit se démarquant clairement de la figure du touriste lambda.

Cet intérêt pour l’Histoire est également observable dans *Bakou, derniers jours* où Olivier Rolin inscrit délibérément ses pas dans ceux d’un auteur qui l’y a précédé. Il s’agit d’un écrivain dont le livre a été publié à titre posthume ; l’évocation de cet ouvrage permet à Rolin de souligner ce que cette lecture conjonctive, parce qu’elle permet au voyageur de revivre *a posteriori* une expérience déjà vécue par d’autres, peut avoir d’exaltant :

Je tire ces détails des carnets de Reginald Teague-Jones, publiés après sa mort sous le titre *The Spy Who Disappeared*. Je lis ce bouquin passionnant dans ma chambre du Turkmenbashi Hotel, à la sortie de la ville vers la raffinerie. (Merveille des livres, de la lecture – je le remarque en passant, au risque de la naïveté –, accroissement formidable de la vie, celle qu’on vit et celle qui est une ombre après la mort : près d’un siècle après qu’il est passé par ces lieux, un écrivain français revit les émotions d’un jeune capitaine anglais [...]) (BDJ, 111)

Cette évocation enthousiaste offre un remarquable condensé de l’entreprise poursuivie par Olivier Rolin : bien qu’il s’inscrive dans le cadre d’un récit autobiographique, *Bakou, derniers jours* emprunte à la fois au projet des *Paysages originels* (l’auteur revient sur les traces d’un écrivain « près d’un siècle après qu’il est passé par ces lieux ») et au dispositif romanesque de *Suite à hôtel Crystal* (le narrateur entrevoit l’histoire d’un pays depuis une chambre d’hôtel).

Parfois, ce désir qu’éprouve le voyageur d’accorder ses lectures à ses voyages chez d’autres personnages prend un tour nettement pathologique. C’est le cas de Mélanie Melbourne

---

<sup>309</sup> « [En 1905 le Touring Club] a déjà fléché et rendu praticable de bout en bout la route Napoléon, qui reproduit l’itinéraire de l’empereur en 1814, par Digne et Grenoble, voie difficile et délaissée. » (Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo, op. cit.*, p. 212).

dans *Suite à l'hôtel Crystal* : sa volonté d'associer la lecture aux lieux qu'elle visite prend chez elle une dimension véritablement obsessionnelle et hautement romanesque, qui se décline au plan stylistique par l'entremêlement de références littéraires et de noms de grands hôtels :

Mélanie Melbourne avait tenu à ce que je l'emmène à Alexandrie, et à ce que nous descendions au Cecil, car elle venait de se plonger dans la lecture du *Quatuor* de Durrell. Or elle avait la manie, poétique mais assez coûteuse, à la longue, de ne lire les œuvres que dans un lieu qu'elles évoquaient, les *Jeunes Filles en fleurs* au Grand Hôtel de Cabourg, le *Journal intime de A. O. Barnabooth* entre le Carlton de Florence et l'Evropeiskaïa de Saint-Petersbourg, Conrad au Raffles de Singapour, etc. (SHC, 128)

La manière dont le protagoniste déplore ce comportement monomaniaque relève évidemment d'une intention comique. Le lecteur ne peut manquer de sourire devant la propension qu'a le personnage à pathologiser le comportement de sa compagne : « Mélanie Melbourne a été la femme de ma vie, mais je pense qu'elle était toquée » (SHC, 128). Il est en effet tentant de mettre cette assertion sur le compte de la rancœur (c'est le narrateur qui fait les frais – au propre comme au figuré – de cette dispendieuse manie). Mais la mauvaise foi de l'auteur peut également prêter à sourire, lui qui – à l'instar de Mélanie Melbourne – n'aime rien tant que relier les régions qu'il parcourt avec les auteurs qu'il apprécie.

Mathias Énard se montre tout aussi attentif à la manière dont les lectures des touristes interagissent avec leurs voyages. Dans *Zone*, le narrateur rapporte plusieurs excursions vécues aux côtés de l'une ou l'autre de ses ex-compagnes. Évoquant ses vacances près de Valence, il dresse le portrait de Stéphanie, jeune femme érudite, « proustienne le matin célienne le soir » (ZO, 360) qui pratique le tourisme sans jamais se départir de sa soif de connaissance : « avec ses lunettes de soleil qu'elle utilisait comme un serre-tête pour retenir ses cheveux sombres, elle était calme, entièrement présente au monde, armée de Proust de Céline et de ses convictions soutenues par une grande culture » (ZO, 275). Ses lectures influent sur ses recherches : à Barcelone où Jean Genet a vécu, elle cherche les traces de l'existence de l'écrivain. Le narrateur semble récuser le bien-fondé de cette attitude ; lui-même avoue à plusieurs reprises sacrifier à une forme de tourisme littéraire, mais cette quête conduit à chaque fois à une impasse. À Tanger, il essaie d'associer le souvenir de William S. Burroughs aux lieux qu'il visite ; cette tentative se manifeste sous la forme de phrases qui conjoignent l'évocation du lieu à la présence fantomatique de l'écrivain :

à Tanger j'avais cherché la pension-bordel où logeait Burroughs le télépathe visionnaire  
(ZO, 362)

à Tanger j'errais dans les ruelles de la Médina ou au bord de la mer, entre Atlantique et Méditerranée, hanté par Burroughs la drogue et la mort (ZO, 364)

Cette entreprise apparaît bien souvent décevante. D'abord parce qu'elle ne s'étend pas à d'autres auteurs qui sont pourtant familiers du narrateur : « ni Tennessee Williams ne m'inspirait, ni Bowles le buveur de thé » (ZO, 362) ou parce qu'il est découragé par les distances à parcourir : « la tombe de Genet était à Larache assez loin de là ». Ensuite parce que ses tentatives réitérées de lire Burroughs *in situ* se soldent à chaque fois par un échec : « j'avais essayé de lire *Le Festin nu*, sans succès, à part quelques pages au hasard » (ZO, 362) ; « je tuais le temps en feuilletant *Le Festin nu* sans y comprendre goutte » (ZO, 364). D'ailleurs, le personnage peine à assumer les motivations littéraires de son séjour ; devant un écrivain qui lui demande les raisons de sa présence, il échoue à donner une réponse plausible : « j'étais bien en peine de lui répondre, qu'est-ce que j'aurais pu dire, je suis venu parce que Burroughs a tué sa femme, ou un truc du genre, ça ne tenait pas debout » (ZO, 365). Le narrateur relate une autre tentative visant à rapprocher espace littéraire et espace géographique à la faveur d'un séjour en Grèce ; il assimile rétrospectivement cette tentative à un réflexe touristique :

j'avais emporté *Cités à la dérive* de Tsirkas, qui parlaient de tout sauf de Grèce, plutôt de Jérusalem d'Alexandrie du Caire j'avais acquis ce roman en bon touriste pour lire la littérature autochtone, comme aurait fait Marianne qui dévorait Yasar Kemal près des rivages de Troie la bien gardée (ZO, 370)

Comme les autres, cette tentative se solde par un échec : Mathias Énard paraît entériner une radicale disjonction entre la pratique du voyage et cette expérience intime qui est celle du lecteur.

### **3.2.2 Quand l'industrie touristique exploite la littérature**

Les romanciers contemporains sont d'autant moins indifférents à la propension qu'a le tourisme à capter l'héritage littéraire à son profit qu'ils en sont les témoins les plus avertis. *Suite à l'hôtel Crystal* en porte lui-même la trace : bien qu'il prenne la forme d'un roman, l'ouvrage se nourrit du souvenir qu'ont laissé chez l'auteur tous les hôtels dans lesquels il a pu séjourner ; or l'écrivain porte une très grande attention à la mémoire de lieux qui ont parfois abrité de grands auteurs. Ainsi en va-t-il du « Grand Hôtel et des Palmes, via Roma à Palerme, où est mort Raymond Roussel » (SHC, 228) ; la gravité des circonstances évoquées – le décès de l'écrivain – est contrebalancée par une anecdote comique : cet hôtel est aussi celui où le narrateur a « entendu dans une chambre voisine, toute une nuit, le ronflement effarant de

l'homme-rhinocéros » (SHC, 228). L'image est sans doute moins gratuite qu'il y paraît : la métaphore de l'homme-rhinocéros peut en effet être lue comme un discret hommage à l'auteur d'*Impressions d'Afrique*<sup>310</sup>.

Dans *La Carte et le Territoire*, le rendez-vous que se donnent Jed et Frédéric Beigbeder est situé au Café de Flore, ce qui permet à Michel Houellebecq de faire précéder le récit de cette rencontre d'une rapide description des lieux révélant comment les plus prestigieux des établissements du monde des lettres savent mettre à profit la notoriété de leurs hôtes à des fins explicitement touristiques :

Jed [...] aperçut tout de suite l'écrivain à une table du fond. Autour de lui les tables voisines étaient inoccupées, formant une espèce de périmètre de sécurité d'un rayon de deux mètres. Des provinciaux pénétrant dans le café, et même certains touristes, se poussaient du coude en le montrant du doigt avec ravissement. Parfois un familier, pénétrant à l'intérieur du périmètre, l'embrassait avant de s'éclipser. Il y avait certes là un léger manque à gagner pour l'établissement (de même, l'illustre Philippe Sollers avait paraît-il de son vivant une table réservée à la Closerie des Lilas, qui ne pouvait être occupée par personne d'autre, qu'il décide ou non de venir y déjeuner). Cette minime perte de recettes était largement compensée par l'attraction touristique que représentait pour le café la présence régulière, attestable, de l'auteur de *99 francs* – présence pleinement conforme, en outre, à la vocation historique de l'établissement. (CT, 129)

Le regard que porte Michel Houellebecq paraît directement inspiré de celui des touristes. La description proposée s'appuie sur une focalisation résolument extérieure à la scène : elle semble épouser le point de vue des consommateurs regardant à distance cette « espèce de périmètre de sécurité » au-dehors duquel on les maintient. Tout au plus peuvent-ils observer son franchissement par tel ou tel visiteur autorisé, appelé à rester anonyme. Le fait de présenter Philippe Sollers comme un écrivain mort s'inscrit dans cette logique. D'ailleurs le commentaire dont il fait l'objet ressortit clairement à la catégorie des on-dit susceptibles d'être attribué aux touristes ; ce propos est lui-même modalisé à la manière d'une rumeur incertaine (« paraît-il »). Quant à la périphrase qui désigne Beigbeder, présenté comme « l'auteur de *99 francs* », elle apparaît d'autant plus significative qu'elle fait écho à l'approche matérialiste de Michel Houellebecq, observant cyniquement l'exploitation commerciale à laquelle donne lieu la présence de noms supposément prestigieux.

Mathias Énard adopte une critique autrement plus virulente du phénomène dans *Zone*. Il y oppose les occupations passées de James Joyce – fort peu touristiques au sens où nous

---

<sup>310</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Flammarion, coll. « GF », 2005 [1910].

l'entendons aujourd'hui – à l'exploitation commerciale dont il fait à présent l'objet : « Joyce avait été heureux à Trieste, dans les bordels de la vieille ville, les bordels et les rades disparus, aujourd'hui l'Irlandais du continent y est une valeur touristique comme une autre, comme Italo Svevo ou Umberto Saba » (ZO, 425). La tentation de la muséification des écrivains et de leur exploitation touristique est assimilée à une forme de pétrification au sens propre comme au sens figuré, puisque l'écrivain observe qu'« on leur érige des statues dans les rues qu'ils fréquentaient » (ZO, 425). Mathias Énard développe une anecdote dans laquelle lesdites statues sont comiquement assimilées à une mesquine entreprise de réduction de nos contemporains à l'égard de leurs illustres prédécesseurs :

Rolf Cavriani tirait son chapeau à Joyce à Svevo à Saba dès qu'il les croisait ainsi pétrifiés par Méduse la Gorgone décapitée, au détour d'une ruelle, entre deux magasins, devant la bibliothèque municipale, et d'ignorer si ces bronzes sont à l'échelle mais ils vous arrivent tous à l'épaule, couvre-chef compris, ce qui faisait dire à Rolf en riant que pour être célèbre à Trieste il fallait être petit, que les habitants d'aujourd'hui ne supportaient pas la grandeur leur grandeur passée et étrangère, et rapetissaient donc les grands hommes dans le but inavoué de les dépasser de quelques centimètres, comme un complexé met des talonnettes (ZO, 425-426)

Pour anecdotique qu'il puisse paraître, l'épisode trahit de la part de Mathias Énard une forme de scepticisme à l'égard de la manière dont on entend célébrer la mémoire des hommes de lettres<sup>311</sup>.

### **3.3 Lectures disjonctives : la littérature comme barrière ou comme refuge ?**

À rebours des réflexes acquis par les voyageurs érudits choisissant avec soin leurs livres en fonction des territoires qu'ils doivent parcourir, un grand nombre des personnages-touristes que le roman contemporain met en scène, qui ne sont pas des figures de grands lecteurs, s'adonnent à des lectures apparemment gratuites, ou qui du moins se signalent par leur disjonction manifeste avec les régions visitées. D'une certaine manière, ces lectures hors-sols font partie de la bulle touristique en offrant au lecteur décontenancé par un environnement inhabituel une forme d'extra-territorialité rassurante. Mais si l'écrivain peut se contenter de

---

<sup>311</sup> Le fait est attesté jusque sur les lieux même de la naissance de l'écrivain, comme le note Rachid Amirou dans un ouvrage paru pour la première fois en 1995 : « Un récent séjour à Dublin m'a apporté une autre confirmation. Des circuits sont proposés, selon les événements marquants des pérégrinations du héros du roman, *Ulysse*, de J. Joyce. » (Rachid Amirou, *L'imaginaire touristique, op. cit.*, p. 109).

montrer cet état de fait, il peut aussi en faire un (en)jeu scriptural : il n'est pas rare que ces références interfèrent malgré tout avec la fiction romanesque en général et avec le voyage qu'effectue le touriste en particulier, contribuant à le renouveler par des effets de télescopage ou d'hybridation : elles permettent parfois de remotiver le voyage en présentant un nouveau territoire sous un jour inattendu.

### 3.3.1 Des lectures « touristiques » ?

Chez Michel Houellebecq, les lectures pratiquées par les touristes apparaissent bien souvent coupées des régions qu'ils visitent. Ces références semblent destinées à permettre au romancier d'apporter un commentaire caustique sur la production littéraire de grande diffusion, perçue comme étant celle que sont censés lire les touristes<sup>312</sup>. Ainsi voit-on le protagoniste de *Plateforme* s'adonner à la lecture de deux best-sellers américains dont le narrateur déplore le caractère à la fois prévisible et déceptif. Le premier d'entre eux s'intitule *La firme* de John Grisham ; le second, attribué à David G. Balducci [sic] a pour titre *Total Control*<sup>313</sup>. D'emblée le critère d'élection retenu par le narrateur interroge en raison de l'équivalence – nécessairement discutable, voire provocatrice – qu'il semble établir entre chiffre de vente et qualité intrinsèque de l'ouvrage : *La Firme* est « un best-seller américain, un des meilleurs ; un des plus vendus, s'entend. » (PL, 58) Le mot *best-seller* est ici à prendre au pied de la lettre. Les deux ouvrages se caractérisent par leur interchangeabilité, comme en témoigne le bref aperçu qu'en donne Michel Houellebecq : le passage de l'un à l'autre de ces deux résumés relève de la logique de la variation – ou plutôt de la surenchère : dans l'un « [l]e héros était un jeune avocat plein d'avenir, brillant et beau garçon, qui travaillait quatre-vingt-dix heures par semaine » (PL, 58) ; dans l'autre, « [l]e héros n'était pas cette fois un avocat mais un jeune informaticien surdoué, il travaillait cent dix heures par semaine. Sa femme, par contre, était avocate et travaillait quatre-vingt-dix heures par semaine » (PL, 97). Le livre est si profondément déconsidéré qu'il apparaît comme un sous-produit du cinéma américain : « non seulement cette merde était préséncarisée jusqu'à l'obscène, mais on sentait que l'auteur avait déjà pensé au casting, c'était manifestement

---

<sup>312</sup> La production éditoriale, à l'instar du secteur touristique, se montre très attentive aux effets de saisonnalité. Du fait du temps libre dont disposent les vacanciers, la saison estivale est une période particulièrement convoitée. Elle voit fleurir ses « romans de l'été » et autres lectures estivales souvent soigneusement calibrées en fonction des différents publics visés.

<sup>313</sup> Le premier a été publié en 1991 aux États-Unis sous le titre *Random house*, et dans sa version française l'année suivante (John Grisham, *La firme*, trad. de l'américain par Patrick Berthon, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992) ; le second (le nom exact de l'auteur est David Baldacci) a été publié aux États-Unis et en France en 1997 (David Baldacci, *Une femme sous contrôle*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Paris, Flammarion, 1997).

un rôle écrit pour Tom Cruise. » (PL, 58)<sup>314</sup> Quant aux enjeux du roman, pour le moins modestes, ils sont ainsi perçus par le narrateur :

Il s'agissait d'un récit à suspense, enfin un suspense modéré : dès le deuxième chapitre il était clair que les dirigeants de la firme étaient des salauds, et il n'était pas question que le héros meure à la fin ; non plus que sa femme, d'ailleurs. Seulement, dans l'intervalle, pour montrer qu'il ne plaisantait pas, le romancier allait sacrifier quelques sympathiques personnages de second plan ; restait à savoir lesquels, ça pouvait justifier une lecture. (PL, 59)

Le mode de lecture auquel recourt le personnage apparaît lui-même assez significatif, qui prend ostensiblement le contre-pied de l'attention scrupuleuse qu'un lecteur vigilant est supposé porter à la lecture d'une œuvre littéraire : « Je repris avec résignation *La Firme*, sautai deux cents pages, revins en arrière de cinquante ; par hasard, je tombai sur une scène de cul. » (PL, 95) Il résulte de cette attention flottante une compréhension nécessairement aléatoire de l'intrigue : « Tom Cruise se trouvait maintenant dans les îles Caïmans, en train de mettre au point je ne sais quel dispositif d'évasion fiscale – ou de le dénoncer, ce n'était pas clair. » (PL, 95) L'usage masturbatoire que finit par faire le personnage du roman parachève la déconstruction symbolique de l'objet-livre, trivialement ravalé à la satisfaction d'un besoin physiologique, jusqu'à s'en trouver entaché dans sa matérialité même : « J'éjaculai avec un soupir de satisfaction entre deux pages. Ça allait coller ; bon, ce n'était pas un livre à lire deux fois. » (PL, 96) Le sort réservé au second livre apparaît tout aussi provocateur : évoquant « l'atmosphère [...] littéralement empuantie » dont il y est question, le protagoniste s'en débarrasse à ma manière d'un résidu excrémental : « Je fis un petit trou dans le sable afin d'y enfouir les deux ouvrages » (PL, 97). Le lecteur ne peut manquer d'être heurté par la radicalité de ce double geste iconoclaste et sacrilège. En contexte touristique, elle est susceptible de donner lieu à des interprétations diverses – et pas nécessairement contradictoires. Émanant d'un personnage exemplifiant le comportement d'un voyageur lambda, ce geste pourrait être vu tout d'abord comme la manifestation du peu de considération que le touriste contemporain porterait à la lecture, activité dont l'auteur consacrerait ainsi la désacralisation (mais cette lecture résiste mal à la sagacité dont fait souvent preuve le protagoniste, y compris sur le plan littéraire). Sans doute entre-t-il dans cette manière de malmener l'objet-livre, fréquemment sacralisé, une forme de délectation provocatrice de la part d'un écrivain toujours prêt à subvertir les valeurs trop

---

<sup>314</sup> Interférence rétrospective ? Le roman a adapté au cinéma en 1993 par Sydney Pollack sous le titre *The Firm*. Tom Cruise y interprète effectivement le rôle principal mais il semble qu'un autre acteur ait d'abord été pressenti pour jouer le rôle.

consensuelles. On peut y voir aussi l'expression d'un mépris vengeur à l'égard d'une littérature présumée facile : au roman de gare du XIXe siècle aurait succédé une littérature « touristique » que se plairait à malmener l'auteur, et que caractériserait la pauvreté de ses enjeux et son faible degré de littérarité<sup>315</sup>.

Michel Houellebecq montre aussi comment les lectures peuvent s'échanger entre voyageurs. Valérie, qui ne deviendra la compagne du narrateur que dans la seconde partie du roman, lui remet elle-même un roman : « ‘[...] J'ai un livre pour vous’ » poursuit-elle en le sortant de son sac. Je reconnus avec surprise la couverture jaune du *Masque*, et un titre d'Agatha Christie, *Le vallon*. » (PL, 102) La perplexité avec laquelle le protagoniste accueille ce présent – « Agatha Christie ? fis-je avec hébétude » (PL, 102) – n'en conduit pas moins à de longs développements entrecoupés de nombreuses citations. Tout porte à penser que le prêt consenti par Valérie constitue une forme de prétexte visant à insérer une référence intertextuelle qui prolonge et éclaire le propos du roman *Plateforme* : comment ne pas voir ce qui rapproche la souffrance et la difficulté à communiquer qu'éprouvent les personnages d'Agatha Christie de ceux de Michel Houellebecq ?

Oui, pensa Midge, c'est ça, le désespoir. Quelque chose de glacial, un froid et une solitude infinis. Elle n'avait jamais compris jusqu'à présent que le désespoir était froid ; elle l'avait toujours imaginé brûlant, véhément, violent. Mais non. Voilà ce que c'était, le désespoir : un abîme sans fond d'obscurité glacée, de solitude intolérable. Et le péché de désespoir, dont parlaient les prêtres, était un péché froid, qui consistait à se couper de tout contact humain, chaleureux et vivant. (PL, 105)

On voit par là comment le contexte touristique se prête à l'insertion de références intertextuelles : le cadeau fait au voyageur est modalisé par le contexte diégétique (le protagoniste est lui-même en proie à la solitude et à la tentation du repli sur soi), par la personnalité de celui qui donne (Valérie voudrait l'aider) comme de celui qui reçoit (Michel s'attache à ces lignes en particulier) ; ce livre offert donne à voir quelque chose des échanges susceptibles de s'établir entre les touristes – lesquels sont susceptibles d'ouvrir des horizons inattendus à ceux qui les reçoivent, et indirectement au lecteur lui-même.

---

<sup>315</sup> Il n'est pas interdit non plus de s'interroger sur la manière dont ces lectures interfèrent avec le propos de *Plateforme* – l'entreprise touristique pour laquelle travaille la compagne du narrateur est aussi à sa façon une *firme*, et le *Total control* est sans doute ce qui finit par faire défaut aux personnages principaux.

### 3.3.2 Faire avec : ces lectures que n'avaient pas anticipées les voyageurs

Le voyage s'apparente parfois à une expérience de la frustration : le touriste imprévoyant se trouve parfois obligé de s'en remettre aux livres qu'il trouve dans la région dans laquelle il séjourne. Cette expérience du manque, plus ou moins bien acceptée, fait entrer dans l'univers romanesque une part d'accident – procédé dont se jouent souvent les romanciers pour déjouer la prévisibilité du voyage et le nourrir de références parfois incongrues. Incidemment, le touriste renoue alors avec un geste autrefois familier des voyageurs érudits qu'évoque Christine Montalbetti, qui consiste à nourrir son récit de la lecture de livres rencontrés au cours de sa pérégrination. La bibliothèque devient un « objet de l'expérience du voyage » lorsqu'« elle participe des réalités autochtones : bibliothèque privée de l'hôte, bibliothèques publiques, offrent des occasions de lire sur place tout ce qui aurait pu faire figure d'intertexte plaqué, et se voient conférer ainsi le double statut de lieu du discours de savoir et d'objet littéral de l'expérience<sup>316</sup> ». Mais en contexte touristique, ces lectures se signalent le plus souvent par leur caractère disjonctif : parce qu'elles sont la plupart du temps dépourvues de liens avec les régions que le voyageur visite, elles tendent davantage à l'en éloigner plutôt qu'à l'en rapprocher.

Dans *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz, l'héroïne en vacances en Inde compose son programme de lecture à partir de livres qu'elle emprunte sur place ; il en résulte une énumération rendue comique par son caractère disparate et quelque peu improbable : « des ouvrages encyclopédiques, récits de voyage, manuels d'histoire naturelle, études de mœurs ou traités plus spéciaux publiés chez Thacker, Spink & Co (Calcutta) tels qu'*Animaux sans importance* ou *Chiens pour climats chauds*. » (LGB, 135)

Ces rencontres « accidentelles » avec les ressources d'un lieu donné offrent parfois l'occasion de méditer sur la situation présente de la littérature à l'étranger, et en particulier de la littérature française. Éric Chevillard au Mali déplore par le truchement de son narrateur la médiocrité et l'insuffisance en nombre des livres qu'on y rencontre, impropres à satisfaire l'envie de lire de la jeune Rouki ; d'ailleurs « tous les livres de la bibliothèque du village, pauvre et confuse, sont passés entre ses mains. » (OR, 78) Dans une section ultérieure, consacrée à l'évocation de tous les maux qui frappent le Mali, son ton se fait plus rageur encore : « Leurs bibliothèques reçoivent les livres promis au pilon, vieux succès mièvres, répugnants. » (OR, 155-156)

---

<sup>316</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 213.

La Bible fait également partie de ces références que sont amenés à côtoyer les touristes, notamment dans les régions anglophones. Olivier Rolin en signale souvent la présence : dans *Suite à l'hôtel Crystal*, il signale à Tokyo la présence dans un tiroir de sa chambre d'hôtel de deux livres : « *The Teaching of Buddha* et *New Testament* » (SHC, 185), tandis que le chapitre consacré à Nancy est écrit sur quelques feuillets détachés d'un texte biblique : « *Texte manuscrit sur les pages de garde arrachées de Das Neue Testament / Le Nouveau Testament / The New Testament / Internationale Gideonbund/ (association internationale des Gédéons/ The Gideons International).* » (SHC, 177). Jean Echenoz suggère indirectement leur omniprésence en s'étonnant qu'elle fasse défaut dans l'hôtel qui lui tient lieu de purgatoire au protagoniste dans *Au Piano* : nulle « Bible Gédéons dans le tiroir de la table de nuit » (AP, 92). Dans *Faire l'amour*, Jean-Philippe Toussaint met en scène un personnage qui en découvre une dans sa chambre d'hôtel. Il s'emploie à souligner ce que cette rencontre entre un texte sacré et un voyageur saisi dans son intimité peut avoir d'improbable : « J'étais toujours en caleçon, assis au bord du lit, et je feuilletais une Bible en anglais reliée en cuir bleu, que j'avais trouvée dans le tiroir de la table de nuit. Je ne lisais pas vraiment, je tournais les pages, regardais les têtes de chapitre, l'intitulé des épîtres. Je refermai distraitemment le volume (je n'avais pas l'esprit très clair) » (FA, 104-105). Cet épisode gagne sans doute à être rapproché de *La Salle de bain*, le premier roman de Jean-Philippe Toussaint, dans lequel le personnage principal lisait *Les Pensées* de Pascal dans leur version anglaise, plusieurs fois citées dans le corps du roman ; il en résultait une singulière impression de dépaysement. Mais dans *Faire l'amour*, l'allusion à cette lecture disjonctive interagit avec la diégèse et à ce titre participe pleinement de l'écriture du roman. Elle explicite la situation du protagoniste qui, confronté à l'épreuve de la séparation amoureuse, ne semble guère disposé à entrer dans un livre qu'il n'a pas choisi. Sans doute vise-t-elle aussi à suggérer que les secours de la religion lui apparaissent vains ; toujours est-il que la confrontation au texte tourne court.

### 3.3.3 La littérature comme refuge

Parfois, la référence proposée vise à susciter l'écart maximum avec l'univers dans lequel évolue le personnage ; la lecture s'apparente alors bien souvent à une fuite. Ainsi le narrateur de *Méroé* d'Olivier Rolin, exilé au Soudan, semble-t-il chercher refuge dans des lectures parfois bien éloignées du pays dans lequel il réside : il s'adonne à « la lecture de *L'Encyclopédie du XXe siècle*, au hasard sous les ventilateurs. » (ME, 155) Oreille rouge quant à lui, le personnage éponyme du roman d'Éric Chevillard, se livre à une lecture tout aussi improbable sur les bords du fleuve Niger : « Dehors l'Afrique ! Il ne sort plus. Allongé sur son lit, il lit lui aussi. Il lit *Le Député d'Arcis*, de Balzac. » (OR, 97). La lecture à laquelle il s'adonne est assimilée à la quête

d'un refuge, ce qui suggère indirectement l'échec du voyage, sa faillite ; d'où le commentaire acerbe du narrateur : « Il est pathétique » (OR, 97)<sup>317</sup>. Même sentiment de disjonction radicale à la fin de la partie II, quand s'achève le récit de son périple en Afrique : Oreille rouge prend un livre dont seul le contenu nous est succinctement rapporté : « Kafka hésite à épouser F. Il écrit au père de celle-ci une longue lettre argumentative [...]. Oreille rouge lit cette lettre à Mopti, dans une chambre fraîche et misérable » (OR, 143). Chacune de ces références renforce à sa façon une logique interne propre au roman (nous y reviendrons) ; mais elles tendent aussi à souligner ce qui éloigne l'horizon culturel du personnage du pays qu'il entreprend de visiter.

### **Pratiquer l'art du décalage**

Il en va souvent de même chez Jean-Philippe Toussaint : les livres lus par ses personnages se singularisent par leur improbable réinscription dans un contexte touristique. Dans *La Télévision*, ce décalage signale souvent une intention bouffonne ; aussi le voit-on émettre une hypothèse pour le moins fantasque au moment où il doit aider son voisin allemand à décharger ses lourds bagages à son retour de vacances : « il avait dû relire *Les Thibault* cet été » (TV, 178). Il arrive aussi que ce décalage renseigne sur les préoccupations du narrateur – un chercheur français qui séjourne à Berlin : c'est après s'être baigné nu dans un parc berlinois que le protagoniste se plonge dans la lecture d'un romantique français du XIXe siècle ; une même phrase conjoint comiquement l'évocation de la sortie de bain et la référence littéraire : « J'achevai de me sécher les mains à mon caleçon et je pris mon livre, le troisième tome des *Œuvres complètes* de Musset. » (TV, 76) Le romancier, très conscient de ce que ce mélange peut avoir d'incongru, travaille à l'approfondir – même lorsque les préoccupations érudites semblent prendre le pas sur les considérations physiologiques : « ne ratant pas une note, je me reportais en fin de volume pour prendre connaissance de son contenu, et ce n'est qu'à la fin de cette lecture que, toujours assis là en tailleur sur la pelouse du parc de Halensee, je me rendis compte, en posant délicatement la main sur mon épaule, que j'avais attrapé un coup de soleil. » (TV, 87-88) L'épisode donne lieu à un long développement qui fait entendre, par le recours au discours indirect libre, l'isotopie de la controverse scientifique. Celle-ci, attestée par la confrontation de points de vue antagonistes nourris de références précises, va crescendo jusqu'à l'irruption de phrases exclamatives qui suggèrent toute la passion qui anime son personnage, jusqu'à occulter le contexte estival dans lequel il évolue :

---

<sup>317</sup> Le choix de Balzac ne doit rien au hasard : il incarne l'origine le roman d'inspiration réaliste dont le lectorat est friand et que l'auteur aime à prendre pour cible, allant jusqu'à suggérer aux éditeurs de faire apparaître en couverture la mention « bon vieux roman » (Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des Affaires courantes » in Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005).

sur l'épineuse petite question du nom qu'il convenait de donner à Titien, il me semblait que les auteurs de l'édition de la Pléiade n'avaient pas véritablement tranché et avaient adopté dans leurs notes une solution médiane, et plutôt timorée, qui consistait à ne pas désavouer Musset dans une édition consacrée à ses œuvres, en choisissant, d'une manière générale, quand ils ne l'appelaient pas Tiziano Vecellio (page 1129, note 7), d'appeler Titien le Titien. Mais Musset n'était manifestement pas fiable, ne cessais-je de me dire. Même à Léonard de Vinci, il lui donnait du le ! Le Vinci ! peut-on lire, page 449 de la nouvelle (tout nu dans l'herbe, je bouillonnais de rage contre Musset). (TV, 88)

On aurait tort de ne voir dans cet épisode qu'un prétexte à la drôlerie. Par-delà l'indubitable effet comique qui résulte de cette scène, Jean-Philippe Toussaint bouscule l'idée reçue – et encore fort prégnante, fût-ce de manière inconsciente – qui tend à opposer activité intellectuelle et activité physique. Renouant en cela avec l'héritage humaniste d'un Rabelais ou d'un Montaigne, il invite le voyageur à conjoindre le plaisir des mots et celui des sens. Le ton léger masque ici un propos beaucoup moins désinvolte qu'il n'y paraît : le *farniente*, le temps non contraint qui est celui des vacances, se trouve explicitement assimilé, sinon à un art poétique, du moins à un art de bien vivre et de bien penser. Cette préoccupation est explicitée à la faveur d'un développement dont la teneur « essayistique » ne déparerait pas un ouvrage comme *Autoportrait à l'étranger*<sup>318</sup> :

J'ai toujours remarquablement bien travaillé mentalement, il est vrai, me laissant peu à peu imprégner par le livre que je projetais d'écrire en suivant simplement le fil de mes pensées, tandis que, sans que j'agisse le moins du monde pour en perturber le cours, affluaient tout doucement dans mon esprit une multitude d'impressions et de rêveries, de structures et d'idées, souvent inachevées, éparées, inaccomplies, en gestation ou déjà abouties, d'intuitions et de bribes, de douleurs et d'émois, auxquels il ne me restait plus qu'à donner leur forme définitive. (TV, 90)

Ce constat donne lieu à la production d'une manière d'aphorisme que vient nuancer le recours à l'humour : « dans la perspective même d'écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu'écrire. Mais qu'il ne fallait peut-être pas en abuser (tel serait en effet le seul petit danger qui pourrait me guetter ces temps-ci). » (TV, 90)

### **Des lectures qui marquent en retour les territoires visités**

Le fait que la littérature puisse constituer un refuge pour le voyageur se trouve suggéré par Olivier Rolin à la faveur d'un étonnant retournement : plutôt que d'évoquer une lecture qui

---

<sup>318</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit.

serait parasitée par le territoire géographique que parcourt le touriste, c'est le texte qui marque de son empreinte le lieu qu'il visite. Ce retournement de perspective est observable dans le chapitre 43<sup>319</sup> de *Suite à l'hôtel Crystal* où le protagoniste récapitule tous les hôtels où il est censé avoir dormi :

Terrace Hotel, sur Jalan Tasek Lama à Bandar Seri Begawan, où j'ai lu Michaux et fait trois cauchemars (SHC, 228)

Cleopatra Hotel à Bir Safaga sur la mer Rouge, où j'ai lu le Coran (SHC, 231)

Hôtel Chari à N'Djamena, j'y ai lu le *Journal* de Gombrowicz (SHC, 231)

Hormis le Coran lu en Égypte, les références évoquées ici se signalent par leur caractère radicalement disjonctif : rien ne semble relier Michaux au sultanat de Brunei, pas plus que Gombrowicz ne semble avoir partie liée avec le Tchad. À leur façon, ces lectures témoignent d'une forme de gratuité parfaitement assumée.

### 3.3.4 L'encombrant bagage de la culture occidentale

L'emprise de la lecture ne saurait être réduite aux ouvrages que lisent les voyageurs en territoire étranger : elle se manifeste aussi, de manière plus diffuse, à travers les références livresques qui leur viennent (ou pas) à l'esprit. Les fréquentes allusions aux lectures passées permettent de définir l'horizon culturel du touriste – souvent bien éloigné de celui du voyageur érudit tel qu'on le concevait autrefois. Ces souvenirs de lecture ont généralement un caractère disjonctif, et contribuent à souligner le décalage que peut éprouver le voyageur contemporain au contact d'une réalité qui lui est étrangère ; par son travail d'écriture, le romancier s'emploie souvent à souligner cette disjonction.

Cet arrière-plan culturel prend parfois une coloration *mainstream* qui tend à conforter la représentation stéréotypée que l'on se fait du touriste. Michel Houellebecq en rend compte dans *Plateforme*, dont les personnages en voyage peinent à se départir de repères issus du cinéma ou de la bande dessinée grand public, même s'ils sont perçus négativement : en son for intérieur, Josiane qualifie Josette et René de « *bidochons* » (PL, 56) tandis que Jean-Yves tire ses repères du cinéma grand public : « je n'aurais jamais cru que j'en arriverais un jour à éprouver de la nostalgie par rapport à l'époque des *Bronzés*. » (PL, 232) Ce fonds commun culturel se nourrit également du souvenir des connaissances scolaires : dans *Zone* de Mathias

---

<sup>319</sup> Ce nombre ne doit rien au hasard ; d'ailleurs le roman comporte lui-même 43 chambres. Comme le rappelle Anne Roche, « on sait que le chiffre 43, pour Perec, c'est l'année de la disparition de sa mère » (Anne Roche, « Lignes occupées », *art. cit.*, pp. 17-28).

Énard, le voyage vers Rome inspire naturellement au protagoniste une variation sur un poème étudié à l'école : « *plus mon Loire gaulois que le Tibre latin*, les vers de Du Bellay appris par cœur au collège, *heureux qui comme Ulysse* et ainsi de suite, j'ai mes *Regrets* moi aussi » (ZO, 23-24)

Éric Chevillard comme Olivier Rolin s'emploient à souligner l'étendue de cet écart culturel qu'éprouve le voyageur contemporain en territoire étranger. Dans *Oreille rouge*, le romancier entreprend de montrer comment ces connaissances, lorsqu'elles sont trop envahissantes, hypothèquent la compréhension du territoire visité. Le protagoniste, double caricatural de l'auteur, apparaît surdéterminé par sa culture française qui le rend souvent inapte à bien comprendre l'Afrique. Ses connaissances se manifestent souvent de manière incongrue, ce qui tend à produire un effet comique, voire à parasiter tout simplement la perception que le personnage peut avoir du Mali. Le narrateur ne peut s'empêcher de faire allusion à Verlaine<sup>320</sup>, d'évoquer Jules Laforgue (OR, 138)<sup>321</sup>, de pasticher La Fontaine<sup>322</sup>. La découverte que fait le protagoniste de l'Afrique est directement indexée sur sa culture littéraire, dont le traitement burlesque laisse entrevoir une forme d'autodérision : « Oreille rouge décoche des traits vifs et précis, dans la grande tradition de l'esprit français » (OR, 38) ; d'ailleurs cette propension à recycler un patrimoine culturel exogène n'est guère valorisée par le narrateur, qui moque ses références littéraires vieillissantes nourries de formes aujourd'hui caduques : « Oreille rouge finira par écrire une ode au fleuve Niger » (OR, 116). Il se moque aussi de sa propension à l'affabulation, tantôt décalquée de La Fontaine : « Avec en guise de marigot vaseux le courant d'une onde pure et, dans les rôles du caïman et de la gazelle, par exemple le loup et l'agneau. » (OR, 157), tantôt du roman réaliste : « Comme il a bien lu Balzac ! » (OR, 152). Même les poèmes que tente d'écrire le protagoniste semblent nourris de l'influence occidentale dont le personnage ne parvient pas à se défaire, et qui rappelle étrangement la manière dont le poète américain Walt Whitman (1819-1892) s'adressait à l'Amérique dans son recueil *Leaves of Grass*<sup>323</sup> :

Quelquefois, Oreille rouge s'adresse directement à l'Afrique.

---

<sup>320</sup> « La vie est là » (OR, 8).

<sup>321</sup> « Jules Laforgue par exemple s'en fût réjoui. C'est à lui seul pourtant qu'il incombe de chanter ce miracle. A lui l'aubaine de ce poème inédit. » (OR, 138). L'allusion à Jules Laforgue est l'auteur d'un recueil de poèmes intitulé *L'Imitation de Notre-Dame de la Lune* (Jules Laforgue, *Les Complaintes ; L'Imitation de Notre-Dame de la Lune*, Paris, Imprimerie nationale, 1981 [1896]).

<sup>322</sup> « La grenouille ne risquait pas de se faire aussi grosse que le bœuf » (OR, 121).

<sup>323</sup> « Et toi Amérique,  
Toi et ta descendance à la progression vertigineuse, [...]   
Toi l'Union englobant, fusionnant, absorbant, tolérant tout,   
Toi, éternellement, sois mon poème. »

(Walt Whitman, « Chanson de l'exposition », *Leaves of Grass*, Paris, Folio Gallimard, [1855-1891], p. 286).

Afrique, dit-il. Et l'on croit que c'est enfin son chant qui commence.  
Afrique, Afrique. Comme il empoigne son sujet ! Comme il le nomme !  
Il y a là un rythme qui s'ébauche, entendez-vous, dans le redoublement de l'apostrophe :  
Afrique ! Afrique ! [...]  
Afrique ! Viens dans mon poème ! (OR 54-55)

La référence à Whitman peut surprendre venant d'Oreille rouge. Mais l'un et l'autre incarnent à leur manière la prétention qu'a l'Occident à s'appropriier de grands espaces pour en faire la matière première d'une œuvre poétique. Le pastiche, que signale aussi bien le recours à l'anaphore que l'apostrophe faisant de l'Afrique (ou de l'Amérique) l'interlocutrice du poète, trahit l'incapacité du personnage à se défaire de références occidentales : il entre une dimension parodique dans le recours à un lyrisme aujourd'hui daté, que Chevillard tourne en dérision<sup>324</sup>.

Le narrateur de *Méroé* d'Olivier Rolin, exilé au Soudan, envisage avec un même scepticisme le profit qu'il peut tirer de ces connaissances occidentales. Celles-ci prennent chez lui la forme de réminiscences involontaires et souvent dérisoires qui viennent le visiter jusque dans sa salle de bain : « des songeries zoologico-historiques clignotent dans ma tête cependant que la douche postillonne sur mon corps. Les oies du Capitole. Le cheval de Troie. Marmonnements muets. » (ME, 68) Ces références européennes sont parfois suscitées par la géographie soudanaise, mais elles n'en demeurent pas moins incongrues et quelque peu risibles aux yeux du personnage : « Ce paysage déglingué me rappelait la Loire de mon enfance, et une phrase un peu enflée du *Rivage des Syrtes* que mon père, grand admirateur de Gracq comme beaucoup d'instituteurs de ce temps-là, et à plus forte raison de cette province-là, aimait à me réciter, index dressé pour me manifester qu'il s'agissait de littérature c'est-à-dire, dans son esprit, d'une sorte de prière athée qu'il convenait de faire retentir au sein d'un silence aussi respectueux que celui d'une église » (ME, 71). La propension qu'a le narrateur à tout garder en mémoire, loin d'être valorisée, donne lieu à des comparaisons pour le moins triviales : « ma tête était farcie de citations, de références, pensai-je, comme un cendrier de mégots » (ME, 109) La plupart de ces réminiscences sont vécues sur le mode de la réminiscence incontrôlée, confuse, aux origines incertaines : « Les yeux presque clos, tel un crocodile, pour me protéger des catapultes du soleil (c'était quoi, ça, déjà ? du Cendrars ? du Saint-John Perse ? » (ME, 26). Seule certitude : ses souvenirs confus ont partie liée avec d'anciennes lectures. « Moi, j'avais lu de la poésie, dans mes jeunes années » (ME, 26). Jusque dans les toutes dernières lignes du

---

<sup>324</sup> La parenté entre le personnage d'Oreille rouge et le poète Walt Whitman ne s'arrête pas là. D'une certaine manière, le premier duplique la démarche du second. On peut ainsi observer une grande proximité au plan thématique (attention portée au chant ; fréquence de la couleur rouge et de ses connotations sanguines ; abondance des métaphores animales) comme au plan stylistique (recours à un canevas syntaxique et rythmique proche).

roman, au sommet d'une grande roue qui surplombe Khartoum, le narrateur est visité par ses souvenirs, dont la source – à l'instar de celle du Nil – lui paraît de plus en plus incertaine : « “Du haut de ma potence / J'ai regardé la France” Une chanson de mon enfance, encore, d'où jaillie, sous mes cheveux ras, gris : *Les Compagnons de Mandrin*, d'où surgis ? » (ME, 261).

Le scepticisme du narrateur à l'égard de l'utilité de la culture occidentale en terre africaine transparaît également dans la façon dont il exécute la mission qui lui est confiée : chargé d'initier à la langue française un contingent de la police populaire soudanaise, il se désigne ironiquement comme un « philosophe post-colonial » (ME, 58) et ne se fait guère d'illusions sur l'intérêt de son entreprise : « Je ne voyais pas en quoi la langue de Molière pouvait leur être de quelque utilité dans la chasse aux chiens errants et autres opposants à la *sharia* » (ME, 155). Cet apprentissage linguistique, comiquement réduit à une phrase stéréotypée et décontextualisée, lui apparaît dérisoire au regard de la situation vécue par les Soudanais : « ça n'était pas le fait de savoir dire “Bonjour mademoiselle, où se trouve la station de métro la plus proche, s'il vous plaît”, qui rendrait plus ou moins atroce la torture à Hai el-Mataar ou la “pacification” dans le Sud. » (ME, 156).

### **3.3.5 « Merveille des livres, de la lecture » : le monde revisité**

Faut-il prendre à la lettre ces propos profondément désabusés ? Faut-il y lire une complète perte de foi envers le pouvoir de la littérature en contexte étranger ? En vérité, ni Oreille rouge – personnage délibérément caricatural – ni le narrateur de *Méroé* – figure fantasmée d'un exilé que l'auteur n'a jamais été à proprement parler – ne peuvent être considérés comme les relais crédibles du discours auctorial. Le questionnement initié par Éric Chevillard comme par Olivier Rolin est autrement subtil : si l'un et l'autre raillent le bagage culturel de leurs personnages respectifs – qui les aveuglerait à la manière de touristes incapables de s'ouvrir à une culture qui leur est étrangère – l'exploitation que les deux romanciers font de leur culture d'origine contribue à fournir un éclairage original et non dépourvu de drôlerie sur les territoires qu'ils évoquent. Ces références occidentales, qu'elles soient empruntées à la littérature, aux arts plastiques ou au cinéma, contribuent à susciter des rapprochements inattendus. Les deux auteurs, prenant le contre-pied de la tradition cumulative des voyageurs érudits. Ces derniers étaient soucieux de rapprocher la découverte de nouveaux territoires des témoignages de ceux qui les avaient précédés. Chevillard et Rolin s'emploient au contraire à creuser l'écart en jouant des effets de contraste, à la faveur de rapprochements inédits (inouïs, au sens étymologique du terme) qui parfois, en vertu de leur caractère incongru, perpétuent l'héritage surréaliste.

Ainsi voit-on Olivier Rolin convoquer dans *Méroé* le souvenir cinématographique de *Un Chien andalou* de Luis Buñuel pour évoquer le Nil, assimilé par le narrateur à un « rasoir tranchant tranquillement [son] œil. » (ME, 17). La bande dessinée inspire le rapprochement incongru d'un mausolée près de Khartoum avec une fusée dessinée par Hergé lorsqu'est évoquée « la qubba argentée qui coiffe, tel l'obus gigantesque de *De la Terre à la Lune*, la tombe du Mahdi, » (ME, 36). L'art de la gravure pratiqué en France au XIXe siècle est sollicité pour rendre compte du spectacle qu'offre la nuit soudanaise à la toute fin du XXe : « Les phares blancs des pick-up Toyota allument des fantasmagories sur les écrans de la poussière » qui « se multiplient comme sur ces illustrations des Jules Verne de [son] enfance où l'on voyait des mirages arctiques dessinés par Gustave Doré » (ME, 40). La littérature n'est pas en reste, qui assimile le général Gordon, un aventurier anglais mort à Khartoum, à une « sorte de Lawrence du siècle passé », à un « don Quichotte christique » (ME, 11).

Olivier Rolin se garde bien d'ailleurs de donner une lecture univoque de l'irréversible désaffection que connaîtraient la langue et la culture françaises, et de l'impuissance où elles seraient de dialoguer avec le territoire soudanais. Certes son personnage a bien conscience que le patrimoine littéraire dont il est le dépositaire peut susciter l'ennui : « Comme j'avais dû barber Alfa avec mes légendes à moi » (ME, 125). Il note cependant que ses récits ont le pouvoir de « charm[er] [...] l'oreille de Nimour » (ME, 125), son interlocuteur soudanais. Et ce plaisir de l'échange est présenté comme réversible :

Nimour aime me raconter, en sirotant son thé sombre et sucré, d'interminables histoires arabes dont je ne comprends à peu près pas un mot mais qui, peut-être pour cela, me paraissent belles. Je le remercie en lui récitant de mémoire des poèmes de *La Légende des siècles*, l'œil était dans la tombe et regardait Caïn, le lendemain Aymery prit Narbonne, le cœur profond d'Hermann est vide d'espérance. Il semble en tirer un vif plaisir. (ME, 22)

Éric Chevillard lui aussi met à profit ses références occidentales pour les faire dialoguer avec la réalité malienne. Il va même au-delà en substituant à l'érudition classique qui constituait autrefois le fonds commun du voyageur savant des éléments d'une culture littéraire internationale qu'il emprunte aux civilisations les plus diverses à la faveur d'un patient travail de réécriture. Ainsi le voit-on recourir à plusieurs reprises à la forme du haïku, tantôt pour évoquer le fleuve : « tu rêves / Bashô / c'est le fleuve Niger » (OR, 118), tantôt l'hippopotame : « Oh ! / Les frères Montgolfier / Ont chaviré » (OR, 119) ou encore une paire de fesses entrevues à travers un pagne : « *De la route / Ce côté et l'autre côté / Tout est à nous* » (OR,

87). Parfois, c'est à un imaginaire amérindien<sup>325</sup> qu'il fait appel, qu'il s'agisse de tourner en dérision le protagoniste : « Il est Français comme le Sioux maquillé est Sioux » (OR, 7) ou de vanter l'efficacité d'un gardien de troupeau, assimilé à un personnage de western : « Un enfant minuscule aux pieds nus dirige avec un bâton court un troupeau formidable sur la piste qui longe le fleuve. Au Far West, il y faudrait vingt-trois cow-boys. » (OR, 71) Le romancier ne recule devant aucun rapprochement, fût-il le plus septentrional : un village éclairé au néon lui fait dire que « l'Afrique la nuit évoque un hiver en Norvège » (OR, 138)<sup>326</sup>. Il n'hésite pas à entremêler les références : « Oreille rouge s'extasie devant une carcasse d'âne mort, abandonnée là. Ça lui rappelle Music, *Au hasard Balthazar*. Il récite à sa compagne les derniers vers d'*Une charogne*. » (OR, 111) À sa manière, le romancier exposé à l'expérience du voyage s'emploie à faire dialoguer plusieurs civilisations : « Sur son petit carnet noir, on trouvera des notes sans rapport avec le Mali. Oreille rouge veut bien faire un geste en faveur de ce pays [...], mais il ne renoncera à aucun prix au monde plus vaste qu'il porte en lui. » (OR, 76) Le roman se nourrit d'une culture résolument mêlée – qu'elle soit littéraire, picturale ou cinématographique – qui tend à faire de l'hybridation un véritable art poétique. Le romancier adopte un positionnement équidistant : si cette esthétique nourrie d'une pensée du Tout-monde s'éloigne résolument des références longtemps valorisées par les voyageurs érudits, elle ne se rapproche pas pour autant de la pratique touristique soucieuse d'authenticité, bien peu compatible avec la représentation que le romancier donne de l'Afrique contemporaine.

\*\*\*

Déjouant les catégories simplistes auxquelles il a été trop souvent assigné, le touriste tel qu'il se manifeste dans le roman contemporain prend les traits d'une figure délibérément clivée, partagé qu'il est entre sécurité et besoin d'aventure, entre recherche d'intégration et souci de distinction, entre rejet de la culture savante et curiosité pour le savoir. Ce clivage transparaît aussi bien dans la diversité des personnages de touristes qu'à l'intérieur même du psychisme du voyageur, parcouru de fractures intimes. Tous ces éléments contribuent à faire du touriste une figure de l'« entre », pour reprendre la formule proposée par François Jullien : « le propre de l'*entre*, c'est justement de n'avoir rien en propre<sup>327</sup> ».

Parfaite incarnation de l'individu post-moderne, le touriste est un sujet menacé de dilution par la mise en concurrence de paradigmes contradictoires. Sommé de faire le deuil des

---

<sup>325</sup> L'intérêt que Chevillard porte aux indiens d'Amérique est attestée notamment par la publication en 2009 du livret *En territoire cheyenne*, avec des illustrations de Philippe Favier (Éric Chevillard, *En territoire cheyenne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009).

<sup>326</sup> Oreille rouge, qui ne recule devant aucun paradoxe, va jusqu'à envisager d'intituler son grand poème sur l'Afrique « *L'hiver en Norvège* » (OR, 80).

<sup>327</sup> François Jullien, *L'écart et l'entre, Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité [Prononcé le 8 décembre 2011]*, Paris, Galilée, 2012, p. 50.

différents modèles dont il est l'héritier indirect, il en est réduit à opérer une forme de *triangulation* pour tenter de *borner* les contours de son individualité. Le roman contemporain révèle l'écart qui sépare le voyageur contemporain de ces postures illusoires qu'il adopte tour à tour, et qui sont comme les trois sommets d'un *triangle des Bermudes* où il manque de disparaître : celui de l'aventurier qu'il ne saurait être, celui du voyageur en quête d'une distinction aujourd'hui illusoire, celui d'un érudit dans une époque qui ne valorise plus guère le savoir.

Est-il assuré que le sort du touriste soit si différent de celui du romancier ? Comme le note Dominique Maingueneau, l'écrivain lui-même est « quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à l'intérieur de cette faille même<sup>328</sup> ». À l'instar de l'écrivain, le touriste paraît être condamné à rechercher un lieu pour exister ; perdu dans la foule de ses semblables, errant dans des lieux interchangeables, il lui faut se convaincre qu'il est malgré tout présent au monde et déjouer la tentation de *fuir* une existence si peu consistante. C'est la question que pose à sa manière Jean-Philippe Toussaint. Exploitant avec virtuosité temporalités et points de vue, le narrateur se décrit lui-même – et rétrospectivement – sous les traits d'un voyageur anonyme entrevoyant sa compagne partie à sa recherche : « il y avait quelqu'un à la fenêtre, sans doute un client dans sa chambre à l'heure de la sieste, épaule nue dissimulée dans l'ombre, silhouette immobile qui l'observait derrière les persiennes entrouvertes ». Touriste, il constate sa disparition sans pouvoir se l'expliquer lui-même : « Pourquoi ne répondais-je pas, pourquoi ne voulais-je pas lui ouvrir ? Étais-je là ? » (FU, 164).

---

<sup>328</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004, p. 85.



## **Deuxième partie**

### **Le tourisme : un microcosme offert à la fiction**



« [L]e touriste fuit un espace fermé pour un autre encore plus clos, au sens propre comme au figuré : la bulle touristique »

Rachid Amirou<sup>329</sup>

Penser l'influence qu'exerce le tourisme sur l'écriture romanesque, ce n'est pas seulement examiner la posture qu'endosse le globe-trotteur ; c'est aussi observer ce qui se joue à la périphérie immédiate du voyageur, dans son environnement le plus proche. Car le touriste n'entre pas de plain-pied dans les régions qu'il traverse : ce qui le distingue du voyageur tel que nous avons encore trop souvent tendance à nous le représenter, c'est qu'il évolue dans un univers construit à son attention. Un univers aménagé, balisé et sécurisé, et qui dans ses formes les plus abouties peut donner le sentiment de constituer un monde clos sur lui-même, à l'instar de l'îlot touristique que le décrit Rachid Amirou : « Le village de vacances présente une sorte de perfection insolite pour une étude ethnographique : population bien délimitée, parfaitement isolée de tout apport étranger [...]. Ce terrain ferait le bonheur de n'importe quel ethnologue, tant il ressemble, y compris par ses rites et ses normes de comportements, aux micro-sociétés exotiques dont raffole l'ethnologie<sup>330</sup>. »

Ces lieux intéressent d'autant plus la création romanesque qu'ils constituent eux-mêmes – à l'instar de la fiction romanesque – des espaces fabriqués, créés de toute pièce. Coupés de leur environnement immédiat, la plupart de ces espaces répondent à la définition du « non-lieu » telle que la propose Marc Augé<sup>331</sup>. La typologie qu'en dresse l'anthropologue consacre d'ailleurs la place privilégiée qu'y occupent les infrastructures dévolues au tourisme : Marc Augé évoque pêle-mêle « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir<sup>332</sup> ». Sans doute pourrait-on y adjoindre les parcs à thème ou les navires de croisière. Ces non-lieux sont d'autant plus prégnants dans le monde contemporain qu'ils sont valorisés médiatiquement et qu'eux-mêmes se valorisent les uns les autres : « ces images tendent à faire système », note Marc Augé qui

---

<sup>329</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 236.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>331</sup> « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 100).

<sup>332</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, pp. 101-102.

observe que le secteur touristique fonctionne en circuit fermé : « Les magazines des compagnies aériennes font la publicité des hôtels qui font la publicité des compagnies aériennes<sup>333</sup> ». Poussés à leur paroxysme, ces lieux tendent à se constituer en espace autonome selon un modèle insulaire, refermé sur lui-même, ainsi que l'observent les géographes de l'équipe MIT : « l'île constitue le paradigme du lieu touristique fantasmé, comme en témoigne la création de comptoirs hors-sol, du Club Med ou des Center Parcs, élaborés selon le modèle de l'île isolée, par des barrières à défaut d'océan, dans le dessein de recréer un microcosme idéal qui reflète en réalité plus qu'il ne s'y oppose la société contemporaine lui ayant donné jour<sup>334</sup>. »

Le caractère englobant de ce monde clos assujetti à une temporalité qui lui est propre tend à assimiler le microcosme touristique à une forme d'hétérotopie au sens que Michel Foucault donne à ce mot dans une communication intitulée « Des espaces autres » qu'il prononce en 1967 à l'occasion d'un colloque consacré à l'architecture<sup>335</sup>. S'interrogeant sur la cohabitation de différents espaces sociaux, le philosophe observe dans toute civilisation l'existence de lieux spécifiques, « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>336</sup> » Détail significatif : il illustre son propos d'exemples fréquemment empruntés à la pratique du tourisme comme le train, le navire, la chambre d'un motel américain ou encore le village de vacances.

Selon la description qu'en donne Michel Foucault, l'hétérotopie répond à six principes qu'il importera de ne pas perdre de vue, chacun d'entre eux pouvant s'avérer extrêmement fécond pour comprendre quel usage le roman contemporain peut faire du microcosme touristique. Le philosophe assimile tout d'abord l'hétérotopie à une manifestation anthropologique récurrente, « une constante de tout groupe humain<sup>337</sup> », nous invitant pour commencer à nuancer la radicalité de la rupture que constituerait l'émergence de la sphère touristique. Celle-ci interagit en effet avec d'autres hétérotopies concurrentes, qu'elles soient géographiques (ces espaces situés à la frontière des infrastructures touristiques, ces lieux dans lesquels se promènent les touristes) ou romanesques (l'histoire littéraire regorge de mondes

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>334</sup> Rémy Knafou (dir.), *Les Lieux du voyage, op. cit.*, p. 49.

<sup>335</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », texte issu d'une conférence donnée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967 et publié pour la première fois dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 en octobre 1984 (Michel Foucault, *Dits et écrits IV (1954-1988)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, pp. 752-762).

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 755-756.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 756.

clos, à l'instar de la société curiale dans *La Princesse de Clèves*, de la ville de Paris chez Balzac ou encore de la société coloniale dans *L'Amant* de Marguerite Duras : autant de (contre)modèles susceptibles d'être confrontés à la représentation du microcosme touristique dans la fonction romanesque contemporaine).

L'hétérotopie se singularise aussi par son évolutivité : « au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner de façon très différente une hétérotopie<sup>338</sup> », note Michel Foucault ; il conviendra donc d'être attentif à la manière dont l'écriture romanesque convoque des modèles anciens – celui du *Grand Tour* ou des premiers âges du tourisme par exemple – et dont elle suggère l'écart avec la réalité contemporaine. Le philosophe note également la nature protéiforme de toute hétérotopie, qui se caractérise par sa propension à « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces [...] qui sont en eux-mêmes incompatibles<sup>339</sup> » ; Foucault se limite à l'exemple du théâtre ou du jardin, susceptibles d'être eux-mêmes subdivisés en plusieurs espaces autonomes ; mais rien n'interdit de l'appliquer au tourisme, qui implique une pluralité de lieux constituant chacun à sa manière un espace hétérotopique distinct (la cabine d'un avion charter, la chambre d'un hôtel en bord de mer, la plage envahie par les estivants) en même temps que la partie d'un tout que subsume l'image de la « bulle touristique ». Cette dimension fractale est d'autant plus féconde qu'elle conjoint une caractéristique commune à la fiction romanesque et à l'activité touristique – l'un et l'autre permettant la juxtaposition d'espaces (descriptifs, narratifs, langagiers) les plus variés.

L'hétérotopie se signale aussi par la relation qu'elle entretient avec le temps qui passe : elle est nantie d'une temporalité qui lui est propre – ce que Foucault désigne sous le terme d'« hétérochronie » ; il voit dans la vie que mènent les vacanciers dans les « villages polynésiens » ou les « paillotes de Djerba » une nouvelle « hétérotopie chronique<sup>340</sup> ». Au plan romanesque, cette définition de l'hétérotopie interfère évidemment avec la notion de chronotope telle que l'a conceptualisée Mikhael Bakhtine. Dans *Esthétique et théorie du roman*, celui-ci définissant le chronotope en tant que catégorie de la forme et du contenu qui réalise « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret<sup>341</sup> ». Il nous faudra donc observer comment les espaces touristiques qu'investit la fiction romanesque s'inscrivent dans une temporalité particulière, qu'il s'agisse d'une temporalité brève – celle du transport ou du séjour du voyageur – ou d'une temporalité longue – celle de l'histoire du voyage ou du tourisme et de la mémoire qu'en conserve la littérature.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 757.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 758.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>341</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

L'hétérotopie se signale également par sa relative porosité : elle suppose « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables<sup>342</sup> ». Appliquée au tourisme, cette question apparaît doublement pertinente : elle interroge aussi bien la relation que les espaces touristiques entretiennent avec leur environnement immédiat (ils sont souvent assimilés dans le discours des géographes à des sortes de *hub* ou de sas) que la relation que la fiction romanesque entretient avec le monde réel (question réactivée à la fin des années 80 lorsque le roman renoue avec une certaine transitivité).

Enfin, et c'est sans doute là l'une des perspectives les plus prometteuses, Michel Foucault assigne à l'hétérotopie une fonction contestataire ou compensatoire : elle viserait à créer tantôt « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel », tantôt « un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon<sup>343</sup> ». On reconnaît là une catégorie familière au genre romanesque, à savoir la notion d'utopie initiée dans la tradition littéraire occidentale par Thomas More<sup>344</sup>. Le microcosme touristique peut être envisagé comme un miroir à partir duquel questionner le monde réel – dont il offre une image en réduction, possiblement incomplète et déformée. Ce qui invite à se demander dans quelle mesure le tourisme tel qu'il est aujourd'hui mis en fiction offre la possibilité de questionner indirectement le monde dans lequel nous évoluons.

Sans doute ne faut-il pas s'étonner de voir l'activité touristique occuper une place importante dans le roman français contemporain : parce qu'il constitue un univers étendu, en constante évolution et en pleine croissance, le tourisme offre un vaste répertoire de formes, de figures, de situations et de langages que les auteurs contemporains détournent de leur vocation première pour le convertir en un abondant matériau romanesque. Cette réappropriation est d'autant plus répandue qu'elle n'est pas dépourvue d'enjeux spéculaires : bien des auteurs trouvent dans les infrastructures dévolues aux voyageurs un support propre à figurer métaphoriquement le travail de l'écriture. Cette « bulle » touristique, qui se caractérise par sa relative autarcie, offre la possibilité d'une mise en abyme du pouvoir de la fiction. Envisagé comme une métaphore du roman – avec lequel il a en commun de constituer un petit monde clos sur lui-même – le microcosme touristique se révèle particulièrement propice à un questionnement métadiscursif sur le sens de l'activité scripturale et sur le pouvoir de la littérature.

---

<sup>342</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits IV (1954-1988)*, op. cit., p. 760.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 761.

<sup>344</sup> Thomas More, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Flammarion, coll. « GF », 1987 [1516].

Cette logique de réappropriation romanesque s'applique aussi bien aux moyens de transport, au personnel touristique, à l'hébergement qu'au discours du tourisme : en vertu des caractéristiques qui lui sont propres, chacune de ces composantes de l'« hétérotopie touristique » permet d'initier un questionnement particulier. Aussi nous demanderons-nous tout d'abord pourquoi la représentation que les romanciers contemporains donnent des moyens de transport nous renseigne sur la relation qu'ils entretiennent avec le passage du temps (chapitre 4) ; nous nous interrogerons ensuite sur le rôle dévolu à ces actants que sont les professionnels du tourisme, susceptibles de constituer autant de relais métaphoriques de la fonction auctoriale (chapitre 5) ; à la faveur d'un examen de la représentation que le roman donne des lieux d'hébergement, nous nous demanderons comment l'écrivain s'interroge sur la manière dont l'écriture peut habiter des lieux nécessairement transitoires (chapitre 6) ; enfin nous examinerons la façon dont les romanciers investissent cet espace immatériel que constitue le discours touristique, territoire langagier qui se révèle propice à la mise en question de l'écriture romanesque (chapitre 7).



## Chapitre 4 Mobilités touristiques et transports romanesques

« ... en l'année soixante de l'autre siècle [...] c'était encore, pour atteindre l'Asie, le long détour par le cap de Bonne-Espérance. Trois mois de mer à la voile. Trente ans plus tard, le premier voyage de Yersin à bord de l'Oxus s'était effectué à la vapeur et par le canal de Suez, et ça n'était plus que trente jours. En ce printemps quarante, en avion, c'est huit jours. En l'espace d'une vie d'homme, la citrouille est devenue melon puis mandarine<sup>345</sup>. »

Patrick Deville

« Toute l'histoire du tourisme est le récit croisé de transformations arrivées dans les techniques du transport et les techniques d'écriture, dans l'économie du chemin de fer et dans celle de l'imprimerie, dans l'expérience de voyage et les formes du récit<sup>346</sup>. »

Catherine Bertho-Lavenir

S'ils ne constituent pas *a priori* une fin en soi, les transports sont cependant la partie la plus visible du voyage en même temps que sa manifestation la plus tangible. En vertu de son pouvoir métonymique, l'évocation d'un train de voyageurs, d'un navire de croisière ou d'un avion de ligne met instantanément en mouvement l'imaginaire du lecteur en suggérant l'idée d'un déplacement. Chaque moyen de locomotion convoque cependant un imaginaire distinct, lui-même influencé par l'histoire du roman : la seule évocation du transsibérien fait venir à l'esprit le nom de Blaise Cendrars, tandis que nos représentations des débuts de l'aéropostale sont intimement liées à Saint-Exupéry.

C'est que littérature et moyens de transports, évoluant concomitamment, se sont toujours influencés l'un l'autre. Du temps de Montaigne, rappelle Marc Boyer, « il n'était pas d'autres modes de voyager pour la noblesse que le cheval.<sup>347</sup> » L'écriture des *Essais* s'en ressent, qui a inspiré à Jean Lacouture son *Montaigne à cheval*<sup>348</sup>. Sous l'Ancien Régime, ce

---

<sup>345</sup> Patrick Deville, *Peste et Choléra*, Paris, Points, 2013 [2012], p. 62.

<sup>346</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>347</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>348</sup> Jean Lacouture, *Montaigne à cheval*, Paris, Le Seuil, 1996.

sont surtout les voies d'eau qui sont prépondérantes ; l'historien observe qu'elles imposent leur direction aux voyageurs : « [P]référer le bateau pour la visite de la France, c'était faire son tour d'Est en Ouest, pour la simple raison qu'il était plus facile et moins coûteux de descendre le Rhône que de le remonter<sup>349</sup>. » La tradition du roman picaresque fait du navire ou de la voiture de poste un espace propice aux échanges ; sa narration s'en ressent et le rythme du récit épouse le temporalité chaotique et imprévisible du voyage tel qu'il se pratique alors. Sous l'Ancien Régime, bien des écrivains semblent partagés entre l'accablement que suscitent des trajets longs et inconfortables ; il suffit pour s'en rendre compte de relire quelques-unes des lettres de Mme de Sévigné rendant visite à sa fille. Gardons-nous cependant de ne considérer les lieux dans lesquels s'effectue le voyage que sous leur versant purement illustratif : si le voyage et ses à-côtés offrent un cadre propice à l'épanouissement de la fiction, ils contribuent aussi à l'élaboration de l'ouvrage au plan esthétique et structurel : c'est en devisant avec son maître au long des chemins que Jacques le Fataliste peut laisser aller librement sa pensée – et que le roman de Diderot parvient à trouver sa forme.

Celle-ci évolue à mesure que les moyens de transports évoluent et se perfectionnent. Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle sont créés les premiers relais de poste à destination des voyageurs. Même si les voies d'eau gardent leur suprématie, l'avènement du « grand siècle des routes<sup>350</sup> » voit dès 1740 berlines, chaises de poste et autres diligences se développer aux dépens des antiques coches et carrosses. Le voyage demeure cependant bien inconfortable : Laurence Sterne s'exaspère en 1763 d'avoir été « *toasted, roasted, grilled, stewed and carbonated* d'un côté et de l'autre<sup>351</sup> ». Quant à George Sand, elle suggère que l'évocation d'un déplacement peut se prêter à une lecture métaphorique : « La poussière des chemins, la puanteur de la diligence et la nudité hideuse du pays suffirent pour me faire dire : La vie est insupportable et l'homme est infortuné<sup>352</sup>. »

Il faut attendre les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir profondément évoluer cet ordre des choses. La révolution industrielle marque l'entrée dans une nouvelle ère : non seulement les voies de communication continuent à se perfectionner, mais des moyens de transport jusqu'alors inconnus apparaissent – au premier rang desquels le bateau à vapeur et le train. Leur essor ne sera pas sans répercussions sur le tourisme, d'autant que, rappelle Jean Viard, « [c]haque système de transport produit [...] un dispositif touristique différent<sup>353</sup>. » Le développement des *steamers* à partir des années 1830 – que l'on songe au *Ville de Montereau*

---

<sup>349</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 80.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>352</sup> George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2004 [1837], p. 126.

<sup>353</sup> Jean Viard, *Penser les vacances*, op. cit., p. 127.

qu'évoque Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* – puis celui du chemin de fer sous le Second Empire constituent de puissants adjuvants au développement du tourisme au sens où nous l'entendons aujourd'hui<sup>354</sup>. En situant en 1860 l'action du premier acte du *Voyage de Monsieur Perrichon* dans le hall de la gare de Lyon, Eugène Labiche montre comment s'imposent en littérature ces nouveaux espaces dévolus au transport. Comme le note Bernard Masson, ce décor « signale l'entrée fracassante de la civilisation industrielle dans la comédie<sup>355</sup> »<sup>356</sup>. Le succès spectaculaire du *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne en 1873 confirme l'entrée du voyage dans l'ère de la rapidité et révèle la fascination que suscite dès lors la vitesse. Tangram Ravindranathan, à la suite de Wolfgang Schivelbusch<sup>357</sup>, voit dans l'essor du train l'avènement d'une spatio-temporalité spécifiquement moderne : « la mécanisation au XIXe siècle émancipe le transport de tout mimétisme de la nature, fendant l'espace par ses lignes droites, y imposant ses vitesses uniformes, au point d'effectuer une négation du temps et de l'espace<sup>358</sup> ». Cette fascination n'est cependant pas partagée par tous : dès le début du XIXe siècle se fait jour une forme de nostalgie d'inspiration romantique à l'égard du voyage tel qu'ils se pratiquait auparavant. En 1827, on voit naître sous la plume de Chateaubriand l'idée selon laquelle les progrès réalisés en matière de transport, accélérant la vitesse des déplacements et limitant les dangers qu'ils occasionnent, priverait le voyage de cette durée et de ces imprévus qui faisait toute sa saveur<sup>359</sup>. Pierre Loti lui aussi s'inquiète de la « dissolution d'une durée traditionnelle et, par-delà, l'anéantissement d'une authenticité<sup>360</sup> ».

Ce balancement entre fascination et exaspération devant la croissance du tourisme ne fait que s'accroître au XXe siècle, marqué par le développement de moyens de transports toujours plus variés. Dès 1914, note Gabriel Wackermann, « l'Europe, berceau du tourisme, est entièrement couverte de stations et de relais, d'axes de pénétration et de carrefours de rayonnement<sup>361</sup>. » Paul Nizan observe en 1931 que « le nombre et la vitesse des trains internationaux, le développement des lignes de navigation mett[ent] le déplacement à la portée de tous<sup>362</sup>. » Tous ces moyens de transport donnent lieu à une abondante production littéraire.

---

<sup>354</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 7.

<sup>355</sup> Bernard Masson, préface au *Voyage de Monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2002, p. 9.

<sup>356</sup> La rupture n'est peut-être pas aussi marquée qu'il y paraît : Marc Boyer note au sujet des trains que « leurs compartiments furent conçus à l'image des diligences pour répondre aux mêmes "besoins socio-culturels" » (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 116).

<sup>357</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, cité par Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 101.

<sup>358</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 102.

<sup>359</sup> Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>360</sup> Pierre Loti, *Au Maroc* [1889], cité par Jean-Didier Urbain *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 166.

<sup>361</sup> Gabriel Wackermann, article « Tourisme », *Encyclopédie Universalis*, consulté le 4 août 2017.

<sup>362</sup> Paul Nizan, *Aden Arabie*, op. cit., p. 69.

Le paquebot interpelle par son gigantisme – Joseph Kessel ne peut s’empêcher de tourner en dérision ce qu’il appelle en 1933 les « autobus de l’océan<sup>363</sup> ». Le train lui aussi continue de connaître une grande fortune, depuis *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars jusqu’au *Crime de l’Orient Express* d’Agatha Christie. La fascination que suscite l’aviation est quant à elle observable chez Guillaume Apollinaire (*Zone*, 1913) comme chez Antoine de Saint-Exupéry (*Vol de nuit*, 1931) ou Paul Morand (*Flèche d’Orient*, 1932). C’est que, note Jean-Didier Urbain, « le transport aérien [...] enrichit le voyage d’un supplément d’expériences perceptives » : l’anthropologue y voit même l’origine d’une nouvelle esthétique à laquelle il associe Miró ou Klein<sup>364</sup>. Quel que soit le mode de transport emprunté, c’est la vitesse qui est recherchée. *L’homme pressé* de Paul Morand (1941) synthétise cette fascination : Pierre, le protagoniste, assimile le plaisir à un « train express<sup>365</sup> » et entend vivre « à tombeau ouvert<sup>366</sup> » ou à un « train d’enfer<sup>367</sup> ». Cette posture tend à valider le propos de Paul Virilio qui dans *Esthétique de la disparition* revisite l’histoire du tourisme en faisant de la vitesse – et du sentiment de perte qu’elle procure – le secret de sa réussite : « le vol accéléré ou le voyage rapide ont insidieusement métamorphosé la fête en faisant du naufrage la destination du plaisir. N’est-ce pas aussi le désir de cette fête essentiellement ressentie comme *sans lendemain* qui a poussé des générations vers le cosmopolitisme des trains et des transatlantiques, vers les palaces internationaux et les temples du cinéma, avant de les entraîner vers les aéroports ?<sup>368</sup> »

La massification du tourisme observée après la Seconde Guerre mondiale s’accompagne d’un nouvel essor des transports, et en particulier de l’automobile<sup>369</sup>. Pour Jean-Didier Urbain, son utilisation est emblématique d’une culture du voyage qui « rêve de ‘bulle’ » dans ses déplacements, ses séjours et ses circuits, à l’instar de l’Américain moyen, qui, selon Marshall McLuhan, ne renoncera jamais à la voiture parce qu’elle est le dernier endroit où il peut encore être seul. La dernière coquille de solitude<sup>370</sup>... » Ce tropisme autarcique se décline sous différents avatars : Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, cités par Jean-Didier Urbain, évoquent un homme « escargotique » de longue date « automobilisé », « caravanisé » et

---

<sup>363</sup> Joseph Kessel, *Marchés d’esclaves* [1933], cité par Sylvain Venayre, *La Gloire de l’aventure*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>364</sup> Jean-Didier Urbain, *L’Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>365</sup> Paul Morand, *L’Homme pressé*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>368</sup> Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Biblio Essais », 1994, p. 67.

<sup>369</sup> La voiture induit un mode de circulation différent qui ne sera pas sans effet sur le récit – que l’on pense par exemple à la forme du *road movie* et à son équivalent littéraire : « Si l’automobile est enfant du train par certaines techniques, elle est en même temps d’une toute autre nature, car elle supprime la rigidité des parcours, des horaires et les ruptures de charge qu’imposent les gares. L’automobile permet le *rayonnement*, là où le train favorise l’*aller-retour*, elle initie le circuit là où le train appartient encore au monde de la villégiature. » (Jean Viard, *Penser les vacances*, *op. cit.*, p. 122).

<sup>370</sup> Jean-Didier Urbain, *L’Envie du monde*, *op. cit.*, p. 161.

maintenant « camping-carisé<sup>371</sup> » L'utilisation de la voiture se répand d'autant plus vite que le territoire est à présent parcouru par un réseau très dense de voies de circulation : « Irrigation et vascularisation sont les mots qui viennent à l'esprit à la vue du maillage autoroutier de l'Europe<sup>372</sup> », constate Jean-Didier Urbain. Le géographe Rémy Knafou rappelle combien ces réseaux sont une composante de l'imaginaire des vacances : « Avec la chanson de Charles Trenet, la route nationale 7, s'étirant de Paris à Menton, est devenue une sorte d'icône touristique et la matérialisation du bonheur de partir en Vacances, avec ses étapes, ses monuments, tel celui de Pont-de-l'Isère, indiquant le 45<sup>ème</sup> parallèle, sur lequel il est noté "Ici commence le Midi"<sup>373</sup> », tandis que l'autoroute A7 est nommée l'« autoroute du soleil<sup>374</sup> ». Ce développement des transports contribue indirectement au rejet dont fait l'objet le tourisme : Paul Morand se désole de voir les « grands autocars européens<sup>375</sup> » se donner rendez-vous sur les côtes espagnoles. Marguerite Yourcenar ne se montre guère plus amène lorsqu'elle observe que « des autobus et des roulettes automobiles [...] vomissent des hordes en quête de bon temps au bord de la mer<sup>376</sup>. »

L'explosion du transport aérien à la fin du XXe siècle contribue encore à modifier la donne en consacrant l'internationalisation du tourisme : Catherine Bertho-Lavenir note que dès la fin des années 1950, la vitesse est multipliée par deux avec l'introduction des avions à réaction ; l'apparition des avions-gros porteurs dans les années 1970 et l'ouverture progressive à la concurrence dans les années 1980 contribuent à l'augmentation du nombre de voyageurs – phénomène appelé à s'accroître durant ces dernières décennies<sup>377</sup> Pour le géographe Bruno Lecoquierre, cette massification des transports aériens « a définitivement fait du tourisme une activité économique majeure<sup>378</sup> ». Marc Augé en vient même à suggérer une forme d'hybridation de l'imaginaire des transports en évoquant le « "train-avion" qu'est un peu le TGV<sup>379</sup> » aujourd'hui.

Par contre-coup, la massification du tourisme entraîne des phénomènes de réinvention du voyage : des formes alternatives se multiplient, qui s'éloignent délibérément des itinéraires les plus usités et qui donnent lieu à la publication d'un grand nombre de récits insolites : ainsi voit-on Michel Butor délaisser le train (*La Modification*, 1957) pour se consacrer à des

---

<sup>371</sup> Abraham Moles/Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972, p. 59, cité par Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., p. 162.

<sup>372</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., p. 157.

<sup>373</sup> Rémy Knafou (dir.), *Les Lieux du voyage*, op. cit., p. 63.

<sup>374</sup> *Idem*.

<sup>375</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, op. cit., p. 89.

<sup>376</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Nrf Gallimard, Paris, 1988, pp. 124-125.

<sup>377</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, op. cit., p. 395.

<sup>378</sup> Bruno Lecoquierre, *Parcourir la terre. Le voyage, de l'exploration au tourisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Là-bas », 2008, p. 200.

<sup>379</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, op. cit., p. 125.

entreprises plus expérimentales (*Mobile*, en 1962, revisite la géographie américaine à la faveur d'un dispositif formel d'une grande inventivité). Nicolas Bouvier prend la route du Pakistan à bord d'une Fiat Topolino (*L'Usage du monde*, 1963) avant que Muriel Cerf, période hippie oblige, ne se livre à « un vrai voyage désorganisé<sup>380</sup> » bien éloigné des « oasis grandioses du tourisme international symbole de la puante civilisation » (*L'Antivoyage*, 1974<sup>381</sup>). Quant à Julio Cortázar et Carol Dunlop, c'est en combi Volkswagen qu'ils entreprennent de parcourir l'autoroute Paris-Marseille, s'imposant une halte systématique dans chacune des 75 aires aménagées pour les touristes (*Les Autonautes de la cosmoroute*<sup>382</sup>, 1983).

\*\*\*

L'attention que portent les romanciers contemporains les écrivains aux moyens de transports ne semble pas devoir faiblir. Pour comprendre les ressorts de cette fascination, il convient de prendre en considération la symbolique associée aux possibilités que l'homme se donne de parcourir le monde : l'évocation des modes de déplacement interroge en premier lieu sur le rapport que le voyageur entretient avec l'espace. Spatialité géographique tout d'abord, dans laquelle il faut distinguer le lieu qu'il quitte, le lieu vers lequel il se déplace et les lieux qu'il traverse. Spatialité propre au véhicule à bord duquel il prend place ensuite ; car chaque mode de locomotion implique un aménagement spécifique (espace confiné de l'habitacle automobile ; espace longitudinal du couloir de train ; espaces superposés des différents ponts que comporte un navire). Par opposition aux territoires parcourus, ces espaces mobiles, clos sur eux-mêmes, sont à leur façon des lieux dans lesquels le voyageur est susceptible de circuler tout en se déplaçant, suggérant la possibilité d'un voyage dans le voyage. Spatialité textuelle enfin, puisque le romancier s'emploie souvent à transposer littérairement ces différents espaces à travers le déplacement qu'occasionne l'écriture elle-même : ces lieux réels ou imaginaires se succèdent ou s'entremêlent à l'échelle de la phrase, du paragraphe, du chapitre ou du livre dans son ensemble.

Un autre point commun à tous les modes de transport tient à la relation qu'ils entretiennent avec l'écoulement du temps. Temps long tout d'abord, qui voit émerger au gré des innovations technologiques de nouveaux moyens de déplacement, chacun restant associé dans l'imaginaire du voyageur à l'époque qui l'a vu naître : là où le train à vapeur réveille le souvenir les grandes heures de la révolution industrielle, le TGV incarne quant à lui, avec le début des années 80, l'entrée dans une certaine idée de la modernité. Temps court du trajet

---

<sup>380</sup> Muriel Cerf, *L'Antivoyage*, op. cit., p. 139.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>382</sup> Julio Cortázar et Carol Dunlop, *Les Autonautes de la cosmoroute. Un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1983.

accompli ensuite, puisque tout déplacement occasionne une durée variable, elle-même ressentie subjectivement en fonction de la perception qu'en a le voyageur<sup>383</sup>. Ces fluctuations temporelles ont partie liée avec le travail du romancier : l'écriture, comme tout voyage, est aussi une affaire de rythme obligeant à questionner l'articulation entre le temps de la diégèse et celui de la narration : elle-même connaît des phases d'accélération, de ralentissement ou d'immobilisation.

L'évocation des moyens de transport est aussi affaire de passions : l'intérêt que les voyageurs ont longtemps entretenu à l'égard de leurs chevaux – ou aujourd'hui de l'automobile – en témoigne. Parce que le développement des moyens de locomotion est l'une des manifestations les plus spectaculaire de la créativité humaine, parce qu'il contribue à l'essor de mobilités permettant aux hommes (ou du moins à une partie d'entre eux) de circuler toujours plus vite et toujours plus nombreux, il ne laisse jamais indifférent : l'histoire de la littérature suffirait à elle seule pour illustrer la violence des passions que suscite l'apparition de nouveaux moyens de transport, depuis la fascination mêlée d'effroi qu'inspire la locomotive dans *La Bête humaine* de Zola jusqu'à l'enthousiasme débridé de Guillaume Apollinaire célébrant dans *Zone* la naissance l'aviation. Émouvoir, c'est étymologiquement *mettre en mouvement* : les romanciers savent trop bien l'importance des transports romanesques pour se montrer indifférents à ces passions attachées aux moyens permettant le voyage.

La permanence de ces phénomènes ne doit cependant pas occulter ce que la représentation littéraire des transports dans les années 1990-2010 peut avoir de spécifique. On peut relever trois phénomènes susceptibles d'exercer leur influence à l'extérieur du champ littéraire : cette période correspond tout d'abord à un essor de la notion de patrimoine, et à la volonté très touristique de réhabiliter des formes de transport anciennes tout en les faisant cohabiter avec des formes plus contemporaines. Cette période est aussi celle qui voit se développer avions *charters* et compagnies *low-cost* : jamais les transports aériens n'auront été aussi massivement empruntés par les vacanciers. Enfin, elle est marquée par le développement spectaculaire de nouvelles technologies (internet, téléphonie mobile, etc.) ouvrant pour la première fois la possibilité d'une communication entre plusieurs voyageurs en déplacement – et avec elle l'irruption d'un nouveau choc des temporalités au sein du voyage. Mais d'autres considérations, émanant cette fois-ci du champ littéraire lui-même, sont également susceptibles d'interférer. Après les tentatives expérimentales des années 60 et 70, le début des années 80 est en effet marqué par le retour en grâce d'une littérature en prise avec le réel ; à ce titre, on peut

---

<sup>383</sup> La notion d'espace est elle-même étroitement liée à l'appréhension du temps qui passe ; c'est là l'un des enseignements de la philosophie de Bergson, qui montre que c'est à travers le mouvement (nécessairement inscrit dans une temporalité donnée) que nous percevons l'espace (Henri Bergson, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008 [1896]).

s'interroger sur la place que le roman accorde à la représentation des transports et sur l'usage qu'il en fait. Il conviendra de s'interroger également sur l'influence de Michel Le Bris, qui dans la même période entreprend de réhabiliter l'imaginaire du roman d'aventure. Autant de phénomènes qui invitent à se demander en quoi l'évocation des moyens de transport permet à l'écriture romanesque d'acquiescer elle-même une forme de mobilité, de se mettre en mouvement pour repenser le rapport qu'elle entretient avec son époque et avec celles qui l'ont précédé.

Un premier axe de réflexion, privilégiant un temps long, nous amènera à interroger la représentation que le roman contemporain donne des différents âges du voyage : que nous dit-il du rapport que nous entretenons avec les moyens de transport du passé ? quel regard porte-t-il sur ceux que nous empruntons aujourd'hui ? comment le devenir du voyage est-il envisagé ? Et surtout, comment ces différentes époques – convoquant chacune le souvenir de formes d'écriture différentes – parviennent-elles à cohabiter sur le plan littéraire ? Une deuxième série de questions, privilégiant un temps court, nous conduira à examiner ce qui se joue durant le trajet lui-même : en quoi cette expérience du déplacement – et sa transcription scripturale – peut-elle être vue comme le moment privilégié de la remémoration ? pourquoi revêt-elle souvent pour les personnages une dimension existentielle ? Enfin, une dernière voie de réflexion nous permettra de penser les transports comme le lieu où, paradoxalement, l'aventure se réinvente : comment le romancier contemporain, à la faveur des dérèglements qu'il y introduit, parvient-il à déstabiliser la représentation d'un univers que le tourisme s'emploie à présenter *a contrario* comme familier et sécurisant ?

## **4.1 Faire cohabiter différents âges du voyage : réflexe touristique ou prérogative romanesque ?**

Pour le lecteur comme pour le voyageur, chaque mode de déplacement est dépositaire d'une mémoire qui réfère à l'histoire du voyage et du tourisme. Cette reconnaissance s'éprouve sur un mode quasi instinctif : l'observation de formes de déplacement abolies réactive dans la mémoire de chacun le souvenir d'époques anciennes, qui parfois ne sont connues que par le cinéma ou la littérature. Le rapport parfois passionnel que nous entretenons avec les moyens de transport explique sans doute l'attrait qu'exerce le souvenir de formes passées dans le roman français contemporain. Mais il oblige surtout à s'interroger sur la manière dont chaque romancier joue avec cette mémoire que nous avons en partage et sur le bénéfice littéraire qu'il retire de ces voyages dans le passé.

### 4.1.1 Retour vers le passé : un réflexe partagé, des motivations contrastées

Un tropisme commun semble animer nombre d'auteurs contemporains, qui s'emploient à confronter le passé des transports à leur présent. Cette préoccupation est particulièrement sensible chez Olivier Rolin ou Mathias Énard. La diversité des véhicules évoqués peut surprendre mais elle ne doit pas nous abuser : de la calèche hippomobile aux constructions aéroportuaires des années 60, c'est bien la même question qui se trouve posée : qu'est-ce qui fait de ces objets hors d'âge les véhicules privilégiés de la fiction contemporaine ?

#### Entre nostalgie attristée et goût pour la déglingue

« L'histoire est la grande fascination d'Olivier Rolin », note Gérard Chartier en tête du numéro de la revue *Europe* qui lui est consacré<sup>384</sup>. Cet intérêt pour le passé s'étend aux moyens de transport aujourd'hui révolus : la plupart de ses romans évoquent ce que sont devenus navires, trains ou autobus plusieurs décennies après leur mise en service. Dans le roman *Méroé*, le dépaysement spatial (l'action principale se passe au Soudan) se redouble d'un voyage temporel : le protagoniste est obnubilé par le souvenir de Gordon, un chef militaire anglais mort lors du siège de Khartoum en 1885. Olivier Rolin évoque avec nostalgie le souvenir des « grands express du Nil filant en silence, leurs rames de lumière flamboyant sous nos yeux, lancées vers la lointaine Méditerranée. » (ME, 32) Mais le lyrisme de cette évocation du passé contraste singulièrement avec la description désabusée de ce que sont devenus ces bateaux à aubes, entrevus sous la forme insolite d'une « petite jungle mécanique » :

Une partie de cette végétation va s'encaster [...] entre les coques délabrées des *sternwheelers*, les paquebots fluviaux qui, en des temps presque légendaires, remontaient le fleuve jusqu'à Juba, et pourrissent désormais sur la rive nord du Nil Bleu. Cette pagaille de carènes rouillées, de passerelles de bois défoncées par les lances d'une exotique forêt de Dunsinane, de hautes cheminées étreintes par des tignasses de lianes, de coursives dont le fer vérolé a cédé sous la poussée des orchidées, est évidemment un des lieux les plus plaisamment postmodernes de Khartoum. Des crocodiles roupillent, leurs yeux jaunes ouverts à fleur d'eau, sous les chaudières fabriquées à Glasgow au début du siècle, des perroquets gueulent dans les arbres qui embrassent et surplombent les mâtures, de placides pythons ont élu domicile dans les canots de sauvetage (ME, 20)

---

<sup>384</sup> Gérard Chartier, « Invitation en Rolinie », *Europe*, n° 1058-1059-1060, « Olivier Rolin, Günther Anders », Paris, juin/juillet/août 2017, pp. 3-11.

Cette description, qui réactive de manière insolite le *topos* des ruines, vise à souligner ce qui oppose le souvenir des grandes années de l'ère industrielle à l'évocation de navires décrits à l'état de carcasses, forteresses défaits par une très shakespearienne armée végétale. Ce motif du cimetière mécanique est d'ailleurs redoublé dans une variante ferroviaire lorsque le protagoniste fait visiter à sa compagne ce qu'il reste du chemin de fer soudanais : « Je lui ai montré les dizaines de locos à vapeur bleu ciel du Nile Valley Railway échouées dans ce qui avait été la gare de triage : les chaudières d'azur rouillé dont les portes béantes, lourdes comme celles de coffres-forts, laissaient entrevoir des magots de chauves-souris [...] » (ME, 189). Le présent, réduit à l'état d'épave, est opposé au prestige de son existence passée : « À la grande époque de l'Empire [...], nous eussions pu aller d'Alexandrie à Khartoum sans cesser de boire du porto dans un wagon d'acajou tiré par un de ces nuages de fer. » (ME, 189) Dans *Suite à l'hôtel Crystal*, cette fascination pour les transports du passé se teinte d'une coloration possiblement autobiographique : leur évocation est rapportée à une expérience personnelle. Les panneaux de bois d'une chambre à Bakou rappellent au narrateur « l'intérieur d'un paquebot, en tout cas d'un paquebot que j'ai pris dans mon enfance sur la ligne d'Afrique » (SHC, 114). Mais Rolin peut aussi mettre en relation l'évocation des transports avec la grande histoire et ses marqueurs esthétiques, comme en témoigne la description d'une gare routière entrevue depuis une chambre à Krasnoïarsk : « on apercevait [...] l'*aerovokzal*, la gare des bus menant à l'aéroport, dans le style stalinien classique pour ce genre de bâtiment » (SHC, 45-46). Cette évocation n'est jamais neutre : on devine chez l'auteur une certaine délectation à l'endroit des bâtiments ou des véhicules qui portent la mémoire d'époque antérieures, parfois teintée de nostalgie. L'humour aussi est parfois présent. Il est particulièrement perceptible dans *Bakou, derniers jours*. La forme de ce texte – plus proche du récit que du roman, bien qu'elle ait partie liée avec ce dernier – donne au romancier l'occasion d'évoquer avec amusement l'état désastreux d'antiques minibus :

nous embarquâmes dans le *marchrout* le plus dégingué de la ville. (Les *marchrout* sont des OUAZ, si je puis ainsi m'exprimer, enfin des minibus assurant les liaisons locales. Le OUAZ, même en bon état – tel celui qui m'avait mené à Merv, au Turkménistan –, ne paie pas de mine. Mais alors, délabré, il est franchement pitoyable : c'est un peu comme la Trabant) Il ne tarda pas à tomber en panne, mais la sollicitude générale finit par le remettre en route. (Bakou, p. 132)

Une même bienveillance amusée se manifeste à l'égard d'« une vieille Volga très usagée, qui peine un peu lorsque les routes deviennent des pistes » : le romancier s'empresse de rassurer son propriétaire et avoue : « je préfère sa charrette aux corbillards turbocompressés à vitres

teintées. » (BDJ, 32) Paradoxalement, c'est la modernité qui se trouve assimilée à la mort alors que le passé se trouve valorisé. Mais l'auteur fait plus que porter un regard amusé sur un univers en voie de décrépitude ou manifester un sentiment nostalgique à son endroit : à la faveur d'un va-et-vient systématique qu'il établit entre passé et présent, il questionne implicitement notre rapport au monde contemporain condamné lui-même à l'obsolescence et à la disparition<sup>385</sup>. Pour Olivier Rolin, l'évocation des moyens de déplacement du passé constitue toujours l'occasion de fuir un présent à l'égard duquel il confesse se sentir en décalage, comme il le reconnaît lui-même : « On écrit parce qu'on est mal placé dans son époque. Parce qu'on s'y sent dépaysé<sup>386</sup> ».

### L'expérience du train vécue comme un voyage dans le passé

Chez Mathias Énard, c'est surtout le train qui donne lieu à une méditation sur le rapport que nous entretenons avec les moyens de déplacement du passé. Le roman *Zone*, en particulier, relate depuis ses premières jusqu'à ses dernières pages un long voyage ferroviaire vers Rome. Le chemin de fer contribue pleinement à l'économie narrative du roman, dont le nombre de pages correspond très exactement au nombre de kilomètres parcourus, et dont la narration épouse très précisément la progression du train<sup>387</sup>. Le choix de ce moyen de transport est d'autant moins anodin qu'il réactive au plan littéraire la mémoire du roman de Michel Butor paru en 1957, *La Modification*, qui empruntait pour partie le même trajet. Tangram Ravindranathan note d'ailleurs qu'« il inscrit une temporalité quelque peu anachronique à la fin du XXe siècle (siècle marqué par la vitesse, et l'affranchissement du temps et de l'espace humains, tant commentés par Paul Virilio)<sup>388</sup> ». Le romancier a d'autant plus conscience de ce décalage qu'il laisse certains personnages faire part de leur incompréhension : « quelle drôle d'idée me suis-je entendu dire au téléphone, quelle drôle d'idée de venir en train, je suppose que vous avez vos raisons » (ZO, 32). D'ailleurs, ce choix n'en est pas un et résulte d'un accident,

---

<sup>385</sup> Olivier Rolin marque une nette prédilection pour les lieux de transport dans la peinture des ruines façon Hubert Robert à laquelle il s'adonne parfois, dût-elle prendre un caractère prophétique ; un peu comme si l'âge des transports n'était après tout qu'une étape dans la vie et mort des civilisations : « Que vienne un jour improbable où la jungle envahira le site abandonné de Bombay, il restera de l'Empire britannique les ruines de gares gigantesques, né-gothico-mongoles, sortes d'Angkor Vat industriels au milieu de la forêt » (Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, op. cit., p. 199).

<sup>386</sup> Olivier Rolin, « La littérature m'a appris l'ambiguïté », entretien avec Nathalie Crom, *Télérama*, 23 août 2008 [en ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/olivier-rolin-la-litterature-m-a-appris-l-ambiguite,32601.php>, [consulté le 6 septembre 2017].

<sup>387</sup> « Comme il y a tellement d'histoires, tellement de personnages, de récits, de moments, il fallait que tout ça soit tenu. Et c'est tenu par les voies droites du train et de cette phrase qui ne s'arrête jamais ; le train va jusqu'au bout, jusqu'à Rome. Et c'est tenu aussi par le nombre de kilomètres, puisque c'est une page du kilomètre... Il y a cinq cent trente kilomètres de train entre Milan et Rome, il y a donc cinq cent trente pages ; et si on sait qu'il y a cent cinquante kilomètres entre Milan et Bologne, on va à la page cent cinquante et on est à Bologne [...], trois cent cinquante et on est à Florence... (Mathias Énard, table ronde : « Les Amis écrivains », art. cit., pp. 158-159)

<sup>388</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 132.

d'une solution adoptée faute de mieux : « j'ai simplement raté l'avion et dans le train qui m'a amené à Milan, à moitié endormi, j'ai rêvé depuis combien de temps n'ai-je pas pris le train » (ZO, 32). Voulu par l'auteur qui en fait un élément structurant de son roman, ce voyage en train est perçu comme une malédiction par le narrateur qui se désole de la durée du trajet : « ça va aller vite maintenant [...] quand je pense que je pourrais y être depuis dix heures du matin si je n'avais pas raté l'avion, un coup des dieux sans aucun doute, une farce du Destin pour me punir par douze heures de train » (ZO, 318). Le voyage à bord du train ranime lui-même des souvenirs plus anciens ; le récit est parsemé de l'évocation d'autres expériences ferroviaires, déclinaisons au cours desquelles le train n'est pas toujours perçu comme archaïque ; il arrive même que celui-ci soit inscrit dans la modernité, notamment à l'évocation d'un voyage au Maroc à bord d'un « train rapide, un train d'ailleurs tout à fait convenable, évidemment sans le design Pininfarina du TGV italien d'aujourd'hui » (ZO, 361-362). Mais le plus souvent, le chemin de fer est explicitement rattaché au passé. Il en va ainsi du récit de la rencontre du protagoniste avec Marianne, au cours d'un voyage en Égypte dont la lenteur apparaît à la fois anachronique et quelque peu stéréotypée : « je l'ai rencontrée par hasard dans le train qui va du Caire à Alexandrie, dans un luxueux wagon de première classe extraordinairement lent, vrai cliché de la paresse orientale » (ZO, 97). Il en va de même lors de l'évocation d'un éprouvant voyage en Syrie, associé au souvenir des grandes heures du chemin de fer au Moyen-Orient : « je me suis rendu à Lattaquié, en train, depuis la gare d'Alep où arrivait autrefois l'express d'Istanbul, après avoir fait le tour du Taurus – le train syrien qui franchissait les montagnes n'avait pas de vitres, j'étais proprement gelé dans le wagon » (ZO, 209). On voit par là comment un train peut en cacher un autre : l'unicité du voyage qu'entreprend le protagoniste – le récit cadre – se trouve diffractée en une multitude de sous-récits en même temps qu'il raccroche au plan intertextuel les wagons de Blaise Cendrars, d'Agatha Christie ou de Michel Butor<sup>389</sup>.

### **Scénographie d'un passé avorté**

Cette attention portée à l'histoire des transports prend parfois une forme plus complexe, et comme au second degré. Il arrive en effet que le romancier se préoccupe non seulement des véhicules et des modes de transport autrefois en usage, mais aussi sur des usages *touristiques* qui en sont faits : certains de ces auteurs, à l'instar de Michel Houellebecq ou de Mathias Énard, portent un regard parfois grinçant sur la manière dont notre époque entend mettre en scène cette mémoire ou l'exploiter à des fins commerciales.

---

<sup>389</sup> À ces deux dimensions narrative et littéraire il convient d'en ajouter une troisième, historique : le train tel que l'évoque Mathias Énard est évidemment dépositaire d'une longue histoire, aspect abordé dans le chapitre 9.

L'intérêt de Michel Houellebecq pour les aéroports et leur histoire n'est pas nouveau, et le conduit même à en faire un objet poétique : dans son recueil *Le Sens du combat*, il situe l'action décrite dans l'un de ses poèmes « Dans la salle d'embarquement du terminal Roissy 2D<sup>390</sup> » tandis qu'il évoque dans *Configuration du dernier rivage* (2013) une pauvre fille « Travaillant à l'aéroport / Regardant sous la pluie / Les avions décoller<sup>391</sup>. » Mais l'emprise des infrastructures aéroportuaires est plus marquée encore dans ses romans – à tel point qu'il conviendrait ajouter à la liste que dresse Rita Shober des interprétations possibles du titre *Plateforme*<sup>392</sup> une possible référence aux *plateformes aéroportuaires*. Dans *La Carte et le Territoire*, l'aéroport de Shannon donne lieu à un traitement très développé où l'on peut observer la grande diversité de supports auxquels recourt le romancier : le protagoniste, qui découvre l'aérogare à l'occasion d'une visite en Irlande, rapporte l'histoire du lieu sous la forme de renseignements qu'il est censé avoir lui-même collectés sur son ordinateur : « La ville de Shannon, avait appris Jed sur Internet, devait sa naissance à l'aéroport. ». Le récit proposé est celui d'une création *ex nihilo* : l'aérogare « avait été construite dans les années 1960, sur un emplacement où n'avait jamais existé aucun peuplement, aucun village ». Le narrateur, par le recours à la focalisation interne, en donne alors une description très détaillée : « Avec sa structure de piliers métalliques, sa moquette rase, il datait probablement du début des années 1960, voire de la fin des années 1950. Mieux encore qu'Orly, il évoquait cette période d'enthousiasme technologique dont le transport aérien était une des réalisations les plus ignorantes et les plus prestigieuses. » (CT, 136) Mais ce sont surtout les multiples supports iconographiques présents dans les environs immédiats de l'aérogare qui fournissent au romancier l'occasion de retracer rétrospectivement les grandes heures de l'aviation civile : « L'hôtel Oakwood Arms, lui aussi, empruntait sa décoration à ces périodes primitives de l'aviation commerciale : publicités d'époque Air France ou Lufthansa, photographies noir et blanc de Douglas DC-8 et de Caravelle fendant l'atmosphère limpide, de commandants de bord en grand uniforme posant fièrement dans leur cockpit » (CT, 136-137). La démarche adoptée paraît tout à fait caractéristique de l'entreprise de Houellebecq : partant d'un exemple particulier – l'aéroport de Shannon – et par le truchement de l'iconographie, il en vient à étendre son propos à ce qu'avait pu représenter le transport aérien les décennies d'après-guerre :

à cette époque surprenante des trente Glorieuses, le voyage aérien, symbole de l'aventure technologique moderne, était bien autre chose. Encore réservé aux ingénieurs et aux cadres,

---

<sup>390</sup> Michel Houellebecq, « Exister, percevoir » [*Le sens du combat*, 1996] *Poésies, op. cit.*, p. 426.

<sup>391</sup> Michel Houellebecq, [*Configuration du dernier rivage*, 2013] *Poésies, op. cit.*, p. 385.

<sup>392</sup> Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq » *art. cit.*, pp. 505-515.

aux constructeurs du monde de demain, il était appelé, nul n'en doutait dans le contexte d'une social-démocratie triomphante, à devenir de plus en plus accessible aux couches populaires à mesure que se développeraient leur pouvoir d'achat et leur temps libre (CT, 136)

Cette évocation rétrospective tend à souligner l'échec d'une utopie : héritier d'une époque visiblement révolue, l'aéroport de Shannon apparaît sur le déclin : « tournant au ralenti, il ne servait plus guère qu'aux compagnies *low cost* et aux transports de troupes de l'armée américaine » (CT, 136) Aux yeux de l'auteur, ce déclin apparaît symptomatique d'une évolution bien éloignée de ce qu'imaginaient les pionniers du transport aérien : si la massification s'est bien produite, c'est « à la suite d'un détour par l'ultra-libéralisme adéquatement symbolisé par les compagnies *low cost*, et au prix d'une totale perte du prestige antérieurement associé au transport aérien » (CT, 136).

Le regard que porte Michel Houellebecq sur le monde aérien se singularise ici en ce qu'il prend appui non seulement sur la description des lieux, mais aussi sur le traitement iconographique et rétrospectif dont ils font l'objet. Moyennant quoi, l'écrivain opère un glissement significatif : attentif au discours touristique qui s'emploie à valoriser le patrimoine ancien, il nous invite à penser non plus seulement l'objet, mais le discours sur l'objet. Une fois encore, l'évocation des transports est le support privilégié d'une méditation sur le passage du temps : elle manifeste ici un regard désenchanté sur l'échec d'une utopie – motif récurrent dans l'œuvre de Houellebecq.

### **Une confrontation parfois grinçante**

Mathias Énard met en scène une autre forme de relation aux transports du passé en soulignant la propension qu'a le secteur touristique à vouloir maintenir des formes de transports aujourd'hui périmées, et le choc qui en résulte du fait de leur confrontation à la modernité. Cet aspect est particulièrement sensible dans *Zone* : à l'occasion d'une visite à Alexandrie, le narrateur et sa compagne décident d'accompagner un couple de Britanniques à bord d'une *calèche* – morphème dont le vieillissement suffit à suggérer l'anachronisme. Ce mode de transport leur apparaît très vite inconfortable, comme le suggère au plan stylistique, en l'absence de toute ponctuation, la scansion imposée par le recours à l'assonance : « nous étions secoués par des ressorts fatigués les tympan percés par le grincement continu d'essieux mal graissés et les cris du charretier qui fouettait son palefroi comme un enragé » (ZO, 408-409). La réaction du narrateur – réaction de défense, manifestement – consiste à recourir tantôt à l'ironie – « c'était merveille que de voir le crottin s'échapper du cul de la bête » (ZO, 408) –, tantôt à la litote – « on n'était pas partis pour gagner le sulky d'or ». Cette réaction de gêne est

d'autant plus compréhensible qu'au caractère rudimentaire du véhicule et à sa vétusté s'ajoute l'inconfort du trafic moderne : la calèche doit circuler, « au milieu des taxis des autobus bondés des gaz d'échappement dans les embouteillages les klaxons les cloches des tramways ». (ZO, 408) Mathias Énard s'emploie à montrer combien cette expérience de la confrontation au passé peut se révéler éprouvante : non seulement les protagonistes doivent surmonter leurs premières réticences – « j'avais envie de dire on verra si le ridicule tue, mais je m'abstins, après tout c'était drôle » (ZO, 408) –, mais ils assistent impuissants au traitement brutal réservé au cheval, qui suscite une description apitoyée :

le cheval s'était mis à boiter et refusait obstinément de trotter, il restait au pas et déclenchait la furie du cocher qui hurlait, debout pour cravacher de toutes ses forces l'équidé têtue, avec rage, la lanière de cuir frappait dur et faisait s'envoler des mouches et des gouttelettes de sueur, le vieux bourrin secouait l'encolure, hennissant, on l'aurait dit bon pour l'équarrissage, son conducteur était en train de l'achever, la bête trébuchait de temps en temps sur le bitume (ZO, 411-412)

La réaction des personnages apparaît symptomatique du malaise engendré par la situation : « dans la calèche l'ambiance n'était pas à pavoiser, les Britanniques ne regardaient plus la mer briller [...], Marianne serrait les dents et poussait un petit cri dès que le fouet s'abattait violemment sur l'animal, quatre jeunes Européens bien-pensants étaient responsables du supplice d'une carne couverte d'écume, aux naseaux dilatés » (ZO, 412). Ce malaise est d'autant plus compréhensible qu'il s'y glisse une évidente part de mauvaise foi : l'Écossais qui avait pris l'initiative de la promenade avait lui-même contraint le cocher réticent à accepter la surcharge « contre [leur] poids en livres-or » (ZO, 408), et à l'issue de la promenade le narrateur note sobrement qu'en dépit de la souffrance de l'animal « personne n'est descendu ».

L'écriture romanesque s'efforce de faire ressentir la complexité des sentiments éprouvés par les personnages – au premier rang desquels le narrateur. Mais le roman va plus loin : par un jeu de références internes, il met aussi cet épisode en relation avec une histoire plus longue, comme en témoigne la chute de cette scène qui comporte à la fois une référence à *Don Quichotte* et une allusion à l'univers néocolonial du *Quatuor d'Alexandrie* de Laurence Durrell<sup>393</sup> :

l'attelage a fini par nous ramener devant le Cecil, James a remis son chapeau droit sur sa tête et a payé le prix convenu au cocher qui a réclamé un supplément pour sa pauvre

---

<sup>393</sup>La plupart des lieux touristiques évoqués dans cette scène – le palais de Montazah, phare d'Alexandrie, la Corniche ou encore l'hôtel Cecil – constituent le décor dans lequel évoluent les personnages du *Quatuor d'Alexandrie*, cycle romanesque publié entre 1957 et 1960 (Lawrence Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, Paris, Librairie générale française, 1992).

Rossinante, et l'Écossais l'a envoyé littéralement se faire foutre, si j'ai bien compris, avec grand plaisir – pour un peu il aurait pris lui-même le fouet et administré une correction néocoloniale à l'Égyptien (ZO, 412)

Cette correction à laquelle renonce le personnage, c'est l'écrivain qui l'administre ; mais si au plan diégétique le fouet s'applique au cheval, au plan narratif ce sont les personnages-touristes qui font les frais de l'emportement du romancier. Dans cette expérience inspirée du passé, c'est l'emploi de l'animal comme moyen de transport qui interroge ; cette gêne témoigne à sa façon d'une forme de compassion très contemporaine, d'abord éprouvée par le romancier, mais qui par contre-coup invite le lecteur à s'interroger sur ses propres représentations.

### **Crottin et kérosène : télescopes ludiques chez quelques auteurs Minuit**

La permanence de cet imaginaire ancien du voyage et sa confrontation avec le monde contemporain peut prendre un tour assez ludique. Appliqués à des situations contemporaines, ces anachronismes délibérés conduisent à de surprenants effets de télescope. Cette confrontation peut être observée chez de nombreux auteurs Minuit, sous la forme d'une réappropriation fantaisiste de références empruntées au passé. Éric Laurent, par exemple, recourt à un lexique délibérément précieux et suranné pour esquisser un rapprochement entre le souvenir d'une réalité ancienne et son avatar contemporain : dans *Renaissance italienne*, le véhicule dans lequel il circule est présenté comme une « petite voiture de louage<sup>394</sup> » tandis que les toilettes de la station-service dans laquelle il fait escale sont assimilées à un « chalet de nécessité » (RI, 61). Jean-Philippe Toussaint, dans *Fuir*, réactive quant à lui l'imaginaire maritime du roman d'aventure par le recours à la métaphore filée : la moto sur laquelle il a pris place avec deux compagnons de route est présentée comme un frêle esquif naviguant au milieu d'un courant déchaîné :

nous mêmes un instant pied à terre – contemplant le flux très dense et le bouillonnement tumultueux de la circulation de Pékin, comme si, après avoir navigué longtemps au gré de minuscules canaux, nous atteignons soudain la grande mer – avant de nous jeter nous aussi dans le courant d'un puissant coup d'accélérateur et de nous laisser entraîner parmi les bus et les taxis en prenant de la vitesse dans le flux continu de voitures qui descendaient les grandes artères de Pékin vers le sud. (FU, 90-91)

---

<sup>394</sup>Marguerite Yourcenar utilise la même formule ; mais c'est pour évoquer un voyage à Rome situé en 1909 : « Un après-midi, ils décident de se rendre à la Villa Adriana dans une automobile de louage » (Marguerite Yourcenar, *Quoi l'éternité ?*, op. cit., p. 184).

Dans *La Vérité sur Marie*, c'est le cheval qui se trouve confronté à l'avion. Le roman porte la trace olfactive de cette rencontre : « une puissante odeur de cheval, de foin et de crottin, [...] allait se mêler à l'odeur de la pluie et aux relents de kérosène. » (FU, 100) Chez Jean Echenoz, on l'a vu, c'est le chien de traîneau – animal intimement associé au souvenir de Jack London – qui est à son tour supplanté par la motoneige (JMV, 65-66). L'évocation du chien et du cheval – deux animaux intimement liés à l'histoire du récit de voyage et à sa variante romanesque – ne doit évidemment rien au hasard : elle souligne l'impossibilité, pour le roman contemporain, de poursuivre l'aventure sur une voix traditionnelle, alors même que la technologie a triomphé d'éléments qui lui semblaient consubstantiels. La traction animale, réduite à un usage touristique, a perdu sa raison d'être.

Il est frappant de noter combien souvent l'évocation des modes de transport donne lieu à la confrontation de différentes époques : avant même que le voyageur ait pris place à bord du véhicule qui doit le transporter, c'est l'imagination qui se met en mouvement, qui anime le lecteur comme le touriste. Ce transport fictif se nourrit d'un imaginaire collectif, mais aussi des souvenirs propres à chacun d'entre les lecteurs – auteurs compris : Michel Houellebecq ne choisit pas de manière aléatoire l'aéroport de Shannon, lui qui a vécu en Irlande. Mathias Énard ne s'intéresse pas pour rien aux calèches égyptiennes, lui qui est dépositaire d'une solide connaissance du Moyen Orient. Mais cette fascination qu'ils ont en partage se prête à des usages romanesques fort différents, et parfois antithétiques : là où Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint suscitent le rire en évoquant la manière dont nos contemporains cèdent à la tentation de la modernité, Michel Houellebecq, lui, n'opère de rapprochement avec le temps passé que pour suggérer l'échec du temps présent.

#### **4.1.2 Regard sur le monde contemporain**

Le verbe *transporter* ne se conjugue pas seulement au passé : les déplacements sont aussi une occasion privilégiée d'entrevoir le rapport que l'homme contemporain entretient avec le monde qui l'environne ; qu'est-ce que la représentation des transports nous dit de l'être au monde des personnages qui y recourent ?

#### **Les transports aériens, une expérience de la déréluction**

« Comment représenter l'*actuel*, ce temps de vie qu'il est difficile à la pensée de saisir puisqu'il en fait partie intégrante ? [...] »<sup>395</sup>, s'interroge Bruno Blanckeman au sujet des « Romans de vie » – catégorie à laquelle appartiendrait Michel Houellebecq. Raison pour

---

<sup>395</sup> Bruno Blanckeman, *Fictions singulières*, op. cit., p. 29.

laquelle celui-ci accorde une attention privilégiée au transport aérien, vecteur emblématique du tourisme de masse qui, dans *Plateforme* comme dans *La Carte et le Territoire*, prend le pas sur tous les autres modes de déplacement. L'avion y est apparenté à un univers hostile, à l'image de la société qui l'environne : le protagoniste de *Plateforme*, après avoir évoqué la saturation de Roissy – « bondé, comme d'habitude » (PL, 34) –, dresse un réquisitoire sans appel du transport aérien en recourant aux termes les plus crus : « Prendre l'avion aujourd'hui, quelle que soit la compagnie, quelle que soit la destination, équivaut à être traité comme une merde pendant toute la durée du vol » (PL, 37). Au-delà des appréhensions inhérentes à tout voyage en avion – « La sensation constante de danger, alimentée par des images mentales de crashes aériens, l'immobilité forcée dans un espace limité » (PL, 37) –, c'est le caractère extrêmement contraignant de ce mode de transport qui est souligné, où l'« on est d'emblée accueilli par une série d'interdictions ». Les hôtes, uniformément décrites comme « arborant un sourire faux » (PL, 37) et outrageusement traitées de « salopes », sont assimilées à des dominatrices sado-maso :

leur premier geste est de s'emparer de vos affaires personnelles afin de les enfermer dans les coffres à bagages – auxquels vous n'aurez plus jamais accès, sous aucun prétexte, jusqu'à l'atterrissage. Pendant toute la durée du voyage, elles s'ingénient ensuite à multiplier les brimades, tout en vous rendant impossible tout déplacement, et plus généralement toute action [...] l'équipage s'ingénie à porter [le stress] à son plus haut niveau en vous interdisant de le combattre par les moyens usuels. (PL, 37)

Cette représentation du voyage en avion, délibérément caricaturale, est récurrente chez Houellebecq<sup>396</sup>. Non seulement le temps du transport aérien n'offre pas une échappatoire au quotidien assujéti à la société de consommation, mais il en est au contraire la manifestation la plus aboutie : les seules actions autorisées appartiennent à un « catalogue restreint » d'inspiration anglo-saxonne : « dégustation de sodas, vidéos américaines, achat de produits duty-free » (PL, 37).

Les lieux de transports sont d'autant plus en prise avec le monde environnant qu'ils en subissent le rythme : les aéroports sont perçus comme autant de capteurs des mouvements du corps social, avec ses moments de flux et de reflux. Ainsi en va-t-il de l'aérogare de Beauvais dans *La Carte et le Territoire*, où domine une impression de calme : « l'animation dans l'aéroport était faible, le brouhaha des inévitables conversations ouatées par un silence qui semblait consubstantiel à l'endroit, comme dans certaines cliniques privées » (CT, 105).

---

<sup>396</sup>Dans *La Carte et le Territoire*, les compagnies aériennes sont présentées comme des « organisations intrinsèquement fascistes » (CT, 301) parce qu'elles refusent l'embarquement d'animaux domestiques.

Comme le note Christelle Couleau au sujet de cet épisode, « Il arrive [...] que le récit *baisse le son*, maintenant à distance respectable le bruit du monde<sup>397</sup> ». Mais cette atmosphère apaisée est vécue sur le mode de l'accalmie temporaire ; le narrateur ne peut s'empêcher d'anticiper sur le redémarrage prévisible et cyclique de l'activité :

Ce n'était qu'une illusion, le dispositif général de transport des êtres humains, qui jouait un rôle si important aujourd'hui dans l'accomplissement des destinées individuelles, marquait simplement une légère pause avant d'entamer une séquence de fonctionnement à capacité maximale, lors de la période des premiers grands départs. (CT, 105)

Il importe évidemment de ne pas perdre de vue ce qui ressortit à la valeur métaphorique du lieu, dont l'évocation doit toujours être rapportée à la temporalité propre de l'histoire que raconte le narrateur : l'accalmie précédemment observée dans l'aéroport de Beauvais, par exemple, anticipe sur la vacance sentimentale du protagoniste (il se sépare d'avec sa compagne Olga qui repart vivre à Moscou) ; d'ailleurs le narrateur explicite lui-même ce parallèle : « Il était [...] tentant d'y voir un hommage, un hommage discret de la machinerie sociale à leur amour si vite interrompu. » (CT, 105) Même dimension métaphorique lorsque Jed, qui part pour Zurich sur les traces de son père qui s'y est fait euthanasier, perçoit la salle d'embarquement de Roissy comme une zone « immense, sinistre et elle-même assez létale » (CT, 368). À l'évidence, l'action en cours déteint sur le lieu décrit. Il est cependant troublant de noter la morbidité de ces images associées à l'aéroport, qu'il soit comparé à une clinique privée ou assimilé à une zone mortifère<sup>398</sup> : Michel Houellebecq, à travers l'image qu'il donne de l'aéroport, donne une vision de l'existence particulièrement angoissée.

### **Les transports comme métaphore de la mondialisation : une gare au cœur du monde**

La représentation que le roman contemporain donne des lieux dévolus aux transports peut constituer, à la faveur d'une vision panoptique, un point de vue privilégié pour observer les effets de la mondialisation. La gare de Bologne, telle que Mathias Énard la représente dans *Zone*, offre un exemple éclatant d'ouverture vers l'extérieur. Elle prend l'allure d'un « nœud ferroviaire inextricable », du « dernier grand carrefour de l'Europe avant le cul-de-sac italien » se prêtant à l'énumération « des aiguillages, des circuits, des voies de garage à n'en plus finir » (ZO, 241). Mais elle constitue aussi un spectacle en soi et offre une vue saisissante sur l'Italie

---

<sup>397</sup> Christelle Couleau, « *Human inside* », in *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de L'Herne, 2017, p. 371.

<sup>398</sup> Cette remarque pourrait être étendue à d'autres moyens de transport : le car qu'emprunte le protagoniste de *Plateforme* en Thaïlande, par exemple, est lui-même assimilé à un milieu hostile : « la climatisation était poussée à fond, on avait l'impression de pénétrer dans un congélateur » (PL, 41).

et plus généralement sur le monde occidental. L'esthétique adoptée par Mathias Énard relève de ce qu'Umberto Eco nomme l'« énumération chaotique<sup>399</sup> » dont il signale l'extrême fréquence dans la littérature contemporaine. Il évoque même « un processus de chaotisation de l'ordonné<sup>400</sup> » qui semble à l'œuvre dans *Zone* : les biens de consommation les plus triviaux y cohabitent avec les spécialités les plus raffinées, dont l'abondance est soulignée sur un mode hyperbolique : « tout transite par ici, les bouteilles de nero d'Avola venues des pentes de l'Etna [...], le marbre des carrières de Carrare, les Fiat et les Lancia y croisent les légumes séchés, le sable, le ciment, l'huile, les *peperoncini* des Pouilles » (ZO, 241). Même les flux de voyageurs, dans la diversité de leurs statuts, de leurs origines et de leurs destinations, témoignent de la vitalité du monde contemporain : « les touristes, les travailleurs, les émigrants, les Albanais débarqués à Bari y foncent vers Milan, Turin ou Paris » (ZO, 241). Ces fréquentes énumérations peuvent être lues de manière contrastée : si d'un côté elles trahissent une forme de fascination devant le spectacle du monde en mouvement – fascination pas si éloignée de celle qu'expriment à leur façon Apollinaire ou Cendrars un siècle plus tôt –, elles font également naître le sentiment d'une angoisse diffuse devant un mouvement perçu comme irrépessible et potentiellement angoissant, rappelant en cela le statut de l'énumération chez Perec (qui peut tout aussi bien référer à l'accumulation des biens matériels qu'au décompte méthodique des migrants accostant à Ellis Island ou des victimes de la Shoah). C'est que la liste est ambiguë : la vitalité, dans ses excès, devient une menace. Paradoxalement, cette « gare labyrinthique » en vient à jouer le rôle d'un bouclier qui « protège [Bologne] du monde incertain des trains de l'ailleurs du battement de l'irrégulier de la vitesse et de l'étranger » (ZO, 242).

En somme, la représentation que les romanciers donnent des moyens de transports et des lieux qui leur sont associés – qu'il s'agisse de la gare ou de l'aéroport – se prête à des usages particulièrement contrastés : ces espaces ne valent pas seulement en tant que témoins attestant du passé qui les a vu naître ; ils sont aussi des espaces privilégiés pour questionner le monde présent par leur incessante activité, qui répercute les soubresauts du monde contemporain.

## **4.2 Temps de transport : une expérience littéraire et existentielle**

Si les moyens auxquels recourt l'homme pour se déplacer évoluent selon des cycles relativement longs, il est une autre temporalité, autrement plus éphémère, que ne peut manquer d'éprouver le voyageur : c'est la durée même de son voyage. Certes, celle-ci a beaucoup

---

<sup>399</sup> Umberto Eco, « L'Énumération chaotique », *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 321-352.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 324.

diminué : le temps passé dans les transports n'a plus grand-chose à voir avec celui qui précédait les débuts de l'aviation ou à plus forte raison ceux du chemin de fer ; le temps du touriste est aujourd'hui un temps contraint, minuté, chronométré. Pour autant, la durée du voyage n'a pas été définitivement abolie, et conserve même dans le cadre romanesque un statut tout à fait privilégié.

### **4.2.1 Transports métaphoriques : un réseau au service de la fiction romanesque**

Dans un roman, la durée objective du temps de transport ou la perception que peut en avoir le personnage importent moins que l'usage métaphorique qu'en fait l'auteur. En vertu de son caractère essentiellement fictif, le roman ne saurait en effet être confondu avec la réalité. Gérard Genette y insiste dans *Fiction et diction* en rappelant que l'écriture romanesque, même lorsqu'elle paraît s'inspirer du réel, doit toujours être envisagée comme un écrit essentiellement intransitif : « Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle », rappelle-t-il, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction<sup>401</sup> ». La durée du voyage se prête d'autant plus volontiers à un usage métaphorique que la symbolique liée au mouvement – qui dérive du grec *metaphérô*, transporter – l'y prédispose.

#### **Des véhicules détournés au service d'un portrait psychologique**

Jean-Philippe Toussaint se montre très attentif aux temporalités du voyage, et en particulier dans *Faire l'amour* où les personnages semblent continûment en déplacement. Cet aspect n'a pas échappé à Philippe Claudel, qui note – non sans cruauté – que « *Faire l'amour* peut se lire comme un roman de gare<sup>402</sup>. Et surtout de taxi, puisque les personnages [...] ne cessent d'emprunter des taxis ou de tenter de le faire<sup>403</sup>. » Mais si cette propension au mouvement peut agacer, elle n'a cependant rien de gratuit : chaque déplacement s'y trouve détourné de sa vocation première et vise à rendre compte de la situation dans laquelle se trouve le protagoniste ou de son état psychologique. Dès son arrivée au Japon, il est amené à prendre un taxi distinct de celui de sa compagne du fait d'un malentendu (personne n'est venu les

---

<sup>401</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2004 [1979]

<sup>402</sup> La même étiquette infâmante empruntée au monde des transport est utilisée en 2004 par Dominique Rabaté, qui assimile le roman toussaintien – ou ostérien – à un « 'nouveau roman de gare' aux ficelles sentimentales éculées » (Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Proposition pour introduire à la notion de récit », in Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 50).

<sup>403</sup> Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité » in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 129.

chercher) et de la grande quantité de bagages qu'ils doivent transporter ; mais cette situation insolite est surtout vue comme un présage annonciateur de leur séparation :

nous fûmes obligés de gagner l'hôtel par nos propres moyens, dans deux taxis distincts, nous en occupions chacun un, image emblématique de notre arrivée au Japon, les deux voitures se suivaient au ralenti dans le pâle soleil grisâtre des embouteillages matinaux des autoroutes urbaines surélevées de la baie de Tokyo. (FA, 68)

Même procédé quelques dizaines de pages plus loin quand la séparation est consommée : le métro qu'emprunte le protagoniste livré à lui-même permet au romancier de suggérer son égarement. Il est un individu solitaire perdu au cœur de la multitude : « Je suivis des kilomètres de tapis roulants dans des couloirs souterrains. À mesure qu'on approchait de la gare, la foule se faisait plus dense et je continuais de marcher dans d'interminables couloirs humides » (FA, 131) ; « Je n'avais pas de préférences et me laissais guider au hasard par les détours des couloirs et les mouvements de la foule » (FA, 132) ; « Je montai plusieurs volées d'escalators et continuais à évoluer dans la foule ».

À l'inverse, lorsqu'il se décide à vouloir rejoindre Marie quelques jours plus tard, rien ne paraît trop rapide pour le ramener à Tokyo ; le Shinkansen est décrit à la manière d'une fusée, dont les « minuscules hublots [...] se découpaient dans le fuselage blanc et bombé » (FA, 168). Cette brusque accélération semble donner raison à Gianfranco Rubino qui note au sujet de Jean-Philippe Toussaint que « Si les déplacements dans l'espace sont parfois loin d'être anodins et qu'ils peuvent marquer des situations nouvelles et véhiculer des significations, la dimension temporelle à son tour n'est pas entièrement uniforme et stagnante<sup>404</sup>. » D'ailleurs dans *Faire l'amour* la situation du protagoniste est à ce point complexe qu'elle entremêle le plaisir de la rapidité (il part rejoindre celle qu'il aime dans un train à grande vitesse) et l'expression de la souffrance (malade, il s'est réfugié dans l'immobilité illusoire mais rassurante des toilettes). La dernière phrase du paragraphe, qui multiplie les oxymores, offre un véritable concentré de ces paradoxes qui conjoignent l'immobilité au mouvement : « je murmurais d'une voix plaintive et victorieuse au-dessus de la cuvette : "*All you need is love – love – love is all you need*" dans ce train étrangement silencieux qui filait à trois cents kilomètres-heure vers Tokyo. » (FA, 170) On voit par là comment les temps de transport chez Jean-Philippe Toussaint, évidés de leur durée objective, sont directement indexés sur la situation éprouvée par le protagoniste : ils en viennent à constituer un matériau de réemploi mis au service de la construction romanesque.

---

<sup>404</sup> Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale » in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 79.

## Couper tout lien pour se venger

C'est également vrai dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard, qui offre une démonstration particulièrement éloquente de la radicale disjonction des espaces-temps éprouvés par chacun des voyageurs et de l'usage romanesque que peut en faire l'auteur. Le romancier se focalise sur le parcours d'Ann Hidden, qui a décidé de quitter son mari sans laisser la moindre trace. Dans un même chapitre (l'avant-dernier de la première partie), il confronte plusieurs chronotopes distincts au point de susciter chez le lecteur une forme de vertige : en quelques lignes, il retrace la manière dont son héroïne se rend gare du Nord où elle achète un billet pour Anvers, appelle depuis les toilettes du Thalys un ami pour lui dire qu'elle embarque pour le Maroc depuis Roissy, descend à Bruxelles pour prendre un train en direction de Liège, d'où elle songe à son mari à Londres qui le lendemain rentrerait à Paris... Le choix des lieux lui-même ne doit rien au hasard, qui revêt une valeur symbolique évidente : alors que son époux se trouve en Angleterre, c'est à l'étage supérieur de la gare du Nord qu'Ann détruit sa carte bleue, « devant l'Eurostar », là précisément « où les voyageurs attendaient pour Londres » (VA, 103). Le téléphone portable – ultime possibilité de maintenir le contact – est quant à lui détruit à bord d'un train en mouvement : « Elle se mit à dépecer son téléphone portable. Elle s'amusa à lancer lentement les petits morceaux, les uns après les autres, par le trou des toilettes sur la voie. » (VA, 103) Ne reste plus que la possibilité de penser à ce qui la rattache à sa vie antérieure :

Elle l'imagina pour l'instant à Londres, traversant un quai sur la Tamise. Elle s'amusa – à plusieurs reprises, méticuleuses reprises – de l'impression qu'il allait ressentir le lendemain quand il chercherait à faire tourner une clé dans une serrure qu'elle ne saurait plus ouvrir. Quand il lui faudrait se rendre à l'évidence et comprendre que tout de sa vie avec Ann Hidden [...] avait disparu, était introuvable, volatilisé dans l'espace, englouti dans un vide bien plus vide, bien plus vertigineux que le ciel, le ciel astral, bien plus abstrait. (VA, 104)

Non seulement le récit de cette expérience limite entrechoque différents espaces, mais il entremêle des temporalités distinctes : le narrateur rapporte au passé simple les pensées de la narratrice, qui imagine au conditionnel (futur dans le passé) ce qu'il ressentirait en comprenant que ce qui le rattachait à sa vie antérieure était révolu (imparfait forme passive). Une fois les moyens de communication détruits, l'irréductible disjonction des voyageurs, évoluant chacun dans un espace-temps distinct, est mis au service de la vengeance la plus implacable.

### 4.2.2 Le moment d'une révélation

Si le temps du déplacement se prête à de fréquentes réaffectations métaphoriques, c'est sans doute parce qu'il n'est jamais un temps gratuit, un temps quelconque, un temps anodin : se

mettre en mouvement réveille de manière plus ou moins consciente un imaginaire du départ dont le roman contemporain, et avec lui toute une mémoire de littérature passée, porte la trace. Pour autant, aussi capital soit-il, ce temps du déplacement est rarement univoque. D'où sans doute la diversité des significations qu'il est susceptible de revêtir.

### **Le voyage comme épiphanie**

Chez Philippe Raullet, le départ du train est vécu par le fils sur le mode de la révélation : le mouvement des wagons, formellement redoublé par la succession rapide des paragraphes, met en branle le cheminement intérieur du personnage ; le voyage est assimilé à une forme d'accélération existentielle, de maturation précipitée débarrassant le protagoniste de ses préoccupations passées :

[Thomas] penche la tête dehors dans le sens de la marche

et qu'importe ce qu'il pense tout en prenant l'air tiède, yeux clos, à plein visage, ce qu'il pense... rien en fait, disons plutôt qu'il assiste à sa vie, enfin, sa vie, des bouts d'images de son là-bas qu'il laisse et que le train qui l'en éloigne à toute allure fait défiler

certaines lui paraissent absurdes ce n'est pas le mot qu'il prendrait mais qu'importe [...] ça passe aussi, c'est oublié, l'air remue ses cheveux, c'est l'idée qu'il s'est toujours fait des voyages (PI, 141)

À l'évidence, le voyage occasionne ici un triple déplacement : à la fois physique (les cheveux remués par le vent), cognitif (les idées qui se succèdent dans l'esprit du personnage) et scriptural (les propositions qui se succèdent à la faveur d'une construction parataxique qui paraît mimer le rythme saccadé du train). L'ajout de références littéraires apparaîtrait incongru dans une scène vécue sur le mode du monologue intérieur par un jeune garçon d'une quinzaine d'années ; mais l'imaginaire ici évoqué réactive bien le mythe du voyage comme vecteur de connaissances, et avec lui le lointain souvenir de Bouvier, de Cendrars ou de Rimbaud.

### **Un voyage mémoriel : le train des pensées de Mathias Énard**

À plusieurs reprises Mathias Énard associe lui aussi le voyage à l'idée d'une temporalité spécifique, interagissant avec le temps du récit d'une part (l'histoire racontée au cours de ce déplacement) et celui de l'écriture d'autre part. C'est d'ailleurs le principe qui gouverne du début jusqu'à la fin le roman *Zone*. Pour l'essentiel, ce roman retrace le déroulement du voyage qui conduit le narrateur de Milan à Rome : c'est ce récit-cadre qui assure la continuité du propos. Le voyage en train est une expérience qui s'éprouve dans sa durée, aussi bien au plan de la

diégèse (une action étendue sur plus de douze heures) qu'au plan de la lecture elle-même (521 pages dans la collection « Babel »). Dans la vie mouvementée du personnage, ce voyage s'apparente à une sorte de parenthèse parfois ressentie comme un peu monotone : « le train avance, bientôt Bologne, puis Florence et enfin Rome [...] rien de nouveau sous le soleil ferroviaire » ; « température constante vitesse plus ou moins constante », peut-on lire dans le chapitre X (ZO, 217). Le temps lui-même est diversement perçu, en fonction des pensées qui assaillent le protagoniste : « plus qu'une heure avant Rome [...] bonne nouvelle ou mauvaise nouvelle je ne sais pas [...] c'est long une heure c'est long et c'est court » (ZO, 438). Le personnage, accaparé par ses pensées, accorde peu d'attention au paysage, le plus souvent décevant ; il se contente d'évoquer « l'écran noir de la fenêtre où s'anime, de temps en temps, une bourgade sinistre » (ZO, 217). C'est à peine si le récit est ponctué par le passage d'un obstacle, ou par le déplacement du protagoniste à l'intérieur du train : « un tunnel me compresse les tympan, je vais retourner à la cafétéria roulante, tiens, c'est ce qu'il y a de mieux à faire, je [...] me dirige vers Antonio le barman, le roulis me fait chanceler au milieu de la voiture » (ZO, 365). Le voyage s'effectue avant tout dans la mémoire du narrateur, qui est indifférent au spectacle qu'offre l'Italie plongée dans la nuit et porte sur les passagers une attention tout aussi distraite : « je regarde les Américains et les Américaines s'amuser parler fort dans le wagon-restaurant, dehors la campagne est toujours aussi sombre Antonio le barman se prépare à fermer sa roulante » (ZO, 437). Même lorsqu'il se réfugie aux toilettes (situation associant paradoxalement le mouvement et l'immobilité, également observée chez Jean-Philippe Toussaint), le narrateur poursuit son travail de remémoration « assis sur [s]on trône ferroviaire [s]a clope à la main » (ZO, 275). Dans ce voyage intérieur, essentiellement vécu à la première personne, les pressentiments du voyageur ont plus de relief que n'importe quelle circonstance extérieure : « j'ai soudain la sensation inouïe que quelque chose va se produire dans ce wagon, quelque chose de tragique » (ZO, 217).

Pour Thangam Ravindranathan « le voyage en train est précisément, dans l'extraordinaire roman d'Énard, l'occasion d'un ralentissement<sup>405</sup> ». Cette impression est en partie due au fait que le trajet qu'effectue le narrateur constitue une saisissante métaphore du cheminement de ses pensées : les cahots du train figurent l'entrechoquement de ses propres réflexions, elles-mêmes inspirées par le produit de ses recherches, qu'il transporte avec lui :

les milliers de documents de la mallette que le train promène à travers la campagne italienne ne sont que cela, des intersections, des hommes entrevus au Caire à Trieste ou à Rome, c'était simple, il n'y avait qu'à dévider les fils suivre les rails attendre de les rencontrer dans

---

<sup>405</sup> Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 132.

la nuit dans ma propre nuit qui grignote le paysage [...], au gré du mouvement des voies, je ferme les yeux, où voudrais-je aller maintenant » (ZO, 152).

Ce parallèle entre les méditations du protagoniste et le déplacement du train est fréquemment réactivé, en particulier à la faveur d'une longue comparaison à l'ouverture du chapitre XI qui assimile le réseau du chemin de fer à une représentation de la condition humaine : chacun d'entre nous semble être « comme des rails dans la nuit des traits des réseaux infinis de relais et nous, le plus souvent silencieux, étrangers qui ne nous ouvrons pas plus l'un à l'autre que nous ne le faisons à nous-mêmes, obscurs, obtus, perdus » (ZO, 241). Le chemin de fer en vient à revêtir une dimension clairement allégorique ; le train, personnifié, permet de dire l'épuisement d'un cheminement incessamment recommencé : « il faut tout reconstruire et rouler, rouler avec un train épuisé tendu tremblant courbaturé qui balance d'aiguillage en aiguillage » (ZO, 514). Mais le chemin de fer n'est pas seulement allégorie de la condition humaine, il est aussi métaphore du travail de l'écriture : le passage d'un récit enchâssé (tel ou tel souvenir convoqué par le narrateur) au récit-cadre (le récit du voyage vers Rome) est lui-même assimilé à un aiguillage ramenant le train de la narration sur la voie principale. Cette assimilation de l'écriture à un réseau ferroviaire transparait à la faveur d'une pirouette lorsque le narrateur évoque : « un miracle comme disent certains pour me remettre sur les rails qui me guident maintenant vers Rome » (ZO, 364). En termes narratologiques, il est permis de voir ici une métalepse, cette figure qu'évoque Gérard Genette dans *Figure II* « par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique »<sup>406</sup> ; l'expression *se remettre sur les rails* désigne tout à la fois un retour au récit premier et à la situation concrète vécue par le personnage.

### **L'expérience ferroviaire d'une compression de l'espace et du temps**

Le voyage ne modifie pas seulement le rapport que le voyageur entretient avec le temps d'une part et l'espace d'autre part : il peut constituer à lui seul une expérience totale, associant irrémédiablement ces deux dimensions. Cette conjonction est particulièrement sensible – quoique de façon très fugitive – à bord du Shinkansen, ce train à grande vitesse qu'emprunte le narrateur de *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint. Le voyage lui permet de percevoir de manière intuitive cette étroite imbrication : « Je regardais par la vitre sans penser à rien, témoin passif de cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage. » (FA, 134) Il convient de noter que la passivité du personnage – grief souvent formulé à l'encontre du touriste – se révèle finalement trompeuse : c'est à l'instant même où il consent à

---

<sup>406</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972.

une forme de déprise, d'abandon à lui-même qu'il perçoit un ordre des choses dont il ne semblait pas avoir conscience jusqu'alors, assimilant par là même le voyage à une occasion singulière d'éprouver son rapport au monde (le contexte japonais pourrait suggérer l'idée d'une méditation zen). Sans en avoir nécessairement conscience, le protagoniste de *Faire l'amour* valide à sa manière l'enseignement d'Henri Bergson – pour qui l'espace résulte du temps qui est consacré à son observation<sup>407</sup> – et celui de Paul Virilio – pour qui « La vitesse traite la vision comme matière ; avec l'accélération, voyager c'est comme filmer, produire moins des images que des traces mnémoniques nouvelles, invraisemblables, surnaturelles<sup>408</sup>. » Cette expérience n'est d'ailleurs pas sans liens avec la trame du roman. Car *Faire l'amour*, en dépit de son titre, retrace bien l'histoire d'une séparation qui s'amorce et qui se poursuivra dans les romans suivants ; cette déliaison sentimentale prend ici comme ailleurs un tour existentiel : elle se diffracte partout dans le roman sous la forme d'épisodes vécus dans des temporalités (verbales) et des espaces (textuels) différents.

### **Le voyage en avion revisité par l'ivresse ou l'indécision**

L'expérience du voyage aérien, elle aussi, peut aussi être assimilée à une expérience existentielle. Elle est parfois vécue sur un mode enthousiaste, à l'image d'Ann Hidden, l'héroïne de *Villa Amalia* de Pascal Quignard, qui jusque dans les dernière pages du roman associe l'expérience de l'avion à la possibilité d'une réinvention : « Elle aimait partir. C'était si exaltant d'être dans l'assurance du départ. » (VA, 291) Mais parce qu'elle permet au voyageur de se détacher du monde dans lequel il vit au quotidien, parce qu'elle renoue avec une symbolique d'élévation en gagnant le ciel, symboliquement associé au divin dans la civilisation occidentale, l'expérience du vol n'est jamais anodine. L'attitude du voyageur s'en ressent, comme le note Rachid Amirou qui observe que « dès l'installation dans la salle d'attente, le touriste se trouve déjà "ailleurs", inaccessible, dans son "monde". Il se replie sur lui-même, sur son "centre", pour concilier les sentiments contradictoires qui le traversent : la joie de s'élever vers le ciel, la peur de perdre pied sur terre et l'enfer du doute quant à l'inconnu, à ses propres émotions et aux aventures qu'il espère et redoute<sup>409</sup>. »

Cette irréductible singularité du transport aéronautique est très sensible chez Mathias Énard. Certes, l'essentiel du roman *Zone* est consacré à l'évocation d'un voyage en train ; mais les dernières pages, à l'inverse, sont tout entières tournées vers l'envol incertain du protagoniste : arrivé à l'aéroport, Yvan Deroy hésite à poursuivre son voyage en embarquant

---

<sup>407</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit.

<sup>408</sup> Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 67.

<sup>409</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., pp. 168-169.

pour une ultime étape à bord de l'avion qui doit le conduire vers le Nouveau Monde. Au plan narratif, cet envol encore hypothétique est différé par l'évocation d'un épisode antérieur qui revêt lui-même un enjeu capital aux yeux du protagoniste : quelques années auparavant, il a quitté le Liban pour tenter de se rapprocher de la femme dont il était alors amoureux. Cette digression inattendue permet à l'auteur de revisiter une première fois le *topos* du voyage en avion, dont le déroulement se trouve affecté par l'état d'ivresse avancé du protagoniste. Ce faisant, Mathias Énard renoue avec une tradition bien établie, comme en atteste ce récapitulatif esquissé par Jean-Didier Urbain : « Charles Baudelaire, Timothy Leary, Henri Michaux, Jean Cocteau, E. Jünger, les Soufis, et bien d'autres poètes ou mystiques ont souligné ces liens entre "ivresse" et voyage », observe l'anthropologue, qui note que « [d]ans l'ensemble, ils mettent en lumière l'aspect « extatique » du voyage, son caractère de sortie de soi, de sortie du temps et de l'espace<sup>410</sup>. » Le récit du premier vol (Beyrouth-Milan-Paris) auquel se livre le protagoniste participe de cette association. Le voyageur, que caractérise un état perceptif altéré, identifie confusément les espaces de l'aéroport mais il est privé de sa lucidité et n'est plus en mesure d'agir par lui-même. Il est syntaxiquement réifié, comme en témoigne le recours à des constructions impersonnelles soulignées par un usage insistant de l'anaphore : « il fallut me conduire à l'aéroport, il fallut me conduire jusqu'à la salle d'embarquement, il fallut me réveiller pour me conduire jusqu'à l'avion, [...], il fallut me réveiller ensuite à l'arrivée à l'aéroport de Roissy » (ZO, 513). L'état d'Yvan Deroy est tel qu'« une hôtesse de la Middle East Airlines a dû [le] sortir un instant de l'ivresse pour [l]'aider à monter dans l'avion » (ZO, 513). Pour un personnage en bout de course, ce vol est vécu comme une variante et un prolongement du sommeil, mais aussi comme une expérience existentielle qui le rapproche singulièrement de la mort à la faveur d'une perception hallucinée du cosmos :

moi qu'une pichenette pousserait hors du monde, moi qui ne désire plus rien, pas même le sommeil dont je crains le réveil, pas même la femme qui ne m'attend pas et dont je voulais si fort la présence, avant de m'engloutir dans la boisson et l'envol, raide, ivre mort confié aux cieux comme un ange, endormi d'un sommeil de plomb, ronflant sans doute à trente mille pieds de haut, bien au-dessus des nuages là où la nuit est toujours claire, là où l'on peut contempler les amas stellaires et les galaxies (ZO, 513)

D'une certaine manière, l'évocation de ce premier (en)vol prépare la chute du roman : dans les deux dernières pages en effet, on voit le personnage à l'aéroport de Fiumicino hésiter à embarquer. Une fois encore, Mathias Énard bouscule la représentation que l'on pourrait

---

<sup>410</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 169.

attendre d'un voyage aérien : le protagoniste n'est plus en proie à l'ébriété, mais son état d'indécision place le départ sous le sceau de l'incertitude. Le caractère hypothétique du vol est renforcé par l'usage du futur simple, qui assimile cette scène à une forme de prolepse, comme si le personnage anticipait sur son irrésolution, ignorant lui-même quelle décision sera la sienne. Dans un chapitre qui ne comporte qu'un seul alinéa et qu'un seul point (le point final d'un livre qui en presque dépourvu, à l'instar de *Zone* de Guillaume Apollinaire), cet épisode se démarque par la formulation d'adieux adressés à la troisième personne : « adieu, Yvan Deroy rejoindra le ciel lui aussi, le Nouveau Monde, adieu Rome trop éternelle » (ZO, 516).

En apparence, la salle d'attente dans laquelle se trouve le protagoniste frappe par son caractère familier : « je suis dans l'univers des moquettes grises des écrans de télévision [...] j'habite la Zone où les femmes sont fardées et portent un uniforme bleu marine » (ZO, 516). Gardons-nous cependant de considérer cette « zone » – dont la dénomination fait évidemment écho au titre du roman – comme un emplacement anodin : il s'agit au contraire d'un espace symboliquement chargé, que Rachid Amirou assimile à « un lieu magique », à « un tremplin pour le rêve » : « Comme tout lieu "sacré" », note le sociologue, « on ne s'en approche qu'en respectant des rites. Aussi faut-il solenniser le moindre acte des voyageurs. Ainsi, le rituel de la "perte du temps" fait partie intégrante de la cérémonie de départ. Ce rituel – fait de pauses et de répétitions souvent injustifiées d'un point de vue purement pratique – est nécessaire pour structurer, à l'intérieur d'une cosmogonie, les dimensions spatiales et temporelles<sup>411</sup>. » Chez Mathias Énard, la description de l'aéroport se complexifie par le recours à l'intertexte homérique : l'uniforme des hôtesses est assimilé par le recours à l'apposition à un « beau péplos de nuit étoilée » (ZO, 516), tandis que le personnage s'imagine lui-même, tel un nouvel Ulysse au lendemain de la chute de Troie, « dans [s]a tente auprès des nefes creuses ». Parfois, il s'identifie à un combattant achéen (« je suis Achille calmé ») se préparant à franchir « des fleuves au trois fois triple tour et d'autres Scamandres barrés de cadavres » (ZO, 517). Ces multiples va-et-vient entre références à Homère et évocation de l'univers familier de l'aéroport déstabilisent le cadre référentiel du récit, comme en témoigne l'usage des déictiques qui tendent à raccrocher tant bien que mal la fiction délirante du personnage au décor concret de l'aérogare : « je me suis trouvé une tente elle est à moi maintenant c'est ce tapis ignifugé et ce velours rouge » (ZO, 517).

La surprise du lecteur ne vient pas seulement de cet effet de brouillage entre mythe et réalité ; elle a également pour origine l'inaction du personnage qui tarde à s'embarquer, même au moment de l'appel de son nom, dont les échos nous parviennent au discours indirect libre :

---

<sup>411</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 167.

« j'attendrai le dernier appel pour mon vol, les passagers, la destination, je serai assis là sur mon banc de luxe sans pouvoir bouger » (ZO, 516) ; « mon nom se répète envahit l'air c'est le dernier appel le dernier appel pour les derniers passagers du dernier vol je ne bougerai plus de ce siège l'aéroport, je ne bougerai plus » (ZO, 516-517). À l'empressement habituellement éprouvé au moment de l'embarquement s'est substitué un temps suspendu : « je serai assis là sur mon banc de luxe sans pouvoir bouger » ; « il n'y a plus de désir plus d'envol plus rien un grand flottement un temps mort » (ZO, 516) À la différence des « cent cinquante compagnons de limbes [qui] ont déjà embarqué [dans l'oiseau d'acier] » (ZO, 517), il refuse de rejoindre l'avion. Le personnage semble frappé du sceau du renoncement, à l'image d'un Ulysse qui refuserait à la fois de partir et de combattre, deux activités d'ailleurs renvoyées dos à dos : « c'en est fini des voyages, des guerres » (ZO, 517) ; son geste (ou plutôt son non-geste) s'apparente à une forme de libération, à un acte le déliant de tout ce qui le retenait jusque-là : « nulle part plus personne j'appartiens à l'entre-deux au monde des morts-vivants enfin je n'ai plus de poids plus de liens plus d'attaches » (ZO, 517)

Ce finale se conclut d'une façon inattendue par l'irruption d'un nouveau personnage évoquée au futur simple, ce qui lui confère un caractère nettement prophétique : « à côté de moi le type au regard franc me sourira je lui rendrai son sourire » ; cette figure anonyme se présente à la manière d'un *alter ego* du protagoniste tout en contribuant à donner au récit une tonalité nettement fantastique ; son attente paraît s'inscrire en effet dans des temps immémoriaux : « il y a des années qu'il est là suspendu lui aussi » (ZO, 517). Le texte se singularise alors par la multiplication d'éléments intertextuels empruntés aux horizons les plus divers, à la fois bibliques et mythologiques, où se superposent pêle-mêle la figure de Prométhée – le personnage est « enchaîné à son banc des années » (ZO, 517) –, celle d'Atlas – « c'est un géant [...] dont on dirait qu'il a porté le monde sur ses épaules » – et celle de Saint-Christophe – « si j'osais, si j'osais je me hucherais sur ses épaules comme un bambin ridicule, je lui demanderais de me faire traverser des fleuves ». Par contrecoup, le protagoniste endosse lui-même une dimension christique ; figure sacrificielle, il en vient à susciter l'empathie : son compagnon de banc le regarde « avec une compassion infinie » avant de lui proposer une cigarette – la dernière, celle du condamné : « une dernière clope avant la fin ? ». Ce faisant, Mathias Énard parvient à donner à cet ultime échange, porté par un rythme haletant, une ampleur incontestable : il y mêle très librement les figures et les registres les plus divers, s'affranchit délibérément de tout ancrage réaliste, et y insuffle un imaginaire contemporain qui fait dire au protagoniste, s'adressant à cette réincarnation de Saint Christophe – saint patron des voyageurs – : « je lui demanderais d'être mon dernier train, mon dernier avion ».

## Olivier Rolin ou la mort (ratée) du héros

Il nous faut évoquer une ultime dimension symbolique, associant le temps du voyage à la mort – elle-même souvent euphémisée à travers l'évocation d'un *dernier voyage*. Cet imaginaire très ancien est encore très présent dans le champ de la littérature contemporaine. La perspective de la mort se fait particulièrement sentir dans l'évocation du transport aérien, sans doute en raison de la fréquence relativement occasionnelle à laquelle on y recourt (peu de voyageurs font de l'avion un usage quotidien), de son caractère irréductiblement insolite (il n'est pas dans la nature de l'homme de prendre les airs) et du traitement médiatique accordé aux catastrophes aériennes.

Dans *Bakou, derniers jours*, Olivier Rolin se joue de cet imaginaire mortifère en le croisant avec un souvenir intratextuel ; comme le rappelle Bruno Blanckeman, « le départ pour Bakou trouve son origine dans un jeu littéraire fixé par le roman *Suite à l'hôtel Crystal* ». Dans ce roman paru six ans plus tôt, le romancier imaginait effectivement trouver la mort dans une chambre en située en Azerbaïdjan : « Le nom de l'hôtel, si proche de celui du fleuve des morts grec, me suggéra l'idée de mettre en scène, dans ma chambre de l'Apchéron, mon propre suicide, en tout cas celui d'un personnage qui porte mon nom » (SHC, 23). Circonstance aggravante, « la notice biographique sur la couverture du livre, paru en 2004, mentionnait mes lieux et dates de naissance et de mort : « BOULOGNE-BILLANCOURT, 1947 – BAKOU, 2009 » (SHC, 23-24). L'intrigue qui structure *Bakou, derniers jours* repose donc sur ce rendez-vous avec la mort de l'auteur, qui atteint naturellement son paroxysme dans les dernières pages, au moment où l'écrivain s'apprête à embarquer dans l'avion qui doit le ramener à Paris. Olivier Rolin réactive alors délibérément les angoisses liées au transport aérien pour susciter l'attention du lecteur ; dès l'arrivée à l'aéroport, la scène est dramatisée par le recours au minutage : « Six heures cinq, le jour se lève sur les carlingues mouillées de rosée. » (SHC, 145) ; « Six heures cinquante, ça y est, on embarque. » (SHC, 146) Le narrateur, obsédé par l'imminence de sa disparition, assimile chaque détail technique à un sombre présage, allant jusqu'à transformer mentalement les consignes de sécurité en « *life rests under your feet*, "la vie repose sous tes pieds" » (SHC, 146). Cette gravité n'est cependant pas dépourvue d'un caractère burlesque : le romancier ne cède pas à la tentation trop facile du registre tragique et, à mesure qu'il instaure une tension dans son récit, il la désamorce partiellement par des commentaires à tonalité comique : le message de l'équipage qui annonce l'heure prévue pour l'arrivée inspire au narrateur un : « Cause toujours... » tandis que l'indifférence des passagers à la situation qu'il perçoit comme critique lui fait dire : « Pauvres cloches... ». Le suspense va *crescendo* jusqu'au moment du décollage ; cette ultime étape est dramatisée par l'accumulation de données techniques et par le recours à la troisième personne qui rappelle le style des rapports des

commissions d'enquête retraçant *a posteriori*, et souvent au présent de narration, les circonstances d'un crash aérien :

Sept heures quatorze. Alignement dans l'axe de la piste. C'est maintenant ou jamais. [...] Les quelque soixante tonnes de l'A319 s'élancent. Vingt-six mille livres de poussée sous chaque aile, les deux réacteurs turbinent à fond. Vingt-sept secondes plus tard, l'avion atteint cent vingt nœuds et lève le nez. Ça grimpe bien, apparemment. Vario positif, deux mille quatre cents pieds/minute, on remballe le train, puis, à deux cent trente nœuds, on escamote les volets, l'avion est « lisse », comme disent les pilotes. [...] A sept heures trente-cinq, alors qu'on vole à sept cent onze kilomètres/ heure, à dix mille trois cent soixante mètres d'altitude, par une température de moins quarante, paraissent sous l'aile les neiges du Grand Caucase. (SHC, 147)

Cette dernière considération géographique amène le retour à la première personne, et permet à l'auteur à conclure sous la forme d'une assertion clairement performative : « A partir de maintenant, même si l'avion se désintégrait, ce n'est pas à Bakou que je serais mort. Autant dire que ça ne vaudrait plus le coup. » (SHC, 147) Par cet exemple, on voit combien cet imaginaire mortifère hante l'esprit des touristes comme celui des écrivains, lesquels en font souvent un prétexte au jeu ; le phénomène n'est d'ailleurs pas nouveau, comme le rappelle Olivier Rolin – jamais à cours de référence intertextuelle – en citant le poète brésilien Drummond de Andrade, *Morte no aviao* : « La mort a disposé des fauteuils pour le confort / De l'attente. Ici sont réunis / Ceux qui vont mourir et ne le savent pas<sup>412</sup>. »

### 4.3 Subversion d'un univers trop bien ordonné

Le romancier, lorsqu'il porte un regard attentif sur la forme que prennent aujourd'hui les déplacements des voyageurs, est souvent amené à dresser le tableau d'un monde gouverné par la statistique et la prévisibilité. Ce constat invite à la mélancolie, tant le surgissement de l'inattendu y paraît improbable ; à terme, la place même du romancier paraît condamnée : quel rôle endosser, sauf à poursuivre indéfiniment la peinture dysphorique d'un monde excessivement standardisé ? comment espérer *transporter* l'imagination du lecteur au milieu de flux aussi soigneusement pensés, calculés, canalisés ? Il semble pourtant que la perspective d'un

---

<sup>412</sup> Carlos Drummond de Andrade, « Mort en avion », *La machine du monde et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2005, pp. 80-88.

renouvellement puisse s'esquisser à la faveur des dérèglements que le romancier est susceptible d'introduire dans le monde trop bien ordonné du transport contemporain.

### **Détournement d'usage**

Ce dérèglement de la prévisibilité apparaît très fréquent chez Jean-Philippe Toussaint. Il faut dire que les occasions ne manquent pas dans une œuvre romanesque où les personnages sont incessamment en déplacement ; cette mobilité prend même parfois un tour paroxysmique, comme le reconnaît le narrateur de *Fuir* : « J'avais somnolé dans des taxis et dans des minibus, dans des zones de transit et dans des salles d'attente, je m'étais assoupi plusieurs fois dans l'avion » (Fu, 132). Dans un univers à ce point mobile, les occasions d'évoquer les moyens de transports sont donc nombreuses.

Un premier dérèglement, souvent pratiqué par le romancier, est celui du détournement d'usage : le mode de transport, quelle que soit sa nature, est utilisé à des fins très éloignées de celles pour lesquelles il a été imaginé. Ainsi dans *La Télévision*, le narrateur embarque à bord d'un bus à deux étages dans le seul but, semble-t-il, de laisser divaguer ses idées. Au souci pragmatique de la rapidité et de l'efficacité qui a partie liée avec la pratique du tourisme, se substitue la pratique désinvolte de la flânerie, aussi bien au plan du déplacement matériel (le protagoniste se montre indifférent à la durée du trajet et à sa destination, si tant est qu'il en ait une) qu'au plan des idées (il les laisse librement divaguer) :

J'avais pris un autobus à deux étages sur la Arnheimplatz, et, après avoir présenté mon coupon mensuel au chauffeur, j'étais monté m'asseoir au premier rang de l'impériale. Assis là tout seul au premier étage de l'autobus, les pieds en appui sur le rebord de la fenêtre, je regardais les dernières lueurs rosées du jour s'éteindre devant moi sur la ville. [...] je me laissais porter dans les rues de Berlin en songeant à mon étude, non pas tant de façon appliquée et concrète, pour réfléchir à tel ou tel point précis de mon travail, mais de façon purement béate, vague et légère, flâneuse et vagabonde, comme si toutes ces merveilleuses pensées informulées qui se pressaient maintenant dans mon esprit allaient se retrouver un jour dans le marbre immuable de quelque étude idéale et achevée. On peut toujours rêver. (TV, 135)

La chute de ce paragraphe apparaît particulièrement ambiguë, voire contradictoire : la dernière phrase, mise en relation avec le discours qui précède et prise dans son acception la plus commune, semble marquer un recul critique de la part du narrateur (comprendre : « et puis quoi encore ? ») ; rétrospectivement, celui-ci semble mettre en doute l'intérêt de ces divagations pour son travail de recherche. Mais on peut y voir aussi *a contrario* la revendication d'une forme d'art de vivre, voire un art poétique (comprendre : « après tout, c'est mon droit ») : rien n'interdit

au personnage – pas plus qu'au lecteur ou au romancier – de laisser aller son imagination. Cette dernière interprétation paraît confortée par la fin du roman, où Jean-Philippe Toussaint évoque de nouveau l'usage inattendu qu'il fait du *dubble-decker* sur le mode de la réitération et de l'expérience partagée aux côtés de son enfant : « Nous nous installions rituellement au premier étage de l'autobus et nous regardions les rues de Berlin défiler devant nous, assis côte à côte au premier rang de l'impériale » (TV, 257-258) : chacun à leur façon, ils se réapproprient le véhicule : le fils « se [lève] parfois de son siège pour faire mine de conduire l'autobus en tournant un volant imaginaire entre ses mains, qu'il manœuvrait comme un grand gouvernail de navire » (TV, 258), tandis que le père songe à son travail de recherche sur le mode très libre de l'association d'idées (l'impériale l'invite « à penser à Charles Quint », lui-même lié à son sujet d'étude). Le rapport de filiation ainsi suggéré est lui-même équivoque : qui de l'enfant ou de l'adulte peut le plus légitimement se targuer de mieux maîtriser le pouvoir de l'imagination, propre à revisiter l'usage d'un lieu ou d'un moyen de locomotion ?

### **Les véhicules insolites de la fiction**

Une autre stratégie consiste à mêler aux modes de transports les plus habituels des véhicules relativement inattendus. Ce décalage est parfois lourd de conséquences quant à la façon dont est perçu l'environnement extérieur. Ainsi la visite du centre historique de Pékin, passage obligé de tout voyageur en Chine, se trouve-t-elle complètement transfigurée dans *Fuir* par le fait qu'elle s'effectue à moto : le narrateur, ayant pris place derrière un conducteur dont il ne comprend pas la langue, en est réduit à entrevoir à toute vitesse les bribes d'un paysage dont il ne parvient pas à démêler la complexité :

Nous nous faufileons entre les véhicules pour glisser le long de ronds-points embouteillés et accélérations encore [...] quand je vis soudain apparaître sur ma gauche le monumental portrait de Mao au-dessus de l'entrée de la Cité interdite, et, fugitivement, dans le même mouvement fuyant de la moto qui nous emportait, les fameuses enceintes roses du Palais impérial que nous étions en train de longer, en même temps que Zhang Xiangzhi, devant moi, qui continuait de conduire la moto sans ralentir, lâchait un instant le guidon pour m'indiquer l'édifice du bras en me criant : *Gugong, Gugong !*, tout en levant le pouce en l'air dans le vent pour témoigner sans doute en quelle haute estime il tenait le monument (et m'en conseiller par là même, en quelque sorte, implicitement, la visite), et que moi-même, cramponné à son dos et la vue gênée par un vieil autobus vert et jaune qui était en train de nous dépasser, je me retournais pour apercevoir une dernière fois l'enfilade de toits en pagode de la Cité interdite qui disparaissait déjà au loin (FU, 91-92)

La circulation à moto donne lieu à une scène plus inattendue encore quelques dizaines de pages plus loin : à la visite – en soi déjà assez inhabituelle – d'un lieu touristique sur un motorcycle succède un épisode autrement plus aventureux : s'inspirant de l'esthétique du cinéma d'action, le romancier multiplie les poncifs empruntés aux films de genre. Leur nombre produit un effet de saturation qui suggère une dimension parodique ; le tout est assemblé sous la forme d'un *crescendo* soigneusement orchestré : la première difficulté vient de ce que trois personnages ont cette fois-ci pris place sur le deux-roues : « Nous roulions en ligne droite, mais la moto était foncièrement déséquilibrée par nos poids accumulés, et Zhang Xiangzhi devait parfois la rattraper de justesse à la force des poignets » (FU, 115). La scène se complique quand le pilote doit affronter des éléments déchaînés, « s'agrippant fermement des deux mains au guidon pour conjurer les assauts du vent, qui nous chahutait par brusques rafales latérales et nous faisait zigzaguer un instant sur la chaussée. » (FU, 115) Le motif de la course poursuite est alors suggéré par l'arrière-plan sonore : « Il y eut alors, venant de loin, et qui gagnait du terrain, l'émergence d'un son de sirène de police, encore lointaine, presque abstraite, qui se rapprochait de nous inexorablement, que nous entendions de mieux en mieux, qui grandissait dans l'air, et même de plusieurs sirènes de police, peut-être d'un *convoi* » (FU, 116, nous soulignons) Le traitement cinématographique se confirme par le recours à l'arrêt sur image : en un finale spectaculaire la scène semble se figer tandis que le volume sonore, lui, va *crescendo* : « la moto s'emballait dans ce surplace perpétuel, sollicitée au-delà de ce qu'elle pouvait donner et ne produisant rien de plus qu'un son étranglé de bécane trafiquée qui montait furieusement dans la nuit dans le vrombissement du moteur et les hurlements du pot d'échappement » (FU, 116).

En première lecture, l'adoption de moyens concertés (choix d'un véhicule inattendu ; adoption d'une esthétique cinématographique ; recherche du spectaculaire) bousculent sans ménagement les représentations touristiques que le lecteur occidental pourrait se faire de la Chine. Jean-Philippe Toussaint prend délibérément le contre-pied d'une approche réaliste. Mais paradoxalement, la scène n'est pas dépourvue d'une forme de pittoresque : le choix de la moto rend compte à sa manière de la surreprésentation des deux-roues sur le continent asiatique ; l'emprunt aux films de genre peut être lu comme un clin d'œil à la tradition chinoise du cinéma d'action incarnée par Bruce Lee ou Jackie Chan ; quant aux effets spectaculaires, c'est bien le moins que l'on puisse attendre d'une région qui a vu naître et se développer les arts martiaux. Certes, l'art du décalage systématisé que pratique Jean-Philippe Toussaint le conduit à mettre à distance les codes de la visite touristique ou de ceux du récit de voyage au sens où nous les entendons habituellement ; mais cette démarche contribue, par la réintroduction d'une forme inattendue de romanesque, à faire advenir une représentation de la Chine où se mêlent réalité objective (la circulation à moto) et représentations collectives (un peuple adepte du combat

rapproché). Le comique de la scène résulte évidemment de l'humour du protagoniste, anti-héros bien obligé de reconnaître que sa culture occidentale ne le prédispose pas à l'immersion dans un univers à ce point codifié.

### **Le motif du convoi : vers un dérèglement systématisé**

Une autre technique narrative doit être signalée, qui est à la fois étroitement liée à l'univers des transports et caractéristique de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint : elle consiste à mettre en scène, de manière généralement inattendue, différentes formes de *convois*. Le mot apparaît de manière récurrente dans l'œuvre toussaintienne, où il est généralement employé pour désigner un assemblage de véhicules disparates et/ou détournés de leur usage habituel. L'une des premières occurrences du mot est observable dans *La Réticence*, qui retrace les vacances d'un père en compagnie de son fils. Il s'agit d'une variante *a minima* du convoi : « je pris la direction du supermarché, mon fils devant moi dans sa poussette, qui se tenait bien droit sur son siège et qui regardait devant lui avec une intense attention, petite figure de proue immobile à l'avant du *convoi* » (RE, 21 ; nous soulignons) : la poussette indirectement assimilée à un navire confère à cette description les faux airs d'une épopée minimaliste. L'auteur récidive de façon plus spectaculaire dans *Fuir*, lorsque Marie rend un dernier hommage à son père mort sur l'île d'Elbe en le précédant à cheval : « Bientôt, le *convoi* approcha de la ville, [...] elle resta bien au centre de la chaussée à quatre voies, le long corbillard noir aux vitres teintées toujours derrière elle, qui ne cherchait plus à la dépasser, devenu docile lui aussi, mis au pas, amadoué, qui la suivait au ralenti » (FU, 150). Un nouveau convoi est observable dans *La Vérité sur Marie*, quand sont évoqués les véhicules chargés de convoier les touristes de luxe que sont Marie et son nouveau compagnon vers l'aéroport de Narita : le narrateur décrit successivement une limousine de location japonaise ornée de « petits napperons brodés sur les appuie-tête et un accoudoir amovible doté de boutons électroniques orné des lettres MAJESTA », un minibus aux « portières signées d'un monogramme doré » (VM, 86-87) occupé par « quatre Japonais en blazer bleu marine à écusson » cohabitant avec un désordre « de cartons enrubannés, de sachets fleuris et de pochettes à froufrous » et d'un monumental van en aluminium à bord duquel se trouve le pur-sang qui les accompagne. Le caractère spectaculaire de cet équipage est souligné au moment où il s'ébranle : « Le *convoi* s'était mis en route et descendait au ralenti la voie d'accès privée de l'hôtel, l'étroit minibus menant la marche, suivi de la limousine et de l'imposant van en aluminium du cheval qui peinait à prendre les virages et devait virer au plus large avec d'infinies précautions. » (VM, 87)

L'intérêt que manifeste Jean-Philippe Toussaint à l'égard de ce motif apparaît significatif : manifestement l'auteur regimbe à l'idée se cantonner à des situations ordinaires, et

s'emploie à donner un caractère exceptionnel et improbable aux situations qu'il décrit, quitte à verser dans une forme de surenchère : au convoi minimal que formaient le narrateur et son enfant s'est substitué le luxe de la limousine, le gigantisme du van et le volume hors-norme des vingt-trois bagages emportés par Marie. L'étiquette minimaliste, qui lui est souvent accolée et qui fait sens pour *La Salle de bain*, paraît en l'occurrence bien mal adaptée. Christine Jérusalem ne cache pas son scepticisme à l'égard de ce concept : « Si l'idée de minimalisme possède quelque pertinence, elle doit s'entendre avec son corollaire : la tentation du maximalisme (goût du détail agrandi), de la prolifération (emballage des intrigues), de la surcharge (surlignement précieux, fioritures incongrues). Les écritures de Minuit, à quelques degrés de longitude ou de magnitude où on les place, ont peu à voir avec une rhétorique du retrait (social), de la soustraction (photorique) ou du minimum (narratif). Elles se caractérisent à rebours par la diversité et le surplus, voire l'encombrement et l'équivoque<sup>413</sup> ». Jean-Philippe Toussaint, mû par son goût du dérèglement, sacrifie la réputation qui lui a été faite pour réinsuffler dans l'évocation des transports un caractère à la fois épique et incongru.

### **Revisiter le monde du transport aérien**

Ce projet visant à faire vaciller les représentations du lecteur en matière de transports transparait également dans la manière dont Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint revisitent, chacun à leur manière, les codes du récit d'un voyage aérien ; à chaque fois, l'emprise du tourisme s'y fait ressentir de manière inattendue. Dans *Nous trois*, Jean Echenoz évoque la préparation d'une équipe de spationautes chargés d'une mission spatiale qui les amène à voyager à bord d'un appareil militaire. Contre toute attente, la description de cet avion laisse transparaitre une impression d'incongruité par l'écart que creuse le romancier avec la représentation d'un voyage standardisé :

Pas d'hôtesse à bord de ce nouvel avion, un Lockheed C-130 Hercules de l'armée, pas de champagne rose ni de film en huit langues, nul fauteuil inclinable ni loupiote orientable, ni plateau-repas classe affaires avec menu quadrichromique, rien. Juste le gros bruit de moteur de l'Hercules et huit sièges boulonnés par deux au fond de la carlingue sous une lumière crue, derrière des piles de containers photographiés au pochoir, juste un appelé goguenard dans son treillis, manches retroussées au-dessus des coudes, qui déposait sans grâce une ration militaire sur les genoux de Meyer, pâte de fruit énergétique au dessert. (NT, 132-133)

---

<sup>413</sup> Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *art. cit.*, p. 57.

Par un recours insistant à la négation, Jean Echenoz – romancier goguenard – s’amuse autant de la frustration de son personnage que de celle de son lecteur : les joies du voyage en avion sont évoquées sur le mode de l’attente déçue. Il en va de même chez Jean-Philippe Toussaint lorsque l’héroïne de *La Vérité sur Marie* quitte le Japon en compagnie de son amant et du cheval de course de ce dernier. À l’univers familier de l’avion de ligne, au *topos* attendu de l’embarquement à bord de la cabine, il substitue cette fois-ci l’image déconcertante de l’avion-cargo, où les personnages peinent à trouver leurs marques :

En accédant à l’avion, Marie eut la désagréable surprise de constater qu’il n’y avait pas de sièges pour les passagers. Les bras chargés de paquets, elle entra dans une immense soute, à peine éclairée, où étaient stockés des conteneurs. [...] Jean-Christophe de G. alla rejoindre la stalle du pur-sang qui venait d’embarquer à l’autre extrémité de la soute, et Marie le suivait en prenant garde où elle mettait les pieds, évitant les rails sur le sol, inquiète, désorientée dans cet espace brut et inaccueillant. (VM, 123)

Une fois encore, le caractère insolite et déstabilisant de ce voyage tient à l’effacement des repères habituels et sécurisants auxquels est habitué le lecteur-touriste. Encore convient-il de préciser que cette déstabilisation succède à une autre, d’une tout autre ampleur : quelques pages auparavant, le cheval de course qui les accompagne leur échappe en effet sur le tarmac de l’aéroport, ce qui ouvre de nouveaux espaces à la narration et fait advenir l’imprévu dans des lieux d’ordinaire inaccessibles aux voyageurs. L’effet produit est d’autant plus saisissant qu’il oppose l’énergie d’un animal indomptable, intimement lié à un imaginaire de l’aventure et des grands espaces, à une image dévitalisée de la modernité entrevues à travers ses parkings, ses bâtiments techniques et ses grillages. La recherche d’un renouvellement formel est également à l’œuvre quand Jean-Philippe Toussaint évoque le voyage retour lui-même : l’auteur en vient à escamoter les passagers qui ont pris place à bord de l’avion pour concentrer sur Zahir<sup>414</sup>, le cheval, toute son attention :

Car Zahir était autant dans la réalité que dans l’imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d’une conscience, ou d’un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue, et, si dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ne peuvent pas vomir [...] Zahir, cette nuit, indifférent à sa nature, traître à son espèce, se

---

<sup>414</sup>« Zahir, en arabe, veut dire visible, le nom vient de Borges, et de plus loin encore, du mythe, de l’Orient, où la légende veut qu’Allah créa les pur-sang d’une poignée de vent. Et, dans la nouvelle éponyme de Borges, le Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lors qu’on l’a aperçu une seule fois. » (VSM, 106).

mit à vomir dans le ciel dans les soutes du Boeing 747 cargo qui volait dans la nuit. (VM, 137-138)

En choisissant de clore le voyage retour de Marie sur l'image d'un cheval volant dans les airs – nouveau Pégase à son corps défendant –, Jean-Philippe Toussaint parachève son entreprise de déstabilisation romanesque : parce qu'il se joue des usages touristiques, il fait vaciller ce que nous croyions savoir des pistes d'un l'aéroport, de la manière dont on embarque à bord d'un avion ou de ce à quoi ressemble un passager en proie au mal des transports. En se jouant d'un répertoire de situations prévisibles et attendues, Jean Echenoz comme Jean-Philippe Toussaint se plaisent à décevoir ou à déjouer les attentes de leurs lecteurs respectifs. Cela leur est d'autant plus facile que, même lorsqu'il est absent, le tourisme fait sentir sa présence en creux en tant que référence implicite. Chez l'un comme chez l'autre de ces deux auteurs, le jeu avec ces *habitus* touristiques est facteur de dérision. Cette mise à distance ne fait pas que révéler une posture ludique : elle consacre implicitement l'emprise d'un imaginaire touristique commun, en même temps qu'elle suggère la nécessité de le subvertir pour faire renaître une fiction insolite.



## Chapitre 5 Les professionnels du voyage, ces acteurs de la scène touristique

« Finalement, [...] je crois que les professionnels du tourisme sont parmi ceux qui en savent le plus sur ce qui peut rendre les gens heureux ou pas<sup>415</sup>. »

Michel Houellebecq

Dans une conception aventureuse du voyage, l'individu affronte seul un univers qui lui est étranger ; dans la réalité, le voyageur est bien souvent obligé de s'en remettre à autrui. De très longue date, la littérature rend compte de la présence de ces travailleurs qui gravitent dans l'environnement immédiat du voyageur. À mesure que se développe le tourisme, leurs fonctions se rapprochent de celles que nous leur connaissons aujourd'hui. La place limitée qui leur est faite dans le champ littéraire les cantonne longtemps à des rôles relativement secondaires ; mais leur présence tend néanmoins à s'affirmer.

L'époque médiévale, souvent assimilée à une période de relative insécurité, oblige souvent les voyageurs à s'en remettre à une aide extérieure. En dehors des villes, le danger est partout : les campagnes et surtout les forêts sont associées à un imaginaire anxiogène, comme en témoigne l'errance de Tristan et Iseut dans la forêt du Morois racontée par Béroul<sup>416</sup>. Même les itinéraires relativement balisés que constituent les grandes voies de pèlerinage exposent les voyageurs aux mauvaises rencontres. Le morcellement des territoires, la multitude des dialectes pratiqués et une cartographie souvent inexistante les obligent à s'en remettre à des inconnus dont ils sont à la merci – qu'il s'agisse du batelier ou du seigneur dont on traverse les terres. La plupart du temps, le voyageur doit s'en remettre à lui-même pour affronter des territoires qui lui sont inconnus ; la seule assistance à laquelle il peut prétendre se signale par son caractère informel, note Justin Stagl : « Les voyages, au Moyen Âge, étaient très chers, comportaient des dangers et des fatigues et faisaient donc peur, et un bon conseil pouvait alors atténuer quelques-unes de ces difficultés et réduire la peur. Dans la plupart des cas, ces conseils étaient d'ordre

---

<sup>415</sup> Michel Houellebecq, « Abécédaire houellebecquien », *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 178.

<sup>416</sup> *Tristan et Yseut*, édition de J. C. Payen, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, p. 52.

privé et liés au discours oral<sup>417</sup>. » Progressivement cependant les réseaux du voyage se structurent à mesure que se développent les voies de circulation maritimes, fluviales ou terrestres. De très nombreux travailleurs sont employés au service des voyageurs, qu'il s'agisse de permettre leurs déplacements (bateliers, matelots, capitaines, mais aussi postillons ou portefaix) ou de les nourrir et de les héberger (cabaretiers, marchands de vins ou aubergistes). *Gil Blas de Santillane*, le roman de Lesage, amène le protagoniste à côtoyer muletiers et aubergistes. Le développement du Grand Tour, qui préfigure le tourisme au sens où nous l'entendons aujourd'hui, contribue à la naissance de nouvelles activités : il s'agit de véhiculer efficacement, de loger confortablement et de renseigner correctement les voyageurs anglais puis les Européens qui les imitent. Progressivement se créent des établissements pour les accueillir – l'Hôtel d'Angleterre à Calais passe pour être en France l'un des plus luxueux. Mais c'est surtout l'essor du thermalisme puis des stations balnéaires à la fin du XVIIIe siècle qui marque le coup d'envoi d'une ère nouvelle qui voit se développer les premiers palaces – établissements au luxe inconnu jusqu'alors, et qui requièrent cet abondant personnel que nécessite ces nouvelles pratiques élitaires : cuisiniers, grooms, maîtres d'hôtel, femmes de chambre ou garçons d'ascenseur sont à présent embauchés par ces établissements. Des investisseurs avisés contribuent à la naissance de nouvelles stations touristiques et contribuent à structurer le développement d'un nouveau secteur d'activité. Dans le même temps, l'essor de la vapeur entraîne l'émergence de nouveaux moyens de transport et des professions qui lui sont liées. Tous n'entrent pas directement au contact des voyageurs, mais le contrôleur de billet, le chef de gare ou le capitaine du paquebot deviennent de nouveaux interlocuteurs – et autant de possibles personnages pour la fiction romanesque. La corporation des guides de montagne, elle aussi, se structure peu à peu. Les frontières entre les professionnels du tourisme et les travailleurs qui les côtoient se révèlent bien souvent poreuses : tel paysan de haute montagne trouve à s'employer comme guide au moment de la saison touristique, tel pêcheur complète son activité en embarquant des estivants. Ces derniers, en attente de pittoresque, infléchissent parfois le comportement des populations qu'ils côtoient : dès 1909, Henri Bolland assimile les pêcheurs qu'il côtoie à des « Pêcheurs d'opéra-comique » : « Je ne puis m'empêcher de penser et de croire que ces pêcheurs mentonnais sont de simples figurants payés sur le budget [de la ville] pour offrir une distraction quotidienne aux hôtes de la station d'hiver<sup>418</sup>. » Certaines de ces figures jouissent d'un grand prestige, parfois menacé par la modernité. Dans *Venises*, Paul

---

<sup>417</sup> Justin Stagl, « Un système de littérature normatrice des voyages au XVIe siècle », in Gille Chabaud, Evelyne Cohen, Natacha Coquery et Jérôme Penez (dir.), *Les Guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, p. 38.

<sup>418</sup> Henri Bolland cité par Jean-Didier Urbain, *Sur la plage*, op. cit., p. 86.

Morand déplore que « les *vaporetti*, maîtres des canaux, se mett[ent] en grève pour qu'on interdise le Rio Nuovo aux dernières gondoles » ; il regrette l'époque où « le gondolier était encore roi<sup>419</sup> »

Le développement du tourisme occasionne la naissance de réseaux appelés à se structurer et à se professionnaliser. Les syndicats d'initiative font leur apparition au début du XXe siècle ; leur personnel se substitue aux prêtres ou aux notables provinciaux qui conseillaient jusqu'alors les voyageurs à titre bénévole. C'est que très vite le développement touristique devient un enjeu politique : on pressent que ce secteur d'avenir est susceptible d'offrir de nombreux emplois. « [O]n imagine volontiers que le tourisme, l'hôtellerie, les transports pourraient redonner une vitalité aux espaces ruraux et, surtout, à la toute petite ville de province, trop souvent endormie et pétrifiée », note Catherine Bertho-Lavenir, pour qui ce projet politique « forme l'arrière-ban de l'essor des syndicats d'initiative, qui se réorganise sur une base nationale après 1901<sup>420</sup> ». Cet essor n'est pas sans créer rancœurs et convoitises. Dans *L'Homme pressé* de Paul Morand, les Magalis [sic] s'enthousiasment à l'idée de pouvoir profiter d'une manne touristique pourvoyeuse d'emplois : « des postes d'essence s'ouvriraient entourés de boutiques de cartes illustrées et de souvenirs locaux ; on verrait à La Penne un va-et-vient de guides et d'interprètes ; [...] et le petit bouchon devenu Restaurant Magali figurerait sur le guide Michelin à la page gastronomique<sup>421</sup>. »

La massification du tourisme démultiplie le nombre de travailleurs qui lui sont associés. Elle occasionne notamment la naissance d'agences de voyage et voit se développer des stratégies commerciales et des politiques d'aménagement du territoire. Même les guides se professionnalisent : Catherine Bertho-Lavenir observe que dans les années 1980 « la figure du guide du château, caricaturé pour les chansonniers des années 1950, avec son accent paysan, son érudition approximative (son goût, par exemple, pour les vestiges « entièrement d'époque ») et ses à-peu-près historiques, s'efface au profit de médiateurs nouveaux qui, par leur culture et leur formation appartiennent au même monde que les visiteurs<sup>422</sup>. » L'hétérogénéité des demandes tend à stimuler des offres de plus en plus spécialisées, comme le note Jean-Didier Urbain. Raison pour laquelle « naissent, face aux généralistes, des voyagistes spécialistes dont l'offre s'adresse à un "segment" spécifique de la population des vacanciers voyageurs<sup>423</sup> ». Il serait cependant abusif de faire de ces acteurs touristiques des « profileurs » : pour Jean-Didier Urbain, la diversité de la demande est « une réalité dont se préoccupent fort

---

<sup>419</sup> Paul Morand, *Venises*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>420</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>421</sup> Paul Morand, *L'Homme pressé*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>422</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 424.

<sup>423</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, *op. cit.*, p. 126.

peu, ou fort mal, nombre desdits ‘‘professionnels du tourisme’’. Au prétexte du bon sens, de leur expérience ou de leur pragmatisme marchands, ceux-là sont, en matière d'identification des clientèles, le plus souvent des caricaturistes patentés qui s'ignorent<sup>424</sup>. »

\*\*\*

S'interroger sur la place faite aux acteurs du tourisme dans le roman contemporain, c'est d'abord se demander quelle représentation l'auteur se fait du voyage : consent-il à donner toute leur place à ces professionnels en tant que représentants d'une réalité tangible et relativement incontournable, ou bien les occulte-t-il au nom d'une conception du voyage qui voudrait nier l'influence exercée par ces professionnels ?

À cette question, bon nombre d'auteurs contemporains semblent répondre sans ambiguïté en accordant une particulière visibilité aux professionnels du tourisme, qu'ils incarnent la partie la plus visible du dispositif (guides, hôtesses, contrôleurs, chauffeurs, personnel hôtelier...) ou son emprise plus souterraine (tour-opérateurs, enquêteurs, rédacteurs des guides...). Mais cette approche typologique ne saurait suffire à définir la nature du regard que le lecteur est invité à porter sur ces acteurs du tourisme : selon quel point de vue sont-ils envisagés ? quelle axiologie sous-tend leur représentation ? quel rôle sont-ils amenés à jouer dans l'histoire racontée, voire dans le processus narratif lui-même ?

La réponse que l'on peut donner à ces questions fluctue selon la manière dont on entend désigner ces personnages : le phénomène envisagé diffère selon que l'on préfère la formule « professionnels du tourisme », « acteurs touristiques » ou « opérateurs touristiques ». Parler de « professionnels du tourisme », par exemple, c'est mettre en avant la question du travail ; c'est s'interroger tout à la fois sur la nature des fonctions qu'ils exercent, sur la place qu'ils occupent au sein d'une structure hiérarchique et sur la rétribution qui est la leur. À l'instar du romancier, le professionnel du tourisme s'emploie à nourrir l'imaginaire de son interlocuteur, mais doit aussi pouvoir vivre de son activité. L'acuité de ces questions se trouve renforcée par l'inévitable proximité du touriste – figure du vacancier censé constituer l'exact contrepoint de la personne en activité : la coprésence du voyageur et du travailleur, en exacerbant les caractéristiques respectives de ces deux figures, fait du roman évoquant un voyage un lieu privilégié pour penser le monde du travail.

La formule « acteurs du tourisme » tend en revanche à assimiler le microcosme touristique à un petit théâtre où chacun joue un rôle : chaque étape de l'activité touristique peut être envisagée comme une représentation où cohabitent personnages principaux, seconds rôles et figurants. Parce qu'elle convoque le modèle du spectacle donné à destination d'un public,

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 125.

l'activité touristique oblige à questionner les interactions qui s'établissent au sein de cette troupe que constituent les professionnels du tourisme, mais aussi la part de duplicité inhérente à toute entreprise théâtrale : dans quelle mesure chacun de ces professionnels joue-t-il un rôle ? à quels indices peut-on mesurer son degré de complaisance envers le voyageur ? en quoi la figure de l'acteur du tourisme constitue-t-elle un détour pour questionner la relation que le romancier entretient lui-même envers son lectorat, ou le degré d'ironie qu'il met en œuvre ?

La notion d'« opérateur touristique », enfin, invite à questionner le tourisme en tant qu'activité préalablement pensée à destination des voyageurs ; son concepteur partage avec l'auteur de romans un certain nombre de caractéristiques communes : comme le romancier, le professionnel du tourisme est bien souvent le maître du jeu, celui qui organise un récit (le tour-opérateur, le guide touristique) et dont la présence se manifeste de façon plus ou moins discrète. Il est celui qui produit un discours écrit (le rédacteur du guide) ou le dépositaire d'une parole orale (l'animateur d'une visite guidée) ; il est aussi celui qui doit s'efforcer de tenir compte des goûts du public ou au contraire de les infléchir (le rédacteur du catalogue d'excursion). Chacun des acteurs du tourisme est donc susceptible de relayer à sa façon une partie des préoccupations de l'auteur, contribuant ainsi à une mise en abyme diffractée de la figure auctoriale. Cette hypothèse, qui invite à envisager le dispositif touristique en tant que redoublement métaphorique du dispositif romanesque, oblige par contrecoup à s'interroger sur le statut accordé au lecteur : dans quelle mesure, pour paraphraser Chevillard, sa participation est-elle requise<sup>425</sup> ? Est-il amené – comme la plupart des touristes – à se détourner de ces figurants qui constituent l'arrière-plan obligé de tout récit de voyage ? L'écriture du roman permet-elle au contraire au lecteur de prendre part à leurs préoccupations en l'invitant éventuellement à s'identifier à certains de ces personnages ? Le lecteur en vient-il à faire lui-même l'expérience d'un parcours de lecture contraint, d'une visite guidée qui lui serait imposée ? Ce faisant, le roman consacre-t-il la dépossession des prérogatives du voyageur au profit de l'opérateur touristique, assimilé à la figure d'un romancier tout puissant ?

## **5.1 Regards sur le monde du travail : figuration du travailleur touristique**

Dans un recueil intitulé *Petites natures mortes au travail*<sup>426</sup>, Yves Pagès regroupe 23 courts récits inspirés de témoignages authentiques. Il y évoque une sorte de sous-prolétariat

---

<sup>425</sup> « Pour entrer lui aussi dans le tableau, il faudrait qu'[Oreille rouge soit vu par un autre, de dos, assis sur sa pierre. / Ici enfin la présence du lecteur est requise. » (OR, 115).

<sup>426</sup> Yves Pagès, *Petites natures mortes au travail*, op. cit.

constitué de petits métiers peu reconnus. Dans un premier texte ayant valeur d'introduction qu'il intitule « Pseudo », il énumère non sans fantaisie quelques-unes de ces professions. Signe des temps, beaucoup se situent aux marges du tourisme : « plagistes pour aoûtistes solarisés », « plongeurs éphémères d'arrière-cuisine, photographes jetables, travestis *pluto* que rien à marne-la-vallée », « refourgueurs ex-slaves d'iconeries », « couchettistes d'aller sans retour », « croupiers en bord de mer », « liftiers d'ascenseur social<sup>427</sup> »... Si le format de la nouvelle se révèle particulièrement efficace pour rendre compte de l'atomisation de ces nouvelles professions, le roman lui non plus n'est pas en reste : bon nombre d'auteurs contemporains s'emploient à rendre compte du quotidien de ces acteurs du tourisme. Leur statut de travailleurs apparaît d'autant plus saillant qu'il jouit d'un effet de contraste : représentés aux côtés de personnages en vacances, leur condition tranche nettement avec celle des voyageurs qu'ils côtoient. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir les acteurs touristiques devenir des figures emblématiques du monde du travail.

### **5.1.1 Du vacancier au travailleur : jouer les effets de contraste**

Jean-Philippe Toussaint se montre particulièrement attentif à ce qui oppose la condition du vacancier – qui dispose librement de son temps et de son programme – à celle des professionnels du tourisme – soumis à des horaires contraignants et à des tâches qui leur sont imposées. Son écriture tend à souligner cette dissemblance. L'opposition entre les travailleurs et le voyageur apparaît d'autant plus forte que la narration est généralement assumée par un personnage dont les activités professionnelles sont tues. Depuis ses tout premiers romans, Jean-Philippe Toussaint recourt en effet à un narrateur laissant transparaître une attitude désinvolte et dilettante à l'égard du travail, assez proche d'ailleurs de l'image que l'auteur cultive de lui-même dans ses essais *Autoportrait à l'étranger* ou *L'Urgence et la Patience*<sup>428</sup>.

Cette esthétique du contraste est particulièrement sensible dans la représentation que le romancier donne du personnel hôtelier, que Jean-Philippe Toussaint s'emploie à dépeindre tout au long de son œuvre romanesque. Dans son quatrième roman, *La Réticence*, il évoque à la première personne le séjour d'un vacancier sur la côte italienne. Celui-ci passe l'essentiel de son temps à flâner et la plupart de ses activités semblent n'avoir d'autres fins que de tromper l'ennui. *A contrario* le portrait qu'il dresse des responsables de l'hôtel où il réside est celui de travailleurs affairés, incessamment occupés par les tâches les plus triviales. Cette opposition est sensible dès l'arrivée du protagoniste : « J'avais à peine poussé la porte que je me trouvai en

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, pp. 11-13.

<sup>428</sup> Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

présence du patron de l'hôtel qui était accroupi sur le carrelage, une serpillière à la main » (RE, 13). L'asymétrie de ce premier face-à-face est soulignée par la position du travailleur et la trivialité de l'objet qu'il manipule. Ce décalage perdure tout au long du roman : l'attitude prêtée au directeur de l'hôtel dans les dernières pages est tout aussi affairée : « Le patron était là devant moi dans l'ombre du couloir, une main encore posée sur la poignée et un seau et un balai à ses pieds » (RE, 139). Chez Jean-Philippe Toussaint, ce jeu d'oppositions se manifeste d'ailleurs indépendamment du statut de l'établissement où réside le voyageur : dans *Fuir*, le narrateur s'est installé avec sa compagne dans un hôtel tokyoïte fort luxueux. Le contraste qui oppose son attitude à celle des bagagistes n'en est pas moins significatif :

Marie les avait fait entrer, deux jeunes employés de l'hôtel en livrée noire et boutons dorés, une petite toque noire sur la tête qui leur donnait des allures de fusiliers marins. [...] Les bagagistes s'étaient mis au travail, et, de mon lit, je les voyais évoluer furtivement dans la pièce avec une discrétion ostensible [...], soulevant sans bruit les malles et les valises, qu'ils emportaient dans le couloir, où ils chargeaient au fur et à mesure plusieurs grands chariots dorés. (FU, 102).

L'intérêt de la description proposée vaut moins par les informations qu'elle renferme objectivement – l'uniforme des employés, la nature de leur activité – que le contre-champ qu'elle suggère : à l'activité fébrile des travailleurs de l'hôtel s'oppose en effet l'attitude statique du narrateur-touriste qui les observe passivement depuis « [son] lit » ; l'étendue et la minutie de la description vise à souligner l'asymétrie de la situation : une fois encore, l'activité des uns tranche avec la passivité des autres.

### **Micro-portraits au travail**

La nonchalance du protagoniste contraste d'autant plus vivement avec l'activité des personnages issus du milieu du tourisme que la continuité de la narration (assumée par un seul personnage) tranche avec la diversité des micro-portraits que le romancier consacre aux professionnels du tourisme, envisagés comme autant de personnages secondaires, voire de figurants anonymes : un peu à la manière du documentariste Alain Cavalier<sup>429</sup> qui dans ses *24 portraits* explore le monde du travail sous la forme de courts-métrages, Jean-Philippe Toussaint donne un aperçu du cadre dans lequel s'inscrivent ces professionnels et du travail qu'ils effectuent au quotidien. Ces descriptions se signalent à la fois par leur ancrage spatial (elles

---

<sup>429</sup>Alain Cavalier, *24 portraits d'Alain Cavalier*, série de films documentaires réalisés au format VHS entre 1987 et 1991, édités au format DVD par Arte Vidéo en 2006.

circonscrivent le personnage dans son environnement) et par leur caractère dynamique (elles s'efforcent de saisir et de restituer leur gestuelle).

Ainsi dans *Faire l'amour*, lorsque Jean-Philippe Toussaint évoque l'ambiance à bord du Shinkansen qui relie Tokyo à Kyoto, il prête une grande attention aux serveuses circulant à bord du train rapide, « jeunes femmes en blouse vert pâle qui passaient dans le train en proposant d'une voix mécanique et inhumaine des plateaux-repas, des boissons ou des glaces, avec cette façon si particulière de présenter le produit à bout de bras, comme s'il s'agissait d'un programme » (FA, 135). La transposition de cette scène à bord du train qui conduit le protagoniste de Shanghai à Pékin dans *Fuir* permet de souligner à quel point le contexte économique et culturel diffère : « Un chariot métallique chargé de boissons et de soupes instantanées était englué au milieu du couloir, la jeune employée, tête nue et badgée, tempêtait pour se frayer un chemin, se retournait pour essayer d'attirer l'attention d'un contrôleur. » (FU, 30) Le narrateur porte une attention non moins scrupuleuse au travail effectué par la contrôleuse, « jeune femme en uniforme bleu, avec casquette et galons dorés, qui se tenait à la porte du wagon. Elle vérifia longuement nos identités, tournant et retournant les passeports, examinant avec attention mon visa, puis elle poinçonna les tickets et cocha des numéros sur sa feuille de contrôle avant de nous laisser monter dans le train. » (FU, 29-30) Dans *Faire l'amour*, l'attention du narrateur se porte sur un couple de restaurateurs en activité au milieu de la nuit dans un « boui-boui » tokyoïte. Une fois encore, la description frappe par son caractère minutieux et par l'attention que porte le romancier au cadre dans lequel opèrent les travailleurs :

Une vieille dame faisait la cuisine dans un réduit contigu que protégeait un petit rideau, précise et absorbée par sa tâche, rissolant je ne sais quoi dans un wok qu'elle secouait et renversait d'un geste brusque dans des marmites qui bouillaient sur des réchauds à gaz en répandant dans la salle une forte odeur de soja et de porc caramélisé. Nous avons commandé des soupes [...] au vieil homme chaussé de socques qui était venu prendre la commande, à la fois courtois, taciturne et indifférent. (FA, 64-65)

Le personnel touristique, très présent dans le roman toussaintien, se signale toujours par son inscription à la périphérie de l'action principale : il s'agit le plus souvent de figurants évoqués de manière ponctuelle. Pour autant, leur présence n'est pas négligée, et le romancier, souvent bienveillant, parvient à leur donner une existence concrète, fût-ce en quelques lignes : ils incarnent une humanité laborieuse à la périphérie d'un voyageur qui, cependant, n'est jamais indifférent à leur égard.

## Une relation contrainte

Si Jean-Philippe Toussaint propose une description généralement distanciée des professionnels du tourisme, c'est qu'il est bien conscient du caractère contraint et nécessairement distant de la relation qui les lie aux voyageurs dont il fait partie. Cette barrière est particulièrement sensible lorsque le personnage se trouve en détresse et qu'il peine à établir un contact avec les professionnels qui pourraient lui venir en aide. C'est le cas notamment dans *Fuir* quand le protagoniste, qui vient d'apprendre le décès du père de Marie, décide de quitter précipitamment la Chine. Les hôtesses d'accueil des compagnies aériennes lui apparaissent comme des personnages polis mis dépourvus d'empathie : il se trouve « baladé de comptoir en comptoir, refoulé et éconduit par des hôtesses indifférentes qui [le] renseignaient de mauvaise grâce, au mieux avec ignorance, au pire avec désinvolture (une désinvolture souriante qui n'en était que plus mortifiante) » (FU, 130).

Cette situation n'est cependant pas irréversible : Jean-Philippe Toussaint montre également comment peut s'ébaucher une forme de solidarité qui transcende les nationalités et qui permet de dépasser le cadre étroitement touristique qui est censé régir la façon dont les personnages interagissent. Même dans *Fuir*, le protagoniste en détresse n'est pas complètement livré à lui-même : « je finis par être pris en charge par une hôtesse secourable, qui eut pitié de ma détresse et se mit à étudier avec moi les différentes possibilités pour rejoindre l'île d'Elbe. » (FU, 130). À son arrivée à Portoferraio, c'est la patronne d'un petit hôtel qui se montre bienveillante à son égard : « une dame en tablier de cuisine apparut dans le couloir, accueillante, volubile, étonnamment souriante et gentille » (FU, 141) ; elle lui trouve une chambre bien que l'hôtel soit complet. D'ailleurs, s'il est vrai que la plupart de ces figures professionnelles ne sont entrevues que de manière fugitive et comme fondues dans les lieux où elles officient, certaines donnent cependant lieu à un traitement plus approfondi. Dans *La Réticence*, le narrateur recourt au service d'un chauffeur de taxi en prenant soin de souligner le caractère strictement touristique de leur relation : « Je m'étais procuré son numéro de téléphone ce matin même, et je l'avais appelé un peu avant dix heures pour qu'il me conduise à Santagrato, le petit port voisin, où j'avais l'intention de faire quelques courses. » (RE, 20) Cependant ce contact, aussi fortuit soit-il, donne au narrateur l'occasion d'esquisser le portrait de ce fumeur de cigarette en papier mais : « cette fumée hésitante qui allait musarder le long de ses tempes [...] avait fini par former autour de sa tête un halo immatériel qui nimbait son occiput d'une auréole évanescence du meilleur effet » (RE, 20). Certes, le chauffeur reste anonyme ; mais la description à laquelle il donne lieu, en vertu de son caractère ostensiblement poétique, le démarque nettement de son statut de travailleur et tend à lui conférer une épaisseur que le lecteur ne fait qu'entrevoir ; ce portrait esquissé paraît d'autant plus singulier qu'il ne peut manquer de

rappeler, au plan intertextuel, celui que dressait Jean Rouaud de son grand-père fumant au volant de sa deux-chevaux dans *Les Champs d'honneur*, parus aux mêmes Éditions de Minuit un an plus tôt.

Il n'est pas inutile, pour mesurer la part de référentialité que comporte ces portraits de travailleurs du tourisme que propose Jean-Philippe Toussaint, de se reporter aux propos qu'il tient dans son essai *L'Urgence et la patience* paru en 2012. L'auteur y révèle ses sources d'inspiration, directement décalquées de son expérience de voyageur, en même temps qu'il nous aide à comprendre comment certains de ses personnages tendent à s'autonomiser pour acquérir une consistance qui va bien au-delà d'une relation strictement touristique :

Il y a toujours quelques personnages ici et là dans les hôtels que j'ai construits, des fantômes plus ou moins inspirés de personnes réelles que j'ai croisées lors de mes voyages, le réceptionniste de l'hôtel de Venise, des femmes de chambre invisibles, des grooms en livrée noire et boutons dorés avec une petite toque noire sur la tête, des portiers inventés, en habit d'apparat, redingote et gilet gris, qui veillent devant des portes d'hôtels imaginaires. À côté de ces silhouettes à peine esquissées, il y aurait les contours plus consistants de quelques figures qui friserait le statut de personnage de roman, mon ami le barman de l'hôtel de Venise, le patron de l'hôtel de Sasuelo, la patronne de l'hôtel *L'Ape Elbana* à Portoferraio<sup>430</sup>.

### 5.1.2 Quelques expériences désenchantées

Si cette attention à la fois distante et bienveillante envers les professionnels du tourisme est particulièrement sensible chez Jean-Philippe Toussaint, elle est également observable chez d'autres auteurs ; dans son roman *Pitiés*, Philippe Raulet se montre attentif à différentes figures du prolétariat touristique : sont évoqués tour à tour le groom à l'entrée d'un grand hôtel (PI, 248), un marchand de glace (PI, 154) ou un vendeur de chichi draguant indifféremment la mère (PI, 209) ou la fille (PI, 168-169). Mais seul le pizzaiolo qui accueille à deux reprises la famille dans son établissement fait l'objet d'un portrait un peu plus fouillé (PI, 187). Composantes indispensables de cette toile de fond que constituent les vacances au bord de la mer, ces figurants sont des personnages qui – en littérature comme dans la vie réelle – ne font le plus souvent que passer.

Il faut cependant se garder de généraliser : l'attention portée aux acteurs du tourisme va parfois jusqu'à en faire des personnages plus consistants. Dans la première partie du roman de Marie NDiaye *Trois femmes puissantes*, le lecteur apprend, au moment où Norah rend visite à

---

<sup>430</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, op. cit., pp. 48-49.

son père africain, que celui-ci a fait fortune en construisant un « village vacances » (TFP, 17) et qu'il avait mis en place lors d'une précédente visite « un fastueux programme touristique » (TFP, 59). Le regard porté sur ce personnage est plutôt caustique et souligne l'insincérité du discours qu'il tient aux visiteurs : « ce ton mondain, enjôleur, traînant dont il usait quand il faisait faire aux touristes les plus importants le tour de son village de vacances. » (TFP, 77) D'ailleurs, ses affaires ont depuis périclité, comme il est lui-même obligé de la reconnaître : « la chance a tourné j'ai dû me séparer de Dara Salam » (TFP, 95). La fondation du village, évoquée sur le mode épique, rend rétrospectivement dérisoires les efforts d'un personnage « s'appliquant déjà à forger sa petite légende familiale », à fonder « un village de vacances comme il n'en avait encore jamais existé. » (TFP, 176)

Cette immersion romanesque dans le secteur touristique s'effectue parfois à des niveaux hiérarchiques plus modestes encore ; car si l'activité des loisirs donne parfois lieu à de brillantes carrières, elle est surtout l'affaire de petites mains. Dans *Paris-Brest* de Tanguy Viel (2009), la mère du protagoniste en fait l'amère expérience : contrainte de s'exiler en Languedoc-Roussillon, « la région la plus moche de France<sup>431</sup> », elle s'est établie vendeuse de souvenirs à Palavas-les-Flots<sup>432</sup> ; mais placée à l'écart des flux de touristes elle y rencontre un succès médiocre d'où résulte le sentiment d'une double relégation, à la fois économique et géographique.

Il n'est pas rare qu'il entre dans cette représentation des travailleurs du tourisme une dimension politique. Ainsi Yves Pagès reformule-t-il à sa façon le témoignage d'un figurant costumé à Marne-la-Vallée qu'il assimile à une figure de l'aliénation contemporaine, « Sous-homme-sandwich en hiver, hot-dog en été, chômeur réinséré à quatre pattes, [qui] touche 35 francs de l'heure à se faire valoir<sup>433</sup>. » Aurore Labadie, dans l'étude qu'elle consacre au *Roman français de l'entreprise au tournant du XXIe siècle*, observe que l'oxymore « clebs salarié<sup>434</sup> » qu'emploie dans ce texte Yves Pagès, « en joignant l'homme à l'animal réputé le plus fidèle, laisse entendre que la condition salariale est une aliénation<sup>435</sup>. » Le roman, au même titre que la nouvelle, révèle cet envers du décor.

---

<sup>431</sup> Tanguy Viel, *Paris-Brest*, Paris, Minuit, p. 15.

<sup>432</sup> Le personnage de Tanguy Viel renoue avec une activité ancienne, comme en atteste Jean-Didier Urbain : « Déjà, à la fin du XVIIIe siècle, des boutiques de curiosités apparaissent. Par exemple, en 1795, à Scheveningen, aux Pays-Bas, la population du rivage se reconvertit dans la vente des coquilles, des poissons empaillés, des plantes marines » et « de petits modèles de vaisseaux, des chaloupes, et autres objets ayant trait à la marine » (Jean-Didier Urbain, *Sur la plage*, *op. cit.*, p. 79).

<sup>433</sup> Yves Pagès, « Pluto que rien » in *Petites natures mortes au travail*, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>435</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 83.

### 5.1.3 La posture du complice

Le positionnement adopté par Mathias Énard envers les acteurs du tourisme se révèle étonnamment complaisant. L'extrême sévérité que manifeste le narrateur de *Zone* envers les touristes pouvait laisser augurer un traitement tout aussi véhément à l'égard des professionnels du secteur. L'auteur manifeste au contraire une grande indulgence à leur égard : à Bologne par exemple, le protagoniste porte son attention sur un groupe de Sénégalais vendeurs « de faux Versace » et « de statues africaines *made in Indonesia* » prodigieusement indifférents au patrimoine qui les entoure : « la splendeur de l'Église et la magnificence de son histoire n'étaient rien pour eux » ; cela n'empêche pas le protagoniste, pourtant féru d'histoire, et qui reproche aux touristes leur inculture, d'éprouver une surprenante connivence à leur égard : « ils avaient raison [...] qu'est-ce que ce temple païen surchargé de santons pouvait bien faire pour eux à part les abriter un moment de l'orage, comme moi, qui sait » (ZO, 242-243). Même complicité instinctive à Cyrène à l'égard d'un marchand de souvenirs présenté comme un « sympathique Phénicien perdu en Libye » (ZO, 337-338). Le narrateur n'est pourtant pas dupe du harcèlement auxquels se livrent les commerçants, notamment en Égypte (ZO, 30) ; il n'hésite pas non plus à railler « cette confiance immédiate que l'on fait aux professionnels » lorsqu'il est victime d'une employée d'agence de voyage vénitienne qui confond plusieurs Alexandries (ZO, 24) ; mais il se montre singulièrement clément envers le cynisme des professionnels du tourisme. D'où cet étonnante célébration des habitants de Venise, royalement indifférents à cette « sympathie commerciale qui a envahi le monde entier » :

les Vénitiens ont cette faculté atavique d'ignorer tout ce qui n'est pas eux, de ne pas voir, de faire disparaître l'étranger, et ce mépris souverain, cette bizarre noblesse surannée de l'assisté se permettant d'ignorer absolument la main qui le nourrit n'était pas désagréable, au contraire, c'était une grande franchise et une grande liberté, loin de la sympathie commerciale qui a envahi le monde entier, le monde entier sauf Venise où l'on continue à vous ignorer et à vous mépriser comme si l'on n'avait pas besoin de vous, comme si le restaurateur n'avait pas besoin de clients, riche qu'il est de sa ville tout entière et sûr, certain, que d'autres commensaux moins chafouins viendront bientôt encombrer ses tables, quoi qu'il advienne, et cela lui donne une supériorité redoutable sur le visiteur, la supériorité du vautour sur la charogne, toujours le voyageur finira plumé, dépecé avec ou sans sourire, à quoi bon lui mentir (ZO, 20)

Certes, le romancier n'adopte pas l'attitude chaleureuse d'un Jean-Philippe Toussaint ou d'un Philippe Rault à l'égard des professionnels du tourisme ; Mathias Énard se complaît au contraire dans la peinture sans concession de leur rapacité, à tel point que la mansuétude que

manifeste le narrateur envers les vendeurs dont il fait lui-même les frais peut sembler déconcertante, voire un peu masochiste. En vérité, le paradoxe n'est qu'apparent : il faut chercher l'origine de cette indulgence dans le mépris des touristes qu'ils ont en partage. Dût-il en être la victime collatérale, le narrateur magnifie le mépris caractéristique des Vénitiens pour mieux en accabler les touristes. On reconnaît là une posture déjà adoptée en son temps par Paul Morand qui, hostile aux touristes motorisés, manifestait sa connivence envers le gondolier – lequel, « toujours hostile aux pyroscaphes, leur faisait la figue<sup>436</sup>. » « Les ennemis de mes ennemis sont mes amis », semble suggérer l'auteur de *Zone*. À rebours de l'attitude bienveillante manifestée par Jean-Philippe Toussaint, il assume une posture provocatrice, se réjouissant de ce que les acteurs du tourisme exploitent les voyageurs et se proposant d'être leur complice.

## 5.2 Explorer le monde de l'entreprise : l'économie narrative de Michel Houellebecq

La prise en compte de la complexité du phénomène tourisme ne saurait se réduire à l'évocation de personnes les plus directement en prise avec les voyageurs : le romancier peut bien se montrer attentif aux figures les plus visibles, il ne saurait pour autant s'interdire de prêter attention à ceux qui, de façon plus opaque et plus souterraine, agissent sur les choix inconscients des touristes, infléchissent leurs parcours, créent de nouvelles destinations. Le roman y a d'autant plus intérêt qu'il peut trouver dans cette investigation matière à s'interroger sur son propre mode d'existence ; le genre romanesque ne repose-t-il pas, lui aussi, sur une architecture souvent tenue secrète ? En vertu de son omniscience, le romancier n'a-t-il pas été lui-même assimilé à un dieu tout puissant<sup>437</sup> ?

### Une approche qui se focalise sur l'encadrement

« Le troisième roman de Houellebecq, *Plateforme*, n'est pas seulement peuplé de touristes, et ponctué de voyages organisés, il dévoile aussi les arcanes de l'industrie touristique<sup>438</sup>. » Cette observation de Maud Granger Remy vaut également, quoique dans une moindre mesure, pour *La Carte et le Territoire* : dans ces deux romans Michel Houellebecq

---

<sup>436</sup> Paul Morand, *Venises*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>437</sup> L'on sait quelle réponse fit François Mauriac à cette prétention : « L'humilité n'est pas la Vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs ! les émules de Dieu ! À la vérité, ils en sont les singes. » (François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Le livre de poche, 1972 [1933], p. 81.

<sup>438</sup> Maud Granger Remy, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », *art. cit.*, p. 277.

s'emploie effectivement à inventorier l'activité touristique en privilégiant clairement le sommet de la hiérarchie entrepreneuriale sans s'interdire pour autant d'évoquer les professions les plus modestes. Par petites touches, le romancier s'efforce de rendre compte de la diversité des fonctions que comporte ce secteur. Séjournant dans un village vacances cubain, le narrateur s'intéresse aussi bien aux animateurs (PL, 237-238) qu'à la femme de chambre avec laquelle il s'adonne à des relations tarifées (PL, 221) ; il est attentif à la diatribe anti-islamiste d'un guide touristique égyptien (PL, 260) comme à la « culture Club Med » des chefs de village (PL, 283). *La Carte et le Territoire* ne fait pas exception, qui donne à entendre les projets d'investissement touristiques d'un plombier croate (CT, 36). Mais chez Michel Houellebecq, les rangs inférieurs de personnel touristique ne dépassent guère le statut de personnage secondaire. Ce traitement s'oppose à la visibilité accordée aux cadres de l'activité touristique, qui accèdent souvent au statut de protagonistes : la distribution des personnages du roman redouble en quelque sorte la hiérarchie de l'entreprise. Dans *Plateforme* Valérie, la compagne du narrateur, est assistante de direction pour *Nouvelles frontières* ; son supérieur direct, Jean-Yves, est l'un des dirigeants de l'entreprise. Michel, le narrateur, y joue lui-même un rôle actif en suggérant la réorganisation d'une chaîne de villages vacances. Une même attention portée au sommet de la hiérarchie est à l'œuvre dans *La Carte et le Territoire* : Olga, la compagne du personnage principal, est chargée par le groupe Michelin de la communication des chaînes hôtelières *Relais et Châteaux* et *French Touch*.

### **Des recettes bien éprouvées**

Au plan formel, l'esthétique privilégiée par Michel Houellebecq apparaît peu innovante : en plaçant ses personnages au cœur des dispositifs qu'il veut examiner, l'auteur renoue avec un procédé bien éprouvé sur lequel reposent nombre de romans réalistes ou naturalistes – raison pour laquelle « vu son affinité avec certains aspects de l'œuvre de Zola », Rita Schober propose de le classer « sous le terme de ‘néo-naturalisme provocateur’<sup>439</sup> » (nous y reviendrons). Le statut d'expert qu'il confère à certains de ses personnages permet au romancier de réinvestir les connaissances qu'il a acquises du domaine envisagé – soit par le recours au dialogue entre lesdits personnages, soit par le biais de la focalisation interne qui se trouve à chaque fois privilégiée.

L'auteur renoue également avec les codes du *bildungsroman* : non seulement il évoque rétrospectivement la formation qui a préparé ces personnages aux tâches qu'ils exécutent – les

---

<sup>439</sup> Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », *art. cit.*, p. 515.

débuts modestes de Valérie (PL, 149) ; le parcours brillant de Jean-Yves, jeune diplômé d'HEC (PL, 150) –, mais il fait de Michel, son protagoniste, un novice (certes plus tout jeune) qui, ignorant presque tout en matière de tourisme, est amené à progresser à mesure que l'initie sa compagne.

Michel Houellebecq, dans la porosité qu'il revendique avec le monde réel, n'hésite pas à évoquer d'authentiques figures marquantes de l'activité touristique comme Gérard Péliçon et Paul Dubrule, membres fondateurs du groupe Accor (PL, 159). Fidèle à la pratique du *name dropping* popularisée par le romancier américain Bret Easton Ellis, il mentionne également les marques liées à l'entreprise – Novotel, Mercure, Sofitel, ou Courtepaille (PL, 160) – ; lorsqu'il est contraint d'opérer des modifications pour des raisons juridiques, celles-ci demeurent délibérément transparentes : le groupe Accor devient le groupe Aurore ; Jean-Marc Espalioix est rebaptisé Jean-Luc Espitalier (PL, 163). Le roman, manifestement bien documenté, indique comment sont recrutés et évalués ces cadres et les salaires auxquels ils peuvent prétendre (PL, 155).

### **Une esthétique du collage au service de la satire**

Le regard que le romancier porte sur le monde de l'entreprise n'est évidemment pas neutre, comme en témoigne le long développement consacré à Jacques Maillot, le fondateur de *Nouvelles frontières*. Son portrait à tonalité nettement satirique est introduit – à la faveur d'un effet de collage déconcertant – au moment où le protagoniste lit un catalogue touristique :

A 8 heures 30 tapantes, Jacques Maillot claque la porte de sa maison du boulevard Blanqui, dans le XIII<sup>e</sup> arrondissement, enfourche son scooter et entame une traversée de la capitale d'est en ouest. Direction : le siège de Nouvelles Frontières, boulevard de Grenelle. Un jour sur deux, il s'arrête dans trois ou quatre de ses agences : « J'apporte les derniers catalogues, je ramasse le courrier et je prends la température » explique ce patron monté sur ressorts, toujours affublé d'une invraisemblable cravate bariolée. [...] L'odyssée de son entreprise, devenue en un peu plus de trente ans le premier voyageur français, fascinait les magazines économiques. Comme la FNAC, comme le Club Med, Nouvelles Frontières – née avec la civilisation des loisirs – pouvait symboliser une nouvelle face du capitalisme moderne. En l'an 2000, pour la première fois, l'industrie touristique était devenue, en chiffre d'affaires, la première activité économique mondiale. Même s'il n'exigeait qu'une condition physique moyenne, Tropic Thai s'inscrivait dans le cadre des « circuits aventure » (PL, 35-36)

L'esthétique du roman entretient ici une relation mimétique avec le catalogue publicitaire, où alternent sans transition la présentation des séjours proposés aux clients et de pseudo-articles à

vocation hagiographique : de prime abord, rien ne permet au lecteur de *Plateforme* de comprendre comment l'on passe ici du portrait de Jacques Maillot à l'évocation d'un circuit organisé en Thaïlande. Cet effet de collage n'a cependant rien de gratuit : il oppose avec humour la forme athlétique du patron à la « condition physique moyenne » attendue du touriste pour participer au voyage organisé. Ce faisant, il témoigne du regard critique que porte le narrateur envers un discours idéologiquement suspect : la teneur encomiastique de l'article consacré à Jacques Maillot ne fait qu'illustrer cette fascination qu'éprouveraient les magazines économiques pour les dirigeants d'entreprise ; le narrateur note d'ailleurs que la journaliste de *Capital* est elle-même « visiblement sous le charme<sup>440</sup> ». En reprenant la terminologie emphatique destinée à célébrer l'« odysée » de l'entreprise, il souligne *a contrario* les ridicules d'une nouvelle conquête de l'ouest (parisien) consistant à enfourcher sa monture (un scooter) nanti d'une « invraisemblable cravate bariolée » : le pastiche vire ici clairement à la parodie et invalide la stratégie d'une brochure pourtant présentée comme « habile, propre à séduire les âmes moyennes » (PL, 35). D'ailleurs, ces réticences sont relayées une centaine de pages plus loin par les propos de sa compagne Valérie, sur un mode autrement plus explicite : « je ne l'aime pas. En surface c'est un catho démagogue branché à la con, avec ses cravates bariolées et ses scooters ; mais en profondeur c'est un salaud hypocrite et impitoyable. » (PL, 151).

L'étiquette de « néo-naturaliste *provocateur* » prend ici tout son sens. Rita Shober reconnaît d'ailleurs que si certaines « caractéristiques semblent simplement renouveler l'écriture 'réaliste' traditionnelle, [...] il les contrecarre en même temps par la transformation fondamentale de la facture à l'aide du mélange des genres, des discours, des styles, de la destruction de l'illusion cohérente et de la métamorphose de la fonction sociale en fonction mobilisatrice du lecteur (comme sujet), et de l'effacement des frontières entre art sérieux (« *Höhenkammliteratur* ») et art trivial<sup>441</sup> ». L'effet produit par cette esthétique du collage n'est pas dépourvu d'une ambiguïté, qui paraît consubstantielle à l'œuvre de Michel Houellebecq : en accordant une attention privilégiée à cette élite que constitue les cadres dirigeants, fût-ce sur un mode critique, le romancier renforce la fascination élitaires qu'il entend dénoncer.

## De l'autre côté du miroir

La démarche initiée par Michel Houellebecq, à l'instar de celle de David Lodge dans *Nouvelles du Paradis* dix ans auparavant, a pour effet de donner une particulière visibilité aux

---

<sup>440</sup> Une émission de *Capital* semble avoir été effectivement consacrée à Jacques Maillot le 26 juillet 1998 (URL : [http://www.imdb.com/title/tt0536166/releaseinfo?ref=tt\\_ov\\_inf](http://www.imdb.com/title/tt0536166/releaseinfo?ref=tt_ov_inf)).

<sup>441</sup> Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », *art. cit.*, pp. 514-515.

opérateurs du tourisme ; ce faisant, l'auteur de *Plateforme* et de *La Carte et le Territoire* permet à son lecteur de passer de l'autre côté du miroir, là où se conçoivent les circuits et les infrastructures à destination des voyageurs. Il donne accès à un processus d'élaboration qui répond à des logiques économiques bien éloignées des préoccupations du touriste et de la représentation que la littérature offre d'ordinaire du voyage.

Le dispositif adopté par Michel Houellebecq permet de rendre compte de la nature des relations qui s'établissent entre les différents acteurs du tourisme : à partir du moment où le narrateur devient le concubin de Valérie (au début de la deuxième partie), l'investigation est menée de l'intérieur ; elle n'envisage plus chaque professionnel successivement, dans l'ordre aléatoire où le voyageur le rencontrait (comme c'était encore le cas au cours de son voyage en Thaïlande, dans la première partie), mais au sein d'un organigramme : chaque acteur du tourisme se trouve situé à la fois horizontalement (dans un groupe de personnes exerçant des fonctions équivalentes) et verticalement (en fonction des relations hiérarchiques qui structurent l'entreprise). La focalisation adoptée dans le roman (au plus près du sommet de cet organigramme, sans l'intégrer tout à fait pour autant) confère un point de vue surplombant, le plus à même de mesurer le rôle et l'efficacité de chacun – du moins dans une perspective strictement économique. Michel Houellebecq, dont on connaît la propension à examiner sous un jour critique le mode de vie de ses contemporains, peut ainsi se consacrer à la peinture d'un ambitieux tableau des rapports de production au début du XXI<sup>e</sup> siècle qu'il applique à un secteur en plein développement : le tourisme.

### **Violence verbale en contexte touristique**

Le premier trait saillant que s'emploie à faire ressortir le romancier, c'est la violence des rapports qui s'établissent entre ces différents acteurs. Le monde du tourisme dans son ensemble est décrit comme un univers sans pitié, à commencer par le sommet de la pyramide : lorsque Jean-Luc Espitalier confie son projet à Jean-Yves, il lui fait savoir d'emblée que les actionnaires seront impitoyables : « dès la troisième année, ils regarderont très sérieusement les chiffres – et ils ne seront pas longs à tirer leurs conclusions. » (PL, 165) Rien d'étonnant dès lors à ce que cette violence se répercute à tous les niveaux de l'entreprise. Celle-ci peut s'exercer verbalement, comme en témoigne la manière dont un consultant se trouve congédié au milieu d'une réunion : « – Et pourquoi on te paie, connard ? » lança Jean-Yves à mi-voix avant de reprendre, à l'attention de tous : « Eh bien, nous allons essayer de réfléchir. Je vous remercie, monsieur Lagarrigue, pour votre communication ; je pense que nous n'aurons plus besoin de vous aujourd'hui. » » (PL, 176-177) : la reformulation feutrée, qui succède à l'invective initiale,

ne doit pas abuser ; loin d'atténuer la brutalité du propos, elle ne fait que la décliner dans une variante certes plus polie mais guère moins insolente.

Parfois, la violence prend des formes plus insidieuses : pour peiner à se remettre d'un viol dont elle a été victime et pour avoir manifesté des réactions racistes, une responsable de la communication est mutée d'office au service comptable ; la brutalité de la mesure pourrait certes être motivée par de légitimes préoccupations éthiques (il faudrait, pour un temps, lui permettre de se reconstruire et éviter que se répande un discours malséant) ; mais elle apparaît d'autant plus choquante qu'elle est vidée de toute considération morale et cyniquement assumée au nom de la seule défense de l'image que l'entreprise doit donner d'elle-même. Ce qui fait dire à Jean-Yves : « dans le tourisme ce n'est vraiment pas possible. Dans la publicité, les catalogues, dans tout ce qui concerne la communication en général, on présente systématiquement les autochtones comme des gens chaleureux, accueillants et ouverts. Il n'y a pas moyen de faire autrement : ça, c'est vraiment une obligation professionnelle. » (PL, 208) La violence de la sanction apparaît d'autant plus inique qu'elle contrevient délibérément aux valeurs de chaleur, d'accueil et d'ouverture dont se réclame l'entreprise. Parfois, les motivations de la violence exercée à l'encontre des employés apparaissent plus troubles encore, comme en témoigne la façon dont Jean-Yves – notoirement malheureux en amour – justifie son projet de licencier la plupart des chefs de village. À cette occasion le romancier se joue des stéréotypes qui les caractérisent ordinairement : « je n'ai aucun remords. Ils ont tous à peu près le même profil. Ce sont d'anciens GO, ils sont rentrés à la bonne époque, ils se sont tapé toutes les nanas qu'ils voulaient [...]. Leur époque est terminée, tant pis pour eux. » (PL, 283) Olga, la compagne de Jed dans *La Carte et le Territoire*, se montre tout aussi brutale : « Je vais peut-être le virer du guide, cet hôtel... » (CT, 96)

### **Du rêve touristique à la désillusion idéologique**

Prenant le contre-pied de la représentation désintéressée que l'on donne encore souvent du voyage dans sa forme idéalisée, Michel Houellebecq s'emploie à souligner le mercantilisme des acteurs du tourisme. La motivation de Valérie et de Jean-Yves – comme de tous les cadres dirigeants qu'ils représentent – paraît être la maximisation des profits. Le libéralisme est perçu par la compagne du narrateur comme un incessant combat : « C'est bien toi, dis-je doucement, qui m'as expliqué que le capitalisme était dans son principe un état de guerre permanente, une lutte perpétuelle qui ne peut jamais avoir de fin. – C'est vrai, convint-elle sans hésitation ; mais ce ne sont pas forcément toujours les mêmes qui se battent. » (PL, 293) Ce combat apparaît d'autant plus injuste qu'aux dires de Valérie, seuls les privilégiés en sont exemptés : « quand on est actionnaire, on ne se bat plus : ce sont les autres qui se battent à votre place. » (PL, 293)

Il entre dans le regard porté sur l'industrie du tourisme une grande désillusion : elle signe la mort des idéaux auxquels les générations antérieures avaient cru. Michel Houellebecq parvient à rendre compte de ce désenchantement en mettant en scène un vieillard cubain, acteur de la révolution castriste, dont le fils est devenu – ironie du sort – directeur d'un « village vacances ». Le recours au monologue, soigneusement scénographié, permet de faire entendre à la première personne l'échec d'un idéal et l'amertume qui en résulte :

Le vieil homme [...] jetait un regard désabusé sur la piscine, sur les couples installés à leurs tables, et apparemment sur le monde en général. « Pauvre peuple cubain... » prononça-t-il après un long silence. Ils n'ont plus rien à vendre, à l'exception de leurs corps. [...] Nous avons échoué... dit-il d'une voix sourde ; et nous avons mérité notre échec. Nous avons des dirigeants de grande valeur, des hommes exceptionnels, idéalistes, qui faisaient passer le bien de la patrie avant leur intérêt propre. [...] J'ai passé des années à essayer de parler [aux Cubains], de les convaincre de se donner un peu plus de mal dans l'intérêt de leur pays : je n'ai connu que la déception et l'échec. » (PL, 247-248)

Il est troublant d'observer à quel point cette situation se trouve redoublée neuf ans plus tard dans *La Carte et le Territoire*, mais cette fois-ci en mode inverse : c'est le père du protagoniste qui s'est consacré à la construction de villages vacances ; et c'est son fils, enfant livré à lui-même, qui garde un goût amer de la bonne marche des affaires : « Il gagnait beaucoup d'argent : PDG d'une entreprise de construction, il s'était spécialisé dans la réalisation de stations balnéaires clefs en main ; il avait des clients au Portugal, aux Maldives, à Saint-Domingue. » (CT, 37) Ironie du sort, le père admet rétrospectivement sa propre insatisfaction : « je t'avoue que j'espérais autre chose de ma carrière d'architecte que de construire des résidences balnéaires à la con pour des touristes débiles, sous le contrôle de promoteurs foncièrement malhonnêtes et d'une vulgarité presque infinie ; mais bon c'était le travail, les habitudes... » (CT, 215) ; à l'approche de la mort, il révèle à son fils que cette lucrative activité signait elle-même un échec générationnel, celui d'une autre révolution esthétique manquée : « Oui, moi aussi, je voulais être un artiste... [...] Mais je n'ai pas réussi. Le courant dominant quand j'étais jeune était le fonctionnalisme » (CT, 212) ; « Je me suis cogné contre une vitre ; on s'est tous cogné contre une vitre. Combas et Di Rosa<sup>442</sup> n'ont pas lâché tout de suite [...] Puis, voyant que rien ne venait, ils se sont concentrés sur leur travail de peintre. Et moi, j'ai bien dû finir par accepter une commande normale. » (CT, 222) Qu'elle signe le renoncement à un idéal politique ou

---

<sup>442</sup> Il s'agit des deux artistes qui se sont associés à son projet – personnages portant l'un est l'autre le nom de plasticiens contemporains renommés.

l'abandon d'une quête esthétique, la pratique de l'activité touristique s'apparente souvent chez Houellebecq à une forme de lâcher prise, de capitulation.

Loin de constituer un aspect secondaire dans *Plateforme* et *La Carte et le Territoire*, la représentation du monde du travail en constitue un enjeu essentiel, et qui déborde largement la question du tourisme. Mais le choix de ce secteur d'activité ajoute à la brutalité du tableau dressé par Houellebecq ; d'une part parce que la violence des acteurs du tourisme contraste vivement avec l'image apaisée que l'on pourrait avoir d'un secteur associé aux divertissements et aux loisirs ; d'autre part parce qu'elle fait écho à la brutalité et au cynisme qui, dans l'esprit de Houellebecq, régissent les rapports entre les touristes eux-mêmes. Dans cette vaste fresque consacrée aux métiers du tourisme, le romancier donne à voir un monde désenchanté où la violence est irrémédiablement omniprésente.

### **5.3 Des personnages enrôlés à des fins littéraires**

« [D]ans un pays qui renonce peu à peu à l'usage de sa propre langue, l'existence d'une rentrée littéraire prend progressivement l'allure d'une mascarade ; d'une sorte de manifestation folklorique. Je ne souhaite certes pas comparer les honorables membres de l'académie Goncourt à ces vieillards emplumés qui dansent pour le touriste dans les réserves Navajos ; nous n'en sommes pas là ; mais enfin, on s'en approche<sup>443</sup>. » Toute irrévérence mise à part, le propos de Michel Houellebecq a le mérite de souligner le fait que les métiers du tourisme peuvent se prêter aux emplois les plus divers. Que la représentation d'un milieu professionnel comme celui du tourisme soit la préoccupation principale ou secondaire du romancier, elle ne saurait être sa préoccupation exclusive : il lui faut aussi construire un dispositif narratif propre à susciter l'intérêt du lecteur. Et les acteurs du tourisme, en vertu des fonctions et des caractéristiques qui sont les leurs, sont à même de jouer un rôle privilégié au sein de l'intrigue.

#### **Le touriste sous l'ère du soupçon**

Jean-Philippe Toussaint, qui porte un regard attentif aux petits métiers du tourisme, recrute aussi ces professionnels en tant que personnages utiles au développement de l'intrigue – et parfois à leur corps défendant. Pour ce faire, il lui arrive de faire vaciller les certitudes

---

<sup>443</sup> Michel Houellebecq, « Rentrée littéraire chez les Navajos », *Les Lettres françaises*, septembre 1992, in *Les Cahiers de L'Herne*, p. 86.

rassurantes du narrateur en l'amenant à douter des fonctions réelles des travailleurs qui l'environnent. Il convient de rappeler ici que le touriste entretient d'ordinaire des rapports très superficiels avec les personnes au travail. La plupart du temps, ces échanges se limitent à quelques regards, ou à une conversation minimale, le plus souvent strictement utilitaire. Que l'une ou l'autre des deux parties aille un peu au-delà, et c'est une impression de malaise qui prévaut. C'est vrai en particulier de *La Réticence*, où le patron de l'hôtel dans lequel est descendu le protagoniste lui apparaît suspect pour s'être un instant affranchi du comportement strictement professionnel qui est censé être le sien : « Vous avez mal dormi la nuit dernière, non ? me dit-il sans changer l'orientation de son regard, comme s'il était en train de s'adresser à quelqu'un qui se trouvait en ce moment sur la terrasse, et je me sentis soudain très mal à l'aise. » (LR, 74) Devant le mutisme du protagoniste, il fait part de ses insomnies ; mais la conversation que semble vouloir engager le restaurateur apparaît à ce point improbable au narrateur qu'il l'interprète comme un prétexte, un alibi l'obligeant à rechercher d'improbables sous-entendus : « Il me regarda. Essayait-il de me faire comprendre qu'il savait pertinemment que ce n'était pas la première fois que j'avais quitté l'hôtel pendant la nuit ? » (LR, 75) Cette réaction assez comique tient certes à la paranoïa du protagoniste, qui ne fera que s'accroître par la suite ; mais il n'est pas anodin que l'auteur ait choisi cette situation de communication typiquement « touristique » – c'est-à-dire prévisible et dépourvue d'enjeux – pour mieux suggérer l'altération du jugement de son personnage.

À l'inverse, dans *La Télévision*, la confrontation du narrateur avec un gardien de musée donne lieu à une petite saynète où le romancier s'emploie à radicaliser le rôle que jouent respectivement, et chacun à leur manière, le touriste et celui qui le surveille :

Il se tenait debout dans l'embrasement de la porte, corpulent et le teint rouge dans son costume gris réglementaire. Sans bouger, les doigts joints, lentement, il continuait de me faire signe de reculer, de m'éloigner du tableau. Sans tenir compte de ses injonctions, reculant malgré tout de quelques centimètres, je me remis à examiner le tableau, et, comme je me penchais de nouveau un instant sur la toile, le gardien s'avança soudain vers moi à grands pas en hurlant de m'éloigner du tableau. [...] [E]n continuant de me regarder fixement d'un œil noir, il me dit une nouvelle fois, plus calmement (il devait me prendre pour un touriste), que je n'avais pas le droit de m'approcher d'aussi près des tableaux. J'avais compris, oui. (TV, 231-232)

L'anecdote n'est pas aussi anodine qu'il y paraît : elle souligne une fois encore combien les personnages empruntés au personnel touristique sont tributaires de l'image qui leur est associée. Lorsqu'ils sont amenés à jouer un rôle dans la fiction, celui-ci est généralement indexé sur leur fonction – soit qu'ils s'y conforment à l'excès (comme le gardien de musée), soit qu'ils essaient,

assez vainement d'ailleurs, de s'en détacher (le patron de l'hôtel). Fatalement, le rôle joué par ces acteurs du tourisme demeure limité : témoins plus qu'acteurs du récit principal, condamnés à une ou deux apparitions fugaces, ils adoptent un comportement qui oscille de la grande bienveillance à la complète indifférence, voire à la sourde hostilité, mais qui n'a guère le temps d'évoluer ; un peu à la manière des personnages secondaires d'un conte, ils se distribuent en opposants et en adjuvants, mais se cantonnent le plus souvent à un rôle assez marginal.

### **Quand Echenoz se met *Au piano* : vers une reconfiguration allégorique du personnel touristique**

Il en va tout différemment, en revanche, de l'usage romanesque du personnel touristique que s'autorise Jean Echenoz : non seulement il porte une grande attention à la condition du travailleur hôtelier, mais il lui fait subir un spectaculaire détournement fictionnel. Dans son roman *Au Piano*, paru en 2002, il relate l'histoire de Max, pianiste de renom, qui meurt assassiné à la fin de la première partie. Contre toute attente, sa mort n'interrompt pas le récit : le défunt pianiste est accueilli au « Centre », établissement situé à mi-chemin de l'hôpital et du grand hôtel, où l'on doit décider de ce qu'il deviendra ; le lecteur ne peut évidemment manquer de voir là une évocation allégorique du purgatoire, bien que cette équivalence ne soit jamais explicitée.

Pour donner corps à la représentation de ce lieu d'expiation temporaire (qui n'en est pas vraiment un : les morts se contentent d'attendre que l'on statue sur leur sort, ce qui prend d'ordinaire une semaine), Echenoz réactive un imaginaire touristique ancien – celui des palaces qui connurent leur essor au XVIII<sup>e</sup> siècle et dont la crise de 1929, mettant fin à la classe sociale des rentiers, précipita la fin. Le caractère quelque peu suranné de l'établissement dont il est ici question se trouve confirmé par la manière dont sont décrits ses employés : le plus souvent anonymes, ces personnages sont saisis extérieurement par les tâches qu'ils effectuent et par les tenues qu'ils portent – les unes étant étroitement liées aux autres : ce sont d'abord « deux femmes de chambre [...] vêtues de corsages immaculés » (AP, 96) puis « un valet de chambre classiquement vêtu de noir et blanc » (AP, 103), des « femmes de service et factotums, secrétaires à lunettes et chignon » (AP, 111), « un sexagénaire vêtu comme un concierge traditionnel de grand hôtel – redingote noire sur gilet blanc et dont le revers du col s'ornait de clefs entrecroisées » (AP, 112) ou encore « quelques grooms [...] vêtus de dolman en drap et de pantalon à bande, col et gants blancs, casquette » (AP, 113). Loin de prendre ses distances avec les stéréotypes généralement associés à ces différentes catégories, Jean Echenoz prend au contraire un malin plaisir à les creuser : les femmes de chambre portent des robes « étonnamment courtes » (AP, 96), les grooms se livrent à des activités « principalement

farceuses » (AP, 113) tandis que l'huissier salue « avec gravité » (AP, 113). Le romancier se plaît à dresser le tableau d'un personnel pléthorique et extraordinairement hiérarchisé, comme en témoigne la description du restaurant (AP, 133-135) où officie « au sommet de la pyramide » le directeur du restaurant, régissant un « maître d'hôtel principal », lui-même secondé de « maîtres d'hôtel adjoints » – lesquels donnent leurs ordres à une « brigade de chefs de rang », de « sommeliers », de « commis de suite », de « commis débarrasseurs ». À lui seul, le chef de cuisine soumet « une armée de commis, cafetiers, passe-plats, plongeurs, argentiers, vaisseliers, verriers, cavistes, économes et fruitiers » (AP, 134). Dans cette représentation délibérément muséifiée du personnel d'un grand hôtel, l'écriture échenozienne s'apparente elle-même à un conservatoire de termes délicatement surannés ou délicieusement compassés, s'agissant en particulier des vêtements : il n'est question que de « frac », « smoking », « rondin », « spencer » et autre « col cassé » (AP, 133-135).

Cette minutieuse description ne vise pas (seulement) à la réactivation mémorielle d'un patrimoine ancien : Jean Echenoz s'empare d'une caractéristique propre au personnel touristique (la relation nécessairement superficielle qu'il entretient avec la clientèle de passage) pour la radicaliser (les touristes étant ici ces personnes décédées qui attendent que l'on statue sur leur sort). Les conversations s'en ressentent : certes le valet de chambre Dino fait part à Max de ses regrets lorsqu'il apprend, au bout d'une semaine, qu'il va être renvoyé sur terre ; mais pour peu que Max lui demande un service, la conversation tourne court :

Je crains que ce ne soit difficile, Monsieur, dit le valet, votre séjour est terminé. À vrai dire je suis venu préparer la chambre pour la personne suivante, voyez-vous, ça ne reste jamais longtemps inoccupé. C'est le problème avec ce métier, n'est-ce pas, le turn-over est très rapide et on n'a pas trop le temps de se lier. (AP, 152-153).

La mention du *turn-over* – à la croisée du vocabulaire touristique et managérial – prend ici toute sa saveur : elle est réaffectée dans un contexte métaphysique pour désigner non plus le renouvellement de la clientèle mais la migration des âmes au-delà de la mort.

Jean Echenoz va même plus loin : la représentation qu'il donne de l'enfer dans la troisième et dernière partie du roman se nourrit elle aussi de la condition du travailleur hôtelier. Le paradis se voit refusé à Max qui – autrefois pianiste de renom – se voit condamné à endosser le statut de salarié : « Le premier mois de loyer est pris en charge, indiqua Schmidt, ensuite ce sera à vous de voir avec votre salaire. Salaire, répéta Max incompréhensivement. Bien sûr que salaire, confirma l'autre, vous êtes affecté au bar, je vais vous montrer. » (AP, 183) Le personnage découvre alors le quotidien routinier et médiocre de l'employé d'hôtel, d'autant

plus pesant qu'il partage rapidement ses journées avec la réceptionniste de l'hôtel chez laquelle il a emménagé :

En revenant de son service Max retrouverait Félicienne qui dormait, qui lui accordait à son réveil un peu d'amour avant de partir à l'hôtel réceptionner la pratique et répondre au téléphone en laissant Max, pardon, en laissant Paul s'occuper du ménage et rentrant juste avant qu'il ne s'en fût à son tour à l'hôtel se rhabiller en rouge pour préparer des spritz, des bronx, des manhattan et autre flips (AP, 195)

Il entre une dimension sociologique dans le tableau que dresse le romancier du quotidien de ces personnages. Jean Echenoz, attentif aux conditions de vie de ses contemporains, révèle la manière dont leur vie se trouve aliénée par les contraintes professionnelles : le travailleur hôtelier, exposé à un travail ingrat, à des horaires contraignants et à « une clientèle qui, soit dit en passant, tendait à se dégrader » (AP, 195) se trouve assimilé à la figure du damné. Mais la superposition incongrue d'une description sociologique de la condition du salariat contemporain à un hypotexte biblique ou dantesque s'inscrit aussi dans un jeu littéraire. Elle est la marque d'une esthétique visant à déstabiliser les repères du lecteur en entremêlant comiquement des genres jusqu'alors soigneusement séparés. D'où la remarque de Pascal Mougin qui note, au sujet de la seconde partie du roman, sa « subtile indécidabilité générique : étrange, fantastique, merveilleux, réalisme magique ?<sup>444</sup> » En faisant vaciller les codes du genre, Echenoz s'autorise le réemploi de figures professionnelles à des fins métaphoriques.

### **Vers une mise en abyme de la figure auctoriale**

Les agents du tourisme peuvent aussi se prêter à un questionnement métadiscursif. Le guide touristique, parce qu'il fait office d'initiateur, est naturellement prédisposé à jouer un rôle privilégié. Christine Montalbetti souligne le statut très particulier de cette figure, à la fois dépositaire de la parole et d'une connaissance de l'espace : « Le guide, figure mobile, qui est d'abord un professionnel du parcours, plus que du discours. Il est avant tout celui qui construit des itinéraires, celui qui propose une manière de traverser le monde [...]. Il peut se faire, dans les interstices de son parcours, commentateur d'espaces<sup>445</sup> ».

Si beaucoup de romanciers contemporains se montrent attentifs à la présence du guide, moins nombreux sont ceux qui donnent à entendre son discours, et plus rares encore ceux qui imaginent qu'il puisse interférer avec la narration elle-même : c'est ce qui fait toute la singularité

---

<sup>444</sup> Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 210.

<sup>445</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., pp. 210-211.

du roman *Préhistoire* d'Éric Chevillard. Sans doute ne faut-il pas s'en étonner chez un auteur toujours prompt à saisir le moindre prétexte pour aborder le travail de l'écriture et pour mettre en abyme la figure de l'écrivain. Dans ce roman paru en 1994, le narrateur, personnage autodiégétique, vient d'être nommé à la fois guide et gardien du site archéologique des grottes de Pales : ses fonctions l'amènent à tenir un discours normé où alternent explications et injonctions adressées aux touristes. Au plan stylistique, le discours du guide se signale par l'emploi de la première personne du pluriel et par un recours fréquent au mode impératif ou infinitif. Les rôles sont clairement distribués : le narrateur se montre volontiers directif à l'endroit des visiteurs : « le public n'y a pas accès, reculez, je vous prie, ce n'est pas moi qui fais les règlements, respectons le sens de la visite, voulez-vous. » (PR, 79-80) Mais Chevillard opère un déplacement spatial qui fait glisser le pastiche vers la transposition burlesque : d'ordinaire, comme le rappelle Christine Montalbetti, le guide « privilégie les lieux où le visible s'articule à un discours historique ou esthétique, conduisant le voyageur partout où le réel incarne quelque chose comme des éléments obligés du savoir<sup>446</sup> ». Or, plutôt que la grotte elle-même, c'est sa propre maison que le gardien fait visiter. L'incongruité de la scène naît du télescopage d'un discours réservé d'ordinaire à l'évocation d'un cadre exceptionnel et de la description d'un univers parfaitement familier : toutes les pièces de la maison sont évoquées successivement ; les visiteurs sont invités à admirer « la porte isoplane prépeinte qui conduit au sous-sol » (PR, 79) ou le « magnifique carrelage de grès émaillé [...] – d'un entretien si facile, mesdames, que c'en devient un vrai plaisir ». « Le premier étage aussi vaut le coup d'œil », note le guide ; et en effet rien n'est épargné aux visiteurs, ni la « chambre d'amis condamnée faisant débarras » (PR, 80), ni même « l'inévitable petite pièce carrée à l'extrémité du boyau, avec sa cuvette en porcelaine blanche, vitrifiée, genre salon de thé, et l'abattant double à rabattre, s'il vous plaît » : les notations les plus triviales parachèvent la déconstruction du discours touristique, toujours prompt à sacraliser des lieux qu'il prétend décrire.

Chevillard, on s'en doute, ne se contente pas de dynamiter une parole trop convenue. Comme le note Pierre Jourde, « L'usage du cliché est une manière à la fois de puiser le singulier dans la redite, et de se construire dans l'auto-destruction<sup>447</sup>. » Il eût été bien étonnant que l'écrivain ne se saisisse pas de ce discours stéréotypé pour se livrer à son exploitation à des fins littéraires – ce qu'il fait via le recours à la métalepse : la parole du guide aidé de son catalogue interfère avec celle de l'auteur commentant le livre qu'il est en train d'écrire, de sorte que les commentaires paraissent s'adresser tout autant aux touristes visitant la grotte qu'aux lecteurs

---

<sup>446</sup> *Idem.*

<sup>447</sup> Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules, coll. « L'Alambic », 2002, p. 295.

parcourant le livre ; cette impression est particulièrement sensible à l'occasion d'un changement de chapitre :

Une autre curiosité de la grotte, unique celle-ci et donc moins significative, mérite pourtant un coup d'œil. Je veux vous montrer ça. Si je le retrouve. Où était-ce ? N'avancez plus. Attendez-moi là, je reviens. Si le catalogue est bien fait, conçu d'un bout à l'autre avec la même rigueur logique, cette curiosité devrait apparaître dès la page suivante. En effet. La voici. On peut y aller. Page suivante. Restez bien groupés derrière moi. Nous tournons. (PR, 119)

Stop. Nous y sommes. Ne vous gênez pas les uns les autres. Faites cercle autour de moi, que tout le monde puisse voir. Vous admirez maintenant l'unique sexe masculin de la grotte (PR, 120)

La narration se dédouble par la superposition de deux communautés distinctes. On voit par là comment Chevillard se joue de la parenté du métier de guide et de romancier pour mettre en question la relation que le lecteur entretient avec le roman qu'il est en train de lire, l'invitant implicitement à refuser cette soumission qu'il lui impose.

La même figure du guide est d'ailleurs réactivée dix ans plus tard, au moment de la parution d'*Oreille rouge* : Toka, un jeune garçon malien, se propose d'initier le protagoniste ; sa présentation donne lieu à une dramatisation assez inhabituelle, propre à susciter l'attention du lecteur : « Toka est un jeune garçon, seize ans, dix-sept ans tout au plus. Il est surtout un personnage important de cette histoire. Son héros, peut-être bien. » (OR, 43) Le narrateur, recourant à la première personne, semble vouloir tisser une relation complice avec le lecteur : « Nous allons tous nous enticher de lui. » Le jeune guide est assimilé à un personnage captivant, propre à susciter l'adhésion du lecteur, comme en témoigne l'isotopie du récit à suspense : « Quand nous verrons arriver Toka [...], nous serons happés de nouveau par ce récit, embarqués dans le train des événements. Toka en vue, ce sera la promesse d'un peu de mouvement et peut-être même de péripéties. On sera fort tenté d'arracher les pages entre les apparitions de Toka. » (OR, 43).

L'auteur tient ses promesses : il met en place un dispositif feuilletonesque permettant la réapparition chronique de Toka, qui prétendra à chaque fois conduire Oreille rouge sur la trace des hippopotames. Or si le secret de Toka pique la curiosité du protagoniste, il suscite aussi l'intérêt du lecteur, ce dont Chevillard s'amuse à la faveur de nouvelles métalepses qui lui sont directement adressées : « On a donc encore le goût du roman. Ce frisson ! » (OR, 44) À huit reprises au cours du roman, Oreille rouge – et le lecteur – accompagnent Toka, qui les initie aux mœurs de l'hippopotame. Il tire une grande autorité de ses connaissances, qui semblent

assez prodigieuses. Las ! Le protagoniste finit par surprendre Toka, dans la chambre de sa concession, à la faveur d'une visite inopinée :

L'hippopotame se couche et se lève en passant par la position assise, comme les porcs. Sa nage est un galop. La femelle a deux mamelles. Quand elle se rend à l'eau, elle porte souvent son petit sur le dos ou sur le cou. Celui-ci est capable de téter sous l'eau... L'hippopotame se couche et se lève en passant par la position assise... Oreille rouge écarte en silence le rideau qui fait office de porte. Toka est assis devant le volume ouvert d'une vieille encyclopédie. Il lit quelques phrases à voix haute, puis ferme les yeux, relève la tête et récite ce qu'il vient de lire. Aussi menteur en somme que Fabrice del Dongo ou Julien Sorel. Nous avons bien fait de nous en remettre à lui pour la fiction. (OR, 139)

La leçon infligée au lecteur est d'autant plus cuisante que le narrateur dès le début l'avait mis en garde : « parfois [...] on croira l'avoir vu passer une tête, sa tête hilare, tout sourire, alors qu'il n'aura pas quitté sa natte. (OR, 43-44). Ce faisant Éric Chevillard – que l'on imagine volontiers hilare, à l'image de son personnage – renoue avec une tradition romanesque déjà ancienne. Contexte africain oblige, le romancier adopte quelques-uns des dispositifs auxquels recourrait déjà Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique*<sup>448</sup> : le romancier se joue des attentes du lecteur qu'il se plaît à mystifier à la manière d'un prestidigitateur, à l'image de Toka qui, nous avait-on prévenu, « parfois [...] surgira pour disparaître, pour donner le spectacle de sa disparition en somme » (OR, 43). On voit par là comment la figure du guide – évoluant à la fois dans un espace géographique et textuel, comme le rappelait Christine Montalbetti –, peut se prêter à un usage romanesque : Toka a beau n'être qu'apprenti, il maîtrise déjà les ficelles du métier – qui sont aussi, d'une certaine manière, celle du romancier.

Jean Starobinski parlait de « répondants allégoriques du poète<sup>449</sup> » au sujet des différents avatars de la figure de l'artiste dans *Le Spleen de Paris* ; cette formule vaut tout autant pour les acteurs du tourisme : parce que le dispositif touristique redouble à sa manière le dispositif romanesque, chacun de ses membres est susceptible d'endosser la posture de l'écrivain et de rendre compte de ses préoccupations. Le caractère collectif du dispositif touristique invite même à penser la possibilité d'une mise scène ou le romancier, à la manière d'un dramaturge, en viendrait à souffler son rôle à chacun des professionnels du secteur. Ne reste plus aux lecteurs qu'à observer, aux côtés des passagers de l'avion piloté par Echenoz, « le mimodrame des consignes de sécurité interprété par les hôtes » (AP, 178).

---

<sup>448</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, op. cit.

<sup>449</sup> Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, pp. 402-412.



## Chapitre 6 Lieux d'hébergement : comment l'écriture peut-elle habiter un espace transitoire ?

« Ces croisées turco-gothico-Renaissance qui nous lorgnent de haut, ces balcons d'angle au Danieli, ces terrasses du Gritti et de l'Hôtel d'Angleterre nous snobent invinciblement. Elles ont une aura – mot que Walter Benjamin traduisait par : « l'unique apparition d'un lointain ». Quel lointain nous apparaît à travers ces armatures et ces trèfles de pierre, et qui ne le ferait nulle part ailleurs<sup>450</sup> ? »

Régis Debray, *Contre Venise*

« Il y a des hôtels dans presque tous mes livres<sup>451</sup>. » À l'instar de Jean-Philippe Toussaint, nombreux sont les romanciers contemporains qui pourraient formuler un même constat. Sans doute ne faut-il pas s'en étonner : dans tout voyage, la recherche d'un lieu d'hébergement constitue le passage obligé : à la tombée de la nuit, selon les circonstances et l'état de ses finances, le voyageur établit son campement, s'enquiert de la présence d'un hôte susceptible de l'héberger ou se résout à dormir à la belle étoile. Cette étape n'est guère négociable : même au cours des périple les plus éprouvants, il lui faut pouvoir se restaurer et se reposer.

Historiquement, ces lieux d'hébergement transitoires ont pris diverses formes et se sont prêtés à des usages littéraires variés. Le Moyen Âge privilégie encore assez souvent le séjour improvisé chez l'habitant : en l'absence de lieux d'hébergement spécifiques, les voyageurs, bien souvent, s'en remettent à l'hospitalité de leurs hôtes, comme on peut l'observer dans la tradition du roman courtois, ce qui donne lieu à la création d'un certain nombre de *topoi* que l'on retrouve sous forme de trace dans bon nombre de productions littéraires ultérieures (réception au château, accueil chez l'habitant, établissement d'un campement...). Il existe cependant, à destination de certains publics, des lieux dévolus à l'accueil – ce qui fait dire à Jean Viard que « les chaînes des monastères qui furent les premières chaînes hôtelières

---

<sup>450</sup> Régis, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995], p. 52.

<sup>451</sup> Jean-Philippe Toussaint, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », *L'Urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 48.

standardisées<sup>452</sup> » à destination des pèlerins. C'est d'autant plus vrai que le secteur marchand peu à peu se structure : si Don Quichotte s'imagine encore être reçu par un châtelain et côtoyer de nobles dames, la réalité prend la forme plus triviale d'une auberge où des prostituées s'offrent aux clients de passage. Dans la tradition picaresque, l'auberge devient même un cadre privilégié où s'inscrit le récit : parce qu'elle permet l'établissement d'une sociabilité improvisée, elle occupe une place privilégiée au sein du roman – que l'on songe par exemple au *Roman comique* de Scarron – et se prête aux rencontres les plus improbables, à commencer par celle du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut dans le roman éponyme de l'abbé Prévost : c'est précisément devant un cabaret qu'ils font connaissance. Du fait de leur insalubrité, ces lieux d'hébergement font l'objet d'un traitement satirique récurrent. Comme le rappelle Marc Boyer, les voyageurs qui empruntent les voies fluviales à l'époque classique préfèrent éviter « [l]es auberges d'eau, en général médiocres, [qui] étaient destinées aux mariniers plutôt qu'aux voyageurs<sup>453</sup> ». L'indigence de l'hôtellerie hexagonale donne aux écrivains étrangers l'occasion de déchaîner leur plume, à l'instar du romancier écossais Tobias Smollett : « À travers tout le Sud de la France, sauf dans les grandes villes, les auberges sont froides, humides, noires, lugubres et sales ; les propriétaires sont désobligeants et rapaces ; les servantes, telles des pingouins, souillons et paresseuses<sup>454</sup> » ; Laurence Sterne n'est pas en reste, qui note avec humour : « nous avons été mangés la nuit par les punaises et autre vermine non balayée, habitants légaux (s'il est vrai que la longueur de la possession crée le droit) de chaque auberge où nous nous sommes arrêtés<sup>455</sup>. » Les voyageurs de son époque, lorsqu'ils en ont les moyens, préfèrent investir un logement vacant : « dès qu'il y avait élection du lieu », rappelle Rémy Knafou, « on bâtissait, avec le nombre de pièces nécessaires pour loger la famille, les amis et les domestiques, le tout avec tous les éléments de confort alors disponibles<sup>456</sup>. » L'essor du *Grand Tour* puis des voyages en Orient contribue cependant à la naissance d'établissements adaptés aux exigences nouvelles de cette clientèle étrangère – comme en témoigne le grand luxe de l'hôtel d'Angleterre à Calais, qui en constitue l'archétype en France<sup>457</sup>. Chateaubriand en Orient se réjouit de leur prolifération :

Il y a même à Misrata une maison grecque que l'on appelle l'Auberge anglaise : on y mange du roastbeef, et l'on y boit du vin de Porto. Le voyageur a sous ce rapport de grandes

---

<sup>452</sup> Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour-d'Aigues, Les Éditions de l'Aube, 2000, p. 58.

<sup>453</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 82.

<sup>454</sup> Tobias Smollett, *Travels*, II, p. 356, cité par Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 100.

<sup>455</sup> Laurence Sterne cité par Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 101.

<sup>456</sup> Rémy Knafou (dir.), *Tourisme I, Lieux Communs*, op. cit., p. 113.

<sup>457</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 100.

obligations aux Anglais : ce sont eux qui ont établi de bonnes auberges dans toute l'Europe, en Italie, en Suisse, en Allemagne, en Espagne, à Constantinople, à Athènes, et jusqu'aux portes de Sparte, en dépit de Lycurgue<sup>458</sup>.

Il faut dire qu'avec l'essor de la station thermale, de la station balnéaire et plus tard de la station à la montagne, une révolution des comportements se fait jour qui entraîne la multiplication de nouveaux lieux de sociabilité et d'hébergement. Comme le rappelle Rémy Knafou, « les grands hôtels, puis les palaces sont inséparables de l'histoire du tourisme : ils firent leur apparition au cours des années 1830. Et le premier hôtel à porter le nom de "palace" fut le Palace Hôtel de Maloja (Haute-Engadine, à 15 km de Saint-Moritz), en 1884<sup>459</sup>. » Peu à peu, ce sont de véritables chaînes hôtelières qui sont ébauchées, note Gabriel Wackermann : « le Ritz de Rome a ouvert en 1893, donnant le ton au luxe de l'hébergement de classe internationale ; le Ritz de Paris date de 1898. Le Carlton de Londres remonte à 1899, celui de Cannes à 1907<sup>460</sup>. » Ces lieux où résident nombre d'écrivains vont durablement marquer le champ romanesque de leur empreinte – mais pas toujours sous leur aspect le plus valorisant : dans *Les Sœurs Rondoli*, Guy de Maupassant raille « le chez soi payé de tout le monde<sup>461</sup> » et déplore la promiscuité qu'induit un hébergement provisoire : « Je ne puis soulever le drap d'un lit d'hôtel sans un frisson de dégoût<sup>462</sup>. » La pratique des résidences secondaires se développe, inspirée comme le *Grand Tour* par l'aristocratie. C'est vrai en particulier en bord de mer. Jean-Didier Urbain note leur caractère semi-autarcique : « De la fin du XIXe siècle au début du XXe, des dunes de Normandie aux dunes d'Aquitaine, l'implantation et les fantaisies architecturales de ces résidences, par-delà leur valeur d'ostentation, signifient déjà le rêve du repli et de l'enfermement<sup>463</sup>. » Et de souligner leur caractère hétérogène : « En convoquant les styles arabe, asiatique ou scandinave, palais persans ou chalets suisses, en un lieu où ils n'ont pas lieu d'être, les anachronismes volontaires de cette architecture hétéroclite dressée derrière la promenade ou sur la dune scellent la rupture de l'avant-pays avec le reste du monde. Ils en sont la frontière ultime, la démarcation d'un univers à part<sup>464</sup>. » Gabriel Wackermann observe leur multiplication après la Première Guerre mondiale, en partie due à l'arrivée à Paris et sur la côte d'Azur des émigrés russes « habitués à la vie de loisirs<sup>465</sup>. » Cette évolution occasionne des effets très

---

<sup>458</sup> Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, op. cit., p. 127.

<sup>459</sup> Rémy Knafou, *Les lieux du tourisme*, op. cit., p. 77.

<sup>460</sup> Gabriel Wackermann, article « Tourisme », *Encyclopédie Universalis*.

<sup>461</sup> Guy de Maupassant, *Les Sœurs Rondoli*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1992 [1884], p. 26.

<sup>462</sup> *Idem*.

<sup>463</sup> Jean-Didier Urbain, *Sur la plage*, op. cit., p. 280.

<sup>464</sup> *Idem*.

<sup>465</sup> Gabriel Wackermann, article « Tourisme », *Encyclopédie Universalis*.

contrastés dans le champ de la littérature : car si l'hôtel et les lieux dévolus au tourisme s'invitent à l'arrière-plan de nombre de récits, paradoxalement l'essor concomitant du roman d'aventure tend à valoriser les lieux d'hébergement les plus rustiques, les moyens de transports les plus inconfortables : paradoxalement, c'est au moment où le secteur hôtelier prend son essor que le lecteur se prend à se rêver marchant aux côtés d'un âne avec Stevenson, dormant à la belle étoile avec Rimbaud ou traversant la Mer Rouge sur le boutre d'Henri de Monfreid.

Après-guerre, le développement des congés payés et la relative démocratisation des vacances contribuent à la diversification des formes d'hébergement, depuis le camping jusqu'au gîte ouvert à la location, en passant par le village de vacances ou l'auberge de jeunesse. Ce développement peut être vu sous le signe de la continuité. Après tout, note Jean-Didier Urbain, « [l]hôtel est à la ville ce que l'auberge était jadis aux "grands chemins" : un lieu rassurant parce que familier et même, devenu "chaîne" nationale et internationale, interchangeable aux quatre coins du pays et de la planète<sup>466</sup>. » La logique géographique est battue en brèche par l'essor de stations faisant appel à des référents géographiques exotiques, comme le note Gabriel Wackermann : « L'ambiance polynésienne, hawaïenne, sud-américaine, africaine n'est pas uniquement recherchée sur place, mais aussi en d'autres lieux : au Maroc, par exemple, on se plaît à côtoyer un cadre tahitien en bord de mer ; en pleine Ruhr, un village d'imitation indienne attire des dizaines de milliers de touristes durant la bonne saison<sup>467</sup>... » Certains s'en inquiètent, à l'instar de Paul Morand qui assimile le développement des hôtels à Venise à une prolifération aux conséquences funestes pour le patrimoine de la Cité : « Le premier champignon à surgir du sol fut l'hôtel Excelsior... et tout suivit. Le palais des Doges disparut derrière les nouvelles constructions Saint Georges Majeur et les Arméniens furent comme s'ils n'existaient plus<sup>468</sup>. » Mais fidèle à son tropisme élitaire, l'auteur de *Venises* adopte une attitude contrastée : si d'un côté il regrette que « l'Office du tourisme exige des hôtels et encore des hôtels<sup>469</sup> », s'il déplore « les caravanes rangées au bord de l'eau comme les autos dans Shoreditch<sup>470</sup> » ou s'il s'effare les « gratte-ciel de Mar del Plata, les pieds dans la vague, fourmilière humaine de ce Copacabana que j'ai connu, il y a trente ans, presque désert<sup>471</sup> », de l'un autre, il se réjouit de

---

<sup>466</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>467</sup> « l'aménagement du littoral Languedoc-Roussillon donne lieu à une architecture résidentielle de type "dromadaïres", à l'évocation d'un lagon du Pacifique, à des constructions en bois sur pilotis. Port-Grimaud, sur la côte provençale, doit rappeler Venise aux amateurs désireux de disposer de leur embarcation directement devant leur immeuble. » (Gabriel Wackermann, article « Tourisme », *Encyclopédie Universalis*).

<sup>468</sup> Paul Morand, *Venises*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>470</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 165.

descendre « dans un de ces admirables hôtels du tourisme portugais, l'hôtel Turismo, blanc et bleu comme un yacht-club<sup>472</sup> »

À mesure que cette demande se développe, l'offre elle-même se complexifie : les lieux d'hébergement mis à disposition du voyageur se sont vu adjoindre de nouvelles fonctions ; il ne s'agit pas seulement de satisfaire les besoins élémentaires du voyageur, mais aussi de le distraire, de lui permettre de faire des connaissances, de découvrir la région dans laquelle il s'est établi, de maintenir le contact avec ses proches, de méditer sur le choix de son itinéraire et de s'accorder du temps pour soi. La permanence d'un imaginaire aventureux et la tentation de renouer avec des formes d'hébergement anciennes ou exotiques conduisent à la promotion de logements temporaires atypiques : yourtes, tipis, architectures nomades... Poussée à son paroxysme, cette logique tend à faire de l'espace résidentiel une forme de sas permettant au voyageur de maintenir à distance une réalité potentiellement déstabilisante, voire une fin en soi : de même que le lecteur de roman peut préférer la fiction au monde réel, le touriste peut préférer la vie d'hôtel à l'expérience du voyage effectif. Nombre d'écrivains n'ont-ils pas eux-mêmes fait le choix de vivre une partie de leur vie à l'hôtel ? Marcel Proust n'a-t-il pas longtemps eu ses habitudes au Ritz de Paris ou au Grand-Hôtel de Cabourg ? Le nom de Marguerite Duras ne reste-t-il pas associé à l'Hôtel des Roches Noires de Trouville ?

\*\*\*

Plus que jamais, l'essor et la diversification de ces lieux d'hébergement interroge quant à la façon dont interagissent espace romanesque et espace résidentiel. Pour mesurer la contemporanéité des enjeux de ce questionnement, il convient tout d'abord de s'interroger sur la place extrêmement variable que le romancier accorde à l'évocation de ces espaces : s'ils occupent parfois une place considérable au sein de la fiction romanesque, il arrive à l'inverse qu'ils soient passés sous silence. Or cette absence est elle-même signifiante, tant la description de ces espaces s'accommode mal d'une conception aventureuse du voyage dans laquelle les moments de repos sont censés ne représenter qu'une parenthèse au regard de l'action principale ; raison pour laquelle ils sont parfois maintenus à la périphérie du récit et ne font l'objet que d'un commentaire marginal.

En outre, le lieu d'hébergement a pour particularité d'être un lieu pouvant être appréhendé à la fois de manière statique – puisqu'il correspond à un temps d'arrêt – et de manière dynamique – puisqu'on ne fait qu'y passer. Comment investir un espace occupé à titre provisoire ? À cette question, le roman apporte des réponses contrastées. Le rythme du récit s'en ressent, qui oscille fréquemment entre la tentation de la pause (durant laquelle le narrateur

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 77.

s'autorise l'évocation du lieu et des activités auxquelles s'adonne le voyageur, consacrant parfois tout un chapitre à la description d'une chambre) et celle du sommaire ou de l'ellipse (envisageant les lieux d'hébergement selon le régime de la successivité et de l'indifférenciation).

La chambre d'hôtel ou l'appartement occupé à titre temporaire déconcerte également en ce qu'il constitue un univers à la fois familier et étranger : quand bien même son aménagement s'inscrirait dans un style relativement impersonnel permettant à son occupant de l'investir et d'y éprouver une forme d'intimité (à la manière de ces non-lieux que décrit Marc Augé), il reste un lieu qui bouscule les repères habituels du voyageur : il n'en a choisi ni l'ameublement ni la décoration, qui souvent reflètent les caractéristiques d'un territoire qui lui est étranger. Sur le plan de l'écriture, ces deux polarités ne s'excluent pas nécessairement : le lieu d'hébergement peut paraître tout à la fois sécurisant et dépaysant, ou au contraire familier et déconcertant ; quoi qu'il en soit, son évocation offre à l'écrivain une occasion privilégiée pour évoquer la déstabilisation qu'occasionne le voyage.

Au sein du dispositif romanesque, le lieu d'hébergement doit aussi être envisagé comme un moyen privilégié d'appréhender la personnalité du personnage qui l'occupe : le choix de l'hôtel donne un aperçu des *habitus* du personnage – entre recherche d'anonymat ou volonté de distinction héritée d'un modèle aristocratique. Même lorsque ce choix est contraint, la réaction du personnage face à un lieu qui lui est imposé contribue à l'élaboration de son portrait psychologique. La chambre étrangère est en effet le lieu d'une rencontre ou d'une confrontation : le voyageur y découvre un lieu à l'endroit duquel il peut éprouver des sentiments contrastés ; qu'il se montre indifférent, fasciné ou révolté, ses réactions permettent de mesurer, sans même qu'il soit directement confronté à une population ou à un territoire étranger, la manière dont il appréhende sa relation à l'altérité.

Enfin, à la suite de Philippe Hamon qui a montré les connivences entre architecture et littérature et qui voit dans le bâtiment une « sorte de *redistributeur de narrativité*<sup>473</sup> », il importe d'interroger la relation que la fiction romanesque entretient avec le lieu d'hébergement. D'autant que celui-ci revêt une dimension possiblement métaphorique<sup>474</sup> : à l'image du lecteur de roman qui investit au cours de sa lecture un univers pensé par son auteur, le voyageur séjourne temporairement dans un espace aménagé par opérateur touristique ; que cet

---

<sup>473</sup> Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989, p. 33.

<sup>474</sup> « en tant qu'objet (réel), à la fois artificiel et articulé [...], le bâtiment [...] peut faire office, pour l'écrivain, d'embrasseur privilégié, d'objet où le structurel s'est comme concrétisé, d'objet intermédiaire entre le texte (objet sémiotique) et le réel (non sémiotique), opérateur *métaphorique* privilégié pour récrire ce réel en textuel (ou inversement), pour "traduire" l'un dans l'autre (Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 39).

aménagement soit précisément daté ou qu'il fasse cohabiter différentes époques, qu'il signale un effet de mode ou qu'il manifeste une certaine originalité, il constitue une métaphore privilégiée pour penser la relation qu'entretient l'auteur ou le lecteur avec d'autres univers, avec d'autres genres, avec d'autres écritures.

Autant de questions qui justifient que l'on examine avec soin la représentation que le roman donne des espaces dévolus à l'hébergement des voyageurs : ces derniers permettent de comprendre en quoi la conversion de ces lieux physiques en *topoi* romanesques révèle différentes façons d'être au monde. Il semble qu'il faille distinguer ici différents usages : loin de donner une image uniforme de ces espaces, les romanciers contemporains en proposent en effet des représentations variées et parfois contradictoires : les uns les assimilent à des (non)lieux coupés du reste du monde, propices au repli sur soi et accessoirement au travail de l'écriture ; d'autres en font des lieux ouverts, en prise directe avec la modernité ou avec les sociétés qui les environnent ; d'autres enfin y voient de nouveaux territoires offerts à la fiction.

## **6.1 Des lieux refuges propices à la saisie de soi**

Donner à voir des espaces propres au tourisme, c'est d'abord admettre la nécessité de zones intermédiaires, de lieux faisant office de sas dans l'expérience forcément déstabilisante que constitue tout voyage. Rachid Amirou observe que l'hôtel est souvent assimilé dans les dépliants touristiques à une « coquille protectrice face à l'environnement exotique perçu comme quelque peu insécurisant<sup>475</sup>. » Cette observation invite à envisager ces espaces comme de possibles refuges pour le voyageur, le lecteur ou le romancier lui-même : le dispositif touristique, c'est d'abord un rempart à l'abri duquel on se réfugie pour se (re)construire. Sans doute ne faut-il pas s'étonner de voir ces espaces – et en particulier la chambre d'hôtel – devenir le lieu privilégié d'une quête introspective et d'un questionnement sur le sens donné à son voyage.

### **Se protéger contre le monde extérieur**

Cette dimension est particulièrement sensible dans *Plateforme* de Michel Houellebecq où l'expérience du voyage en Thaïlande, vécue sur le mode de la déstabilisation psychologique, trouve son contrepoint dans la chambre d'hôtel envisagée comme lieu-refuge. La description de la première chambre qu'occupe le protagoniste à son arrivée à Bangkok apparaît significative, qui suggère une mise à distance du monde extérieur : « La baie vitrée de ma chambre donnait

---

<sup>475</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 124.

directement sur la voie rapide [...]. La circulation était intense, mais le double vitrage ne laissait filtrer qu'un grondement faible. » (PL, 43)

D'emblée, l'espace caméral est présenté comme un lieu propice à la régénération, d'où peut être pensé le périple à venir : « Allongé en travers du lit *king size* je pris conscience du déroulement du circuit, et de ses enjeux. » (PL, 45) L'agoraphobie que développe le personnage à mesure que se déroule son voyage – et l'angoisse qu'il éprouve à l'idée de rencontrer la femme qu'il désire sans parvenir à le lui avouer – accentue encore cette valeur de refuge : « Les deux jours suivants, je restai terré dans mon bungalow. De temps en temps je sortais en rasant les murs [...]. Je ne pouvais pas envisager de croiser Valérie à nouveau » (PL, 137). Cette sensation de protection que procure le lieu d'hébergement est également sensible à la fin du roman, quand le personnage de retour à Pattaya séjourne dans « un établissement destiné aux Français » (PL, 361). Le nom donné à l'hôtel, assorti d'un possessif, dit assez la fonction maternante qui lui est assignée : « *Ma maison* » (PL, 361)<sup>476</sup>.

### **Le bonheur d'un repli régressif**

Cette assimilation de la chambre à un lieu protecteur est également perceptible, quoique dans une tonalité comique, chez Éric Chevillard : la découverte du Mali, parfois éprouvante, amène le protagoniste à se réfugier dans la pièce qui a été mise à sa disposition : « Allongé sur son lit, il aime ce petit moment sans Afrique. Il passe des heures ainsi recroquevillé dans sa chambre sinistre. » (OR, 99) Cet espace intime est le lieu où il peut agir sans faux-semblants : affecté par son voyage, il s'y retire pour vomir à l'abri de l'assemblée (OR, 130). Le narrateur, toujours prompt à se moquer de son personnage, ironise à l'égard de ce qu'il assimile à une forme de matérialisme : « On a mis une chambre à sa disposition. Il est chez lui. / Chaque soir, il fait à grands pas le tour du propriétaire. » (OR, 58) La pièce qu'il occupe est même perçue comme une forme d'idéal régressif et infantile : quand son voyage lui paraît trop éprouvant, le personnage projette de s'isoler pour « ranger sa chambre. » (OR, 97)

Poussée à son paroxysme, cette forme de repli qu'offre la chambre d'hôtel s'apparente à un renoncement au monde. Chez Éric Laurent, l'espace caméral se teinte d'une coloration vespérale lorsque le protagoniste de *Clara Stern* arrive en Italie : « La chambre que l'on m'alloua était spacieuse et haute sous plafond ; [...] deux fenêtres [...] y faisaient entrer la lumière encore pâle du jour, mais que la peinture jaune paille des murs, la teinte ambrée de quatre appliques allumées et la brique rouge-brun des tomettes nuançaient d'une tonalité

---

<sup>476</sup> Hypothèse corroborée par Rachid Amirou : « L'univers du tourisme, surtout organisé, ne suggère-t-il pas en effet un monde proche de cet imaginaire de "protection", de "maternage" ? » (*L'Imaginaire touristique, op. cit.*, p. 23).

orangée, presque crépusculaire » (CS, 185). La chambre d'hôtel en vient à incarner un idéal de fermeture au monde, de réclusion monacale qui fait dire à Pascal Quignard dans *Villa Amalia* que « la vie d'hôtel » et ses rythmes, ses odeurs, son anonymat, est « admirablement faite pour les touristes qui ne désir[ent] qu'être nulle part, dans l'absence de douleur, à la limite de la mort qu'ils appel[ent] vacance. » (VA, 125-126). L'imperceptible glissement sémantique qu'introduit le romancier – des vacances à *la vacance* – associe l'espace hôtelier à une forme de vacuité, à une expérience du vide ultime où se défait l'emprise de l'existence.

### **Un lieu ambivalent, protecteur et déstabilisant**

La chambre, cependant, n'est pas toujours perçue comme un refuge ; elle peut même au contraire occasionner une forme de déstabilisation – comme les montrent les sentiments éprouvés par le protagoniste de *Renaissance italienne* d'Éric Laurent au sortir de la première nuit passée dans la chambre d'une villa où il s'est établi :

Je dormis mal au cours de cette première nuit, ainsi qu'il en est souvent lorsque nous nous trouvons dans une chambre nouvelle, comme si le moi que nous revêtions dans le sommeil, ce moi dont nous ignorons tout ou presque [...], était lui aussi sensible à tout changement de lieu, laissant supposer par là que, à l'instar de notre moi conscient, lui non plus ne serait pas dénué d'habitudes, mais qu'il aurait également une façon bien particulière d'agir et de se comporter dans un certain cadre, par rapport à lui, en fonction de lui.

Je dormirais peu, en sus, prématurément tiré que je serais du sommeil par le profond silence qui m'enveloppait, auquel, passant ordinairement mes nuits sur fond de rumeur urbaine, je n'étais nullement accoutumé, pas plus que – ma chambre à Paris n'étant isolée de la lumière du dehors que par un rideau de cretonne – je ne l'étais à son équivalent visuel, savoir l'obscurité, que garantissaient ici de lourds volets de bois, aux battants pleins et hermétiquement clos, autant de nouveautés qui diffuseraient en moi un sentiment d'angoisse (RI, 69-70)

Appliquée à la recherche du sommeil, la phraséologie spécifique d'Éric Laurent (longues phrases à la première personne enchâssant de nombreuses propositions subordonnées) convoque inmanquablement l'intertexte proustien et invite à penser l'occupation de la chambre au sein d'une longue tradition qui fait de la chambre étrangère le lieu d'une angoisse. Mais elle montre surtout comment, en matière de perception subjective, les polarités sont réversibles : ce qui pour les uns fait de la chambre le gage d'une efficace protection contre le monde extérieur (le silence, l'obscurité) devient pour les autres sources d'angoisse. Cette réversibilité peut même s'observer chez un même individu : *Renaissance italienne* est le second opus du diptyque

inauguré avec *Clara Stern* ; c'est bien le même personnage qui éprouve à l'égard de deux chambres situées l'une et l'autre en Italie deux sentiments diamétralement opposés.

### **Un lieu pour écrire**

La chambre d'hôtel occupe une place privilégiée dans l'ensemble de l'œuvre d'Olivier Rolin, où elle est à la fois le lieu où l'on se réfugie et celui où l'on écrit. Dans *Méroé*, le protagoniste séjourne à « l'hôtel des Solitaires ». Il évoque à une trentaine de reprises le nom de l'établissement : cette récurrence onomastique peut être assimilée à un véritable *leitmotiv* qui tend à faire de cet hôtel le véritable point d'ancrage de la narration. La chambre qu'occupe le personnage est d'ailleurs explicitement désignée comme étant l'espace à partir duquel peut advenir l'écriture : « L'histoire que je commence d'écrire ce soir, dans ma chambre de l'hôtel des Solitaires, Sharia Zubayr, à Khartoum, sera le récit des raisons qui m'ont poussé, moi, à y devenir un étranger radical. » (ME, 14) À maintes reprises le narrateur conjoint dans une même phrase l'évocation de sa chambre et son activité scripturale : « j'écris [...] dans ma chambre de l'hôtel des Solitaires » (ME, 33), « dans ma chambre de l'hôtel des Solitaires, écrivant... » (ME, 58). Le protagoniste s'emploie à faire de ce lieu réputé transitoire le siège permanent de son activité auctoriale : même l'« *encyclopédie Larousse du XXe siècle*, édition de 1933 » (ME, 10), l'y a suivi. L'hôtel, détourné de sa fonction première, est devenu la résidence principale du protagoniste : « Je suis l'unique pensionnaire permanent de l'hôtel des Solitaires » (ME, 120) ; la formule consacre son isolement, qui lui-même permet la pratique de l'écriture.

### **Un lieu pour se retrouver**

Cette attention portée à la chambre d'hôtel se trouve confirmée, de manière beaucoup plus systématique, dans le roman *Suite à l'hôtel Crystal* paru six ans plus tard : chaque chapitre donne lieu à l'évocation d'une chambre dans laquelle a vraiment séjourné l'auteur dans les villes du monde les plus variées, de Krasnoïarsk jusqu'à Saint-Nazaire, en passant par Mexico, Hanoï ou Alexandrie. Très souvent, la chambre paraît détournée de son usage premier pour permettre la mise en scène de la fonction auctoriale. Cela se vérifie à une vingtaine de reprises, lorsque l'évocation de la chambre donne lieu à la description du narrateur tel qu'il se perçoit à travers le reflet d'une vitre ou d'un miroir : le lecteur ne peut manquer de reconnaître les traits d'un écrivain ou d'un personnage apparenté. Mêlant des éléments réels et fictifs, il s'y représente en conférencier : « j'ai fait fixer sur le plateau une lampe zigzag noire (dite "d'architecte") ; c'est à sa clarté que je tente de rédiger les derniers paragraphes de la conférence sur "Platon dans Proust" que je dois prononcer dans moins de deux heures au centre Saint-Louis. » (SHC, 85) Dispensant des cours de rattrapage, il s'amuse avec humour de l'image qu'il leur donne de lui-

même à ses « clients » : « je [...] vérifie dans la glace de la salle de bains que mon apparence correspond bien à l'idée qu'ils se font (que je leur ai appris à se faire) d'un intellectuel – cheveux beethoveniens, barbe de deux jours, tee-shirt ras du cou et veste noirs » (SHC, 135). L'assimilation du personnage à l'écrivain Olivier Rolin en personne est même explicitée : tantôt il compare son visage à celui d'« un autre, portant le même nom, ayant écrit en français un livre appelé *Port-Soudan* » (SHC, 26) ; tantôt il évoque une radiographie « marquée ‘Olivier Rolin, 17/05/57, 8/10/99, Forum’ » (SHC, 27). À l'évidence, l'évocation de ces chambres revêt une dimension clairement autobiographique – et même, pour reprendre un mot valise employé dans l'« Avertissement au lecteur », « topautobiographique » :

on voudra bien nous pardonner ce néologisme [...] par lequel on prétend rendre compte de l'articulation, assez singulière dans l'histoire de la littérature, et pour tout dire légèrement incongrue, entre un « état des lieux » (topos) et un récit autobiographique éclaté et lacunaire. » (SHC, 10)

« Comment assembler en une même unité textuelle et une seule entité conceptuelle ce qui relève de trois instances différentes et obéit à trois finalités distinctes, la logique du sujet (auto), la pragmatique des faits (bio), la dynamique de l'écriture (graphie) ?<sup>477</sup> » À cette question que pose Bruno Blanckeman dans *Les Fictions singulières*, et qui résume l'enjeu de toute écriture autobiographique, Olivier Rolin semble répondre par l'assimilation du voyageur au lieu qui l'héberge transitoirement. Mais la revendication d'une approche *topautobiographique* repose aussi sur un jeu homophonique qui renseigne sur la manière dont l'écrivain entend procéder : celui-ci se trouve assimilé à un petit animal entreprenant de creuser un questionnement intime : les chambres de *Suite à l'hôtel Crystal* sont autant de taupinières percées de place en place, les unes à la suite des autres, et reliant tout un réseau de galeries souterraines forées dans les soubassements géographiques et intertextuels. Car cette quête de soi dont parle ici Rolin s'opère à la croisée de lieux qui sont à la fois ceux du réel (les chambres qu'il a occupées) et ceux de la fiction, ces *topoi* qu'il emprunte non sans humour à diverses veines romanesques. En somme, ce voyageur en chambre observant sa propre image, que figure si souvent le romancier, se regarde à la fois au miroir de la fiction et à celui de la réalité. Olivier Rolin prend soin de positionner cette figure indécidable dans une sorte d'*entre-deux* – cet impensé de la civilisation occidentale qu'évoque le sinologue François Jullien dans sa *Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*<sup>478</sup>. D'où sans doute cette citation de Paul Valéry extraite de *Variété V* et placée en

---

<sup>477</sup> Bruno Blanckeman, « Fiction de soi Le récit autobiographique et ses métamorphoses », *Les Fictions singulières*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>478</sup> François Jullien, *L'écart et l'entre, Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, *op. cit.*

exergue à côté de celle de Perec : « Si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d'autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne<sup>479</sup>. »

Ainsi envisagée la chambre d'hôtel, une fois encore détournée de son usage premier, devient le lieu privilégié d'une quête personnelle. De ce point de vue, le dispositif romanesque élaboré par Olivier Rolin s'inscrit pleinement dans le renouvellement des écritures de soi et dans l'implosion du modèle autobiographique observé ces dernières décennies, qui résulte pour partie de la réaction suscitée par la publication du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune<sup>480</sup>. Pour Dominique Viart et Bruno Vercier en effet, « Il aura suffi que la critique se décide, au milieu des années 1970, à en définir les traits caractéristiques pour que les écrivains, rivalisant d'imagination, n'aient de cesse d'en faire bouger le cadre<sup>481</sup> ». L'exploitation de la chambre d'hôtel à des fins littéraires constitue une variante originale et relativement inédite de ce phénomène. Le choix de ce lieu d'hébergement transitoire manifeste la volonté – nécessairement problématique – de rendre compte de l'identité du sujet dans un contexte de grande instabilité. Olivier Rolin tend à montrer comment, dans un monde où s'accroissent les mobilités, la chambre d'hôtel peut devenir paradoxalement le lieu de la connaissance de soi.

On voit par ces exemples que la chambre d'hôtel n'est jamais un lieu indifférent. En dépit de son apparente stabilité, elle ne peut être pensée de façon univoque. Selon le point de vue adopté, elle bouscule les rapports que l'individu entretient avec son environnement habituel (ce qui en fait un élément constitutif du voyage) ou bien assure une protection temporaire face à cette déstabilisation qu'occasionne le déplacement (ce en quoi elle en serait plutôt la négation). Mais quelle que soit la perspective qui l'emporte, la chambre d'hôtel reste étroitement liée à la littérature – qu'elle soit l'objet auquel l'auteur se consacre, qu'elle inspire la forme que celui-ci donne à son propos ou qu'elle soit, tout simplement, le lieu à partir duquel l'écriture peut advenir.

## 6.2 Des lieux en prise avec le contemporain

Les lieux du tourisme, cependant, ne sont pas exploités de manière univoque. Si dans leur forme la plus étroite (la chambre d'hôtel) ils convoquent souvent un imaginaire de l'enfermement, il n'en va pas de même lorsque ce questionnement s'applique à l'échelle d'un établissement, voire d'un quartier touristique dans son ensemble : entrevus sous la forme d'un

---

<sup>479</sup> Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, vol. I, p. 1320.

<sup>480</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points, coll. « Essais », 1996 [1975].

<sup>481</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 27.

panorama, ces lieux prennent la forme d'un espace ouvert. Le tourisme en vient à remodeler le territoire environnant, voire à constituer un paysage en soi – parfois assimilable à une métaphore du monde contemporain.

### 6.2.1 Les grands hôtels, ces nouveaux paysages

Cette impression est particulièrement sensible quand les romanciers empruntent au cinéma le format du plan d'ensemble et la technique du mouvement panoramique : dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint, les hôtels constituent une part importante du paysage urbain de Shanghai : « Sur l'autre rive [...] se lisait dans le ciel comme dans les lignes de la main la ligne futuriste des gratte-ciel de Pudong, avec la boule caractéristique de l'Oriental Pearl, et, plus loin, sur la droite, comme en retrait, modeste et à peine éclairée, la majesté discrète de la tour Jinmao. » (FU, 20) Même regard panoptique, même mouvement de gauche à droite dans *Plateforme* de Michel Houellebecq, lorsque le protagoniste découvre Bangkok à son réveil. Le volume des bâtiments est tel qu'il suscite des comparaisons géologiques : « Du 27<sup>e</sup> étage, le spectacle était extraordinaire. La masse imposante de l'hôtel Marriott se dressait sur la gauche comme une falaise de craie [...]. Sur la droite, surmontant la surface frissonnante et verte du Lumpini Park, on apercevait, comme une citadelle ocre, les tours angulaires du Dusit Thani. » (PL, 46). Il y a même quelque chose d'hugolien dans jeu de perspectives que ménage le romancier : « À l'horizon, les cubes de béton gigantesques du Grand Plaza President se superposaient comme les étages d'une pyramide à degrés. » (PL, 46)<sup>482</sup>

Le gigantisme de cette nouvelle légende des siècles en cours d'écriture tend à effacer toute présence humaine. Rapportés à l'échelle de ces bâtiments, les personnages peinent parfois à se situer et semblent même près de disparaître. C'est du moins l'impression que peut avoir le lecteur de *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint quand le narrateur rapporte rétrospectivement le témoignage de sa compagne, partie marcher au milieu de la nuit : « Dehors, elle avait levé la tête pour regarder l'hôtel de l'extérieur, elle avait cherché notre chambre des yeux au seizième étage, toutes les lumières de l'hôtel étaient éteintes, tout le monde dormait. » (FA, 59) Les proportions de l'édifice sont telles qu'il paraît illusoire d'y déceler une présence humaine, et à plus forte raison de pouvoir l'identifier. La scène qui suit n'en paraît que plus singulière :

Elle s'était éloignée dans la nuit [...], relevant encore la tête de temps à autre vers la façade lointaine de l'hôtel, lorsque son regard avait été attiré par la rotonde vitrée de la piscine au

---

<sup>482</sup> La description gagne à être rapprochée de celle de Chéops dans *La Légende des siècles*, « Superposant au fond des espaces béants / Les mille angles confus de ses degrés géants... » (Victor Hugo, « Les Pyramides », *La Légende des siècles*, Paris, GF Flammarion, 1973, p. 273).

dernier étage, où il lui avait semblé voir quelqu'un se mouvoir furtivement. Elle n'y avait pas vraiment prêté attention, mais, au moment de rejoindre l'hôtel, elle avait de nouveau levé la tête, et elle m'avait vu alors, elle m'avait vu distinctement derrière la vitre, elle était sûre que c'était moi, cette silhouette immobile dans la nuit parmi les gratte-ciel illuminés. (FA, 59)

L'incongruité de la scène, telle qu'elle est ici rapportée, tient à la complexité de la focalisation adoptée : le narrateur évoque à la première personne la place que lui-même occupe dans ce nouveau paysage minéral en racontant *a posteriori* les efforts faits par une autre pour l'identifier lui. Entraperçu par un regard extérieur, il est deviné à l'état de silhouette plus que clairement identifiée – manière pour le romancier de s'interroger sur la place de l'individu dans un monde qui n'est plus vraiment à son échelle. Mais c'est aussi, pour Toussaint, une manière d'exploiter à des fins romanesques ce matériau architectural que constituent aujourd'hui les grands hôtels internationaux. Que les deux protagonistes parviennent à se reconnaître en dépit du gigantisme et de l'impersonnalité de leur environnement suggère indirectement la puissance du lien amoureux qui les uni(ssai)t.

### 6.2.2 Typologie échenozienne

Ces vues d'ensemble, pour spectaculaires qu'elles soient, n'épuisent cependant pas toutes les possibilités d'appréhension des lieux du tourisme contemporain. Chez Jean-Philippe Toussaint en particulier, le milieu hôtelier – très présent – adopte des proportions extrêmement variées. Dans *La Réticence* (1991), le protagoniste s'établit dans un petit hôtel en bord de mer ; dans *Faire l'amour* (2002) et dans *Fuir* (2005) on le voit séjourner dans de grands hôtels asiatiques (respectivement à Tokyo puis à Shanghai et Pékin), mais aussi s'installer dans une modeste pension sur l'île d'Elbe<sup>483</sup>.

Plus encore que chez Jean-Philippe Toussaint, c'est chez Jean Echenoz que peut être observé un remarquable panorama des formes d'hébergement. Christine Jérusalem note à ce propos que « [l]es romans de Jean Echenoz font défiler des lieux de l'intervalle (voir les innombrables chambres d'hôtel) qui ne proposent aux personnages qu'une halte fugitive<sup>484</sup> ». L'ensemble de son œuvre romanesque offre un remarquable dégradé de la condition hôtelière, depuis les établissements les plus huppés jusqu'aux bouges les plus sordides. C'est vrai en

---

<sup>483</sup> Lui-même s'en est expliqué dans un long développement intitulé « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », où il passe en revue une partie de ces établissements : « Je pourrais fermer les yeux et les évoquer tour à tour, les hôtels de mes livres, les faire revenir, les matérialiser, les recréer, je revois la petite entrée de l'hôtel de Venise, dans *La Salle de bain*, les escaliers sombres et inquiétants de l'hôtel de Sasuelo dans *La Réticence*, je revois le long couloir encombré de bâches et de pots de peinture dans *Fuir*. » (*L'Urgence et la patience, op. cit.*, p. 47).

<sup>484</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 135.

particulier des *Grandes Blondes* et de *Un An* où le périple de Gloire et celui de Victoire fournissent au romancier l'occasion d'inventorier les hôtels de luxe pour la première, les établissements de catégories inférieure pour la seconde. Dans *Les Grandes Blondes*, le luxe est abordé tout d'abord dans son versant intimiste – ce charme discret de la bourgeoisie que suggère l'atmosphère familiale et redondante du « petit hôtel calme dans une petite rue calme » (LGB, 87) que fréquente Gloire auprès de Montparnasse :

L'hôtel n'avait pas l'air d'un hôtel, à mi-chemin de la pension de famille et de la maison de rendez-vous. Pas de réception à proprement parler mais un salon dans lequel une dame discrète et distinguée, tailleur et collier de perles, lui remit une clef sans formalité – pas de numéros non plus sur les portes des chambres. (LGB, 87)

Rapidement cependant, les établissements que fréquente Gloire ressortissent à un standing autrement plus luxueux, comme cet hôtel australien de classe internationale où elle occupe « une chambre avec terrasse donnant au loin sur la baie de Sydney » (LGB, 97) ou encore ce « Club cosmopolite » où elle s'établit dans une petite ville du sud de l'Inde (LGB, 132). Lorsqu'il évoque ces lieux, Jean Echenoz s'efforce d'en décliner le luxe dans une variante littéraire. Pour suggérer la sensation d'espace, il recourt à la comparaison et se montre attentif à la longueur des propositions, tandis que la description des abords de l'hôtel frappe par sa musicalité : « Visibles depuis la salle de restaurant, au-delà d'une terrasse longue et vaste comme un pont supérieur de paquebot, quinze marches douces accédaient à un parc planté de pipals et de margousiers, peuplé de mangoustes et de perroquets » (LGB, 132). Si l'harmonie recherchée dans ces lieux se manifeste par l'attention portée au rythme et aux sonorités, elle n'exclut pas pour autant un caractère drolatique et volontiers persifleur : en vertu d'une logique d'inspiration néocoloniale, les boys se trouvent syntaxiquement assimilés à une composante de l'établissement : « Inchangés depuis les Anglais, les bars étaient en acajou, les appliques en cuivre, les couverts en argent, les tennis en craie rouge et les boys en blanc. » (LGB, 132). L'hôtel que fréquente Gloire à Bombay s'avère tout aussi luxueux – et la description tout aussi facétieuse :

L'obscurité glaciale du restaurant, les chasseurs costumés en dompteurs et les liftiers en icoglans dénotaient assez le prestige de ce nouvel établissement, Au dernier étage d'un building blanc dressé sur Marine Drive, la nouvelle chambre de Gloire était six fois plus vaste qu'au Supreme [où elle s'était établie auparavant], décorée dans les bistres et dotée du confort moderne – réfrigérateur, téléviseur, conditionneur et baignoire à deux places. Un petit balcon par-dessus le vide supportait une chaise longue et la haie donnait sur la baie. » (LGB, 182)

Le caractère idyllique des lieux dans lesquels séjourne Gloire tranche avec les établissements modestes dans lesquels réside Victoire dans *Un An*. Certes, le premier hôtel dans lequel elle s'établit à Saint-Jean-de-Luz apparaît encore relativement confortable ; pour mieux nous en convaincre, le narrateur recourt à la métalepse : le narrateur emploie la première personne du pluriel comme s'il s'invitait (et avec lui le lecteur) à séjourner dans la chambre en compagnie de l'héroïne – : « nous prîmes une chambre à l'hôtel Albizzia » (UA, 46). La description qu'il en donne paraît partiellement décalquée d'un guide touristique : « Trois cent vingt francs petit déjeuner compris, c'était à première vue la chambre idéale, pas trop grande, assez basse de plafond [...]. Parquet ciré, baignoire sabot, téléviseur mural, édredon de secours et vue sur un jardin parcouru de fauvelles » (UA, 46). Pour autant, la description de l'hôtel ne saurait être lue comme le simple décalque d'un prospectus publicitaire : le romancier prend soin de creuser l'écart en recourant à une adjectivation et à une « complémentation » quelque peu incongrues : ledit jardin est « planté de pittosporums en liberté conditionnelle et d'une frise de platanes domestiqués. » (UA, 46). Insensiblement, les choses se gâtent à mesure que fondent les ressources de Victoire (*Un An* relate la progressive déchéance de Victoire qui glisse vers la condition de sans-abri) et son déclassement se décline aussi dans son versant hôtelier, comme en rend compte la description de l'établissement qu'elle fréquente ensuite :

Sans vouloir offenser personne, c'est plutôt moins bien que Saint-Jean-de-Luz, Mimizan-plage. En tout cas l'hôtel était beaucoup moins bien. Chambre à peine moins coûteuse et vue sur le parking, réceptionniste eczémateux, personnel distrait, tuyauterie sonore : des coups de bélier faisaient trembler à toute heure les canalisations. (UA, 49)

Implacablement, Jean Echenoz poursuit sa descente aux enfers : Victoire en vient à fréquenter ces motels qui se développent à la périphérie des villes. À l'instar du personnage, ces établissements font l'objet d'une forme de relégation géographique : « Comme toujours en bordure des voies de type autoroutier, se tenaient là deux ou trois de ces hôtels impersonnels et bon marché dont les fenêtres donnent sur des échangeurs, des postes de péages, des rocades. » (UA, 53) La description en exhibe l'inconfort – « Leurs draps grattent comme leurs serviettes de toilette en étoffe synthétique jetable. » (UA, 53) – et le caractère déshumanisant : « Dépourvus de ressources humaines, toutes les opérations s'y traitent par l'intermédiaire de machines et de cartes informatisées. [...] Victoire fixa son choix sur le plus anonyme, un bâtiment sourd-muet appartenant à la chaîne Formule 1. » (UA, 53) Là s'achève le panorama des ressources hôtelières qu'esquisse Jean Echenoz à travers *Les Grandes Blondes* et *Un An*, qui offre un subtil dégradé des conditions offertes aux voyageurs en fonction de leurs revenus, le romancier s'ingéniant à capter l'esprit des lieux jusqu'à en restituer la moindre nuance.

La logique intratextuelle à l'œuvre chez Jean Echenoz s'étend bien au-delà de ces deux romans : à travers le diptyque que constitue *Un An* et *Je m'en vais*, le romancier pousse plus loin encore les recoupements susceptibles d'être opérés d'un texte à l'autre : la description de la chambre qu'occupe Victoire à Saint-Jean-de-Luz dans le premier roman doit en effet être rapprochée de celle que loue Baumgartner dans le second, puisqu'il descend dans ce même hôtel Albizzia. Christine Jérusalem, qui parle à ce propos de « points d'intersection<sup>485</sup> » note que « la notion d'intersection est double : elle recoupe un plan thématique (la rencontre de deux personnages) et un plan formel (la rencontre de deux textes)<sup>486</sup>. » Mais l'(en)jeu n'est pas seulement intratextuel : ce faisant, Jean Echenoz rend manifeste la juxtaposition de différents standards touristiques dans un même établissement et les transpose sur un plan littéraire en modulant la description en fonction des revenus de ses personnages ; Baumgartner a beau fréquenter le même hôtel, il a les moyens de choisir une chambre de catégorie supérieure et la description s'en ressent :

Quatre cent vingt francs petit déjeuner compris, la chambre n'était pas trop mal à première vue : un peu grande mais heureusement proportionnée, une clarté veloutée s'y glissait par une baie de format 16/9 dentelée de rosiers grimpants. Tapis d'Anatolie, douche multifonctionnelle, vidéos érotiques à péage, couvre-lit fauve et perspective sur un petit parc peuplé d'étourneaux sansonnets, boisé d'eucalyptus en otage et de mimosas d'importation. (JMV, 124)

Cherchez l'erreur : d'un livre à l'autre, Echenoz ménage une approche ludique qui s'apparente au jeu des sept différences. En reprenant la même structure syntaxique, l'auteur invite le lecteur à mesurer ce qui distingue l'environnement des deux personnages. Aussi divertissante qu'elle puisse paraître, cette approche n'est cependant en rien gratuite : l'exploration du monde hôtelier constitue un moyen original pour balayer le spectre social dans toute son étendue, depuis les espaces les plus luxueux jusqu'aux lieux d'hébergement les plus précaires<sup>487</sup>. Dans *Un An*, le formule 1 dans lequel réside Victoire constitue le dernier lien qui la rattache encore avec le monde de l'hébergement transitoire ; bientôt, elle sera à la rue.

---

<sup>485</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 172

<sup>486</sup> *Idem.*

<sup>487</sup> Christine Jérusalem, dans le long développement qu'elle consacre à la description de ces deux chambres, en donne une lecture un peu différente : la confrontation des deux textes permettrait d'« exhiber l'enlèvement dans un territoire de l'entre-deux qui n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. » (Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 173).

### 6.2.3 Houellebecq : catalogue raisonné des lieux d'hébergement

Michel Houellebecq décrit lui aussi un grand nombre d'espaces dévolus à l'hébergement des voyageurs. Il recourt même à une approche assez systématique : le seul voyage en Thaïlande du protagoniste de *Plateforme* (évoqué dans la première partie du roman) permet de mesurer la diversité des lieux touristiques ainsi décrits : le romancier évoque successivement l'aéroport de Roissy (p. 34), une agence de voyage (p. 35), l'aéroport de Don Muang (p. 40), le *Bangkok Palace Hotel* (p. 42), un petit restaurant thaï au bord d'une rivière (p. 69), un campement écologique constitué de chalets en bois de teck (p. 73), un hôtel étagé autour d'une piscine sur la côte est de Koh Samui présenté comme un « paradis tropical » (p. 91), le *Beach Resortel* – un ensemble de bungalows situé à Phuket (p. 110) –, un bar à hôtesses (p. 112) et enfin l'aéroport de Phuket (p. 137).

L'évocation successive et systématique de ces différents lieux n'est évidemment pas neutre : chez Houellebecq, leur juxtaposition crée un effet de nivellement qui brouille les particularités de ces différents établissements et qui rend assez vaines les stratégies visant à les démarquer les uns des autres (à quoi bon l'authenticité d'un restaurant thaï si lui succède aussitôt un artefact de paradis tropical ? à quoi bon un campement « écologique » s'il est précédé et suivi d'un vol long-courrier ?). L'évocation récurrente de ces espaces touristiques produit un effet de saturation aux dépens de la description du pays visité lui-même, des paysages qui le composent, des habitants qui y vivent, des coutumes qui le caractérisent ; la Thaïlande – réduite à ce qu'en disent les guides – a cédé le pas aux espaces touristiques qui s'y trouvent aménagés.

#### La chambre dans les guides : un espace textuel ?

Cette emprise des lieux d'hébergement se fait ressentir jusque dans les guides et autres dépliants à l'usage des voyageurs : la voix du narrateur cède parfois devant le discours touristique. Ses commentaires sont alors entremêlés aux explications données par les supports publicitaires : « Un prospectus, dans la chambre, me donna quelques indications sur l'histoire du *resort* » (PL, 73). La présentation de son fondateur est rapportée au discours indirect libre : « Avec acharnement, et aussi avec l'aide de ses amis karens, il avait peu à peu édifié ce ‘paradis écologique’, dont pouvait maintenant bénéficier une clientèle internationale. L'endroit, c'est vrai, était splendide. » (PL, 73). Cette attention portée au discours des guides sur les lieux d'hébergement est également observable dans *La Carte et le Territoire*. Mais dans l'intervalle, un changement de perspective s'est opéré : la compagne du narrateur étant chargée de la rédaction d'un guide, Houellebecq peut montrer comment opèrent les acteurs du tourisme : « Le nouveau catalogue *French Touch* venait de sortir. Olga avait supervisé sa rédaction, corrigeant

parfois les textes proposés par les hôteliers, choisissant, surtout, les photos, en faisant refaire si celles proposées par l'établissement ne lui paraissaient pas suffisamment séduisantes. » (CT, 94) Le résultat fini est commenté par le truchement de son compagnon, qui se livre à une approche comparative des différentes prestations mises à disposition du public :

Le guide *French Touch* [...] proposait une gamme de plaisirs limités mais attestables. On pouvait partager la satisfaction du propriétaire de *La Marmotte Rieuse* lorsqu'il concluait sa note de présentation par cette phrase sereine et assurée : « Chambres spacieuses avec terrasse (baignoires à Jacuzzi), menus séduction, dix confitures maison au petit déjeuner : nous sommes bel et bien dans un hôtel de charme. » On pouvait se laisser entraîner par la prose poétique du gérant du *Carpe Diem* lorsqu'il présentait le séjour dans son établissement en ces termes : « Un sourire vous entraînera du jardin (espèces méditerranéennes) à votre suite, un lieu qui bousculera tous vos sens. Il vous suffira alors de fermer les yeux pour garder en mémoire les senteurs de paradis, les jets d'eau bruissant dans le hammam de marbre blanc pour ne laisser filtrer qu'une évidence : « ici, la vie est belle. » (CT, 100-101)

Le point de vue adopté (celui du compagnon de la rédactrice) n'est pas indifférent : il permet au romancier de se livrer à une lecture-balayage qui intercale citations prétendument extraites du guide et appréciations subjectives. Le pastiche du guide touristique se trouve modalisé par les propos de Michel (le narrateur, s'entend) qui raille ici une « prose poétique » surévaluée et dénonce le recours assez systématique au cliché qui la caractérise. Ce dispositif invite à sourire des prétentions littéraires du discours touristique, cette « plate forme » que Houellebecq tourne ici en dérision. Dans le même temps, il conscientise le lecteur quant à la propension qu'ont les guides à s'inspirer de la littérature et montre comment l'espace hôtelier, pour exister pleinement, se doit aujourd'hui d'être d'abord un espace textuel.

#### **6.2.4 Des lieux qui dialoguent avec le monde extérieur**

Que l'on raisonne à l'échelle de la chambre d'hôtel ou de l'établissement dont elle fait partie, l'espace hôtelier paraît devoir être envisagé comme une zone autarcique, repliée sur elle-même. La réalité est plus complexe : c'est bien souvent à partir de ces lieux clos que se laisse entrevoir le monde extérieur. Paradoxalement, leur fermeture est parfois ce qui rend possible l'ouverture du voyageur sur les territoires qu'il traverse ; c'est en partie parce qu'ils constituent des lieux clos et en apparence interchangeable qu'ils permettent de saisir une réalité propre à chaque région.

En première lecture, chacun des chapitres de *Suite à l'hôtel Crystal* – comme chacune des chambres qui s'y trouvent décrites – semble former un univers replié sur lui-même ; l'entreprise d'Olivier Rolin paraît se limiter à la stricte description d'espaces intérieurs – ces chambres qu'occupent les voyageurs partout à la surface du monde. En apparence, le projet peut sembler un peu vain : la notion même de « chambre d'hôtel » suffit à évoquer dans l'esprit du lecteur un ensemble un espace clairement délimité et un ensemble de composants relativement invariable. Ainsi envisagée, la chambre d'hôtel constitue, au même titre que le conteneur ou mobil-home, un élément emblématique de la mondialisation. Ce constat, note Jean-Didier Urbain, vaut d'ailleurs pour tout l'établissement : « rien ne ressemble plus à un hôtel international qu'un autre hôtel international, où qu'il soit sur la planète<sup>488</sup> ». En dépit de variations dues à l'existence de différents standings, eux-mêmes attestés partout à la surface du globe, la chambre d'hôtel semble être le lieu interchangeable par excellence. Le sens de la démarche initiée par Olivier Rolin interroge donc : vouloir appliquer une méthode descriptive caractérisée par sa systématisme à un lieu qui ne l'est pas moins, n'est-ce pas se résoudre à faire le constat d'un monde où tout est désormais partout pareil ?

En première lecture, l'application de ce protocole descriptif paraît effectivement conforter le règne de l'uniformité : le lecteur peut rapidement identifier un certain nombre d'invariants que constituent par exemple les espaces intermédiaires – l'entrée de la chambre, la zone du couchage à proprement parler, celle qui est dévolue à la toilette ou au travail. L'évocation des objets qui s'y trouvent prend elle-même prend un tour assez prévisible : l'omniprésence des marques semble être l'une des caractéristiques de notre époque mondialisée dont s'amuse Olivier Rolin en recourant au *name dropping* : à Budapest il évoque successivement « une télé de marque Samsung », un « frigobar de marque Goldstar » (SHC, 37), « un téléphone de marque Matel » (SHC, 38) ou « un assez vaste radiateur de marque Simair. » (SHC, 39) ; même la décoration suggère une forme d'acculturation : à Miami, il observe « une haute photo sous verre [qui] représente deux *bricole*, des poteaux d'amarrage de la lagune vénitienne. » (SHC, 97) Ainsi envisagés, ces « non-lieux » que constitueraient ces chambres, pour reprendre la terminologie proposée par Marc Augé, seraient en quelque sorte étrangers à la région qu'ils habitent.

Pourtant, et contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, c'est plutôt une sensation de variété qui domine : la standardisation est bien souvent superficielle. Cet espace normé que constitue la chambre d'hôtel se signale surtout par d'incessants écarts avec la représentation que l'on s'en fait ordinairement : de ce point de vue, le protocole descriptif mis en place se révèle

---

<sup>488</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., p. 156.

porteur d'un potentiel heuristique insoupçonné. D'abord, ce sont les matériaux ou l'aménagement de la chambre elle-même qui trahissent son implantation géographique : à l'« énorme radiateur de fonte » qui trône dans le nord de la Sibérie (SHC, 16) s'oppose le « ventilateur caréné » signalé à Mexico (SHC, 89). Parfois, des objets ou des détails de l'aménagement font écho à l'histoire des lieux visités sur un mode tantôt tragique, tantôt comique : à Hiroshima se trouve dissimulé dans un tiroir « un petit fascicule [qui] s'intitule *Information on what to do in case of a disaster* » (SHC, 49) ; à Beyrouth, on trouve sur les vitres de restes de « bandes de papier adhésif antibombardements » (SHC, 74) ; à Tokyo, « une torche en cas de *quake* » (SHC, 185), tandis qu'à Moscou, « deux buses anti-incendie [...] invitent le voyageur pourvu d'un minimum de culture politique à se souvenir des bugs que ces artefacts étaient supposés dissimuler dans les hôtels de l'ex-URSS » (SHC, 78-79).

Cette impression de diversité est d'autant plus vive que les descriptions qu'effectue Olivier Rolin ne sont pas aussi neutres que l'on pourrait s'y attendre. Fréquemment même, il laisse entrevoir un jugement – positif ou négatif – qui redouble l'impression que peut éprouver le lecteur d'être confronté à des univers non pas standardisés mais multiples et changeants. Il peut se montrer particulièrement caustique, comme en témoigne le choix de qualificatifs des plus évocateurs : tel tabouret est tendu d'un « vert pisseux » (SHC, 49) ; tel couvre-lit est affecté d'une dominante « rose dégueulis » (SHC, 10) ; tel immeuble lui apparaît « hideux » voire « super-boffillien » (SHC, 65). Le langage vient ici contester l'impression d'uniformité qui pourrait résulter de la standardisation.

En somme, Olivier Rolin prend le contre-pied d'une approche touristique : loin de proposer une image lisse et *carte-postalisée* de lieux réputés incontournables (le *sight-seeing*, les lieux qui doivent être vus), il choisit d'appliquer un protocole rigoureux à des lieux réputés quelconques dont il révèle la paradoxale singularité. Notons que les chambres que décrit Rolin sont d'autant moins étrangères aux régions qu'elles occupent qu'elles sont la plupart du temps ouvertes sur l'extérieur : fréquemment, l'auteur se livre à la description de la vue observable depuis la ou les fenêtres qu'elles comportent. Parfois cette vue se limite à l'hôtel lui-même<sup>489</sup> ; mais souvent, la perspective est plus étendue et permet un regard panoramique où se détachent plusieurs plans successifs. À Cotonou, par exemple :

On voit, de gauche à droite : un immeuble en construction [...] ; les premiers hangars du port ; une plantation de jeunes cocotiers, juste sous le balcon ; au-delà, la plage, grouillante

---

<sup>489</sup> À Mexico, « le regard plonge sur le patio de l'hôtel au sol paré de dalles ocre et d'autres vert bronze, orné en son centre d'une petite fontaine » (SHC, 90).

de flâneurs, bordée de brisants qui soulèvent comme une légère brume, et encore au-delà la mer turquoise sur laquelle cinq cargos sont au mouillage (SHC, 169)

Des notations sonores viennent parfois renforcer cette impression de porosité à l'égard du dehors : à Beyrouth, « on entend chanter un muezzin » (SHC, 74) ; à Buenos Aires, un « bruit prodigieux » monte de Bolivar et des rues environnantes : « grondement des *colectivos*, klaxons, murmure de fond de la circulation, sirènes de police, etc. » (SHC, 179)

En somme, dans cette *Suite à l'hôtel Crystal* chaque chapitre devient le prisme cristallin par lequel le lecteur entrevoit la région que choisit d'évoquer Rolin. En bon photographe, l'auteur se livre à un authentique travail « à la chambre » qui lui permet de mettre à jour une réalité à chaque fois différente ; la *camera obscura* fait naître des images sur lesquelles l'écriture agit à la fois comme un révélateur et comme un fixateur. L'image ainsi obtenue peut surprendre : par d'innombrables détails, l'espace forclus de la chambre d'hôtel laisse transparaître le monde environnant. Cette approche s'inscrit dans une préoccupation très contemporaine : « Notre image de l'aventure est désormais mosaïque, bâtie sur la sédimentation de plusieurs mythes, patchwork d'époques variables qui reviennent toutes dans une résurrection en spirale mais à une place différente<sup>490</sup> », notent Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut. La poétique de *Suite à l'hôtel Crystal* s'inscrit dans son époque en sacrifiant à l'esthétique de la mosaïque. Le roman tient en effet son unité de la juxtaposition de différents espaces, chacun d'entre eux reflétant une certaine portion du réel. Ce rapprochement avec le travail du mosaïste apparaît d'autant plus stimulant qu'il avait déjà été proposé par Tangram Ravindranathan au sujet d'un autre roman d'Olivier Rolin, *L'Invention du monde*<sup>491</sup> : « Quelque chose de la logique de la mosaïque sera bien à l'œuvre chez Rolin, aussi dans cet excès du spéculaire, par où les parties ne cessent de réfléchir le tout, et les reflets de confondre le statut du supposé "réel"<sup>492</sup> ». Comme le note Lucien Dällenbach, la mosaïque a ceci de particulier qu'à l'image du monde qu'elle entend refléter, elle se révèle potentiellement infinie : « horizon ouvert [...], carte blanche donnée à l'invention, activité non tenue aux résultats et n'ayant d'autre terme que la fatigue du mosaïste – d'où la relation affinitaire que la mosaïque entretient avec la modernité<sup>493</sup>. » Olivier Rolin ne peut qu'être sensible à cette plasticité, lui qui affronte avec témérité les entreprises les plus démesurées : *L'Invention du monde* condense sous une forme romanesque vingt-quatre heures de la vie du monde sous la forme de récits relevés dans la presse internationale ; *Suite à l'hôtel Crystal* regroupe la description de dizaines de chambres

---

<sup>490</sup> Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Au coin de la rue, l'aventure*, op. cit., p. 29.

<sup>491</sup> Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, op. cit.

<sup>492</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 134.

<sup>493</sup> Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris, Seuil, 2001. Cité par Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit., p. 134.

d'hôtel, situées un peu partout à la surface du globe. À leur façon, ces deux romans forment une manière de diptyque – l'un privilégiant la captation du temps, l'autre la saisie de l'espace – caractérisé par une même envie d'embrasser le monde dans toute sa complexité.

### **6.2.5 Un lieu d'où questionner la frontière entre le réel et la fiction**

Ce paradoxe qui veut qu'un lieu touristique en apparence fermé sur lui-même puisse ouvrir sur la région qui l'environne se confirme à la lecture d'autres romanciers. Chez Jean-Philippe Toussaint, le monde extérieur est fréquemment entrevu depuis l'hôtel dans lequel se sont établis les personnages. À plusieurs reprises dans *La Réticence*, le protagoniste observe les abords de l'hôtel, perçus tout à la fois sur un plan visuel, olfactif et sonore : « J'avais ouvert la fenêtre en grand dans ma chambre, et je regardais la route qui situait au loin dans la pénombre jusqu'à la sortie du village. Rien ne bougeait alentour, et je demeurais là debout à la fenêtre de ma chambre à respirer lentement l'odeur fraîche de la nuit toute parfumée de senteurs d'herbes mouillées. Le port n'était pas visible de ma fenêtre, mais j'entendais le bruissement de la mer, tout près » (RE, 43). Dans *Faire l'amour*, c'est Marie qui s'approche de la baie vitrée de sa chambre d'hôtel « pour aller regarder un instant la ville grise et embrumée » ; elle se montre aussi attentive à la réalité proche qu'à la réalité lointaine : « Il pleuvait sur Tokyo, un épais brouillard recouvrait le ciel à perte de vue, on voyait quelques toits plats et des antennes au loin, quelques gouttelettes de pluie glissaient solitairement sur le carreau. » (FA, 103-104) Jean-Philippe Toussaint souligne fréquemment les effets de contrastes entre intérieur et extérieur : Marie au sec observe la pluie sur Tokyo ; dans *Fuir*, Pékin est comme mis à distance par la fenêtre de la chambre : « Une rumeur indistincte de ville, de bruit de moteurs et de klaxons diffus, parvenait du dehors, assourdie par le double vitrage de la chambre. [...] les carreaux étaient sales, barbouillés de poussière et de crasse, de résidus de pollution urbaine qui s'étaient comme incrustés dans le verre. » (FU, 68) Il résulte de cette mise à distance caractéristique de l'activité touristique une forme de déréalisation, que le romancier souligne d'autant plus volontiers qu'elle vient redoubler l'entreprise fictionnelle à laquelle il s'adonne : « Je regardais la rue en contrebas, la circulation matinale de Pékin, les autobus dans les embouteillages, les passants, étranges, lointains, qui semblaient se déplacer davantage dans les brumes ouatées de mon imagination que dans les rues réelles de Pékin où ils se trouvaient. » (FU, 68) Ainsi envisagée, la chambre d'hôtel joue pleinement le rôle de filtre que l'anthropologie assigne à tout dispositif touristique : elle permet de percevoir le monde extérieur tout en le mettant à distance. Mais appliqué au champ romanesque, cette mise à distance prend une tout autre signification : les murs de la chambre ne sont plus seulement la frontière de l'espace intime et

du monde extérieur, mais la figuration métaphorique de ce qui sépare l'environnement concret de l'écrivain des mondes fictifs qu'il fait advenir.

## 6.3 Des lieux ouverts à la fiction

Si certains romanciers s'emploient à rendre compte de l'emprise contemporaine des lieux d'hébergement à la faveur d'une approche réaliste, d'autres poursuivent des objectifs très différents : plutôt que figurer ces lieux tels qu'ils ont été pensés et réalisés, ils s'efforcent d'instaurer un décalage avec le réel, de créer un jeu (dans une perspective ludique, mais aussi dans le sens de donner du jeu) susceptible de mieux s'interroger sur ce qui les caractérise. Alors que les espaces hôteliers ont vocation à séduire, ces auteurs semblent s'employer à en subvertir la représentation en en proposant une image délibérément déformée.

### 6.3.1 Aux antipodes du tourisme : un hôtel très « Minuit »

Cette subversion peut survenir à la faveur d'un décalage en apparence insignifiant, mais aux conséquences particulièrement étendues. Dans *La Réticence*, Jean-Philippe Toussaint relate le séjour d'un jeune père accompagné de son fils sur les bords de la côte italienne en situant l'action hors-saison : « J'étais arrivé à Sasuelo à la fin du mois d'octobre. C'était déjà l'automne, et la saison touristique touchait à sa fin. » (RE, 12) À l'image prévisible d'une zone touristique en pleine activité, il substitue celle d'un territoire à peu près complètement déserté, privé en quelque sorte de sa raison d'être. Toute la station balnéaire vit sur un rythme ralenti, à commencer par le lieu dans lequel séjourne le narrateur : « Nous n'étions que trois ou quatre clients dans l'hôtel, peut-être y en avait-il d'autres mais je ne voyais pratiquement personne » (RE, 40) ; il en va de même pour le restaurant où il se rend quotidiennement – « un des rares restaurants du port qui restait ouvert toute l'année. » (RE, 26) La villa de ses amis, qui lui est pourtant familière, lui apparaît méconnaissable : « Tous les volets étaient fermés le long de la façade, et le jardin était désert derrière les grilles, abandonné et silencieux [...]. C'était la première fois que je voyais ainsi la villa des Biaggi » (RE, 86-87). Le rivage privé de ses vacanciers renoue avec l'imaginaire angoissant de ce « territoire du vide<sup>494</sup> » qu'incarnait la grève jusqu'à l'invention du tourisme balnéaire : « C'était une plage immense, abandonnée et déserte » (RE, 14). Même le paysage entrevu depuis l'hôtel thématise l'abandon : « une parcelle de route déserte qui bordait un enclos livré aux mauvaises herbes, où, au loin, [...] un âne

---

<sup>494</sup> Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.

solitaire broutait du fenouil entre divers détritiques, des vieilles planches, des pneus abandonnés, une barque retournée qui pourrissait sur place. » (RE, 15)

Non content de situer l'action en dehors des flux touristiques, Jean-Philippe Toussaint radicalise ce décalage en privilégiant systématiquement les sorties à contretemps : son protagoniste se lève trop tard pour assister au petit-déjeuner collectif : « Il était un peu plus de neuf heures et demie lorsque je quittai ma chambre le lendemain matin, et tous les clients étaient déjà sortis de l'hôtel apparemment, car le couloir était parfaitement silencieux » (RE, 71). Dans ces lieux désertés, l'attention du narrateur se reporte sur les traces laissées par des occupants invisibles : « Des restes de petit déjeuner se trouvaient encore sur les tables, petites portions de confiture et plaquettes de beurre entamées qui traînaient dans les assiettes, avec quelques miettes çà et là et des serviettes froissées abandonnées en boule sur les nappes. » (RE, 72-73) Dans cette nature-morte, la présence d'autrui ne se lit qu'à l'état de traces, qui trahissent l'empreinte matérielle de sa présence passée. En dépit de son apparente insignifiance, ce tableau paraît sous-tendu par une dimension intertextuelle : l'attention portée au règne des objets éveille le souvenir de Francis Ponge – mais du pain décrit dans *Le Parti pris des choses*<sup>495</sup>, il ne reste ici que quelques miettes – ou de Robbe-Grillet – mais des assiettes décrites dans *Les Gommès*<sup>496</sup> ne subsistent que quelques restes. À la manière d'une vanité, la table du revisite le moment du petit-déjeuner pour n'en laisser voir que les restes dérisoires. Séjour hors-saison, repas déjà achevé : Jean-Philippe Toussaint généralise le décalage temporel. Le roman révèle ainsi sa structure fractale : chaque partie reproduit à son échelle les caractéristiques de l'ensemble auquel elle appartient. Cette esthétique du contre-temps se révèle d'autant plus troublante qu'elle est ici appliquée à un cadre touristique – ce qui suggère, par un effet de contraste, le temps contraint qui régit la vie d'un hôtel et les activités des vacanciers.

Ce décalage temporel se double d'un décalage spatial : loin de se conformer au comportement des autres touristes, le narrateur investit les lieux à la manière d'un visiteur clandestin, escaladant la porte du garage, arpentant silencieusement les couloirs de l'hôtel, subtilisant les clés pour visiter les chambres en l'absence de leurs occupants :

Je fis tourner la clef dans la serrure, et j'entrouvris la porte. C'était une chambre silencieuse et déserte, et la lumière du jour entraît par la fenêtre, qui enveloppait la pièce d'une faible pénombre de jour de pluie. Le lit était fait contre le mur, et il n'y avait ni vêtements, ni journaux dans la pièce, la chambre était apparemment inoccupée. Je ne m'attardai pas, et je refermai la porte. Je n'entendais toujours aucun bruit dans le couloir. La porte de la chambre

---

<sup>495</sup> Francis Ponge, *Le Parti pris des choses in Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1999 [1942], pp. 22-23.

<sup>496</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, Minuit, 1953, p. 160.

quinze dont je m'étais approché maintenant était un peu plus basse et légèrement enfoncée dans le mur, et j'éprouvai quelques difficultés à l'ouvrir, le battant résista lorsque je poussai la porte. C'était une toute petite chambre avec un plafond incliné, et il régnait une odeur de tabac refroidi dans la pièce. (RE, 92-93)

En bon auteur « Minuit » Jean-Philippe Toussaint multiplie les excursions nocturnes. L'image qu'il donne de l'hôtel s'en ressent : à rebours des représentations lumineuses émanant des publications touristiques, celui-ci apparaît comme un lieu ténébreux. Pourtant, en dépit de l'obscurité dans laquelle sont plongés les lieux, le narrateur privilégie les notations visuelles. Aussi le voit-on « jet[er] de temps à autre un regard par la fenêtre sur la terrasse déserte qui s'étendait dans la nuit » (RE, 41), « regard[er] un instant la terrasse déserte qui se devinait devant [lui] dans la nuit » (RE, 47), « regard[er] la façade de l'hôtel qui s'élevait devant [lui] dans la pénombre » (RE, 62). Comme s'il voulait faire allégeance à cette « école du regard » à laquelle on a parfois assimilé la maison de Jérôme Lindon. L'hôtel, vidé de toute présence humaine, acquiert une dimension presque fantomatique ; cette impression est renforcée par l'attention portée à la lumière, qui brille faiblement et semble toujours en lutte avec l'obscurité : « seule la faible ampoule du lavabo brillait dans la pénombre, qui isolait l'angle du mur dans un îlot de clarté jaunâtre. » (RE, 111) ; « Tout était silencieux dehors quand je quittai l'hôtel, et l'enseigne lumineuse était encore allumée sur le toit du bâtiment. La lumière des néons baignait la route et les arbres alentour de faibles reflets bleutés » (RE, 114).

Ces intrusions clandestines, fréquentes dans *La Réticence*, s'observent également dans les romans suivants. Elles permettent à chaque fois au regard indiscret du protagoniste de s'immiscer dans des lieux interdits aux touristes, ou d'y pénétrer à des moments où ils sont théoriquement fermés. C'est ce qui advient dans *La Télévision* quand le protagoniste décide d'aller nager : « Arrivé devant la piscine, je poussai la porte d'entrée, qui ne bougea pas d'un pouce [...]. La piscine, que j'entrevois au loin, avait été entièrement vidée de son eau, et deux employés en bleu de travail marchaient au fond du bassin vide, pieds nus et les jambes du pantalon relevées » (TV, 238-239). C'est également le cas au début de *Faire l'amour* quand le personnage principal erre dans un grand hôtel : « [j']entrai sans bruit dans une salle de gymnastique déserte où mes yeux commencèrent à s'accoutumer à l'obscurité, fis quelques pas parmi les haltères et les appareils cardio-vasculaires, rameurs et tapis de course à l'arrêt » (FA, 44) ; son exploration se poursuit au-delà, jusqu'à la découverte d'un bassin intérieur tout aussi désert : « L'eau de la piscine était immobile dans la nuit, parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants. » (FA, 45) Cette occupation singulière des lieux, généralement évidés de toute présence humaine, n'est pas évidemment pas gratuite : d'une part, elle rend visible une réalité souvent méconnue (car la description, en dépit de la focalisation adoptée et de son caractère

souvent nocturne, ne manque pas de réalisme) ; d'autre part, elle investit un espace touristique rassurant et familier pour y insuffler un imaginaire aventureux. Jean-Philippe Toussaint applique à la vie routinière d'un hôtel de province des motifs empruntés au répertoire du roman d'espionnage (repérages, excursions nocturnes, intrusions clandestines, etc.). Immanquablement, cet improbable mélange amène le lecteur à soupçonner une altération du discernement chez narrateur et introduit un flottement interprétatif dans cette singulière occupation des lieux.

### **6.3.2 Déjouer l'imaginaire touristique en présentant un univers en déliquescence**

Le décalage instauré par le romancier prend parfois une forme encore plus radicale. Plutôt que de visiter des lieux en dehors des périodes touristiques, Olivier Rolin s'aventure dans des lieux d'hébergement et dans des zones rarement fréquentées par des visiteurs Occidentaux. Il renforce le trouble qui en résulte en s'efforçant de susciter une impression de déshérence. Cette intention est particulièrement sensible lorsqu'il décrit les bords de la Mer Caspienne dans *Bakou derniers jours*. Par dérision, il recourt à des termes empruntés au discours touristique pour nommer ce qu'il appelle « Shuvalan Beach » en ayant soin de préciser : « c'est moi qui baptise ainsi le lieu » (BDJ, 39). L'endroit, pourtant, n'a rien de bien attrayant : il s'agit d'une « plage semée de débris et de sacs en plastique, face à la mer grise qu'un froid vent du nord hache de brèves vagues » (BDJ, 39). Olivier Rolin répertorie également divers lieux touristiques aux environs de Bakou dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne suscitent guère l'envie : parfois il s'agit d'« un grand hangar ouvert au bord d'un canal-égout » au sujet duquel l'auteur note sobrement : « La lumière blafarde, la musique tonitruante, les moustiques n'en font pas un lieu particulièrement attrayant » (BDJ, 102). Parfois, c'est « une gargote attenante à la gare maritime » ou « la télé passait de la variété russe, des chanteuses platinées se déhanchaient sous les yeux de quelques balèzes probablement camionneurs. » (BDJ, 121) Les descriptions, lorsqu'il y en a, ne font que renforcer une impression de laisser-aller, comme en témoigne l'état de la chambre du Turkmenbashi Hotel : « La lampe de chevet ne marche pas, ni le frigo-bar, vide de toute façon, il n'y a qu'un cintre fil de fer dans la penderie dont la porte coulissante ne coulisse plus, pas de savon dans la salle de bains, les robinets déchaussés sont difficilement utilisables (BDJ, 111). Le paroxysme semble atteint dans la cabine « liouxe » du bateau à bord duquel il embarque ensuite :

Rien qui soit intact, chaises sans dossier, aux coussins lacérés, interrupteurs arrachés, ampoules manquantes, fils électriques pendant du plafond, cintres cassés, vaigrages crevés, lavabo habité par les cafards, environné de giclures brunâtres, etc. Sous le plexi gondolé

couvrant le bureau, grêlé de brûlures de cigarette, un ancien occupant avait glissé une feuille où était portée à l'encre rouge, presque effacée à présent, la liste des signaux de détresse [...] Une couverture poisseuse de vieille crasse couvrait la couchette sur laquelle, partagé entre épuisement et dégoût, je m'allongeai. Longtemps après, je m'imaginerais sentir sur mon crâne la reptation des poux, ou sur mon bas-ventre celle des morpions. À tort, mais des créatures si petites, la peur ne suffit-elle pas à les engendrer ? « *Fortis imaginatio generat casum* », dit Montaigne : une forte imagination crée la chose. (BDJ, 122-123)

Sans doute cette dernière formule, empruntée au chapitre XXI du premier livre des *Essais*, peut-elle s'appliquer à la lecture de *Bakou, derniers jours* : l'imagination crée si bien la chose que le lecteur ne peut que partager la répulsion mêlée de fascination qu'éprouve l'auteur. Paradoxalement, Olivier Rolin avoue ressentir une forme de jouissance à évoquer ces univers décrépits – jouissance dont témoigne un lexique curieusement appréciatif : il évoque une « plaisante mélancolie » au sujet du décor que constitue « le Texas Café, ses murs de parpaings, ses pailotes crevées » (BDJ, 39). Il note aussi, parlant de la cabine qu'il occupe, que « [l]'état de saleté et de démolition dans lequel se trouvait ma piaule "de luxe" était presque réjouissant. » (BDJ, 122) Il entre une part de jubilation transgressive et assumée à l'encontre des univers aseptisés que promeut le tourisme contemporain et les discours qui s'en font le relais. Olivier Rolin, détournant le *topos* des ruines si cher au voyageur romantique (à condition bien sûr qu'elle soient constituées en spectacle et maintenues à bonne distance) le retourne en quelque sorte contre le touriste en ruinant son environnement le plus immédiat et le plus sécurisé. Le geste rolinien apparaît d'autant plus sacrilège qu'il met à mal (du moins sur le plan littéraire) cette illusoire « bulle touristique » qui est censée protéger – manière sans doute de suggérer qu'il n'est pas de vrai voyage sans une part d'insécurité.

### **6.3.3 Réintroduire l'imprévu au cœur du tourisme : une esthétique du dérèglement**

Si les lieux du tourisme font parfois l'objet d'une représentation inattendue à la faveur d'une visite hors-saison, d'une observation nocturne ou d'un effet de dépaysement, ils peuvent également se singulariser en devenant, contre toute attente, le cadre des actions les plus improbables. À condition d'être détournés de leur vocation première, ces espaces fonctionnels, interchangeables et sécurisants sont susceptibles de devenir de nouveaux terrains de jeux, de nouveaux territoires pour la fiction. Des lieux où l'aventure, paradoxalement, se réinvente.

Jean-Philippe Toussaint, dont nous avons déjà observé le tropisme hôtelier<sup>497</sup>, est assurément parmi ceux qui investissent le plus volontiers ces lieux du tourisme. Ces espaces transitoires sont présents sous les formes les plus variées, qu'il s'agisse d'infrastructures de loisir (le musée, le parc ou la piscine dans *La Télévision*), de transport (l'aéroport dans presque tous ses romans, la gare maritime dans *Fuir*) ou d'hébergement (l'appartement prêté dans *La Télévision*, la maison qu'un ami met à sa disposition à Kyoto dans *Faire l'amour*, un terrain de camping dans *La Vérité sur Marie*). Les lieux du tourisme y sont si bien représentés qu'ils occupent une place hégémonique. Les détournements qu'y opère Jean-Philippe Toussaint reposent sur plusieurs modes opératoires distincts. Le premier d'entre eux consiste à rendre insolites des lieux réputés connus des touristes en s'immisçant dans des recoins, dans des zones qui leur sont d'ordinaire inaccessibles : presque systématiquement, le protagoniste pénètre – seul ou accompagné – dans des lieux auxquels il n'est pas censé avoir accès : dans *La Télévision*, il s'introduit dans un aérodrome interdit à la visite : « Une petite route silencieuse menait à l'entrée principale, grillagée, électrifiée, avec une barrière et des panneaux interdisant l'accès en plusieurs langues, en russe, en allemand. » (TV, 207) Dans le même roman, on le voit s'introduire dans les parties techniques d'un musée :

comme je suivais un long couloir vitré pour rejoindre le musée, je poussai une porte tout au bout du couloir, très lourde et que commandait un système de fermeture automatique avec un bras articulé, et, un peu hésitant, je m'engageai dans un couloir assez sombre [...]. Me retournant de temps à autre, je continuais de longer ce couloir sur quelques mètres, et je finis par déboucher dans une chaufferie. La pièce était dans la pénombre, les murs et le plafond entièrement recouverts de tuyau de différentes tailles, certains épais, ronds, coudés, tels des conduits de chauffe-eau, d'autres fins, en calibre qui couraient tout au long de la salle, percés ici et là de robinets de contrôle, compteurs et vérificateurs de pression. [...] J'avais dû m'égarer, sans doute (ou alors, elles étaient mal indiquées, les toilettes). (TV, 234-235)

L'explication suggérée rétrospectivement sous forme de parenthèse paraît peu vraisemblable ; la recherche des toilettes semble avoir valeur de prétexte. Le récit prend la forme d'un récit d'exploration, et le narrateur se focalise sur ce que les lieux peuvent avoir d'incongru aux yeux du visiteur.

---

<sup>497</sup> L'exploitation à des fins métaphoriques de l'univers hôtelier est observable dès le premier roman de Jean-Philippe Toussaint. Thangam Ravindranathan note à ce propos : « L'hôtel vénitien de *La Salle de bain*, lieu clos, lieu refuge, devient un espace dédaléen : « je me perdis dans les étages. Je suivais des couloirs, montais des escaliers. L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part » (Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, op. cit. p. 79).

Parfois, ce sont des circonstances inattendues qui viennent bousculer ce qu'un lieu peut avoir de prévisible. Ce phénomène est observable au début de *Faire l'amour*, quand un tremblement de terre survenant à Tokyo ébranle l'hôtel où se sont installés le protagoniste et sa compagne : les « lustres éblouissants [...] se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs » (FA, 15). Dans *Fuir*, ces sont des travaux qui donnent à l'hôtel où emménage le protagoniste à Pékin une apparence inhabituelle : « L'hôtel paraissait en travaux, ici et là étaient empilés des madriers, des poutres, des rails d'échafaudages » (FU, 63-64) ; même procédé, même impression lorsqu'il se rend dans la salle d'un restaurant quelques rues plus loin : « L'aquarium, vide et asséché, dans lequel étaient enroulés des tuyaux d'arrosage, reposait sur une sorte d'armoire coffrée largement ouverte, dans laquelle apparaissaient une bonbonne de gaz et un dédale de tuyaux rouillés » (FU, 72). Par moments, Jean-Philippe Toussaint va jusqu'à superposer plusieurs de ces dérèglements : le décalage peut alors être à la fois spatial (les personnages ont accès à une zone normalement interdite), temporel (ils s'y introduisent en dehors des heures habituelles) et événementiel (un imprévu vient corser le tout) ; c'est le cas dans *Fuir* quand le nouveau compagnon de Marie essaie de faire enregistrer un cheval à la douane au milieu de la nuit pour pouvoir quitter précipitamment le Japon : cela les amène à entrevoir successivement « [l]a cabine vitrée du bureau des douanes [...] au cœur d'une zone réservée aux compagnies aériennes, dont les comptoirs d'enregistrement étaient déserts » (FU, 96), le tarmac de l'aéroport où s'est échappé le cheval jusqu'aux « doubles grillages de l'enceinte de sécurité de Narita » (FU, 111), puis enfin la soute d'un avion-cargo les ramenant en France.

La systématisme de ces dérèglements interroge : quel sens donner à cette esthétique du décalage à laquelle recourt Toussaint ? Cette prédilection pour l'imprévu dans des espaces réputés prévisibles favorise tout d'abord une forme de questionnement introspectif : ce qui est censé être une expérience touristique (vécue sur un mode forcément collectif) devient une épreuve (vécue sur un mode plutôt individuel). Le décalage créé par l'auteur, quelle que soit sa nature, amène le personnage à se confronter avec lui-même. Cet aspect est tout à fait sensible dans l'épisode de la piscine de l'hôtel dans laquelle s'immerge nuitamment le protagoniste de *Faire l'amour* : de jour, au milieu d'autres clients, cette expérience aurait été vécue sur le mode de la récréation collective, comme le suggère la description des objets qui réfère à l'imaginaire balnéaire : « Des transatlantiques en plastique blanc ajouré étaient disposés le long de la baie vitrée, pas tous dépliés, certains encore en attente, remisés dans un coin, avec d'autres fauteuils de plage repliés sur eux-mêmes, des parasols, des bouées, des planches en mousse

agglomérée. » (FA, 45) Mais décontextualisée, la présence de ces objets à l'abandon apparaît presque incongrue ; la baignade solitaire au cœur de la nuit devient une aventure singulière, une expérience du dénuement (au propre comme au figuré), un bain rituel où l'individu accède à une forme de plénitude cosmique :

Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que mes brasses lentes et silencieuses altéraient à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui offraient au regard des perspectives illimitées. J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. (FA, 50-51)

Les apports de cette approche décalée des lieux du tourisme ne se limitent pas à la sphère étroite de l'intime. La survenue de ces événements inattendus revêt une dimension herméneutique. Cela ne doit pas surprendre venant de l'auteur de *La Salle de bain*, qui a toujours mêlé à l'évocation de situations incongrues un questionnement métaphysique. Le règne du contingent, de l'imprévu, de l'accidentel dans des lieux qui en sont théoriquement dépourvus est propice au dévoilement d'une réalité sous-jacente. C'est à ce parcours initiatique que semble nous convier l'un des personnages chinois de *Fuir*, « nous précédant dans la cage d'escalier en allumant son briquet devant lui pour nous guider dans le noir. » (FU, 64-65) Les travaux qui plongent l'hôtel dans l'obscurité lui confèrent une dimension allégorique : c'est sur les parois de cette nouvelle caverne que viendront se dessiner les contours du monde extérieur – mais d'un monde toujours hypothétique, d'un monde où le réel continue à le disputer à l'illusion. Ainsi en va-t-il aussi de la représentation que le protagoniste se fait de la capitale du Japon dans *Faire l'amour*, surprise à travers les fenêtres d'une pièce plongée dans l'obscurité : « Tokyo apparut d'un coup devant moi dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d'ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées » (Fu, 45). À la faveur des dérèglements qu'introduit le romancier, c'est une nouvelle réalité du monde qui se fait jour aux yeux du protagoniste. Il ne faut pas s'étonner que les lieux du tourisme, conçus pour inspirer un sentiment de bien-être et de sécurité, soient précisément ceux que choisit de bousculer Jean-Philippe Toussaint ; l'écriture s'ingénie à démasquer le caractère factice de cette illusoire stabilité, tout en faisant métaphoriquement écho à l'histoire vécue par les personnages du roman. Même le grand hall d'un palace tokyoïte peut se mettre en mouvement sous l'effet d'un tremblement de terre ; même le couple le plus stable – celui que formait le narrateur et sa compagne – peut à son tour vaciller sur ses bases.

### 6.3.4 Réaffectation métaphorique : les lieux d'un insolite tourisme post-mortem

À l'instar de Jean-Philippe Toussaint ou d'Olivier Rolin, il arrive que certains romanciers s'emploient à déstabiliser le lecteur en faisant vaciller les repères nés de la pratique du tourisme auxquels il s'est inconsciemment habitué. Mais il arrive aussi que d'autres les détournent de leur vocation première pour les réaffecter au service de la fiction romanesque. Les lieux du tourisme, parce qu'ils sont investis d'un imaginaire ancien, se prêtent volontiers à ce réemploi métaphorique : il n'est pas rare que la fiction romanesque contemporaine recoure à des modèles empruntés à l'hôtellerie ou aux loisirs pour les mettre au service d'entités nouvelles.

Ce déplacement qu'opère la métaphore est particulièrement sensible dans le roman *Au Piano* de Jean Echenoz, qui – nous l'avons vu – prête au purgatoire les caractéristique d'un grand hôtel. La description particulièrement détaillée de cet espace, qui occupe une place centrale dans la seconde partie du roman, laisse entrevoir toutes les caractéristiques ordinairement dévolues à un établissement se voulant prestigieux – jusqu'à l'excès : tout est de trop dans cet hôtel menacé par la bouffissure adjectivale. La salle où mangent les résidents a beau avoir « une allure de très grand restaurant » (AP. 133), la décoration y est un peu trop chargée : « tentures plissées, lustres chargés, cataractes de plantes vertes en suspension » (AP. 133) et le luxe s'y révèle excessivement tapageur : « nappes et serviettes brodées immaculées, lourde argenterie gravée, porte-couteaux prismatiques, fine porcelaine monogrammes d'un entrelacs indéchiffrable, cristal éclatant, carafes guillochées, petites lampes de cuivre et bouquets variés sur chaque table. » (AP. 133) Le salon d'apparat est à l'avenant, qui se signale par son caractère vieillot et sans grâce particulière – « vaste volume dont la décoration relevait d'une esthétique vaguement soviétique : stucs et moulures, tentures en damas épais, tapis à motifs imprécis, gros meubles disgracieux, lourds de bonne volonté et coiffés de napperons. » (AP, 120) À l'évidence, le romancier n'entend pas idéaliser un lieu qu'il apparence davantage à la mauvaise copie d'un établissement de prestige qu'à un palace authentiquement chargé d'histoire. Ce faisant, le romancier ne fait que s'inspirer du réel : de longue date les lieux du tourisme doivent lutter contre la tentation de l'imitation, et bien des hôtels se sont copiés les uns les autres avec un bonheur souvent très inégal. En tout état de cause, la forme que donne le romancier au purgatoire participe pleinement du détournement d'un environnement hôtelier à des fins littéraires et en constitue même, aux yeux de Pascal Mougin, une forme de

quintessence : « L'épisode du purgatoire, sans doute le plus réussi du roman, représente sous bien des aspects une reproduction en miniature de l'univers d'Echenoz<sup>498</sup> ».

Mais la description particulièrement aboutie de cet établissement ne doit pas occulter la représentation que son auteur donne du paradis, elle aussi directement inspirée du tourisme : il s'agit cette fois d'un espace situé aux abords du bâtiment tenant lieu de purgatoire, que Béliard fait visiter à Max à la faveur d'une « petite promenade digestive » (AP, 137). Le « paradis » que découvre Max prend la forme d'un parc où cohabitent des habitations les plus variées, « de la case à la yourte, de l'isba au pavillon de thé traditionnels » (AP, 139). Jean Echenoz semble prendre un malin plaisir à indexer sa représentation du paradis sur les nouvelles tendances du tourisme contemporain, promoteur d'un « tourisme ethnique »<sup>499</sup>. Mais si dans un premier temps cette description s'apparente à l'évocation enchantée d'un monde en réduction qui combinerait les réalisations architecturales les plus variées, le lecteur ne peut manquer de déchanter en découvrant des bâtiments au caractère autrement plus prosaïque : « structures gonflables en propylène, habitacles en béton avec cockpit vitré, conteneurs autoporteurs ou capsules monocoques en plastique – il y avait même un module Algeco. » (AP, 139) D'ailleurs ce jardin, aussi étendu soit-il, est désigné comme un « parc » – mot connotant tout à la fois l'artificialité et la fermeture (il est issu du bas latin *parricus*, « enclos »). La juxtaposition de ces habitats mobiles suggère aussi bien l'univers du camping que celui du parc à thème dont le romancier se plaît à souligner le caractère éminemment factice. Il s'agit là d'un tropisme récurrent chez l'auteur, comme le rappelle Christine Jérusalem qui note que « [l]'écrivain célèbre en chaque occasion la jouissance du factice et du simulacre<sup>500</sup> ». Dans la représentation qu'il donne du paradis, les lapins sont « furtifs comme des mécanismes », les libellules « émaillées », les coccinelles « laquées », les cétoines « métallisées » (AP, 138). Faut-il s'étonner de cette artificialité ? « [L]e prétendu écotourisme est en réalité aussi fabriqué, aussi marchandisé que le tourisme classique<sup>501</sup> », constate la géographe Sylvie Brunel.

La représentation que donne Jean Echenoz du paradis, mauvais décalque du tourisme ethnique ou du tourisme de proximité, est assimilé à une activité commerciale comme une autre. Les heureux élus sont assimilés à des clients touristes dont les gérants du parc s'efforcent de satisfaire les attentes, comme en témoigne la présence de formules empruntées au marketing

---

<sup>498</sup> Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », *art. cit.*, p. 210.

<sup>499</sup> « Les tour-opérateurs l'ont si bien compris qu'ils multiplient les offres adaptées à ce nouvel état d'esprit. Leurs catalogues fourmillent désormais de voyages "à la carte", d'expéditions "originales", de découvertes "authentiques", de nature "sauvage". Pas d'hôtels standardisés, mais des lodges, des "campements", voire de logement "chez l'habitant". Car les touristes veulent avoir le sentiment de découvrir des "peuplades authentiques" et des "civilisations préservées". » (Sylvie Brunel, *La Planète disneylandisée*, *op. cit.*, p. 257).

<sup>500</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>501</sup> Sylvie Brunel, *La Planète disneylandisée*, *op. cit.*, p. 258.

dans les propos tenus par Béliard : « C'est une formule qui plaît » ; « Je dois dire que les prestations sont bien. » (AP, 140) ; « il y a de tout, c'est au choix du client. » (AP, 142) À mesure que progresse la visite, le prestataire de service mentionne la présence d'infrastructures typiquement touristiques : « il y a des terrains de golf, des tennis, des clubs nautiques sur les plans d'eau, tout ça. » (AP, 140) La visite des lieux, qui de prime abord convoque le schéma itinérant de *La Divine Comédie* de Dante, se trouve trivialement ravalée à la visite d'un village de vacances à l'attention d'un potentiel client auquel on propose de découvrir différents logements témoins : « On peut aller y jeter un coup d'œil. C'est inoccupé en ce moment » (AP, 140) ; « Je vais [...] vous montrer quelques maisons plus exotiques, on va profiter de ce qu'il n'y a personne » (AP, 141). « Enfin voilà, conclut-il, c'était pour vous donner une petite idée du parc, de toute façon vous serez fixé demain. Mais vous voyez comme vous pourriez être bien, non ? » (AP, 142)

La réappropriation burlesque du discours touristique et son recyclage au profit de la description d'un lieu sensément paradisiaque n'a évidemment rien de gratuit : elle offre au romancier la possibilité d'exhiber la facticité des représentations qui sont habituellement données du jardin d'Eden. En d'autres termes, comme le dit Bruno Blanckeman, « [l]'intertextualité indique, dans la composition du roman, les marques de son appartenance à des univers constitués<sup>502</sup> » Ces influences littéraires se manifestent sous la forme d'un authentique feuilletage intertextuel : tantôt la prose échenozienne emprunte à l'Ancien Testament, évoquant un « concert d'arbres et de plantes où cohabit[ent] toutes les espèces » (AP, 137) ; tantôt elle pastiche l'écriture baroque : « fugaces ou fixes, des brillances révélaient ou suggéraient des fleuves, des rivières et des lacs, des mares, des étangs, des bassins et des jets, chutes et miroirs d'eau » (AP, 137) ; enfin, elle en vient à parodier le style du prospectus publicitaire : « un minuscule cottage de type anglo-saxon flanqué d'un jardinet foisonnant de roses et d'anémones [...] à l'ombre des lentisques et des liquidambars »... lequel se trouve doté d'un « système d'arrosage automatique » (AP, 140-141). Chacune de ces représentations du paradis se signale par son caractère hautement prévisible – condition d'ailleurs nécessaire au décryptage de la réécriture parodique à laquelle se livre le romancier. D'où l'ultime réserve formulée par Max au sortir de sa visite : « la seule chose, c'est que j'aurais un peu peur de m'ennuyer » (AP, 142). D'une certaine manière, Echenoz partage l'inquiétude de son personnage à l'idée de devoir séjourner dans le paradis touristique qu'on lui fait visiter ; mais chez le romancier, cette préoccupation se décline dans son versant littéraire : le recours à la

---

<sup>502</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 39.

parodie témoigne et conjure une forme de lassitude à l'idée de devoir sacrifier à des formes discursives par trop convenues.

Cette transposition « touristique » du paradis, qui faisait suite à l'assimilation du purgatoire à un palace, trouve naturellement son pendant dans la description que Jean Echenoz donne des enfers : ces derniers prennent la forme de ces hôtels bas de gamme où Max est amené à séjourner dans la troisième et dernière partie du roman. La déchéance du personnage se lit tout d'abord dans la description minimaliste de la chambre qu'il occupe à son arrivée en Amérique du Sud, qui contraste violemment avec le grand hôtel qu'il vient de quitter : « Lit de fer pour une personne, petit téléviseur d'hôpital fixé à la cloison, chaise en plastique et table de nuit supportant une lampe, un téléphone ainsi que la télécommande du récepteur, pas plus. » (AP, p. 161). Mais la représentation échenozienne des enfers se caractérise aussi par son instabilité : le pire est toujours possible. Aussi, lorsque le personnage rejoint Paris, c'est pour découvrir un lieu plus sinistre encore :

Schmidt ayant extrait une clef de sa poche, la quatrième [porte] à droite s'ouvrit sur une chambre étroite au papier peint à fleurs fanées, garnie de meubles maigres à l'exception d'un lit trop vaste, et pour tout sanitaire pourvue d'un lavabo. Voilà, dit Schmidt, c'est chez vous. Vous avez la douche collective et les toilettes sur le palier. (AP, 183)

La descente aux enfers du personnage est d'autant plus violente qu'il est non seulement contraint d'habiter dans cet hôtel... mais aussi d'y travailler. Le sordide hôtelier le poursuit jusque dans sa vie sentimentale : fait-il une rencontre amoureuse ? C'est pour voir sa « soirée s'achè[er] dans un hôtel, pas très loin ni très différent du Montmorency. » (AP, 192) L'extrême attention que Jean Echenoz porte aux catégories hôtelières n'est certes pas nouvelle : depuis longtemps cohabitent dans son œuvre des personnages dont l'existence se mesure à la catégorie de l'établissement auquel ils peuvent avoir accès. Jean Echenoz détourne ironiquement les symboles en usage dans l'industrie hôtelière pour en faire les marqueurs d'une certaine condition humaine. Dans *Les Grandes blondes*, Kastner séjournait « dans un hôtel peu étoilé » (LGB, 13) ; dans *Je m'en vais*, Baumgartner leur préférait les « hôtelleries copieusement étoilées » (124) ; dans *Au Piano*, le tourisme opère une mue métaphorique : c'est le désormais le purgatoire qui assure à Max un confort « assez étoilé » (AP, 102). L'intrication du touristique et du littéraire se trouve parachevée par le motif de l'étoile, qui ne peut manquer de faire sens lorsqu'elle émane d'un auteur publié... aux Éditions de Minuit<sup>503</sup>.

---

<sup>503</sup> Comme le rappelle Anne Simonin, le logo en forme d'étoile est dû à Vercors lui-même. (Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955 : le devoir d'insoumission* »)

### 6.3.5 Une intrication du réel et de la fiction

Réintroduire l'insolite au cœur du tourisme, c'est aussi, d'une certaine manière, ce qu'entreprend Olivier Rolin dans *Suite à l'hôtel Crystal*. Mais lui procède fort différemment : plutôt que de multiplier les décalages dans la description qu'il donne des lieux, qui procède de chambres qu'il a effectivement occupées, il les investit d'une part de fiction clairement démarquée du réel pour conférer à son texte une dimension aventureuse.

Ce recours à la fiction est suggéré d'emblée dans ce lieu stratégique, ce « seuil » que constitue l'« Avertissement au lecteur », où l'on voit le romancier endosser l'identité de l'éditeur et réactiver le motif éculé du manuscrit trouvé – vieille ficelle héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle dont il sait qu'aucun lecteur ne sera dupe. Au cas où celui-ci tarderait à comprendre, Olivier Rolin sature cet avertissement de termes empruntés au lexique de la tromperie, évoquant des « circonstances quelque peu rocambolesques », envisageant « l'hypothèse d'une supercherie », la possibilité d'un « faussaire ironique », suggérant l'existence possible d'un « faux » ou d'une « machination » (SHC, 12-13). Plus généralement, tout le paratexte est utilisé pour accréditer la véracité du récit, mais d'une telle manière que le lecteur devine à chaque instant la présence du romancier ; les notes de bas de page, très nombreuses, permettent à Olivier Rolin d'apporter un commentaire sur sa propre démarche tout en entretenant l'idée de la mystification tout au long du roman, comme l'avait fait en son temps Nabokov dans son roman *Feu pâle* (*Pale fire*, 1961<sup>504</sup>).

Mais la fiction ne se cantonne pas aux marges du roman : elle investit le cœur même du récit en mêlant à l'évocation des chambres d'hôtel des personnages et des situations empruntés au champ romanesque. Une fois encore, Olivier Rolin prend soin de dénoncer le caractère fictif des personnages dont il va meubler ses chambres ; il leur confère un comportement prévisible et même stéréotypé qui signale leur emprunt à des genres littéraires aussi codifiés que le roman sentimental ou le roman d'espionnage. Ainsi voit-on le narrateur poursuivre de ses assiduités tour à tour la fantasmagorie Pashmina Pachelbel, « reine des strip-teaseuses turques » (SHC, 86), « la divine Leïla » (SHC, 232), improbable « troisième fille de la troisième femme de l'imam de la mosquée d'Al-Azhar » (SHC, 22), ou encore Arlette Harlowe, « héritière (entre autres) du dentifrice Colgate » (SHC, 68-69). Plus souvent, on le voit partir au secours de la naïve Mélanie Melbourne, figure victimaire s'il en est, enlevée tour à tour par les FARC ou par Ansar al Islam (SHC, 180). S'agissant des personnages masculins, c'est le tropisme aventurier qui semble l'emporter, dans une variante souvent alcoolisée : le narrateur passe des soirées très arrosées en compagnie du marin grec Thémistocle Papadiamantides, du poète syrien bien

---

<sup>504</sup> Nabokov, *Feu pâle* [*Pale fire*], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1961].

nommé Arak-Bar, « alcoolique à temps plein et agent double par intérim » (SHC, 57), et « l'ingénieur ingénieur tchèque Pavel Schmelk », à la tête « chauve et moustachue » (SHC, 140) et au « look ‘pays de l'Est’ » (SHC, 174). Chacun de ces personnages se singularise par des propriétés hors-normes et généralement incompatibles entre elles, ce qui en dénonce le caractère factice : le trafiquant Arak-Bar est le « traducteur à ses heures de Mallarmé et de Maeterlinck en arabe » (SHC, 77) tandis que Pavel Schmelk – qui fait « des mots croisés en sept langues » (SHC, 233) – est à la fois l'initiateur du détournement d'une sonde spatiale (SHC, 143) et l'inventeur d'un « faux nougat explosif » (SHC, 122). Outre la boisson, tous ces hommes ont en commun de s'adonner aux trafics les plus improbables et les plus divers : contrebande de caviar (SHC, 116), vente de pétrole illégal au Nigéria (SHC, 170), exfiltration des plans d'une fusée (SHC, 180) ou trafic d'alcool vers le Soudan (SHC, 229). D'autres personnages non moins rocambolesques gravitent autour du protagoniste : Sergueï Antonomarenko, l'espion ennemi qui finira par se pendre, semble-t-il, dans une chambre d'hôtel de Buenos Aires (SHC, 17) ou encore Barabas et Pumdapi, « les deux fils jumeaux du dictateur d'un pays voisin » de la Jordanie dont on nous dit qu'« [i]ls ont de grosses moustaches, de forts mentons, et enfin un peu la tête du général Alcazar dans *Tintin* » (SHC, 160). Le narrateur lui-même n'est pas en reste : bien qu'il hérite de certaines caractéristiques autobiographiques de son auteur, la nature de ses occupations le démarque clairement de la réalité. Anne Roche, qui voit dans *Suite à l'hôtel Crystal* un pastiche réjouissant des romans à la James Bond<sup>505</sup> », note avec humour que ce narrateur qui « dit ‘je’ [...] n'est pas Olivier Rolin, du moins on l'espère pour lui, d'abord parce qu'il est mort, ensuite parce qu'il a quantité d'activités peu recommandables, telles que le trafic d'armes, de drogues, la fréquentation de prostituées, de dealers, de gangsters, de candidats dictateurs, etc<sup>506</sup>. »

Il résulte de cette confrontation entre ce matériau fictif et l'évocation des chambres dans lesquelles a séjourné l'auteur un objet essentiellement hybride, et qui s'assume comme tel : les personnages tout droit venus des territoires de la fiction viennent « habiter en étranger » des lieux bien réels. Un peu à la manière d'un bernard-l'hermite, le romancier se réapproprie des espaces touristiques pour en faire tantôt des lieux de rendez-vous amoureux, tantôt des caches, des planques, des traquenards, des lieux de négociation. Sans doute cet imaginaire revêt-il une dimension autobiographique, Olivier Rolin ayant lui-même – nous l'avons vu – fait l'expérience d'une vie mouvementée et clandestine. Mais la nature du sentiment nostalgique qui affleure çà et là paraît cependant bien incertaine : s'agit-il pour l'auteur de faire le deuil d'une

---

<sup>505</sup> Anne Roche, « Lignes occupées », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle*, op. cit., p. 23.

<sup>506</sup> *Idem*.

époque où les lieux les plus ordinaires ont pu se prêter aux usages les plus aventureux, en la mettant à distance sous une forme ostensiblement fictive ? Peut-être s'efforce-t-il, tout simplement, de prendre acte de la disparition d'une certaine littérature aventureuse, convoquée à l'état de citation dans un geste d'inspiration post-moderne.

## Chapitre 7 L'écrivain ventriloque ? Quand la voix du romancier fait entendre le discours des guides

« Sait-on l'influence des guides sur les touristes ? Comment la mesurer ? Comment même percevoir la dette – occultée – que les plus grands écrivains ont envers ces modestes ouvrages qui se recopient entre eux ?<sup>507</sup> »

Marc Boyer

« [L]a vie peut ressembler à un mauvais prospectus d'agence de voyages<sup>508</sup> »

Mathias Énard

Le microcosme touristique ne se manifeste pas seulement par la présence de moyens de transport, de personnes ou de lieux mis à la disposition des voyageurs : il se décline aussi sur un plan textuel et langagier à travers les guides et autres discours d'accompagnement qui ont de longue date environné le voyageur et nourrit l'imagination des écrivains. Ces documents, conçus à des fins pratiques, sont dès leur origine détournés de leur usage premier et mis à profit par la littérature.

L'influence de ces discours d'accompagnement du voyage est loin d'être un phénomène nouveau. Le guide de voyage, en particulier, s'inscrit dans une histoire antérieure à l'invention de l'imprimerie. « [L]es pèlerins médiévaux emportaient avec eux des écrits décrivant les *mirabilia* des lieux saints », rappelle Marc Boyer, « Ils savaient ' 'quoi voir' ' pour parler comme Queneau<sup>509</sup> ». Dès son apparition, l'imprimerie recycle des connaissances anciennes et en promeut de nouvelles : « On réédita les guides routiers de l'antiquité, on développa la tradition littéraire des récits de voyage du Moyen Âge et on entreprit de nouvelles réflexions<sup>510</sup> », note Justin Stagl, qui insiste sur la variété des textes en circulation : conseils techniques pour les

---

<sup>507</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 217.

<sup>508</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 32.

<sup>509</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 13.

<sup>510</sup> Justin Stagl, « Un système de littérature normatrice des voyages au XVIe siècle », art. cit., p. 37.

voyages en mer, guides de pèlerinages et guides routiers, conseils médicaux pour les voyages, lettres concernant la meilleure façon de voyager et discours sur le profit des voyages<sup>511</sup>. Il situe l'essor de cette documentation dans la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle : « c'est à cette époque-là que les "méthodes scientifiques de voyager", les "Artes apodemicae", firent leur apparition<sup>512</sup>. » Marc Boyer, quant à lui, met l'accent sur le rôle précurseur qu'a joué la *Guide des chemins de France* [sic] de Charles Estienne<sup>513</sup> publié en 1552 à destination des pèlerins et des voyageurs humanistes, et présentée depuis comme « le premier itinéraire de routes commenté, le modèle et l'ancêtre de tous ceux qui ont paru depuis quatre siècles<sup>514</sup>. » Marc Boyer analyse la manière dont le genre s'est progressivement constitué : si jusqu'à la première moitié du XVII<sup>e</sup> la plupart des ouvrages sont rédigés en latin par des Germaniques, à partir de 1640 ils sont écrits en français par des Français.

Le développement de la pratique du *Grand Tour* au XVIII<sup>e</sup> siècle entraîne la prolifération de documents rédigés à l'usage des voyageurs sous la forme de guides, cartes, catalogues, recensions, relations de voyage, témoignages et autres conseils informels. Parallèlement, on voit se multiplier les récits de voyage émanant d'auteurs plus ou moins anonymes, récits que les guides recyclent par le recours à l'allusion et à la citation, suscitant par là-même de nouvelles vocations. Dans l'étude qu'il consacre à l'usage de la parodie, Daniel Sangsue rappelle que Laurence Sterne fait allusion aux « catalogues » déjà existants, qu'il refuse pour sa part d'alimenter<sup>515</sup>. Cette production documentaire prend un caractère de plus en plus systématique à mesure que l'activité touristique se développe et se structure. Les touristes romantiques font de cette « littérature de voyage » un point de passage obligé : « Avant de partir, ils prévoient, s'informent. Ils emportent les meilleurs guides ; les Anglais, prudents, s'arrêtent à Paris chez Galignani pour acheter les ouvrages les plus récents<sup>516</sup>. » Les premiers *Guides Murray* sont publiés en Angleterre à partir 1836 avant d'être traduits par Baedeker en Allemagne, cependant que paraissent en 1841 en France les *Guides Joanne*, renommés *Guides Bleus* à partir de 1910<sup>517</sup>. La création romanesque s'est de longue date nourrie de cette documentation conçue à l'usage des touristes, l'utilisant et souvent la détournant à son profit.

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>513</sup> « Une preuve encore que la *Guide* d'Estienne fut le "Baedeker de l'époque", est donnée par l'examen comparé des divers journaux écrits au XVI<sup>e</sup> et début XVII<sup>e</sup> siècles et qui restèrent longtemps inédits. [...] Comment se fait-il que ces journaux, écrits si librement, sans que l'un ait pu influencer l'autre, présentent entre eux tant de similitudes : mêmes chemins parcourus, mêmes gîtes choisis ? C'est qu'ils ont puisé aux mêmes sources, et principalement dans la *Guide* de Ch. Estienne. » (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>514</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>515</sup> Sangsue Daniel, « La parodie du récit de voyage : les voyages humoristiques (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) » in *La relation parodique*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>517</sup> Saskia Cousin, Bertrand Réau, *Sociologie du tourisme*, *op. cit.*, p. 15.

Cette réécriture se singularise à la fois par le caractère diffus de son hypotexte (il ne s'agit moins d'imiter tel ou tel auteur, tel ou tel livre, que de s'inspirer de la structure, du contenu informatif ou du style des recommandations adressées aux touristes) et par le fait que ce discours se situe en dehors de la littérature. Ce phénomène de réappropriation peut répondre à des objectifs variables : parfois, il s'agit d'emprunts destinés à nourrir la fiction romanesque de ce que Roland Barthes appellera les « effets de réel<sup>518</sup> » – et accessoirement à créditer l'auteur de la connaissance de régions qu'il n'a jamais visitées dans une démarche parfois proche de ce que nous définissons aujourd'hui comme plagiat. Le phénomène est si répandu que Théophile Gautier, rappelle Gérard Coge, va jusqu'à mettre en doute la possibilité d'un témoignage authentique à une époque où se multiplient les guides dont les auteurs pourraient être tentés de s'inspirer<sup>519</sup>. Dans un ouvrage joliment intitulé *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Pierre Bayard donne de multiples exemples de ces emprunts, observables aussi bien chez Chateaubriand que chez Jules Verne (bien des chapitres du *Tour du monde en quatre-vingt jours* sont directement inspirés de guides évoquant des régions qu'il n'a jamais parcourues<sup>520</sup>).

Si à ses débuts le développement de l'automobile contribue à la naissance de nouveaux guides, il n'occasionne pas sur le fond de réelles transformations : Marc Françon note que la parution *Guide Régional Michelin* s'inscrit plutôt dans une forme de continuité : « En 1926, [les automobilistes] se recrutaient, dans leur immense majorité dans les classes privilégiées de la société et principalement dans la haute et moyenne bourgeoisie. Destinés à une élite sociale, le guide promouvait ainsi une forme traditionnelle de tourisme à la suite des Guides Bleus Hachette<sup>521</sup>. » Dans un essai critique consacré à l'influence des guides, Bernard Lerivray observe d'ailleurs cette propension qu'ont les guides à s'influencer mutuellement, « [s]e répétant sans innovation depuis un siècle, se recopiant mutuellement<sup>522</sup> ».

La massification du tourisme après la Seconde Guerre mondiale occasionne cependant une rupture, qui conduira à un bouleversement de la cible visée par les guides. « [I]l n'y a rien de commun entre l'automobiliste de 1960 et celui de 1930 », observe Marc Françon ; « du coup, de nouvelles catégories sociales ayant eu accès à la voiture et aux vacances, il s'est alors agi de proposer aux touristes néophytes, des destinations en rapport avec leurs aspirations<sup>523</sup>. » Le contenu du guide s'en ressent : « L'attrait de la nature reste fort, mais souvent chez les nouveaux

---

<sup>518</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, Paris, volume 11, n° 1, 1968, pp. 84-89.

<sup>519</sup> Gérard Coge, *Les Écrivains voyageurs au XXe siècle*, 2004, pp. 17-18.

<sup>520</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Les Éditions de Minuit, Paris, 2012.

<sup>521</sup> Marc Françon, « L'univers touristique Michelin », in Gille Chabaud, Evelyne Cohen, Natacha Coquery et Jérôme Penez (dir.), *Les Guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, p. 115.

<sup>522</sup> Bernard Lerivray, *Guides bleus, guides verts et lunettes roses*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, pp. 142-143.

<sup>523</sup> Marc Françon, « L'univers touristique Michelin », *art. cit.*, p. 116.

venus, le tourisme recouvre une dimension culturelle. Généralement moins cultivés que les touristes de la génération précédente ces derniers ont, plus qu'eux, besoin d'être guidés, chaperonnés. Il convient alors que le guide opère une sélection des destinations et propose un choix éclairé au touriste<sup>524</sup>. » Cette démocratisation du voyage contribue à la naissance de nouvelles formes de tourisme : « à côté du tourisme naturel, du tourisme culturel, du tourisme urbain, le guide promeut un tourisme industriel, un tourisme militaire, un tourisme écologique, un tourisme festif<sup>525</sup>... » La production touristique, faite autant d'images que de textes, inspire les artistes. Ces derniers en tirent parfois profit tout en manifestant un sentiment ambivalent à leur égard, à l'instar de Fernand Léger qui note au sujet de la reproduction de l'une de ses œuvres sur carte postale : « Jolie et populaire comme une vue de Marseille, hein – très carte Côte d'azur ! Cela me plaît, elle est d'une vulgarité absolument réussie<sup>526</sup>. » L'influence de la documentation touristique est observable chez nombre d'écrivains du XXe siècle. S'intéressant à la représentation que Paul Morand donne de New York, de Londres et de Bucarest, Young-Sook Kim montre qu'il s'inspire de l'écriture du guide tout en s'en s'efforçant de s'en détacher<sup>527</sup>. Lucia Manea, prenant appui sur ces trois figures centrales que sont Marguerite Yourcenar, Georges Perec et Patrick Modiano, observe chez chacun d'eux une même appétence pour le recours au guide mais selon des modalités et à des fins distinctes<sup>528</sup> : la genèse de *L'œuvre au noir* offre un exemple particulièrement instructif de l'usage que fait Yourcenar des guides à titre de source documentaire ; le croisement de ses notes de composition, de ses fiches bibliographiques et du catalogue de sa bibliothèque révèle l'utilisation simultanée de guides anciens – notamment les Baedekers – et de guides modernes. Pour Lucia Manea, cette démarche s'inscrit dans une « esthétique de l'exactitude et de la véridicité par rapport au référentiel<sup>529</sup> » : le guide touristique joue un rôle instrumental et les listes qu'il comporte, destinées à nourrir les descriptions, franchissent rarement l'avant-texte. À l'opposé, Georges Perec et Patrick Modiano laissent explicitement transparaître la référence à la documentation touristique : chez eux, « l'index quitte les cahiers de composition du roman où il ne détenait qu'un rôle instrumental,

---

<sup>524</sup> *Idem.*

<sup>525</sup> *Idem.*

<sup>526</sup> Fernand Léger cité par Marc Augé, *L'Impossible voyage, op. cit.*, p. 157.

<sup>527</sup> « La parenté avec le genre du guide se reconnaît aussi aux nombreuses expressions prescriptives ; à côté de l'expression "il faut voir" qui est la plus fréquente, on peut noter, par exemple, "il faut avoir vu", "il faut observer", "il faut contempler", etc. Morand se pose en effet ici comme l'auteur d'un guide documentaire et, bien informé, bien introduit, il n'oublie rien de ce qu'il faut avoir vu. [...] Bien que Morand s'applique à voir et à montrer la ville avec un esprit pratique, en auteur de guide, il distingue ses livres du genre du guide en faisant des entorses à l'impersonnalité statutaire du guide. Dès le début, la subjectivité de l'autre s'affiche » (Young-Sook Kim, « La Poétique des portraits de ville », in Catherine Douzou (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille3, Editions du CEGES, coll. « Travaux et Recherches », 2007, pp. 66-67).

<sup>528</sup> Lucia Manea, « De l'usage du guide touristique dans la création romanesque », in Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, *Espaces, tourisme, esthétiques*, Limoge, Pulim, 2009, pp. 249-259.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 250.

pour gagner la page de l'œuvre<sup>530</sup> » ; ce faisant, le guide touristique acquiert « une fonction de générateur d'espaces, d'épisodes ou de détails du monde fictionnel<sup>531</sup>. » La réflexion de Lucia Manea peut d'ailleurs être étendue au-delà du champ strictement romanesque, et mettre en jeu un discours touristique qui se situe parfois en aval de la pratique touristique : Georges Perec s'inspire ainsi des formules stéréotypées auxquelles donne lieu la correspondance des vacanciers pour rédiger ses *243 cartes postales en couleurs véritables* ; s'inspirant des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, il décline dans ce texte d'abord publié en revue<sup>532</sup> cinq éléments de base (localisation, considérations, satisfactions, mentions et salutations). Comme le note Tangram Ravindranathan, ce jeu n'a rien de gratuit : « le choix de la carte postale, avatar moderne et laconique de la "lettre du voyageur", ici tourné à la caricature » permet de lire « le jeu que propose Perec sur l'écriture de la carte postale comme convoquant sur un mode ironique l'histoire de ce médium épistolaire<sup>533</sup>. » L'intérêt de Perec pour les supports touristiques est également sensible dans *La Vie mode d'emploi*, publié la même année. Le « romans » met en scène un grand nombre de collectionneurs d'objets inspirés du discours touristique, qu'il s'agisse de cartes postales (Serges Valène), de timbres-poste (le fils de Mme Claveau) ou encore d'étiquettes d'hôtels (Gaspard Winckler).

Ce mouvement n'est d'ailleurs pas unidirectionnel : en retour, l'activité touristique se nourrit elle-même de la littérature. L'attractivité d'un territoire repose parfois sur tel auteur élu au rang de figure iconique. Dans l'imaginaire collectif, Madame de Staël demeure associée à l'Allemagne, Flaubert à l'Égypte, Stendhal à l'Italie, Rimbaud à l'Abyssinie, Loti à Constantinople, Malraux à la Chine, Morand à Venise ou Duras au Cambodge ou à Trouville... La liste serait longue des auteurs spontanément associés à telle ou telle destination. En renouvelant la perception que l'on avait d'une région donnée, l'écrivain tend à créer un engouement qui contribue à son attractivité – ou, pour paraphraser le sociologue Jean Viard, à sa *mise en désir*<sup>534</sup>. Les guides de voyage s'inspirent à leur tour de ce matériau littéraire, incessamment cité ou paraphrasé. Mais parce que la répétition est génératrice d'ennui et parce que le tourisme est l'expression d'un souci de distinction, les voyageurs les plus expérimentés sont constamment à l'affût de nouvelles sources d'inspiration. La littérature, souvent à son corps défendant, demeure l'un des principaux contributeurs de l'activité touristique.

\*\*\*

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>532</sup> Georges Perec, « Deux-cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », *Le fou parle*, n°8, octobre 1978, pp. 11-16.

<sup>533</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>534</sup> Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, *op. cit.*, p. 38.

La question qui nous intéressera ici n'est pas tant celle de l'influence qu'exerce ce discours touristique sur la perception du réel (qui fera l'objet de la partie III) qu'une réflexion sur la manière dont le roman contemporain investit le discours touristique en tant que langage, dans son emploi intransitif. Comme le note Marc Augé, du fait de l'omniprésence du discours touristique, les voyageurs évoluent dans un « espace abstrait qu'ils sont conduits régulièrement à lire plus qu'à regarder<sup>535</sup> ». À sa manière, le langage du tourisme contribue à cette hétérotopie que constitue la « bulle touristique », au même titre que les transports qui y conduisent, que le personnel qu'elle régit ou que les lieux qu'elle engendre.

Le phénomène de réappropriation littéraire du discours touristique ne s'est pas tari, loin s'en faut. Mais il est confronté aujourd'hui à plusieurs évolutions concomitantes qui constituent un vrai défi pour la production romanesque contemporaine. Une première tendance a trait à la complexification de l'offre touristique engendre un large spectre de nouvelles pratiques : tourisme vert, tourisme industriel, tourisme éthique, tourisme de guerre... par contrecoup, les sources documentaires tendent à se multiplier : Jean-Didier Urbain rapporte qu'il se publie plus de mille guides au tournant des années 2000, contre trois cents à la fin des années 1980<sup>536</sup>. Jamais le tourisme n'a engendré la production d'un discours aussi abondant. Les formes qu'il adopte sont d'autant plus variables qu'elles empruntent de nouveaux canaux. Car par « discours touristique », nous n'entendons pas seulement ce que Bertrand Westphal désigne comme « textualité touristique<sup>537</sup> » (qui réfère implicitement à l'idée d'un support écrit) mais bien l'ensemble des discours potentiellement adressés aux touristes, qu'ils soient destinés à être lus, vus et/ou entendus : il peut s'agir tout aussi bien de propos tenus oralement par les animateurs de visites guidées, d'informations données lors d'une émission télévisée, d'indications trouvées sur un site Internet que d'annonces faites par haut-parleurs dans un lieu de transport. Plus généralement, l'expression désignera pour nous l'ensemble des discours – visuels ou verbaux – susceptibles de médiatiser la relation que les voyageurs entretiennent avec les lieux qu'ils traversent ou qu'ils visitent<sup>538</sup>. Contrairement à Nathalie Roelens, qui choisit d'opposer les productions qui « se situent plutôt en amont du déplacement : guides, sources virtuelles<sup>539</sup> » de celles qui se situeraient en aval (compte rendus, cartes postales, etc.), nous considérerons que

---

<sup>535</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>536</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>537</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier. Vers une littérature appliquée. », *art. cit.*, pp. 15-28.

<sup>538</sup> Le discours touristique ne se définit pas par sa valeur intrinsèque : tout discours est susceptible d'être convoqué à des fins touristiques ; c'est moins la nature du discours lui-même qui compte, que la finalité qui lui est assignée ou l'emploi qui est en fait.

<sup>539</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 19.

toutes s'inscrivent, à leur manière, dans ce microcosme langagier que constitue le tourisme<sup>540</sup>. À elles seules, les informations proposées sous forme écrite – qui sont *a priori* les plus à même de migrer vers le roman sous la forme de citation ou de réécriture – peuvent se manifester sur des supports extrêmement divers, allant du prospectus publicitaire au catalogue de destinations touristiques, en passant par d'innombrables affiches et autres panneaux explicatifs. Marc Augé relève quelques-unes des formes : il énumère « les injonctions, les conseils, les commentaires, les ‘messages’ transmis par les innombrables ‘supports’ (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain<sup>541</sup> ». Il note qu'aux abords des autoroutes, « ce sont des textes disséminés sur le parcours qui disent le paysage et en explicitent les secrètes beautés. On ne traverse plus les villes, mais les points remarquables sont signalés par des panneaux où s'inscrit un véritable commentaire<sup>542</sup> ». Ce discours est d'autant plus prégnant qu'il faut y adjoindre ce que Rachid Amirou appelle « une littérature d'accompagnement du voyage<sup>543</sup> » dans laquelle il inclut les guides touristiques. Comment le roman peut-il rendre compte de ce foisonnement et en tirer profit ? Est-il amené à se ramifier à son tour, dans une relation mimétique avec un matériau qui l'a souvent cannibalisé ?

Ce discours touristique, omniprésent pour quiconque fait aujourd'hui l'expérience du voyage, peut d'autant plus être assimilé à l'hétérotopie touristique qu'il se caractérise par un certain nombre de marqueurs aisément reconnaissables. Il se signale tout d'abord au plan lexical par le pouvoir évocateur de la toponymie qu'évoque Marc Augé : « Nous savons tout d'abord qu'il y a des mots qui font image ou plutôt images. L'imagination de chacun de ceux qui ne sont encore jamais allés à Tahiti ou à Marrakech peut se donner libre cours à peine ces mots lus ou entendus<sup>544</sup>. » L'anthropologue note que les ressources lexicales du tourisme s'étendent bien au-delà de ce premier cercle : « Le ‘poids des mots’ [...] n'est pas seulement celui des noms propres ; quantité de noms communs (séjour, voyage, mer, soleil, croisière...) possèdent à l'occasion, dans certains contextes, la même force d'évocation<sup>545</sup>. » Mais le langage touristique ne se définit pas seulement par un lexique spécifique : il se singularise aussi sur le plan pragmatique. Bertrand Westphal note que ce discours est en quête de performativité : « Alors que dans un cadre littéraire et fictionnel, ce récit est constatif, il devient performatif (selon la distinction sommaire et classique de John Austin) chez les opérateurs touristiques<sup>546</sup>. » En cela,

---

<sup>540</sup> Nathalie Roelens entend distinguer ce qui relèverait du voyage et ce qui relèverait du tourisme : « Dès qu'elles [ces textualités] se situent en aval et ont une vocation littéraire (bien que sujette à caution), elles concernent le voyage » (*Éloge du dépaysement, op. cit.*, p. 19).

<sup>541</sup> Marc Augé, *Non-lieux, op. cit.*, p. 121.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>543</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, p. 50.

<sup>544</sup> Marc Augé, *Non-lieux, op. cit.*, p. 120.

<sup>545</sup> *Idem.*

<sup>546</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier. Vers une littérature appliquée. », *art. cit.*, p. 15.

il s'oppose clairement à l'utilisation que le roman entend faire de la langue : « La littérature, et avec elle tous les arts mimétiques, appellent une interprétation dont la brochure, support par excellence du récit performatif, distribuée dans les agences de voyage, s'efforce de limiter la portée<sup>547</sup>. » Les textualités du tourisme se caractérisent également une temporalité singulière ; Bertrand Westphal observe que « le discours touristique entretient un étrange rapport avec la chronologie. Il intègre la durée, et parfois même la très longue durée du mythe, mais l'écrase, la formate en fonction de l'instant – celui qui doit arracher l'adhésion du voyageur, celui qui doit synthétiser le catalogue de l'année<sup>548</sup>. » Rachid Amirou insiste sur la propension qu'a ce discours au recyclage d'images archétypales : les mots du tourisme, « pour être justes et pour ‘porter’ loin, doivent puiser au fin fond des mythes et des légendes de l'espace – d'où la floraison de stéréotypes et d'archétypes que l'on remarque dans le discours sur les voyages<sup>549</sup> ».

Enfin, cette profusion du discours touristique amène le voyageur averti – qui est aussi un lecteur – à un rapport plus conscient avec la (para)littérature qui l'accompagne ; évoluant dans un univers où la pratique du tourisme est perçue comme une norme, où les récits de voyage se déclinent dans les formes les plus variées, il est bien souvent conscient de l'historicité du phénomène, voire même de sa facticité. Ce rapport lucide amène les acteurs du tourisme à multiplier les approches prétendument décentrée, « décalées », à recourir à un second degré qui étaient autrefois le propre du champ littéraire. Comment le roman peut-il réagir face à cette concurrence ? Quelle littérature au troisième degré pourrait-elle lui opposer ?

La première difficulté que doit affronter l'écrivain confronté à cette masse de discours issu du tourisme est d'abord celle de sa retranscription : comment rendre compte de ce fait culturel et social que constitue l'omniprésence du discours touristique – qu'il se manifeste extérieurement aux yeux ou aux oreilles du voyageur ou qu'il ait été intériorisé par ce dernier ? La deuxième difficulté a trait au mode d'intrication de ce discours dans la fiction romanesque : selon quelles modalités – citation, pastiche ou parodie – va-t-il pouvoir trouver sa place ? La troisième question – la plus intéressante, peut-être – tient à l'usage que le romancier va pouvoir faire de ce discours, saisi dans sa dimension intransitive. La question du réemploi du discours touristique à des fins métaphoriques, voire autoréflexives, apparaît d'autant plus stimulante que ce discours, en vertu de son caractère performatif, offre une remarquable figuration du pouvoir de la parole. Le guide ou le *tour operator* procède-t-il pas un peu à la manière du romancier, imposant sa propre géographie, occultant ou en valorisant telle ou telle parcelle du réel sensible,

---

<sup>547</sup> *Idem.*

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>549</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 95.

(re)dessine ainsi les contours du monde dans lequel évoluera le voyageur ? Ce faisant, il offre à l'écrivain les conditions d'une nouvelle et stimulante mise en abyme.

## 7.1 Figuration et contestation du discours touristique

Comment suggérer la prolifération des discours émanant du tourisme ? Nombre de romanciers s'emploient à rendre compte de la diversité des supports à travers lesquels le discours touristique se manifeste aujourd'hui, au premier rang desquels Michel Houellebecq.

### 7.1.1 Une pratique continûment modalisée par le recours au guide

La démarche à laquelle recourt l'auteur de *Plateforme* pour rendre compte de ce discours touristique, lointainement inspirée de la tradition réaliste ou naturaliste, se révèle à la fois plus complexe qu'il n'y paraît dans la façon dont elle use de ses sources, et plus critique qu'on ne pourrait le croire quant au phénomène qu'elle entend décrire. L'emprise du discours émis par le tourisme est particulièrement sensible dans la première partie du roman, lorsque est évoqué le voyage du narrateur en Thaïlande. Adoptant (en apparence) un cheminement strictement chronologique<sup>550</sup>, le romancier rend visibles les étapes préparatoires du périple et le rôle que joue la documentation au moment du choix de la destination : le dispositif narratif auquel recourt Houellebecq place le lecteur dans la position du futur voyageur invité à choisir une forme de voyage préconçue sur la base des catalogues qu'il consulte. Ce faisant, le romancier renseigne sur la manière dont le tourisme impose sa propre géographie en mettant en concurrence un choix limité de destinations *a priori* très différentes :

J'ai tout de suite décidé de faire un circuit, mais j'ai pas mal hésité entre « Rhum et Salsa » [...] et « Tropic Thaï » [...] En fait, j'étais plus attiré par la Thaïlande ; mais l'avantage de Cuba c'est que c'est un des derniers pays communistes, probablement pour pas longtemps, il y a un côté régime en voie de disparition, une espèce d'exotisme politique, bref. Finalement, j'ai pris la Thaïlande. (PL, 34-35)

La mise en scène de cette hésitation permet au romancier de montrer combien les valeurs dont se réclament le voyageur interfèrent dans son choix : les questions idéologiques, même ravalée au rang d'« exotisme politique » entrent en ligne de compte dans le choix qu'effectue le

---

<sup>550</sup> Le lecteur n'apprendra qu'à la fin que le roman dans son ensemble peut se lire comme une longue analepse autodiégétique : c'est bien son histoire que Michel raconte rétrospectivement.

voyageur. Jean-Didier Urbain, qui observe que les « voyages sont un peu comme les pièces éparpillées d'un puzzle<sup>551</sup> », rappelle qu'« [u]n catalogue n'est que le reflet caractéristique d'une représentation du voyage, d'une idéologie des vacances et d'une certaine envie du monde parmi d'autres. » Pour lui, « Ce sont également (et même surtout) des différences d'esprits, d'imaginaires, d'éthiques, de valeurs ou de conceptions du voyage qui, en marge des destinations et des prestations qu'ils proposent, distinguent ces répertoires<sup>552</sup>. Mais en choisissant deux destinations aussi géographiquement et culturellement opposées, schématiquement résumées par deux formules lapidaires et accrocheuses, Houellebecq privilégie la satire et souligne surtout le caractère aléatoire du choix opéré par le touriste. La décision finalement prise apparaît d'autant plus hasardeuse qu'elle est énoncée sous la forme d'une brève clause qui vient contredire l'argument pourtant solide qui la précédait.

L'auteur s'efforce également de superposer la chronologie du voyage à celle du roman, instaurant un jeu entre la temporalité du voyage qu'il relate et celle de la diégèse. Mais le discours sur la destination précède le voyage à proprement parler et lui confère une existence potentielle : « *Un circuit organisé, avec un zeste d'aventure, qui vous mènera des bambous de la rivière Kwai à l'île de Koh Samui, pour terminer à Koh Phi Phi, au large de Phuket, après une magnifique traversée de l'isthme de Kra. Un voyage "cool" sous les Tropiques.* » (PL, 35) Le recours au futur simple peut s'interpréter à deux niveaux distincts, diégétique et métadiscursif : tandis que le propos invite le touriste à anticiper sur son voyage (ce que font couramment les catalogues que Houellebecq pastiche ou plagie), il constitue une discrète adresse au lecteur (invité lui-même à anticiper sur le récit à venir). Ce brouillage métaleptique entre deux niveaux de lecture est moins gratuit qu'il y paraît : il occasionne certes un effet comique (le « voyage "cool" » annoncé par le romancier tiendra-t-il ses promesses ?) ; mais surtout il place le lecteur dans la position du touriste, qui à la différence du voyageur part pour « vérifier » que le site visité correspond à l'idée qu'il s'en était faite. En somme, le roman mime et redouble le parcours des touristes.

Le discours touristique fait aussi sentir sa présence au cours du voyage lui-même, à travers de fréquentes allusions aux guides que consulte Michel : il a en poche le *Guide du Routard* » (PL, 41), fait allusion au « *Guide Bleu* » (PL, 52) et emprunte fréquemment à René son guide *Michelin* (PL, 66) ; il s'est même muni d'une manière de guide occulte du tourisme

---

<sup>551</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Envie du monde*, op. cit., p. 145.

<sup>552</sup> *Idem.*

sexuel (PL, 85-86)<sup>553</sup>. D'ailleurs, les sources auxquelles recourt le protagoniste ne se limitent pas aux guides ; elles se signalent même par leur extrême variété : ce peut être « un prospectus » trouvé dans une chambre (PL, 73), des « dépliant d'agence » (PL, 91), « quelques brochures d'information » (PL, 94), des périodiques destinés aux touristes – *What's on Sampi* (PL, 95), *Phuket Weekly* (PL, 131-132), des rapports de Médecins du monde (PL, 124), voire un « questionnaire de satisfaction *Nouvelles Frontières* » (PL, 137). Le grand nombre de ces références et leur caractère hétéroclite apparaît symptomatique d'une volonté de rendre compte des différents discours par le prisme desquels s'informent aujourd'hui les voyageurs, en même temps qu'elle offre un aperçu – au plan de l'analyse génétique – de la documentation sur laquelle l'auteur lui-même s'est appuyé.

### **Roman et guide touristique : deux discours intriqués**

Dans un article intitulé « Du guide touristique au roman. *Plateforme* de Michel Houellebecq », Julie Delorme se propose précisément « d'établir s'il existe certains parallélismes entre la parole "touristique" du guide Bleu, du guide Michelin et du guide du Routard, et la parole "littéraire" proprement dite<sup>554</sup>. » Cette question est d'une grande pertinence ; il semble que l'écriture mise en œuvre par Houellebecq pour suggérer la prégnance de la parole touristique repose sur le recours à l'insertion systématique de ce discours – souvent très reconnaissable au plan lexical comme syntaxique – dans le corps du roman. L'évocation de cette documentation touristique se manifeste d'abord à travers différents procédés intertextuels qui renseignent sur la manière dont le touriste use de cette documentation au cours de son périple : le narrateur, qui voyage guide en main, opère en effet un constant va-et-vient entre la réalité qui s'offre à lui et ce qu'en disent les sources dont il dispose, à tel point que pour le lecteur ces deux dimensions paraissent parfois se confondre. Des pages entières s'apparentent à un pastiche – voire à un plagiat – de guides touristiques. En outre, une confusion est entretenue au plan scriptural par l'effacement systématique des traces de collage (deux points, guillemets, italiques) qui pourrait démarquer la citation du guide du récit principal. À plusieurs reprises le lecteur croit lire le récit que fait le protagoniste de son programme du jour alors qu'il s'agit de l'aperçu qu'en donne le guide touristique<sup>555</sup>. C'est particulièrement sensible lorsque commence

---

<sup>553</sup> « je disposais d'informations plus précises, à travers un curieux livre appelé *The White Book*, que j'avais acheté lors de mon précédent voyage. Il était publié sans nom d'auteur ni d'éditeur, apparemment par une association appelée "Inquisition 2000" ». Sous couvert de dénonciation du tourisme sexuel ils donnaient toutes les adresses, pays par pays » (PL, 85-86).

<sup>554</sup> Julie Delorme, « Du guide touristique au roman. *Plateforme* de Michel Houellebecq », *art. cit.*, 2007, p. 288.

<sup>555</sup> Ce procédé, récurrent chez l'auteur, explique sans doute qu'il ait pu être accusé d'avoir plagié le site Wikipédia au moment de la parution de son roman *La Carte et le Territoire*. On comprend cependant que ces emprunts potentiels peuvent s'inscrire dans un projet pleinement signifiant.

une nouvelle section, notamment au début du chapitre 10 de la première partie où le personnage donne un aperçu du lieu qu'il aborde :

Étroite bande de terre montagneuse qui sépare le golfe de Thaïlande de la mer d'Andaman, l'isthme de Kra est traversé dans sa partie nord par la frontière entre la Thaïlande et la Birmanie. Au niveau de Ranong, à l'extrême sud de la Birmanie, il ne mesure plus que vingt-deux kilomètres ; il s'élargit ensuite progressivement pour former la péninsule malaise. (PL, 107)

Le lecteur s'étonne de cette soudaine érudition avant d'apprendre incidemment, au bout d'une dizaine de lignes, qu'il s'agit d'un commentaire emprunté au *Guide du Routard*. Quant aux paroles de Sôn (PL, 72), jeune femme guide qui accompagne le groupe, elles sont relayées tantôt au discours direct sans guillemets tantôt au discours indirect libre, ce qui contribue au brouillage des frontières entre le récit cadre et le discours « touristique » rapporté par l'auteur<sup>556</sup>.

Signe tangible de l'emprise du discours touristique, la logique du *sightseeing* joue à plein dans *Plateforme* : ce que recherchent les touristes, à la différence des voyageurs, c'est bien la confirmation de ce qu'ils ont lu dans leurs guides. Cette préoccupation se manifeste parfois à la faveur d'un adverbe : « Nous arrivâmes un peu après trois heures ; la ville s'étendait le long d'une baie qui formait, *effectivement*, un cercle quasi parfait. » (PL, 241 ; nous soulignons) La découverte est à ce point indexée sur les discours qui l'accompagnent que les personnages de *Plateforme* s'obligent à recouper régulièrement leurs informations, glissant continûment d'un guide à l'autre : « Pour le *Michelin*, c'est un 'merveilleux point de départ pour la visite des contrées environnantes' ; le *Routard*, quant à lui, la qualifie de 'bon camp de base'. » (PL, 66) Le rôle prescripteur du discours touristique conduit à un renversement des perspectives si radical que le narrateur en vient à mentionner un hôtel qui « évoquait parfaitement l'image du paradis tropical tel qu'on le représente dans les dépliants d'agence » (PL, 91) : en vertu de son pouvoir suggestif, le dépliant semble modéliser la représentation que le voyageur se fait du lieu. À sa façon, *Plateforme* suggère un voyage sans relief, où la géographie vient platement dupliquer un discours qui lui préexiste.

### Un regard souvent polémique

S'il semble avéré que Michel Houellebecq s'emploie à rendre compte de l'intrication du réel et du discours touristique qui l'accompagne (le monde et sa représentation, en somme), il

---

<sup>556</sup> Le procédé sera repris à plusieurs reprises dans *La Carte et le Territoire*, l'auteur intégrant sans le signaler de prime abord des informations dispensées par un portail internet (CT, 29) ou des indications tirées de panneaux d'information à l'usage des touristes à Beauvais (CT, 180-181).

serait pour autant erroné d'en conclure à la stricte objectivité de cette retranscription : le regard porté sur les guides, du moins tel qu'il est médiatisé par les personnages, apparaît souvent ambigu, et parfois violemment polémique. Dans *Plateforme*, on voit le protagoniste se livrer à plusieurs reprises à une violente diatribe à l'encontre des auteurs du *Guide du Routard*, présentés tantôt comme « des grincheux » qui « n'aimaient d'ailleurs rien tant qu'eux-mêmes » et « dont les sales gueules s'étaient complaisamment en quatrième de couverture » (PL, 58), tantôt comme les vecteurs haineux d'un « élitisme vulgaire » et d'un « masochisme agressif » (PL, 107-108). L'exaspération du personnage culmine au moment où il décide de se débarrasser de son guide : après avoir une première fois « projet[é] l'ouvrage avec violence dans la pièce, ratant de peu le téléviseur Sony » (PL, 58), il en vient à le jeter dans la poubelle d'une station-service (PL, 108).

Le caractère transgressif du geste de Michel ne doit cependant pas abuser : il remet moins en cause le statut du discours touristique en général qu'il ne manifeste le refus d'une certaine posture idéologique – en l'occurrence, le regard critique que manifestent les auteurs du *Routard* à l'égard du tourisme sexuel. D'ailleurs, après s'être ainsi débarrassé de son guide, Michel s'inquiète à l'idée de devoir affronter la réalité texte « pour faire écran » (PL, 109) : le discours touristique est présenté – du moins dans l'esprit du personnage – comme un utile moyen de protection. Mais pas seulement : l'écran suggère tout à la fois ce qui permet de *projeter* un certain nombre de représentations et ce qui permet de *mettre à distance* la réalité, de lui faire obstacle. Le positionnement du personnage apparaît donc doublement iconoclaste à l'égard des représentations du voyage telles qu'elles sont traditionnellement valorisées : non seulement il rejette le discours dominant qu'incarnerait le *Guide du Routard*, perçu comme hypocrite et aseptisé ; mais encore il fait de l'asservissement au guide la condition nécessaire d'un voyage réussi ou du moins supportable. Toute la difficulté (mais, nous l'avons vu, elle est récurrente chez Houellebecq) consiste à mesurer le degré d'implication de l'auteur à l'égard de son personnage – ou, pour le dire autrement, la manière dont il invite le lecteur à adhérer ou à rejeter le propos tenu par le protagoniste. Faut-il voir en Michel l'incarnation pathétique du touriste occidental à l'égard duquel le lecteur serait invité à prendre ses distances, ou le porte-parole d'un auteur en rupture avec une société bien-pensante ? Bruno Viard, dans *Les tiroirs de Houellebecq*, note que « *Plateforme* est le plus nettement anticapitaliste de ses cinq romans. La FNAC, le Club Med, Nouvelles Frontières sont désignés comme symboles ‘‘de la nouvelle face du capitalisme’’ (*Plateforme*, p. 36) ». « Mon hypothèse de lecture est [...] que les propos de

ces personnages sont largement antiphrastiques, ou ironiques, c'est-à-dire à retourner du tout au tout. Leur cynisme est une sorte de rôle douloureux<sup>557</sup>. »

### 7.1.2 Une représentation généralement désabusée

Dans *Un Temps de saison* (1994), Marie NDiaye souligne l'uniformité et l'artificialité de l'imagerie touristique : lorsqu'elle évoque les photographies qui décorent la mairie de village dans laquelle se rend le protagoniste, elle adopte une tournure restrictive qui évacue l'idée même qu'une ombre puisse se glisser dans le tableau : « On ne voyait que vaches, prés, douces collines boisées, ciels sans le moindre effilochement de nuages. » (TS, 37) ; même impression stéréotypée dans *Rosie Carpe*, où le personnage principal reçoit des « enveloppes frappées de l'inscription Guadeloupe Terre de Soleil. » (RC, 161-162). Le courrier qu'elles renferment paraît lui-même contaminé par la pauvreté de cet imaginaire touristique : il s'agit « de lettres répétitives, pleines d'un enthousiasme monotone » (RC, 161-162). Regard plus critique encore chez Mathias Énard qui, à la faveur d'un zeugme, se moque dans *Zone* d'un personnage « aveuglé par l'amour et le *Guide du routard* » (ZO, 228).

#### L'écriture palimpseste d'Olivier Rolin : un néo-pittoresque nostalgique ?

Olivier Rolin lui aussi rend compte de l'emprise du discours touristique, en particulier dans *Suite à l'hôtel Crystal* ; mais il le fait à sa façon, en recourant à une esthétique du collage qui convoque à la fois le modèle du patchwork et celui du palimpseste. Si le discours touristique s'y présente sous des formes aussi variées et inattendues, c'est à cause de la prétendue genèse du roman qui, à en croire l'éditeur qui signe l'« Avertissement au lecteur », résulterait de l'assemblage de notes manuscrites trouvées dans une valise abandonnée (objet lui-même associé à l'imaginaire du voyage) : chacun des chapitres qui constitue le roman de Rolin aurait été recopié à partir d'un support différent dont la nature est systématiquement annoncée en italiques à la fin dudit chapitre<sup>558</sup>. Or la plupart de ces supports ont partie liée avec le discours touristique.

Délibérément Olivier Rolin privilégie les documents liés à la correspondance écrite, qu'il s'agisse de cartes postales ou de feuilles de papier à lettres aux couleurs d'un hôtel. Ces dernières, présentes à dix reprises, ne doivent pas surprendre : les établissements hôteliers mettant souvent à disposition de leurs clients un bloc mentionnant leur adresse, il est tentant pour le romancier de détourner ce papier de sa vocation épistolaire pour en faire un usage

---

<sup>557</sup> Bruno Viard, *Les tiroirs de Houellebecq*, op. cit. p. 25.

<sup>558</sup> « feuilles A4 manuscrites, sorties d'imprimantes, pages détachées de cahiers ou de carnets, pages de garde déchirées, enveloppes, papiers à lettres d'hôtels, cartes postales, dos de cartes géographiques, plans de villes, etc. » (SHC, 10).

littéraire et suggérer ainsi un parallèle entre le fond du propos (la description de la chambre) avec sa forme (le papier aux couleurs de l'hôtel). Pourtant, cette parfaite adéquation fond-forme ne se vérifie qu'à quatre reprises (à Hiroshima, Rome, Cotonou et Tokyo<sup>559</sup>). Le plus souvent, l'hôtel mentionné sur le papier à lettres n'est pas celui qui est décrit dans le chapitre ; certes il se situe parfois dans une ère géographique proche – un papier à lettres de Lisbonne pour une chambre décrite à Coimbra, deux hôtels différents à Beyrouth<sup>560</sup>. Mais à quatre reprises le support utilisé paraît sans lien avec la destination annoncée en tête de chapitre (un papier à lettres de Paris pour décrire un hôtel à Bakou, d'Amsterdam pour Alexandrie, de Chicago pour Lausanne ou de Singapour pour la Jordanie<sup>561</sup>). L'usage de la carte postale relève de la même logique métonymique : parce qu'elle est intimement liée à la pratique du voyage, elle constitue un matériau tout désigné pour suggérer une atmosphère exotique – d'autant que l'auteur s'inscrit explicitement dans les traces de Georges Perec, qui lui-même s'est inspiré de ce support<sup>562</sup>. Six chapitres sont censés avoir été écrits (en tout ou en partie) sur des cartes postales<sup>563</sup>. À la différence du papier à lettres, toutes réfèrent au lieu évoqué dans le chapitre. Mais le recyclage ne s'arrête pas aux supports liés à la correspondance épistolaire : les notes en fin de chapitre mentionnent d'autres documents relevant de la sphère touristique, parmi lesquels une note de taxi parisien (SHC, 88), les pages de garde du guide *Lonely planet* « Africa » (SHC, 201), le dos d'un « Menu/Départ Singapour » de la compagnie Air France (SHC, 71) ou encore un plan des transports en commun de Buenos Aires (SHC, 182).

L'emploi de tout ce matériau lié à la pratique du tourisme peut être interprété à deux niveaux distincts : au plan extradiégétique, il renseigne quant à la survivance d'un prestige associé au voyage (c'est particulièrement vrai du papier à en-tête, *a fortiori* lorsqu'il émane d'établissements lointains ou prestigieux) ; au plan diégétique, outre les effets de réel qu'il produit, qui tendent à accréditer le récit, ce matériau contribue à la construction de l'*ethos* du protagoniste (la figure d'un voyageur incessamment en mouvement) et donne des indices quant aux étapes qu'il a pu suivre – invitant implicitement le lecteur à reconstruire la chronologie de son parcours.

---

<sup>559</sup> SHC, 48-52, 82-87, 167-172, 183-188.

<sup>560</sup> SHC, 40-44, 72-77.

<sup>561</sup> SHC, 114-119, 127-132, 133-138, 157-161 ; le chapitre 26 fait exception : il est le seul qui décrive une chambre d'hôtel sur un papier à lettre sans en-tête.

<sup>562</sup> Dans *243 cartes postales en couleurs véritables*, Georges Perec s'inspire de Queneau. « L'un a fabriqué *Cent mille milliards de poèmes* à partir de dix sonnets originaux ; l'autre parvient à écrire 243 cartes postales de vacances à partir de cinq éléments de base, indispensables à une bonne carte postale : 1) localisation ; 2) considérations ; 3) satisfactions ; 4) mention ; 5) salutations. » (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.* pp. 310-311).

<sup>563</sup> SHC, 48-52, 64-70, 82-87, 95-99, 145-148, 153-156.

## 7.2 Posture ludique : des regards décalés

L'emprise du discours touristique n'est pas observable seulement chez des auteurs qui feraient de la représentation du tourisme le cœur de leurs préoccupations. Les références aux guides et autres documents à l'usage des voyageurs peuvent être affectés au service d'autres enjeux, et s'inscrire éventuellement dans une logique de détournement ludique. Pour se convaincre du potentiel métaphorique du discours touristique, il n'est que d'observer l'usage comique qu'en fait Jean Echenoz dans *Au Piano*. Paradoxalement, c'est par son absence que le romancier en fait sentir l'importance. À sa mort, Max est accueilli dans le Centre, ce grand hôtel qui fait office de purgatoire ; or à son réveil, il est très vite frappé par l'impression de vide qu'il éprouve dans sa chambre : « Rien ne décorait les murs ; pas de bibelots, pas de revues, pas un livre en vue [...] ni prospectus touristique dépliant » (AP, 92) Non seulement la sensation de manque ressentie par le protagoniste indique en creux l'omniprésence du discours touristique – ce dont nous n'avons pas nécessairement conscience –, mais elle suggère aussi une forme d'accoutumance qui rend presque inconcevable de faire l'économie d'une documentation « qui indiquerait où on est, ce qu'on peut y faire et ce qu'il y a à voir dans le coin, avec tous les horaires et tarifs. » (AP, 92). Parce qu'il offre un cadre rassurant, le discours touristique revêt une importance capitale, existentielle. Il est d'autant plus tentant d'en faire un matériau romanesque.

### La dépendance aux guides comme signe de fragilité

Dans *Clara Stern*, Éric Laurent privilégie délibérément une thématique amoureuse (le roman porte comme titre le nom de la jeune femme dont est épris le protagoniste) ; c'est vrai aussi de *Renaissance italienne* qui lui fait suite et qui relate la naissance d'un nouvel amour. Pourtant, ces deux ouvrages accordent une place inattendue au discours touristique à l'occasion des déplacements en Italie qu'effectue le narrateur, seul dans le premier, accompagné dans le second. C'est que, à chaque fois, le discours touristique vise moins à fournir des informations objectivement nécessaires au récit qu'à révéler le trouble intérieur (du)(des) personnage(s) – quelle qu'en soit la nature.

*Clara Stern* est le récit d'une rupture à l'issue de laquelle le protagoniste se rend à Florence pour y fuir le souvenir de celle qu'il aimait. Or le choix de l'hébergement, comme chacune des étapes à venir de son périple, est systématiquement médiatisé par le recours au guide. Un peu comme si le personnage, fragilisé, incapable d'agir de sa propre initiative, était devenu dépendant d'ouvrages se proposant de le guider. Il opte d'ailleurs pour « un hôtel que [lui] avaient fait distinguer dans un premier temps sa mention récurrente parmi tous les guides

qu'[il] avai[t] en [s]a possession, puis, dans un second, le commentaire qui l'accompagnait chaque fois » (CS, 184) ; la consultation des guides, qui prédispose le voyageur à confirmer ce qu'il a déjà lu, l'amène à reconnaître depuis la fenêtre de sa chambre l'église San Miniato « très reconnaissable *en effet*, avec son parement de marbre blanc et de serpentine vert foncé, presque noire » (CS, 186 ; nous soulignons) ; rien d'étonnant à cela : il avoue s'être livré à une « longue consultation des guides de voyage, dont [il] avai[t] presque fini par connaître par cœur la moindre notule, la plus marginale apostille » (CS, 187). Rapportée au contexte, cette absolue soumission aux recommandations des guides témoigne de nouveau de la fragilité de son état psychologique. Cette impression se trouve aussitôt confirmée par l'incapacité du protagoniste à effectuer un choix parmi « l'un des nombreux itinéraires touristiques que les pages [des guides] proposaient » (CS, 188) :

Dans le plus grand désarroi, je passais d'un guide à l'autre, lâchant celui-ci pour saisir celui-là, puis m'emparant de tel autre, et de tel autre encore, les rouvrant et refermant sans cesse, toujours plus fébrilement, cornant vingt pages dans chaque et en marquant autant par des signets de fortune, déchirés dans mon billet de train, puis dans des prospectus publicitaires que je trouvais dans le tiroir d'une des tables de chevet, faisant à n'en plus finir se succéder sous mes yeux le Palazzo Vecchio, la fontaine de Neptune par Ammanati, les façades des églises San Miniato al Monte [...] (CS, 188)

Ce rapport compulsif à la documentation de voyage, qui laisse transparaître le trouble intérieur du personnage, se trouve confirmé dans les deux pages suivantes par l'énumération d'une bonne quarantaine de références (!) empruntées au domaine pictural, sculptural ou architectural (CS, 188-189). Le personnage semble victime d'un syndrome de Stendhal aggravé<sup>564</sup> : ce n'est pas la profusion des lieux visités qui conduit au malaise du personnage, mais leur seule mention dans le guide touristique. Son trouble va jusqu'à occasionner la mort symbolique du protagoniste, comme en témoigne le recours à la comparaison : « je gardai le lit toute la journée, allongé sur le dos parmi mes guides épars, jambes croisées, immobile tel un gisant de pierre » (CS, 189).

L'usage du discours touristique relève ici d'une stratégie narrative qui vise à souligner la détresse sentimentale du personnage : en apparence, c'est bien la profusion des guides qui semble avoir raison du voyageur ; en réalité, cet effet de saturation relève surtout d'une logique

---

<sup>564</sup> « Le syndrome de Stendhal, désigné comme tel par la psychiatre italienne Graziella Magherini en 1989, est une maladie psychosomatique qui provoque de la tachycardie [...], de la lipothymie [...], des bouffées vasomotrices, des vertiges, des crampes d'estomac, des suffocations voire des hallucinations chez certains individus exposés à une surcharge d'œuvres d'art [...]. Magherini, officiant à l'hôpital de Florence, donne une description clinique de plus de cent cas similaires parmi les touristes, la plupart rescapés d'une visite au David de Michel-Ange dans la Galerie de l'Académie. » (Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme*, op. cit., p. 139).

métaphorique visant à rendre compte de son désespoir, au même titre que le déclin de la lumière du jour, assimilé dans les dernières lignes du roman à « un évanouissement de toute chose, une manière de retrait du monde – son imminente et inexorable disparition dans le néant. » (CS, 190)

### **Une nouvelle carte de Tendre ? De la carte postale transformée en rituel amoureux**

On observe dans *Renaissance italienne*, qui forme un diptyque avec l'ouvrage précédemment cité, la même propension à jouer avec les ressources du discours touristique comme un prétexte permettant aux personnages de révéler leurs préoccupations intimes, fût-ce dans un contexte fort différent. Car le protagoniste voyage à présent avec Yalda, une jeune femme dont il a fait connaissance au début du roman. Bien que leur relation n'ait pas été consommée, elle lui tient des propos non dénués d'ambiguïté : « [L]'ayant informé, tandis qu'elle consultait l'un de [s]es guides de voyage, que le toponyme de *Portovenere* signifiait le ‘port de Vénus’, elle ajouterait ainsi : ‘C'est un nom plein de promesses, n'est-ce pas ?’ » (RI, 137). Un autre détournement ludique du discours touristique est à l'œuvre lorsque les personnages sacrifient au rituel de l'envoi de cartes postales :

[...] nous étant soudain avisés tous les deux que nous avions négligé de le faire au cours de notre séjour en Toscane, nous entreprendrions d'écrire chacun de son côté quelques cartes postales à destination de nos proches, nous en adressant, cela fait, chacun une par amusement, tout en prenant cependant bien soin de ne point nous en dévoiler le contenu [...] [L]'idée de nous expédier l'un à l'autre une carte postale n'avait eu, dans mon esprit, d'autre dessein que celui-ci, de me déclarer donc, par une sorte de « plan B » improvisé, qui me permettrait enfin, le temps que la missive fût acheminée jusqu'au numéro 49 de la rue d'Aboukir, où Yalda était domiciliée, de connaître à mon tour le fond de son cœur (RI, 141-142)

L'usage convenu de la carte postale – dont le format standardisé se prête à un discours lui-même extrêmement codifié – est ici revisité de façon originale ; ce détournement permet de rendre compte des sentiments qu'éprouvent les personnages – ici une forme de complicité amoureuse – mais offre aussi à ces derniers le moyen de s'interroger réciproquement (et, au niveau métaleptique, de jouer sur les temporalités du récit : le lecteur est lui-même invité à patienter pour connaître la nature des messages que les personnages se sont adressés).

## Le goût de l'incongruité et du détournement chez Jean-Philippe Toussaint

Jean-Philippe Toussaint, quant à lui, se singularise aussi bien par la représentation originale qu'il donne du discours touristique que par l'usage romanesque qu'il en fait : bien qu'il soit attentif aux sollicitations adressées aux voyageurs, il délaisse les discours trop construits pour privilégier une information ténue, incomplète, fragmentaire – en un mot minimaliste. Délaissant les guides de voyage et autres prospectus publicitaires, il reporte son attention sur ces supports en apparence insignifiants que l'on rencontre dans l'espace public : autocollants, consignes de sécurité, écrans d'information. En leur accordant une singulière visibilité, le romancier détourne ces messages de leur vocation première pour en faire un prétexte à la rêverie, voire le support d'un questionnement existentiel.

Certes, cette attention portée à la matérialité des supports touristiques n'est pas l'apanage de Jean-Philippe Toussaint : Olivier Rolin par exemple s'amuse dans *Suite à l'hôtel Crystal* d'une « une enseigne au néon [qui] annonce, bleu sur blanc : horizontalement ‘Restaurant’ et, au-dessus, verticalement : ‘Hôtel’ » (SHC, 54)<sup>565</sup>. Mais la démarche de Jean-Philippe Toussaint se singularise en ce qu'elle procède d'un double décalage : non content de porter son attention sur des supports inattendus, il s'emploie à les décrire de manière relativement insolite. Plutôt que de se focaliser sur le message qu'ils véhiculent, le narrateur s'intéresse à leur matérialité concrète, comme en témoigne l'attention portée aux détails et le choix d'un lexique souvent emprunté aux arts plastiques : parcourant les couloirs d'un musée, il note la présence de « pictogrammes expressionnistes » (TV, 235) ; se promenant dans les couloirs d'un hôtel, il examine les « sigles verts fluorescents d'issues de secours [...] dans leurs caches transparents » (FA, 43) ; devant le panneau d'affichage d'une gare japonaise, il observe « les caractères électroniques se succédant en fondus enchaînés » (FA, 168) ; examinant des affichettes touristiques, il se focalise sur les « illustrations photographiques de mauvaise qualité » (FU, 64). En adoptant le langage des plasticiens, Toussaint sacrifie aux supports emblématiques de l'art contemporain (le tube néon a été exploité par François Morellet, Martial Raysse, Jean-Michel Alberola ou Claude Lévêque et plus récemment par Pierre Bismuth ou Pierre Huyghe, pour ne parler que de la France) en privilégiant une esthétique inspirée de l'*arte povera*. Car souvent l'emprise du tourisme se devine à l'état de traces, de résidus : « seuls demeuraient ici et là quelques autocollants placardés sur les murs, KLM Cargo, SAS Cargo » (VM, 96), « quelques résidus d'autocollants jaune orangé aux couleurs de la Lufthansa. » (VM, 99) Même lorsqu'elle prend une forme orale, cette information fait l'objet d'un commentaire

---

<sup>565</sup> Le support n'est évidemment pas anodin et vaut comme hommage au verbicruciste Georges Perec : il conjoint la thématique centrale du roman – l'hôtel – et sa dimension ludique, à la faveur d'un dispositif directement inspiré des mots croisés.

donnant la priorité à la forme plus qu'au message qu'elle est censée véhiculer : « une annonce se fit entendre dans les haut-parleurs de l'avion, brève, sèche, à peine compréhensible parmi les crachotements et grésillements des haut-parleurs » (VM, 127), relayée de loin en loin par les « échos étouffés et lointains de pressantes annonces d'urgence auxquelles ils ne comprenaient rien, devinant simplement qu'on devait leur demander d'aller rejoindre leurs sièges et d'attacher leurs ceintures » (VM, 132). Ce qui frappe le lecteur, c'est le relatif désintérêt du narrateur envers les renseignements qui lui sont adressés : qu'il les comprenne ou pas, il manifeste à l'égard de ces sollicitations extérieures une forme d'impassibilité. Découvre-t-il une Bible dans le tiroir d'une chambre d'hôtel ? « Je refermai distraitemment le volume (je n'avais pas l'esprit très clair), que j'abandonnai derrière moi sur le lit défait » (FA, 105) ; consulte-t-il le programme de son séjour à Tokyo ? « Je prenais connaissance de tout cela avec un peu de lassitude et d'effroi » (FA, 111) ; même les affiches suggérant de possibles excursions touristiques sont lues « distraitemment » (FU, 64). Sans doute entre-t-il dans cette ostensible indifférence une forme de provocation à l'égard du discours touristique, dont l'intérêt se trouve implicitement contesté.

Cependant, cette désinvolture que manifeste le narrateur envers le message véhiculé par ces différents supports ne saurait être réduite à une simple posture (cette « impassibilité » chère à Jérôme Lindon<sup>566</sup>) : évidés de leur signification première, ces supports sont souvent affectés d'une dimension symbolique faisant écho à la situation vécue par le protagoniste. Lequel s'avère souvent être un personnage en souffrance : dans *La Télévision*, il angoisse à l'idée de ne pouvoir venir à bout de l'écriture de sa thèse ; aussi les pictogrammes entrevus dans les soubassements du musée se colorent-ils d'une inquiétante étrangeté : « éclairs noirs stylisés et hommes foudroyés, tordus sur place, immobilisés dans leur chute asymétrique. » (TV, 235) Dans *Faire l'amour*, le narrateur fait l'expérience d'une douloureuse séparation ; sortant de la chambre qu'il partage avec sa compagne, il balaie du regard les issues de secours : « EXIT, EXIT, EXIT » avant d'atteindre le *Health Club*, signalé par des lettres de néon significativement « éteintes » (FA, 43). Cette dimension symbolique semble parfois plus explicite encore : dans *Fuir*, le narrateur est contraint à jouer au bowling alors qu'il voudrait pouvoir retrouver Marie, dont le père vient de mourir ; il porte son attention sur « une vieille publicité en anglais aux allures d'injonction absurde (ou métaphysique) : BORN TO BOWL » (FU, 97). Mais c'est au moment où il rejoint sa compagne que la réaffectation symbolique d'un dispositif informationnel se fait le plus nettement sentir, à la faveur d'une opposition qu'esquisse Jean-Philippe Toussaint entre les informations affichées à bord d'un long-courrier et la psychologie de son personnage :

---

<sup>566</sup> Jérôme Lindon, « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve », *La Quinzaine littéraire*, « Où va la littérature française ? », n° 532, du 15 au 31 mai 1989, p. 34.

J'étais, et je restai longtemps, dans cet état de suspension qu'on éprouve pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre – comme cette flèche que j'avais observée sur l'écran du moniteur vidéo de l'avion qui me ramenait de Pékin qui indiquait au fur et à mesure la progression de l'appareil sur une carte du monde verte et bleue montagneuse et stylisée –, mais où l'esprit, incapable de s'aligner sur ce modèle de transition lente et régulière, est, lui, tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige. (FU, 133)

Le romancier, attentif à la manière dont nos contemporains éprouvent aujourd'hui le temps, reprend presque mot pour mot le constat que formulait Marc Augé dans *Non-lieux*, évoquant ce « [p]résent du parcours, qui se matérialise aujourd'hui dans les vols long-courrier sur un écran où s'inscrit à chaque minute la progression de l'appareil<sup>567</sup> ». Mais c'est aussi la sensibilité de Jean-Philippe Toussaint à l'art contemporain qui transparaît dans la manière dont l'information dispensée à bord de l'avion offre un contrepoint visuel à l'état psychologique du personnage : à la manière d'un plasticien, l'auteur détourne le matériau pour l'affecter d'une signification seconde. L'emprise du discours touristique, dans son acception la plus large, se trouve doublement contestée : il ne survit qu'à l'état de trace (l'autocollant à valeur métonymique suggère sa présence, mais de manière diffractée) ou qu'à l'état de prétexte (il ne vaut qu'en tant qu'il est détourné de sa signification première).

## **7.3 Faire du discours touristique le support d'une réflexion sur l'art et la littérature**

L'évocation du discours touristique peut également se prêter à un questionnement métadiscursif sur la pratique du romancier en tant qu'artiste ou écrivain.

### **Recycler le matériau touristique pour mettre en scène la fabrication du personnage**

Pour se convaincre de la permanence d'un questionnement angoissé sur le devenir de la littérature chez Chevillard, il suffit d'observer l'usage qu'il fait des traces laissées par l'activité touristique dans le roman *Préhistoire*. Si le romancier évoque « deux cartes postales (Mimizan-Plage, en noir et blanc ; Gastronomie bretonne, présentation d'huîtres, un tirage en couleur où le violet domine), signées Angèle » (PR, 95), c'est pour ironiser sur le caractère insipide et répétitif du texte qui les accompagne, qu'il rapporte au discours indirect libre : « [Angèle], qui

---

<sup>567</sup> Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 131.

a eu du soleil dans les Landes, l'été suivant aussi, du soleil en Bretagne, qui s'est baignée tous les jours dans les Landes et l'été suivant aussi, tous les jours en Bretagne » (PR, 95). En exagérant – mais à peine – le caractère convenu du message ordinairement observable au dos des cartes postales, Éric Chevillard atteint ce que Dominique Viart appelle « la vitesse de libération » :

[L]'œuvre de Chevillard n'entend pas construire son propre discours d'accompagnement, pas plus qu'elle ne cherche à invalider les formes littéraires reçues : son intention tient plus d'une volonté d'affranchissement. Ce qu'en physique on nomme la « vitesse de libération » : jusqu'où lui faut-il accélérer le rythme de ses inventions pour s'arracher à l'attraction topique, au déjà-dit, aux lieux communs les mieux partagés ?<sup>568</sup>

La vacuité du propos se trouve comiquement soulignée par son inscription dans le champ de la littérature épistolaire : « cette Angèle aura su mieux que madame de Sévigné préserver son mystère ». Et le narrateur de conclure en déplorant ironiquement de ne pas pouvoir développer davantage son portrait : « faute d'informations supplémentaires, c'est à regret que je dois me séparer d'elle, pour une fois que je tenais un beau personnage féminin » (PR, 95).

De la même façon, le narrateur se montre attentif aux résidus que les visiteurs laissent sur leur passage dans la grotte de Pales :

des tickets d'autobus et de cinéma, des notes de restaurant, des enveloppes vides, des tracts publicitaires, des bulletins paroissiaux, des lambeaux de cellophane, des paquets de cigarettes, des mouchoirs en buvard, des cartes à jouer, parfois un confetti (PR, 57-58)

Tous ces détails matériels suggèrent de longue date le passage des touristes (que l'on se souvienne des récriminations d'un Chateaubriand ou d'un Maupassant à l'encontre des « papiers gras » qu'ils laissent derrière eux). Si Chevillard s'emploie à recycler ces stéréotypes (car les déchets se recyclent aussi en littérature), c'est en vertu du pouvoir qu'ils ont de renseigner sur ce personnage en puissance qu'est le touriste. Chacun de ces résidus est « la marque de son passage et le seul souvenir qu'il laissera, comme s'il froissait une à une derrière lui les pages de sa propre aventure » (PR, 57). Las : le romancier est obligé de conclure par un commentaire désabusé qui renvoie dos à dos le réel et la fiction : « puisque cette écume est à peu près la même pour tous les sillages, j'en conclus que l'infinie variété des destins est une idée romanesque qui ne se vérifie pas dans la réalité, ni guère dans le roman » (PR, 58).

---

<sup>568</sup> Dominique Viart, « Littérature spéculative », *Pour Éric Chevillard*, art. cit., p. 71.

## Changement de perspective : le regard d'un plasticien

À sa façon, Michel Houellebecq s'intéresse lui aussi aux supports touristiques et à la relation forcément problématique qu'ils entretiennent avec la réalité. Dès son titre, le roman *La Carte et le Territoire* manifeste l'intérêt qu'il porte à cette question ; le romancier y met à contribution le discours du tourisme pour se livrer à une réflexion sur l'art et son devenir – préoccupation centrale dans ce roman en particulier<sup>569</sup>.

Plusieurs excursions à caractère touristique sont relatées dans *La Carte et le Territoire*, et la parole émanant du tourisme s'y manifeste sous les formes les plus variées : le protagoniste consulte tour à tour un portail internet consacré à l'île croate de Hvar (CT, 29), un catalogue de destinations touristiques (CT, 94, 100), la liste des plans de vols au départ de l'aéroport irlandais de Shannon (CT, 152), des panneaux d'information à vocation historique et culturelle dans la ville de Beauvais (CT, 180), une carte de *room service* (CT, 399), un dépliant et une carte des menus dans un café jouxtant sa dernière propriété (CT, 242). Cependant, un glissement semble s'être opéré depuis *Plateforme* : certains de ces supports accèdent à un statut iconique, comme en témoigne la collection de guides touristiques évoquée lorsque est décrit le bureau de Jean-Pierre Pernaut : « Une rangée de bibliothèques en acajou contenait, principalement, des guides touristiques – toutes tendances confondues, le *Guide du Routard* voisinait avec le *Guide Bleu*, le *Petit Futé* avec le *Lonely Planet*. Sur des présentoirs étaient exposés les livres de Jean-Pierre Pernaut, des ‘Magnifiques Métiers de l'artisanat’ à ‘La France des saveurs’ » (CT, 242). Le guide touristique n'est plus envisagé ici comme support au voyage, mais comme source de documentation, comme symptôme d'un comportement possible fétichiste et surtout comme faire-valoir contribuant à l'élaboration de l'*ethos* du journaliste : les guides voisinent avec les propres ouvrages de Jean-Pierre Pernaut, dans un lieu semi-public qu'il a manifestement plaisir à faire visiter.

Il est permis de voir dans cette scène bouffonne une parodie grinçante du *topos* de la visite de la bibliothèque privée, censée constituer un accès privilégié à la personnalité du lettré. La découverte des livres participe en effet de ce micro-voyage que constitue la découverte de la maison de Jean-Pierre Pernaut, et dans une certaine mesure l'approfondit en permettant d'entrer de plain-pied dans l'imaginaire de leur possesseur. Nous l'avons déjà signalé : Christine Montalbetti assimile fort justement la « bibliothèque privée de l'hôte » à un « objet littéral de l'expérience<sup>570</sup> » du voyage. Or la bibliothèque ici décrite se trouve discréditée à la fois par son immodestie (le journaliste y expose ses propres ouvrages) et par l'indigence des

---

<sup>569</sup> L'incipit de *La Carte et le Territoire* recourt à l'*ekphrasis* en évoquant une toile de Jed en cours de réalisation, manière pour le romancier d'interroger – et de mettre en abyme – l'acte de création.

<sup>570</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 213.

sources qu'il exhibe (le guide touristique dans sa version la plus standardisée). Pour autant (mais sans doute est-ce là une circonstance aggravante) elle n'invalide pas la relation que les livres entretiennent avec le lieu qui les renferme : à l'artificialité de la demeure répond la teneur factice des livres ainsi mis en valeur.

Ce statut nouveau auquel accède le guide paraît symptomatique d'une évolution du regard porté sur la documentation touristique chez Michel Houellebecq, qui fait écho à l'intérêt que Jed, le protagoniste, porte aux cartes routières. La carte, on s'en doute, est loin d'être un support indifférent dans la relation qu'elle entretient avec le voyage. Christine Montalbetti évoque successivement les trois fonctions distinctes qui la caractérise. D'abord, « [c]ette représentation codifiée fonctionne [...] comme un espace où voyager en imagination<sup>571</sup> » ; ensuite, « à la fois esquisse, et substitut provisoire des lieux, elle fournit l'occasion d'un premier parcours, qui vaut comme anticipation du parcours du corps dans l'espace<sup>572</sup> » ; enfin, elle se prête à une entreprise de vérification : « la représentation mentale à son tour pourra faire l'objet d'une comparaison avec les espaces réels, dans la mesure de la conformité de "ces pays presque fabuleux, où j'avais voyagé tant de fois sur la carte [...]"<sup>573</sup> ».

C'est la première possibilité, celle qui permet à travers la carte de « voyager en imagination », qui semble intéresser le plasticien Jed que met en scène Michel Houellebecq. Sa découverte de cet objet, relatée sous la forme de la remémoration rétrospective, a manifestement valeur d'épiphanie. Le romancier prend soin de rapporter les circonstances au cours desquelles, dans un relais autoroutier, il fait l'acquisition d'une carte routière « Michelin Départements » de la Creuse. Mais il insiste surtout sur l'effet que celle-ci produit sur le personnage : « C'est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu'il connut sa seconde grande révélation esthétique. » (CT, 54) Suit aussitôt une description enthousiaste où la carte routière – tout à la fois emblème touristique et objet utilitaire – se trouve spectaculairement magnifiée :

Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>572</sup> *Idem.*

<sup>573</sup> *Idem.*

de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle. (CT, 54)

Le lexique laudatif, associé à la gradation et à l'hyperbole, tend à modifier la perception ordinaire de l'objet cartographique sur le terrain de l'esthétique, du symbolique, voire de l'eschatologie. Détournée de sa vocation utilitariste, la carte est promue au rang d'icône – au même titre que les guides touristiques trônant dans le bureau de Jean-Pierre Pernaut, que jouxte la photographie de l'une de ces cartes. Tout le travail de l'artiste, tel qu'il est figuré par le personnage de Jed, consistera à sublimer la beauté intrinsèque de la carte : après s'être procuré quelques cent cinquante cartes et avoir porté son dévolu sur les cartes « Michelin Régions » et « Michelin Départements » (CT, 62), Jed multiplie les gestes visant à transformer leur statut<sup>574</sup> : « la carte Michelin, objet utilitaire, inaperçu par excellence, devint en l'espace de ces mêmes semaines le véhicule privilégié d'initiation à ce que *Libération* devait sans honte appeler la « magie du terroir » (CT, 90). En décrivant les effets obtenus par le plasticien, Michel Houellebecq redouble lui-même le geste de l'artiste pour en proposer une transcription littéraire : à la faveur de fréquentes *ekphraseis*, il évoque les zones géographiques les plus variées, « de la haute montagne au littoral breton, des zones potagères de la Manche aux plaines céréalières de l'Eure-et-Loir. » (CT, 82), « de la corniche Matoise ou des gorges du Verdon » (CT, 243). Calquant sa démarche sur celle de son personnage, l'auteur porte prioritairement son attention sur les axes routiers, qu'il évoque quant à lui en mentionnant « un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de points de vue, de forêts, de lacs et de cols » (CT, 82) ou des routes sinuant dans la forêt, apparaissant comme « un territoire de rêve, féérique et inviolable » (CT, 65).

Le point d'orgue de cette assomption du discours touristique accédant au statut d'œuvre d'art se situe sans doute au moment où Jed expose les photographies de cartes routières qu'il a réalisées. Pour la première fois son projet se trouve clairement explicité, à la faveur d'une formule que la typographie détache clairement du corps du roman : « Au-dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : « LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE » (p. 82). L'intitulé choisi apparaît d'autant plus percutant qu'il fait écho au titre retenu pour le roman, et assimile le rapport qu'entretient le réel avec sa représentation à un enjeu véritablement central. L'intitulé de l'exposition se distingue

---

<sup>574</sup> Parfois il utilise « un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ » avant d'introduire « le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. » (CT, 65) ; parfois il juxtapose « une photo satellite [...] et l'agrandissement d'une carte Michelin « Départements » de la même zone ; parfois encore photographie la carte « en aplat, sans effet d'éclairage ni de perspective [...] exactement à la verticale » pour donner à l'ensemble « une impression de calme, d'équilibre et presque d'abstraction » (CT, 243).

cependant du titre du roman par une distorsion due au recours au comparatif, qui ne renvoie plus dos-à-dos *La Carte et le Territoire* mais privilégie l'une aux dépens de l'autre. Au regard du rapport qu'entretenait le narrateur de *Plateforme* avec le discours touristique, l'évolution semble incontestable : le guide accompagnait le périple ; la carte le supplante.

Lewis Carroll, dans un texte intitulé « Sylvie et Bruno », imaginait un pays où serait réalisée une carte à l'échelle 1/1 mais où elle ne serait jamais dépliée, les autochtones se plaignant de ce que qu'elle cacherait le soleil. Jed lui aussi a renoncé à utiliser la carte<sup>575</sup> – du moins à la manière dont on le fait ordinairement. Car des trois fonctions assignées à la carte par Christine Montalbetti, deux se trouvent désactivées : la carte telle que la conçoit Jed n'a pas pour fonction d'anticiper sur un voyage à venir, et encore moins de permettre une vérification ultérieure. Seule la possibilité qu'elle offre de voyager en imagination semble encore active : « on y promène son regard, comme une figure métonymique de soi<sup>576</sup> ». Et encore : le peintre semble moins captivé par la possibilité qu'offrirait la carte de visualiser des espaces à parcourir que par le territoire qu'elle constitue à sa façon, avec ses lignes et ses couleurs, dans sa matérialité même : même les villes « sont devenues aujourd'hui des noms sur un itinéraire<sup>577</sup> », rappelle Marc Augé. Aux incessants va-et-vient entre le guide et le réel, le protagoniste choisit désormais le voyage immobile que permet la contemplation – non pas du réel, mais de son seul reflet.

### Un feuilletage intertextuel

Dans *Suite à l'hôtel Crystal*, Olivier Rolin poursuit lui aussi un questionnement spécifiquement littéraire. Cette dimension est visible dans les notes en fin de chapitre qui indiquent sur quels supports ils auraient été recopiés. Ces derniers se signalent par le caractère hétéroclite : non seulement ils comportent des documents authentiques (résultant à l'évidence des voyages effectués par l'auteur lui-même) mais ils incluent aussi de nombreuses pages arrachées à des œuvres littéraires, parfois liées au roman d'aventure ou à la littérature de voyage, où se donnent à lire les différentes strates d'une authentique archéologie intertextuelle<sup>578</sup>. Le

---

<sup>575</sup> « Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre ! – Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je. – Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections : ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien. » (Lewis Carroll, « Sylvie et Bruno (suite et fin) », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. 692).

<sup>576</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 192.

<sup>577</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, op. cit., p. 124.

<sup>578</sup> Parfois, un même chapitre mêle documentation touristique et références littéraires. Le chapitre 12, par exemple : « Texte manuscrit sur deux pages de garde arrachées des Histoires extraordinaires d'Edgard Allan Poe, coll. « Folio », et au dos de deux cartes postales (« Ha Long, a boat-wharf », « Hà Noi, me Luong-Van-Can ») » (SHC, 70).

roman paraît littéralement saturé de ces références qui trahissent une esthétique proche du palimpseste et qui témoignent de l'étendue et de l'éclectisme des goûts d'Olivier Rolin. Il peut s'agir d'emprunts à la littérature de langue anglaise, comme en témoignent les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe (p. 70), *Leaves of Grass* de Walt Whitman (p. 94), *Under the Volcano* de Malcolm Lowry (p. 166) *Through the Looking-glass*, de Lewis Carroll (p. 196). On y relève un texte traduit du russe : *L'Île de Sakhaline* d'Anton Tchekhov (p. 81) ; apparaissent également quelques classiques issus de la littérature française : *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (p. 236), *Les Misérables* de Victor Hugo (p. 19), *Moravagine* de Blaise Cendrars (p. 63), *Je me souviens* de Georges Perec (p. 113) ; ces références peuvent être empruntées au champ de la littérature contemporaine, parfois relativement confidentielle : *Fragments* d'Armand Robin (p. 39), *Dondog* d'Antoine Volodine (p. 47), *Vie de Joseph Roulin* de Pierre Michon (p. 209) ou encore *Pura Vida* de Patrick Deville (p. 226). En mêlant dans le paratexte des matériaux aussi dissemblables, Olivier Rolin renforce le brouillage déjà opéré dans le corps du roman entre le réel (les chambres d'hôtel qu'il décrit) et la fiction (les aventures rocambolesques qu'il raconte). Mais ce réemploi intertextuel interroge aussi sur le rapport que le voyage – y compris dans sa dimension la plus touristique – entretient avec le monde des lettres : dans quelle mesure la littérature participerait-elle à sa façon, du « discours touristique » ? Sans doute serait-il tentant de voir dans cette juxtaposition hétéroclite la marque d'une esthétique post-moderne convoquant les références les plus diverses afin de les neutraliser, de les mettre à distance ; mais leur choix ne relève pas du hasard : il semble qu'elles témoignent au contraire d'une filiation dans laquelle s'inscrit ouvertement Olivier Rolin. Même leur juxtaposition avec des prospectus touristiques, dans les notes en fin de chapitre, ne paraît pas relever d'une intention de dérision ; leur coprésence semble plutôt témoigner de ce qu'une forme de voyage continue, envers et contre tout.

Olivier Rolin va même plus loin, en suggérant une porosité entre la forme du guide touristique et celle du roman. Dans une note de bas de page, le pseudo-éditeur fait référence à une universitaire (évidemment fictive) qui aurait consacré sa thèse à l'étude de *Suite à l'hôtel Crystal*. Pastichant le style académique en usage dans le milieu de la recherche, il suggère un « cas archétypique de migration des genres » : « Avec les textes de cette *Suite...* (qui n'avaient pas encore été rassemblées par nous sous ce titre), on serait [...] en présence d'un exemple unique de transformation d'un guide touristique en mémoires puis, de là, en antimémoires et, enfin, en roman » (SHC, 201-202). En somme l'activité touristique dont rend compte le livre constituerait une fin en soi, son auteur n'ayant eu d'autre vocation que de produire à son tour un nouveau guide. D'une certaine manière, c'est un accident qui l'aurait détourné de son premier objectif, suggérant un complet renversement axiologique : ce ne sont plus des raisons

alimentaires qui auraient contraint l'écrivain à s'inféoder à l'économie touristique en adoptant une attitude complaisante à son égard, mais l'échec de son projet premier – la réalisation d'un guide – qui l'aurait amené à se rabattre sur une activité seconde – l'écriture d'un roman ; ce n'est plus la littérature qui serait enrôlée au service du tourisme, mais le tourisme qui – par une série de glissements successifs – en serait venu à inspirer la création d'une œuvre littéraire<sup>579</sup>.

\*\*\*

« Complexe de Don Quichotte » : c'est par ces mots que Christine Montalbetti propose de désigner cette tentation qu'éprouveraient les voyageurs d'imposer les codes de la fiction à leur environnement extérieur. « Cette faute [...] consiste à dire le monde selon la fiction, à plaquer sur les référents les termes inappropriés qui renvoient à des univers de fables, à élaborer des ensembles de propositions qui tissent des univers parallèles, sans rapport avec les objets dont il s'agissait de rendre compte<sup>580</sup> ». Le voyageur ne parvient pas à faire le deuil de la fiction qui nourrit son imaginaire. L'industrie touristique, d'une certaine manière, apporte une réponse à ce trouble : l'homme éprouve-t-il une forme d'insatisfaction à ne pas voir le monde coïncider avec la fiction ? Qu'à cela ne tienne : nous allons en créer un de toute pièce. Et le tourisme de bâtir une réalité propre à satisfaire l'envie qu'a l'homme de circuler, de se restaurer, de se reposer ou de se divertir, de multiplier les non-lieux dont l'interconnexion tend à faire système, jusqu'à constituer un microcosme révélant la nature intrinsèquement utopique du tourisme. Le tourisme, c'est une fiction réalisée.

Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que les romanciers contemporains se montrent si attentifs à la question du tourisme : non seulement celui-ci constitue, en tant que processus remarquablement actif, l'une des dernières formes d'utopies encore en cours – ce que thématisent à leur façon les romans de Michel Houellebecq. L'observation de ce microcosme touristique se révèle d'autant plus captivante qu'elle rend compte du fonctionnement de nos sociétés postmodernes. L'hétérotopie touristique en constitue l'une des manifestations les plus emblématiques. Pour autant, faut-il y voir une utopie pleinement réalisée ? Le tourisme, on le sait, n'est pas exempt de défauts, et l'hégémonie touristique n'est pas sans danger. À l'instar de bien des systèmes hétérotopiques étudiées par Michel Foucault (la prison, l'hôpital psychiatrique), le tourisme se révèle un système dépositaire d'une tentation totalitaire. Si, comme le note Tangram Ravindranathan, « [l]e travail de Michel Foucault aura éclairé la

---

<sup>579</sup> Notons que l'auteur, sous le masque de l'éditeur, s'amuse lui-même de cette hypothèse qu'il juge fantasque : « La thèse est ingénieuse. Remarquons simplement que le dessein initial postulé par Madame Laurenceau est à peu près aussi absurde que celui que Borges prête, dans *L'Aleph*, à l'emphatique Carlos Argentino Daneri – ce qui est peu charitable pour l'auteur –, et que d'ailleurs le fait que le texte auquel nous avons attribué le numéro 37 soit écrit sur des pages d'un guide *Lonely Planet* n'apporte aucun surcroît d'évidence à ce qui reste une hypothèse un peu... baroque (NdE). » (SHC, 202).

<sup>580</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyageur, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 77.

complicité entre l'aménagement analytique de l'espace et une modernité faite de marginalisations et de productions coercitives : l'aventure cartographique, le projet colonial, l'aménagement urbain (l'organisation optimale, rationalisée des corps et des fonctions dans les espaces des villes et du monde) se seront avérés autant de méta-récits en faillite de légitimité<sup>581</sup>. » À ces méta-récits, il convient désormais d'intégrer le tourisme.

---

<sup>581</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op cit.*, p. 264.



## **Troisième partie**

### **Scénographies touristiques : un monde occulté par sa représentation**



« Nous sommes obsédés, non par la réalité mais par ces images que nous lui avons substituées<sup>582</sup>. »

Daniel J. Boorstin

« Les trompe-l'œil bâtis par l'écrivain ne servent pas à produire une illusion mais à l'exhiber. Le roman ne met pas seulement en scène la 'société du spectacle', il en montre les coulisses, les couleurs et la bande-son. En somme, tout ce qui le désigne comme simulacre<sup>583</sup>. »

Christine Jérusalem

Dans le champ romanesque contemporain, l'emprise du tourisme ne se manifeste pas seulement dans la représentation que l'écrivain donne du voyageur ou dans la manière dont il se réapproprie les marqueurs les plus visibles de l'activité touristique ; elle se fait également sentir – quoique de manière plus insidieuse – dans le rapport qu'entretient celui qui voyage avec le monde extérieur. Qu'il l'accepte ou qu'il la conteste, le touriste – au même titre que le romancier – doit composer avec la lecture que le tourisme donne des territoires qu'il parcourt et avec la relation qu'il propose d'instaurer avec les populations visitées.

À la manière d'une interface, le tourisme s'interpose entre le voyageur et la réalité qui s'offre à lui. Les suggestions qu'il formule, longtemps caractérisées par leur caractère prescripteur (ces impérieux commandements du *Guide Bleu* imposant que l'on voie tel ou tel monument, que l'on admire tel ou tel détail) adoptent aujourd'hui un ton moins directif mais non moins efficace. Comme le rappelle Bertrand Westphal, la perception d'un lieu se trouve nécessairement infléchie par le discours qui l'accompagne : « La transformation de l'espace indistinct en espace humain (en lieu) s'opère dans bien des hypothèses par la médiation du récit<sup>584</sup>. » Ce constat l'amène à parler du « simulacre que le discours touristique met en place<sup>585</sup> » et à voir dans « réel touristique » une « forme d'oxymoron<sup>586</sup> » : de quelque manière qu'on l'envisage, le tourisme s'interpose entre le voyageur et le monde extérieur : zone de médiation, il rend illusoire une relation *im-médiate* avec le réel.

---

<sup>582</sup> Daniel J. Boorstin cité par Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>583</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>584</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier. Vers une littérature appliquée. », *art. cit.*, p. 15.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 25.

Ainsi entendue, l'activité touristique peut être assimilée à la société du spectacle telle que la théorise Guy Debord dès les années 1960, assimilant le spectaculaire à une « tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable<sup>587</sup> ». Debord s'emploie à souligner le caractère interchangeable des destinations proposées aux voyageurs : le tourisme « se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation des lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur *équivalence*. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace<sup>588</sup>. » Dans ses *Commentaires*, il radicalise encore cette position : « aujourd'hui, c'est partout que le factice a tendance à remplacer le vrai<sup>589</sup>. »

Le recours au stéréotype constitue une voie d'entrée privilégiée par le tourisme pour imposer une certaine représentation du monde. La synthèse que proposent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot dans *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société* offre un éclairage précieux sur la notion de stéréotypie et permettent d'en retracer l'historicité : utilisée pour la première fois en 1922 par le publiciste américain Walter Lippmann, la stéréotypie réfère à des « représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante<sup>590</sup> ». Bertrand Westphal souligne le caractère nécessairement stéréotypé de la représentation que le discours touristique tend à donner d'un lieu : le plus souvent, « [i]l s'agira de concilier un séjour et un stéréotype<sup>591</sup>. »

Nécessairement confronté à cet état de fait, le roman n'a d'autre choix que de mener un questionnement l'intersection de la stéréotypie sociale (quelle place accorde-t-il aux représentations figées auxquelles conduit parfois le tourisme ?) et de la stéréotypie discursive (comment le discours romanesque, dans sa poéticité même, peut-il s'emparer du cliché touristique pour en faire un usage littéraire ?) Car, comme le note Michael Riffaterre, « [i]l importe de souligner que la stéréotypie à elle seule ne fait pas le cliché : il faut encore que la séquence verbale figée par l'usage présente un fait de style<sup>592</sup> ». C'est précisément la question qu'abordent Ruth Amossy et Elisheva Rosen dans *Les Discours du cliché*<sup>593</sup>, qui examinent les

---

<sup>587</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992 [1967], p. 23.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>589</sup> Et l'auteur d'illustrer son propos d'exemples empruntés au tourisme : « À ce point, c'est très opportunément que la pollution due à la circulation des automobiles oblige à remplacer par des répliques en plastique les chevaux de Marly ou les statues romanes du portail Saint-Trophime. Tout sera en somme plus beau qu'avant, pour être photographié par des touristes » (Guy Debord, *Commentaires sur la Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992 [1988], pp. 72-73).

<sup>590</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2016 [1997], p. 26.

<sup>591</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier. Vers une littérature appliquée. », *art. cit.*, p. 24.

<sup>592</sup> Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, cité par Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>593</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, CEDES-CDU, 1982.

fonctions du cliché dans divers types d'actualisations littéraires et qui relient leur analyse à une problématique des discours croisant des critères formels, énonciatifs ou pragmatiques et historiques.

On ne saurait s'arrêter à ce constat ; il convient de se demander en quoi la fiction romanesque peut contribuer à dévoiler cette représentation stéréotypée de la réalité qu'offre le tourisme. C'est précisément ce questionnement que nous nous efforcerons de mettre en œuvre pour comprendre comment le roman interroger – et parfois conteste – la représentation que le tourisme donne du monde tel que le parcourt aujourd'hui le voyageur, depuis la saisie la plus globale (la perception d'ensemble qu'il se fait d'une région et de son histoire) jusqu'aux interactions les plus concrètes (la possibilité qu'il aurait d'entrer en contact avec autrui). À chaque fois, nous nous efforcerons de montrer comment le roman invite le lecteur à reconnaître et à déjouer un récit déjà constitué. N'être pas prisonnier de la grille de lecture qu'impose le tourisme, tel en l'enjeu. En d'autres termes : la déceler pour mieux la desceller.

Par quels moyens pourra-t-il y parvenir ? Une fois encore, la parenté qui lie roman et tourisme pourrait permettre de faciliter cette entreprise. Car l'influence indirecte qu'exerce le tourisme sur ses adeptes et sur la perception qu'ils ont du réel entre évidemment en résonance avec le travail de l'écrivain : une fois encore, entreprise touristique et entreprise romanesque présentent de troublantes similitudes. L'un et l'autre contribuent à infléchir la perception que nous avons du réel en valorisant un patrimoine ancien ou en suscitant de nouveaux et influent sur la façon dont est perçu autrui : cet étranger que peut espérer rencontrer le touriste, n'existe-t-il pas d'abord en tant qu'image construite par le discours et le contexte touristiques, un peu à la manière d'un personnage de roman ? Nous verrons bien souvent le romancier tenté de mettre à profit cette proximité pour interroger métaphoriquement la relation que lui-même entretient avec ses lecteurs d'une part, et le monde qui l'entourne d'autre part.

La vérification de cette hypothèse invite tout d'abord à examiner la façon dont le roman contemporain s'emploie à déjouer la tentation du pittoresque, cette propension qu'a le tourisme de réduire une région donnée à un ensemble de caractéristiques stéréotypées (chapitre 8). Elle appelle également une réflexion sur les représentations historiques que véhicule le tourisme, en observant la manière dont l'histoire – telle que la raconte le romancier – en vient à questionner l'Histoire – telle que le tourisme la met en scène (chapitre 9). Les enjeux linguistiques ne sont pas moins importants, qui amènent à se demander comment le romancier parvient à préserver la complexité et à imposer sa propre langue dans un contexte multilingue où le tourisme tend souvent à aplanir les difficultés par le recours à une langue unique (chapitre 10). Nous devons aussi examiner le rôle que les romanciers prêtent encore au désir qui a longtemps marqué de son empreinte les récits de voyage dans une époque caractérisée par l'emprise du tourisme

sexuel (chapitre 11). Enfin, il nous faudra nous interroger sur la manière dont l'écriture romanesque interroge la possibilité d'une authentique rencontre avec l'altérité dans un contexte touristique (chapitre 12).

## Chapitre 8 Comment le roman contemporain déjoue la tentation du pittoresque

« Le folklore survit pour la satisfaction du touriste. Seul le voyageur de passage connaît les traditions du pays<sup>594</sup>. »

Éric Chevillard

« Ce quartier où voisinent des édifices sans utilité, des chapelles inachevées, des gares en trompe-l'œil, des casinos sans toit, des façades d'hôtel, des péristyles, des clochers, des cours, des boulevards pour rien, ce quartier dis-je est réservé aux visiteurs. On a dépensé beaucoup d'argent pour le construire ; les matériaux sont de premier choix et les décorations très recherchées. C'est en somme le musée de notre ville, qui s'est toujours défendue d'avoir une histoire. Elle a construit, faisant appel à quelques architectes marrons, ce centre d'attraction si on peut dire, en une année, pour ne pas être en reste avec ses voisines, cités plusieurs fois millénaires qui attirent le touriste par les reliquats prestigieux de leurs civilisations successives<sup>595</sup>. »

Robert Pinget, *Tourisme et truisme*

La démarche consistant à porter attention à un univers perçu comme original et dépaysant est un phénomène très ancien et fréquemment observable dans le champ littéraire. Elle a cependant connu des phases distinctes avant que n'émerge la notion de pittoresque au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

Aussi loin que l'on puisse remonter dans la littérature de langue française, on peut observer la manifestation d'une curiosité pour des traditions venues d'ailleurs. Si l'on en croit Michel Zink, le succès des *Lais* de Marie de France à la fin du XIIe siècle doit beaucoup au goût de l'époque courtoise pour un « folklore » d'inspiration celtique<sup>596</sup> : par ses emprunts à la matière de Bretagne, l'auteure instaure une forme de dépaysement en empruntant à la légende arthurienne quelques-unes de ses traditions. Cet intérêt pour ce qui apparaît étranger est

---

<sup>594</sup> Éric Chevillard, *L'Autofictif doyen de l'humanité*, Talence, Ed. L'Arbre vengeur, 2016, p. 158.

<sup>595</sup> Robert Pinget, « Tourisme et truisme » in *Graal flibuste*, Paris, 10/18, 1963 [1956], p. 75.

<sup>596</sup> Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 70.

observable aussi bien à la Renaissance (où la découverte du Nouveau Monde occasionne la publication d'innombrables relations de voyage dans lesquelles chacun s'emploie à faire valoir les détails les plus originaux) que sous l'Ancien Régime, qui privilégie souvent une représentation de l'ailleurs fondé sur la caricature (que l'on songe à la représentation des Turcs chez Molière). Pour autant, « Le pittoresque n'est pas encore une catégorie esthétique positive. Les voyageurs des Lumières n'estime que la régularité, la clarté, l'harmonie<sup>597</sup> », note Catherine Bertho-Lavenir. Il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour que l'essor des voyages et le développement des jardins à l'anglaise<sup>598</sup> contribuent à l'apparition d'une sensibilité nouvelle – ce courant sensible théorisé par Diderot et auquel Rousseau donne toute son ampleur – pour qu'émerge une préoccupation inconnue jusqu'alors : le *pittoresque*. Ce mot issu de l'italien désigne à l'origine ce qui est « digne d'être peint, de fournir un sujet à un peintre, à un graveur » (c'est en ce sens que l'on nomme les *voyages pittoresques*<sup>599</sup>, ornés de dessins, que stimule la pratique du *Grand Tour*) et par extension ce « qui plaît, qui charme ou qui frappe par sa beauté, sa couleur, son originalité » (*Le Petit Robert*). Très vite, la littérature contribue à cet engouement, soit en confortant les idées reçues (nombre de récits de voyage s'emploient à satisfaire la curiosité des lecteurs en rapportant les caractéristiques attendues de telle ou telle région), soit en contribuant à l'émergence de nouvelles représentations appelées à accéder elles-mêmes au statut de stéréotypes. D'abord focalisée sur des régions européennes, cette préoccupation s'ouvre à d'autres destinations. Ainsi la traduction et la publication des *Contes des mille et une nuits* par Antoine Galland suscitent-elles dès les années 1700 une grande curiosité envers l'Orient, ravivée un siècle plus tard par l'expédition d'Égypte et par la multiplication des récits de voyage qui s'ensuivent. Avant cela, ce sont les paysages américains que Chateaubriand contribue à faire découvrir (*Atala*, 1801, *René*, 1802), tandis que Germaine de Staël suscite l'intérêt de ses contemporains pour les territoires germaniques (*De l'Allemagne*, 1813). Ce souci du pittoresque s'étend aussi à des périodes du passé : le succès du style Troubadour, conforté par l'influence de Walter Scott (*Ivanhoé*, 1820) relayée en France par Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831) contribuent à un regain d'intérêt pour le patrimoine médiéval. D'une manière générale tout ce qui témoigne du passé intéresse, comme le note Rachid Amirou : « Ainsi les voyageurs des années 1830 sont-ils séduits par la foire de

---

<sup>597</sup> Catherine Bertho Lavenir, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, op. cit., p. 19.

<sup>598</sup> Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, « *pittoresque*, comme adjectif, a d'abord eu le sens didactique de 'relatif à la peinture' (1708), réservé de nos jours à *pictural*, et a développé sa valeur caractérisante au XVIIIe siècle, alors sous l'influence de L'Angleterre et de la sensibilité qui s'y exprime dans l'art paysager ».

<sup>599</sup> « Le mot se répand en dehors du langage pictural à propos d'une chose digne d'être peinte [...], inspirant la mode des *voyages pittoresques* qui se multiplient à la fin du XVIIIe et au XIXe » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, article « Pittoresque ») ; Marc Boyer évoque lui-même « Le voyageur [...] de l'époque romantique dont les « voyages pittoresques » étaient ornés de dessins (Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, op. cit., p. 58).

Beaucaire, pittoresque, colorée, typique de l'économie ancienne d'échanges<sup>600</sup> ». Mais le pittoresque n'est pas nécessairement lié à l'histoire et peut tout aussi bien résider dans des détails *a priori* insignifiants, comme le relève Stendhal dans ses *Mémoires d'un touriste* (1838) : « Ce qui est curieux, c'est ce qui se passe dans la rue et ne semble curieux à aucun homme du pays<sup>601</sup>. » Le romantisme joue un rôle prépondérant sur cette perception esthétisée de l'ailleurs et contribue pour beaucoup à l'édification de repères qui sont encore prégnants aujourd'hui. Hans Magnus Enzensberger souligne l'importance de cette métamorphose qui explique dans une large part la curiosité que manifeste encore aujourd'hui les touristes à l'égard de traditions anciennes, censées témoigner de l'identité originelle des régions qu'ils visitent :

L'imagination romantique a transfiguré la liberté, l'a transportée dans les régions lointaines de l'irréel, jusqu'à ce qu'elle se figeât en images : dans l'espace, sous l'aspect de la nature éloignée de toute civilisation ; dans le temps, sous l'aspect du passé historique, des monuments et du folklore. Ces images, paysage vierge et histoire vierge, sont demeurées jusqu'à nos jours les images directrices du tourisme<sup>602</sup>.

La littérature en particulier a souvent joué un rôle moteur dans l'émergence de nouvelles destinations. Mais si autant d'écrivains ont su orienter l'intérêt de leurs contemporains vers des territoires jusqu'alors méconnus, c'est qu'il entre une part de désir mimétique dans ce tropisme collectif. Conformément aux observations de René Girard<sup>603</sup>, c'est souvent parce qu'un objet est convoité par d'autres qu'il en devient désirable. Jean-Didier Urbain souligne combien l'émergence d'une région touristique est tributaire de sa préalable « mise en désir » : « L'envie procure au désir un modèle à imiter. Une référence, une image et une valeur. En l'occurrence, elle procure au voyageur un modèle de voyage à reproduire, à suivre et à vivre, qui ajoute au seul désir de voyager un thème, un motifs une logique de conduite, une fin : une figure significative de réalisation<sup>604</sup>... » Or ce « médiateur de désir », pour reprendre la formule de René Girard, est bien souvent un écrivain. Marc Boyer souligne le rôle prépondérant qu'a pu jouer Prosper Mérimée pour faire découvrir la Corse, dont il donne « une image vivante et exotique, qui donc motivait le voyage<sup>605</sup> ». Il évoque aussi l'influence d'Alphonse Daudet faisant connaître à sa façon « la 'vraie Provence' » autour des Alpilles<sup>606</sup> », ou encore celle de

---

<sup>600</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>601</sup> Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, cité par Thierry Paquot, « L'effacement programmé de l'ailleurs », *Esprit* n°426, « Trop de touristes ? », juillet-août 2016, p. 61.

<sup>602</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Lettres nouvelles, coll. « 10|18 », 1973, p. 216.

<sup>603</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011 [1961].

<sup>604</sup> Jean-Didier. Urbain, *L'Envie du monde*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>605</sup> Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 214.

Stevenson, qui par son *Voyage avec un âne dans les Cévennes* contribue à « inventer » l'Ardèche<sup>607</sup>. Parallèlement l'intérêt pour des destinations plus lointaines perdure, d'autant que la colonisation, note Daniel Maggetti, « produit une littérature abondante d'exotisme et d'héroïsme facile<sup>608</sup> ». La publicité en faveur du tourisme s'en inspire : venant relayer la propagande coloniale, elle fait une grande consommation de pittoresque. Cette fascination pour l'étranger se manifeste notamment à travers le succès de Pierre Loti qui, de *Aziyadé* (1879) à *Suprêmes visions d'Orient* (1921), consacre une grande partie de son œuvre à l'évocation d'un ailleurs souvent magnifié ; il se prend à rêver que des peuples non occidentaux puissent se maintenir « immobile dans les choses passées<sup>609</sup> », comme l'écrivait à propos du Maroc, dont il déplorait la transformation sous l'emprise européenne.

L'imagerie touristique leur emboîte le pas. Très tôt, elle s'emploie à convertir un territoire donné sous forme de représentations visuelles immédiatement reconnaissables et propres à séduire le voyageur par son caractère familier (pour les régions qu'il connaît déjà) ou exotique (pour les territoires qu'il est censé découvrir). Le stéréotype au sens où le définit Ruth Amossy joue à plein dans la constitution de ce pittoresque, dont les représentations se situent à la croisée d'une visée culturelle (rendre visibles les caractéristiques supposées d'une région donnée) et esthétique (mettre en scène une image séduisante, accorder un soin particulier à sa composition comme le ferait un peintre). Le développement de la photographie, sa migration vers la carte postale puis sa déclinaison colorée sur les supports les plus divers vont puissamment contribuer au règne du pittoresque<sup>610</sup>.

Cet essor n'est pas sans contradicteurs, et très tôt ce goût pour les représentations prétendument originales et colorées a suscité les plus vives réserves. Celles-ci s'exercent d'abord à l'égard d'un imaginaire stéréotypé qui contamine ceux qui voyagent comme ceux qui aimeraient les imiter. La prolifération de clichés qu'entraîne ce goût pour l'exotisme en vient à être tournée en dérision, à l'instar de Flaubert moquant dès 1857 les rêveries d'Emma Bovary qui, influencée par ses lectures, s'imagine pour son voyage de noces monter « des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade<sup>611</sup> ». La critique du pittoresque s'exerce aussi à l'encontre des déclinaisons mercantiles qui en sont faites : dans son journal intime, Valéry

---

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>608</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage », *Dictionnaire du littéraire*, pp. 802-805.

<sup>609</sup> Pierre Loti cité par Sylvie Brunel, *La Planète disneylandisée*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>610</sup> « La carte postale participe de la "mise en image" d'un territoire – à savoir la création ou la confirmation d'images mentales liées à un espace, ce que l'on pourrait appeler un imaginaire. Elle opère par une sorte de stylisation ou de réduction sémiologique d'un univers complexe. » (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 305).

<sup>611</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, coll. « GF », p. 100.

Larbaud raille le kitsch vénitien : « toute l'abominable barbarie qu'achètent ici les grands bourgeois de passage<sup>612</sup>. » Mais le pittoresque se décline aussi dans son versant littéraire et le combat contre les stéréotypes s'est très vite déplacé sur le terrain de l'écriture : il est reproché à bon nombre d'écrivains leur tentation de vouloir reproduire – et d'une certaine manière fabriquer – une impression *couleur locale*. C'est qu'en matière de littérature comme en matière de tourisme, le charme qu'exerce le pittoresque est souvent entaché d'un soupçon de facticité : l'auteur qui cherche à donner à son récit un caractère original et coloré ne risque-t-il pas de biaiser la réalité en valorisant les détails les plus saillants et les indices les plus conformes à la représentation que l'on s'en faisait préalablement ? D'où un soupçon récurrent à l'égard du pittoresque, dont on pressent le caractère réducteur et mensonger.

Dès les premières décennies du XXe siècle, Victor Segalen fait de Loti un contre-modèle, lui reprochant de céder à des images faciles, réductrices, « touristiques ». Il se propose de « Jeter par-dessus bord tout ce que contient de médusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune [...]»<sup>613</sup>. Henri Michaux, après s'être efforcé de tenir à distance la tentation du cliché dans *Ecuador* (1929) ou *Un Barbare en Asie* (1933), en vient quant à lui à élaborer par réaction un pseudo-pittoresque appliqué à des contrées imaginaires dans ses recueils *Voyages en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la Magie* (1941) ou encore *Ici, Poddema* (1946). Les auteurs d'après-guerre portent un regard tout aussi critique à l'égard de cette quête d'une prétendue authenticité et s'emploient à dénoncer son caractère factice : Robert Pinget, dans un chapitre de *Graal Flibuste* intitulé « Tourisme et truisme », interroge en 1953 la propension qu'a le secteur touristique à mystifier les voyageurs en fabriquant de toute pièce un patrimoine ancien, et notamment les édiles d'une ville de province projetant « une campagne de publicité d'une envergure telle qu'elle [leur] permette de faire assister [leurs] touristes à la construction même des ruines sans pour cela leur ôter de l'idée qu'il s'agit de témoignages du passé. »<sup>614</sup> Cette méfiance est d'autant plus forte que le tourisme encourage l'importation et la duplication de pittoresques empruntés à d'autres régions du monde. Dans *Bains de mer* (1960), Paul Morand moque la côte Ligure à laquelle il reproche d'avoir « beaucoup de façade et peu de profondeur » et qu'il assimile à un « Brésil en contre-plaqué<sup>615</sup> » ; c'est un reproche qu'il étend d'ailleurs à toutes les plages Belle-époque : « ce ne sont pas de vraies plages mais de vieilles serres d'hiver, comme dans les palais de Saint-Pétersbourg<sup>616</sup>. » Le constat de Paul Morand

---

<sup>612</sup> Valéry Larbaud cité par Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>613</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Fontfroide, Fata morgana, 1978, p. 22.

<sup>614</sup> Robert Pinget, « Tourisme et truisme » in *Graal flibuste*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>615</sup> Paul Morand, *Bains de mer*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>616</sup> *Idem*.

reste évidemment valable aujourd'hui : rares sont les écrivains qui, à l'instar de Le Clézio, parviennent encore à se maintenir en dehors de l'emprise du tourisme pour déjouer les pièges d'un monde gagné par l'artifice<sup>617</sup>. Jean-Didier Urbain note que l'imaginaire balnéaire contemporain, « tourné vers des sites artificiels ou de simulation, est fondamentalement un imaginaire sans racine sociale et culturelle véritable<sup>618</sup>. » Les images stéréotypées se succèdent à un rythme effréné<sup>619</sup>. Le mouvement, d'ailleurs, ne fait que s'accélérer : en faisant de Las Vegas « le paradigme de la postmodernité touristique », Rachid Amirou en vient à conclure, à la suite de Jean Baudrillard, qu'en matière de tourisme « [l]a sensibilité post-moderne réinterroge la conception de la réalité, conception issue des Lumières ; la distinction entre réalité et représentation s'estompe ; l'ère postmoderne peut être caractérisée par une défaite de la réalité, une victoire du simulacre. Les frontières entre le vrai et le faux, entre le réel et l'irréel, entre l'authentique et l'inauthentique perdent de leur pertinence et deviennent secondaires et négligeables<sup>620</sup>. »

\*\*\*

Si dans une certaine mesure le tourisme continue à exploiter les ressources du pittoresque<sup>621</sup>, l'ancienneté des critiques dont il fait l'objet et leur caractère massif rendent la situation du romancier contemporain qui entendrait le reconduire à l'identique proprement intenable : entaché de superficialité, assimilé à un cliché, soupçonné de facticité, le pittoresque ne saurait être convoqué sans une forme de regard critique.

Cette mise à distance d'une prétendue « authenticité » apparaît d'autant plus incontournable que l'influence de la mondialisation se fait partout ressentir, et rend plus que jamais illusoire la représentation d'un univers préservé des effets de la modernité. Celle-ci contribue d'ailleurs à un double brouillage, à la fois géographique et temporel : en mêlant des références issues d'horizons culturels variés, la mondialisation compromet l'unicité de la scène entrevue ; en mélangeant à des référents prétendument traditionnels des marqueurs de la modernité, elle obère la possibilité d'une saisie synchronique. Cette prise de conscience n'est

---

<sup>617</sup> Comme le note Nathalie Roelens, « tout en évoluant dans des contrées éloignées, il ne cède jamais à la tentation de l'exotisme, comme collection d'images pittoresques égocentrée, ethnocentriques, mais effectue une réelle plongée géocentrée dans l'ailleurs. » (*Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 15).

<sup>618</sup> Jean-Didier Urbain, *sur la plage*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>619</sup> « L'ordre touristique régnant est exigeant, son amour des paysages est possessif, son parcours rapide. Il veut la casbah maintenue, le village typique, le temple restauré ; il veut l'eau bleue et le sable pur, son confort habituel et ses réseaux protecteurs. Il aime de la même manière les femmes voilées qui reviennent du puits collectif, le Crazy Horse et la pyramide du Louvre. » (Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, *op. cit.*, p. 88).

<sup>620</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>621</sup> Même ce constat devrait être nuancé : le discours du tourisme et les produits dérivés qu'il met à la disposition des voyageurs revendiquent un regard « décalé » qui témoigne de la gêne qu'éprouve le voyageur devant la catégorie du pittoresque, et la tentation qu'il a de recourir au second degré.

certes pas nouvelle : dès les années 50 Lévi-Strauss nous mettait en garde contre le caractère illusoire de la représentation d'une société autarcique qui se développerait à l'écart de toute influence extérieure. Mais le développement des moyens de communication, l'essor continu du commerce international et l'augmentation des flux de voyageurs – à commencer par les touristes – rendent ce schéma plus que jamais caduc.

La tâche du romancier contemporain s'avère d'autant plus redoutable que près de deux siècles de tourisme ont contribué à la vitrification de traditions dont il est aujourd'hui parfois bien difficile de mesurer le degré d'authenticité. L'influence du tourisme n'a d'ailleurs pas cessé, ni la tentation de créer de toute pièce des univers prétendument authentiques, comme le montre Sylvie Brunel dans *La Planète disneylandisée*<sup>622</sup>. Comment le roman peut-il révéler le recours à l'artifice ? En quoi le tourisme peut-il offrir au roman un miroir pour penser sa propre facticité ? Dans quelle mesure le romancier, en exposant la manière dont le tourisme valorise le caractère pittoresque des territoires, en vient-il à questionner leur propre propension à infléchir la réalité pour la conformer à la représentation que s'en fait le lecteur – ou à la perception subjective qu'il entend en donner ?

Pour autant l'image qu'une région donne d'elle-même, quand bien même elle recèle une part d'artifice, dit malgré tout quelque chose de son identité. L'écrivain devrait-il renoncer à en dire la singularité d'un paysage, d'une ville ou de ses habitants ? À défaut de prétendre saisir l'« essence » d'un territoire donné, quelle forme le roman peut-il donner à une écriture désireuse de rendre compte de cette réalité qui demeure, malgré tout, singulière ? Comment rendre compte de la mondialisation et de ses conséquences en articulant particularismes locaux et interactions qui régissent une planète mondialisée ? Dans un contexte d'internationalisation croissante, comment penser le « Tout-monde » tel que le conçoit Edouard Glissant<sup>623</sup> ?

Face aux questions complexes que pose par la représentation de l'ailleurs en contexte touristique, trois postures semblent pouvoir être identifiées dans le champ romanesque contemporain : une première démarche, à teneur satirique, consiste à rendre compte de l'emprise du pittoresque pour mieux en dénoncer l'artificialité, ce qui permet en retour au roman d'interroger sa propre facticité. Une seconde approche, d'inspiration ludique, consiste à prendre le parti de détourner ce dispositif pittoresque pour le réaffecter à d'autres fins, notamment littéraires. Une dernière option invite, sans renoncer complètement à dire le réel, à rechercher une forme d'écriture qui, au contact d'un monde pluriel, en viendrait elle-même à s'hybrider.

---

<sup>622</sup> Sylvie Brunel, *La Planète disneylandisée*, op. cit. p. 243.

<sup>623</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997.

## 8.1 Dénoncer l'artifice

Le roman contemporain se montre attentif à l'attrait qu'exerce aujourd'hui encore le pittoresque et met en lumière ce tropisme qui amène les voyageurs à s'intéresser aux traditions les plus variées – qu'elles soient gastronomiques, architecturales ou vestimentaires. Cette préoccupation est particulièrement sensible chez Michel Houellebecq et chez Éric Chevillard. Même si elle est abordée selon des choix esthétiques et des modalités narratives très différentes, leur observation laisse transparaître une tonalité également critique – le premier se livrant à une approche collective non dénuée de réalisme, quand le second privilégie un questionnement individuel sous la forme d'une fiction s'autorisant une grande liberté formelle.

### 8.1.1 Regards critiques sur une aspiration partagée par le plus grand nombre

Plus que dans *Plateforme*, qui rend surtout compte du fonctionnement du tourisme international, c'est dans *La Carte et le Territoire* que Michel Houellebecq questionne la catégorie du pittoresque. Il y présente le goût pour la tradition comme un phénomène en plein essor. L'une des idées-forces du roman est que la curiosité des Français et des étrangers à l'égard des produits du terroir ne cesse de se développer, et en particulier dans le domaine de l'alimentation.

Pour en persuader le lecteur, l'auteur multiplie les références gastronomiques, allant jusqu'à produire un effet de saturation lexicale : des Chinois « se goinfr[ent] de gaufres et de saucisses » (CT, 102) ou terminent leur « breakfast limousin » (CT, 413), un Japonais hésite devant « une blanquette de veau » avant de se décider pour « une entrecôte » (CT, 181) ; quant au protagoniste, il goûte successivement « un knacki aromatisé à l'emmental et un verre de gewurztraminer "vendanges tardives" », « une brochette Jésus-Laguiole et un verre de saint-pourçain » (CT, 239). Même le personnage nommé Michel Houellebecq reçoit Jed en servant « une bouteille de chablis » et « des rondelles de saucisson » (CT, 256) tout en y allant de son couplet en faveur des traditions : « "J'ai préparé un pot-au-feu hier, il va être meilleur. Ça se réchauffe très bien, le pot-au-feu." » (CT, 257) D'un bout à l'autre, le roman se nourrit de ces références à la gastronomie française.

La thèse selon laquelle traditions culinaires et produits du terroir exerceraient une attractivité croissante se trouve d'ailleurs corroborée par l'intégration dans le corps du roman de discours prétendument empruntés au monde de la restauration, comment en témoignent les résultats de l'enquête statistique que commande Olga, chargée de la communication d'une chaîne hôtelière : « les restaurants se prévalant d'une image "traditionnelle" ou "à l'ancienne" »

enregistraient des additions supérieures de 63 % à l'addition médiane. » (CT, 96) La curiosité pour la tradition s'y décline sur un plan lexical à travers l'évocation de « plats s'articulant autour d'animaux bizarres, à connotation non seulement française mais régionale, tels que la palombe, l'escargot ou la lamproie » (CT, 96-97). Radicalisant la pratique du collage, le romancier intègre même à son roman un aperçu de la note de synthèse dudit document, démarqué par le recours à l'italique, qui offre un pastiche du style prévalant dans les rapports d'expertise :

« Nous avons probablement eu tort de nous concentrer sur les goûts d'une clientèle anglo-saxonne à la recherche d'une expérience gastronomique light, associant saveurs et sécurité sanitaire, soucieuse de la pasteurisation et du respect de la chaîne du froid. [...] Nos nouveaux clients, nos clients réels, issus de pays plus jeunes et plus rudes, aux normes sanitaires récentes et de toute façon peu appliquées, sont au contraire à la recherche, lors de leur séjour en France, d'une expérience gastronomique vintage, voire hardcore ; seuls les restaurants en mesure de s'adapter à cette nouvelle donne devraient mériter, à l'avenir, de figurer dans notre guide. (CT, 97)

Les conclusions de cette analyse se trouvent étayées par la mention du statut de l'auteur du rapport, qui tient lieu d'argument d'autorité : il est « directeur du segment *food luxe et intermédiaire* » (CT, 97). Tout concourt à donner à la fiction romanesque une caution (pseudo) scientifique ; même la statistique est convoquée à l'appui de la thèse qu'il défend. Michel Houellebecq ne renonce pas pour autant à l'exploration du tourisme dans son versant économique et entrepreneurial comme il le faisait dans *Plateforme* : l'essor de la consommation de saucisses au petit-déjeuner est examiné en tant que symptôme d'une évolution de la société de consommation. Le romancier rend compte du phénomène jusque dans ses répercussions économiques et sociales : « c'est ainsi que les Saucisses et Salaisons Martinet, installées dans la région depuis 1927, échappèrent au dépôt de bilan, et à la séquence "Social" du journal de FR3. » (CT, 102) : l'écriture de Michel Houellebecq réinscrit la trajectoire individuelle de ses personnages au sein d'un phénomène plus vaste, dont ces derniers font partie sans même en avoir conscience. La modernité de l'entreprise houellebecquienne tient pour beaucoup à cette manière de faire corps avec la société de son époque en intégrant à la fiction romanesque discours constitués et autres éléments de langage. Mais appliquée à la question des traditions, cette méthode conduit à un sidérant paradoxe : c'est par le recours à un discours adoptant la forme extérieure d'une enquête statistique ou d'un propos scientifique que l'auteur de *La Carte et le Territoire* entend objectiver le goût de ses contemporains pour le pittoresque. Une tension se fait jour, qui ne manquera pas de devenir problématique, entre cette soif d'authenticité et un discours aussi normé, codifié, fabriqué.

## Dérision du pittoresque

Cette attention portée aux traditions s'observe aussi dans *Oreille rouge* d'Éric Chevillard. Elle s'y manifeste sur un mode individuel, mais propose une analyse plus détaillée des motivations du personnage. Le romancier laisse en effet transparaître les attentes du protagoniste, touriste avide de pittoresque et soucieux de découvrir toutes les richesses du terroir : « Il goûte les spécialités locales avec des moues appréciatives et des hochements de tête insistants. » (OR, 72) La tentation du pittoresque se manifeste chez lui lorsqu'il envisage l'achat de souvenirs, sous la forme éminemment touristique d'objets éventuellement détournés de leur fonction première : « il caresse l'idée d'acquérir un mortier à mil pour en faire un porte-parapluies » (OR, 130-131) ; « À Mopti il achète un collier de dents longues et acérées pour sa compagne, des dents de chameau. » (OR, 131) Le personnage ne cache pas sa fascination lorsque s'offre à ses yeux une scène pittoresque qui correspond (enfin) à ses attentes :

Devant sa case de banco et de paille, une femme pile du mil, son enfant accroché dans le dos, à la ceinture. L'homme à côté élague des branches avec son coupe-coupe. Ce même tableau est suspendu sous le ciel d'Afrique depuis des siècles. (OR, 109)

Aux yeux d'Oreille rouge, l'intérêt de cette scène tient à son caractère immémorial. Le spectacle dont il se délecte est rapporté selon des modalités picturales, comme le suggèrent la mention de différents plans et le mouvement panoramique d'une description assez proche de l'*ekphrasis*. Le narrateur prend cependant ses distances envers l'enthousiasme du personnage, qu'il est loin de partager : il la ravale au contraire au rang de cliché en assimilant la scène à un vieux tableau trivialement « suspendu sous le ciel d'Afrique », avant de renvoyer dos-à-dos la prévisibilité de la scène et celle de l'observateur occidental : « Oreille rouge ne peut s'empêcher d'admirer cette constance tandis que son cerveau obnubilé conçoit simultanément le moulin électrique et la tronçonneuse. » (OR, 109) D'une manière générale, la volonté que manifeste le personnage d'accaparer les particularismes africains est présentée sous un jour très critique, et le narrateur manifeste son exaspération par des moyens variés. Celle-ci peut prendre la forme d'une comparaison peu flatteuse : « Oreille rouge va comme le mouton, tête basse. Il broute tout ce qu'il rencontre sur le sol d'Afrique » (OR, 72). En recourant à l'animalisation, Éric Chevillard renoue avec l'un des grands classiques de la critique antitouristique ; mais il le fait de manière originale, en empruntant à l'Afrique l'un de ses animaux de prédilection et en s'autorisant à filer longuement la métaphore. Parfois, la quête de pittoresque suscite chez le narrateur une condamnation beaucoup plus explicite : « Pitié, non. » (OR, 131) Il arrive aussi que le manque de discernement du voyageur avide de pittoresque soit dénoncé sous la forme d'une anecdote :

Quelques vieux touristes américains font leur entrée dans un village Dogon. Désireux de se présenter au chef en tenue d'apparat, ils achètent au marché les plus beaux vêtements, choisissant les tissus pour leurs motifs sans même s'enquérir du symbolisme éventuel de ces derniers. Averti de leur arrivée, le chef vénérable sort la tête de sa case puis se détourne aussitôt en disant « je ne parle pas aux enfants non-circoncis. » (OR, 130)

On a beaucoup moqué Pierre Loti qui s'était fait construire dans son domaine une mosquée qu'il avait omis d'orienter dans la direction de la Mecque : le travers que dénonce Chevillard n'est pas si différent ; il reprend là l'un des reproches les plus communément formulés à l'égard du pittoresque : la séduction de l'apparence l'emporte sur la quête du sens véritable, conduisant à une imagerie superficielle, détournée de sa fonction première, vidée de toute profondeur – et du même coup privée de toute signification.

### **Le recours au roman d'initiation pour figurer l'apprentissage de la curiosité**

Le roman contemporain ne se contente pas de montrer l'attention que le touriste porte au patrimoine et aux traditions dont il est le dépositaire. Il s'efforce aussi de donner à voir en quoi cet intérêt résulte d'un processus culturel et peut faire l'objet d'une initiation. Michel Houellebecq s'y emploie en renouant formellement avec le roman d'apprentissage ; ce qui est vrai pour *Plateforme* – nous l'avons déjà signalé – vaut aussi pour *La Carte et le Territoire* : dans ces deux romans, le narrateur (Michel ou Jed) fait la connaissance d'une jeune femme (la Française Valérie ou la Russe Olga) qui l'initie aux arcanes du tourisme dont elle a fait son métier. Dans *La Carte et le Territoire*, le choix d'un personnage d'origine étrangère induit un changement de perspective propice à l'examen du patrimoine historique et culturel de la France, censé représenter l'identité du territoire dans ce qu'il a de plus traditionnel. Le romancier décline cette attention portée au terroir dans des directions variées, depuis les choix architecturaux ou vestimentaires jusqu'aux traditions culinaires. Il focalise son attention sur la perception que les étrangers ont de la France qu'exemplifie Olga ; aux yeux de l'auteur, l'intérêt que la jeune femme manifeste envers le patrimoine français s'inscrit dans une aspiration plus générale : « Par son niveau d'études et sa culture générale, Olga appartenait à cette élite. » (CT, 81) À sa demande, Jed l'aide à comprendre ce qui constitue de son point de vue la France profonde. En cela, il fait figure d'initiateur, comme en témoigne le ton directif qu'il adopte à son égard : « ‘‘On va commencer par le Massif central’’, trancha-t-il finalement. ‘‘Pour toi, c'est parfait. Ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de mieux, mais je crois que c'est très français ; enfin, que ça ne ressemble à rien d'autre que la France.’’ » (CT, 95) Les chapitres qui suivent rendent compte du voyage qu'effectuent les personnages dans la France rurale et de cet apprentissage ; ils témoignent en cela d'une remarquable adéquation entre la forme et le

propos : pour rendre compte d'un retour vers les traditions passées, l'écrivain renoue avec la tradition romanesque du roman d'initiation déjà à l'œuvre dans *Le Rouge et le noir* ou *Les Illusions perdues*.

### **8.1.2 La fabrique du pittoresque : l'« authentique », une émanation du secteur touristique**

Le roman contemporain questionne aussi les ressorts de ce pittoresque auquel aspirent les touristes et rend visible la part d'artifice que recèle son élaboration. Différentes stratégies contribuent à montrer comment le goût pour la tradition est artificiellement obtenu ou entretenu : Olivier Rolin ou Jean-Philippe Toussaint manifestent leur scepticisme ou leur exaspération sur un mode statique en prenant pour cible des objets se voulant pittoresques, quand Michel Houellebecq, lui, exerce sa satire sur le tableau animé d'une soirée costumée prétendument inspirée de traditions régionales.

#### ***Suite à l'hôtel Crystal* ou comment évoquer l'emprise du pittoresque dans le milieu hôtelier**

Le goût pour la tradition n'est pas (seulement) une aspiration propre aux voyageurs ; il participe aussi, nous l'avons vu, d'une stratégie de « mise en désir » du territoire soigneusement entretenue par le secteur touristique. Dans *Suite à l'hôtel Crystal*, Olivier Rolin montre comment se fait sentir l'emprise de ce pittoresque que l'on impose aux touristes : la plupart des chambres décrites recèlent des détails qui l'inscrivent dans le pays ou la région visitée. Le rigoureux protocole descriptif auquel s'astreint le narrateur, inspiré de ceux de Perec, l'amène à décrire les supports décoratifs qu'il y rencontre. Par contrecoup, les différentes réactions affectives qu'ils suscitent se démarquent d'autant plus nettement. Ces réactions, aussi variables soient-elles, témoignent toutes à leur manière du rapport désabusé que le voyageur contemporain entretient à l'égard du pittoresque tel qu'il est exploité par le tourisme.

La plupart du temps, peintures et photographies n'appellent aucun commentaire particulier tant leur présence apparaît inévitable : ainsi en va-t-il de « deux petits portraits de Bretonnes en coiffe, dus à un certain Daniel Derveaux » (SHC, 33) sur la presque île de Crozon, ou d'« une photo sépia du Bucarest d'avant-guerre » (SHC, 61) en Roumanie<sup>624</sup>. Le souci d'exhaustivité du narrateur ne se limite évidemment pas aux supports iconographiques : il évoque aussi les comestibles mis à sa disposition, à commencer par « un (inévitabile) paquet de

---

<sup>624</sup> Notons encore, pêle-mêle, trois aquarelles à Beyrouth (SHC, 73-74), une espèce de chromo comme on en voit dans le tiers-monde à Bakou, deux peintures sur tissu signées à Montélimar (SHC, 120) ou une lithographie à Alexandrie (SHC 129).

nougats » à Montélimar (SHC, 121), « une boîte de macarons » des sœurs Macaron censée se trouver à Nancy, ou des « cannelés » à Arcachon (SHC, 150). Parfois, le narrateur renonce à sa prudente neutralité pour s'agacer de ce que la décoration peut avoir d'excessivement convenu : à Beyrouth, il qualifie expéditivement une petite aquarelle représentant un balcon à moucharabiehs et des cyprès de « classique » (SHC, 73) ; à Princeton, il juge « très naïf » un petit tableau représentant une citerne-traîneau tirée par un cheval dans un paysage de collines enneigées (SHC, 164) ; à Budapest, il soupire devant le caractère stéréotypé de deux petites gravures représentant une femme absorbée dans sa lecture : « On devine (tant les codes sont les codes) que la lettre vient d'un amant » (SHC, 38). La décoration proposée apparaît parfois si prévisible qu'elle en vient à susciter une véritable exaspération : à Sarajevo, il va jusqu'à juger « hideux » un tableau « représent[ant] dans des tons vaporeux bleu/rose/roux un torrent de montagne, des arbres, des cimes neigeuses. » (SHC, 198)

Jean-Philippe Toussaint se montre tout aussi attentif au caractère pittoresque des objets que côtoient ses personnages ou aux mets qu'ils consomment ; on sent cependant chez lui une forte propension à susciter une impression de malaise par l'emploi de procédés visant à bousculer la représentation des éléments traditionnels. Il ne se montre pas dupe de l'authenticité des produits du terroir : dans *La Réticence* il évoque, amusé, le « filet de poisson frais décongelé du jour » (RE, 41) qui lui est servi dans un restaurant de bord de mer : le recours à l'oxymore suggère une forme de désillusion lucide mais résignée. Quant à au culte de la tradition, il est volontiers tourné en dérision : dans *Faire l'amour*, le narrateur recourt à une suggestion pour le moins triviale lorsqu'il évoque au Japon des « pinceaux précieux, en poils de je ne sais quoi, qui coûtaient la peau du cul. » (FA, 156)

### **L'« authentique » : paroxysme de la facticité**

Michel Houellebecq, quant à lui, donne à voir dans *La Carte et le Territoire* ce que le retour à la tradition peut avoir d'artificiel à la faveur d'un épisode en particulier – la soirée « Provinces de France » à laquelle assiste le protagoniste au domicile de Jean-Pierre Pernaut : dans une mise en scène que l'on pourrait dire touristique, les convives sont servis par un personnel habillé de tenues folkloriques. L'écrivain imagine le réemploi de figures traditionnelles qu'il accole à des fonctions contemporaines : en guise d'agents de sécurité, ce sont des « paysans vendéens armés de fourches » (CT, 238) qui montent la garde au pied de l'immeuble ; l'animation musicale est assurée par « une dizaine de sonneurs de biniou bretons » (CT, 239) et par un groupe de polyphonie corse, « [d]ouze hommes de tous les âges, vêtus de pantalons et de sarraus noirs, coiffés de bérets » (CT, 245) ; quant au service, il est en partie assuré par « deux serveuses alsaciennes en coiffe, vêtues d'un tablier blanc et rouge noué autour

de la taille » (CT, 239). L'attention portée aux détails vestimentaires tend à faire de cette fête un grand carnaval dont tous les figurants sont travestis. Il y a là une intention manifestement parodique d'où résulte une incontestable dimension farcesque. L'accumulation et la juxtaposition de traditions diverses, loin d'en conforter l'authenticité, en dénonce au contraire l'artifice : la fête traditionnelle dégénère en un grotesque *revival* folklorique.

### **8.1.3 Des lieux vus comme des décors**

L'architecture elle aussi trahit à sa façon le goût du pittoresque : Michel Houellebecq encore, mais aussi Jean-Philippe Toussaint, Éric Laurent ou Éric Chevillard tendent à montrer ce que les lieux contemporains peuvent avoir d'artificiel en les assimilant à un décor. Ce terrain leur est d'autant plus familier qu'indirectement la part de facticité que comporte le roman lui-même : il en résulte de fréquentes interférences.

#### **De l'abbaye restaurée au village intemporel**

L'excès de pittoresque observé lors de la soirée organisée chez Jean-Pierre Pernaut se décline aussi sur un versant architectural : sa résidence est décrite comme « une abbaye romane, avec ses couloirs et ses cryptes » (CT, 242) ; cette description, étroitement liée à la fête carnavalesque qui s'y déroule, assimile les lieux à un décor ; elle est d'autant plus frappée d'irréalité qu'elle tend à réactiver un imaginaire romanesque : ce cadre médiéval labyrinthique et sépulcral que suggère l'évocation des couloirs et des cryptes s'apparente à un décor de roman noir ou de roman gothique.

Une même impression d'artificialité domine lorsque Michel Houellebecq décrit Souppes, le village (désert) où est censé vivre le personnage homonyme ; par son caractère factice, cette bourgade s'apparente clairement à un décor conçu à l'intention des touristes :

Y avait-il jamais quelqu'un, d'ailleurs, dans les rues de ce village ? C'était une alternance de maisons en pierres calcaires, aux toits de tuiles anciennes, qui devaient être typiques de la région, et d'autres à colombages, blanchies à la chaux, qu'on se serait plutôt attendu à rencontrer dans la campagne normande. L'église, aux arcs-boutants recouverts de lierre, portait les traces d'une rénovation menée avec ardeur ; manifestement, ici, on ne plaisantait pas avec le patrimoine. Partout il y avait des arbustes ornementaux, des pelouses ; des pancartes de bois brun invitaient le visiteur à un circuit aventure aux confins de la Puisaye. La salle culturelle polyvalente reposait une exposition permanente d'artisanat local. Il n'y avait probablement plus ici, depuis longtemps, que des résidences secondaires. (CT, 255)

Le même village, décrit quelques années – et quelques dizaines de pages – plus tard se caractérise d'ailleurs par son caractère parfaitement inchangé : « le village demeurait figé dans

sa perfection rurale à destination touristique, il demeurerait ainsi dans les siècles des siècles » (CT, 361). Cette dernière formule, empruntée aux *Épîtres* de Saint Paul (*Lettre aux Galates*, 1), inscrit littérairement la tradition dans une forme d’atemporalité quelque peu problématique : le village, figé à la manière d’un décor, apparaît parfaitement dévitalisé.

### **Tokyo vu comme un artefact**

Michel Houellebecq n’est pas le seul auteur à assimiler un site touristique à un artifice : l’image du décor est convoquée de manière récurrente dans le roman contemporain. On peut voir là une possible conséquence de la généralisation de la scénographie touristique qui modifie le rapport que le voyageur entretient plus ou moins consciemment avec les sites qu’il visite, et qui incite de plus en plus fréquemment le romancier à prêter aux bâtiments ou aux paysages les allures d’une construction artificielle. Cette tentation est à l’œuvre chez Jean-Philippe Toussaint qui assimile la capitale japonaise telle qu’elle s’offre aux yeux du narrateur de *Faire l’amour* à un artefact : « Tokyo apparut d’un coup devant moi dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d’ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine. » (FA, 45) La déréalisation est ici en partie motivée par la présence du vitrage, qui encadre le paysage urbain à la manière d’un tableau en même temps qu’elle le met à distance. En outre, la scène est différée et théâtralisée par le fait que le protagoniste emprunte préalablement un escalier dont il ne sait pas où il mène, « mont[ant] lentement les marche en [se] tenant à la rampe » (FA, 45) Le tourisme multiplie ces situations, qui visent souvent à offrir un point de vue idéal, un panorama suffisamment spectaculaire pour que le voyageur en vienne à douter de la réalité qui s’offre à lui ; d’une certaine manière, Jean-Philippe Toussaint transpose sur un plan romanesque un dispositif spéculaire familier du touriste<sup>625</sup>, en opérant un déplacement dans un lieu (la piscine de l’hôtel) qui apparaît singulier en raison de son caractère inattendu.

### **Un décor « carte-postalisé »**

Éric Laurent ne procède pas autrement dans *Renaissance italienne*, qui présente un petit port de Portovenere, sur la côte ligure, à la manière d’un spectaculaire décor de carton peint :

Le couchant dispensait devant moi, à perte de vue, ses lueurs caressantes et dorées, dont les propriétés cosmétiques (en ceci que, en approfondissant ses couleurs, en adoucissant ses contours, en exaltant ses ombres, puis en liant l’ensemble sous une espèce de glacis pulvérulent, elles embellissent le monde comme le fard enjolive un visage) ne me parurent

---

<sup>625</sup> Sur la prédilection du touriste pour les panoramas, voir le chapitre « Les explorateurs du réticulaire » dans Jean-Didier Urbain, *L’Idiot du voyage*, *op. cit.*, pp. 183-185.

jamais plus patentes qu'en cet instant. Les hautes maisons alignées le long du quai révélaient ainsi toute la richesse de leurs teintes, lesquelles embrassaient presque tout le cercle chromatique, du jaune au vert via l'orange, l'ocre, le rouge, le bleu et le vert, au point d'en paraître factices, tel un décor de théâtre, impression que ne faisaient que renforcer l'irréaliste étroitesse de leurs façades [...] et l'aspect du ciel, dont l'uniforme nuance indigo rappelait la toile d'un cyclorama. (RI, 146-147)

L'impression d'être confronté à un artefact s'impose avec d'autant plus de force chez le lecteur qu'Éric Laurent adopte tour à tour la terminologie d'un maquilleur, d'un peintre de théâtre et d'un coloriste. Même le soleil paraît se soumettre à la bonne marche de ce dispositif, dont l'évocation est assortie d'un grand nombre de gérondifs (en approfondissant, en adoucissant, en exaltant, en liant). La métaphore de la représentation théâtrale s'impose avec une telle force que les personnes présentes finissent par y être elles-mêmes enrôlées. Cela vaut d'abord pour les professionnels : « Par contagion sans doute, les garçons de café qui évoluaient à leur pied [...] semblaient moins assurer le service qu'achever de disposer, en accessoiristes zélés, d'ultimes éléments (bouteilles, carafes, verres, assiettes, couverts, cendriers, corbeilles à pain, pièces de monnaie) sur les tables » (RI, 147) ; les touristes eux-mêmes en viennent à être assimilés à « des centaines de figurants de tous âges, costumés et grimés en estivants, attendant, avachis sur leurs chaises, le début de la première scène du premier acte pour s'agiter. » (RI, 147). Que cette image s'impose dans les *Cinque Terre*, région hautement touristique de la côte ligure, ne doit pas surprendre : le tourisme intensif contribue à la mise en scène des lieux les plus fréquentés, à la faveur de travaux d'éclairage et de restauration dont les voyageurs ont plus ou moins conscience. Le romancier recourt ici à des procédés depuis longtemps observés dans la fiction échenozienne, prompte à dénoncer aussi bien la part d'artifice que recèle toute narration que celle du réel dont elle est censée rendre compte<sup>626</sup>. D'une certaine manière, le geste d'Éric Laurent redouble ici celui de l'aménageur touristique... ou du touriste lui-même. Car sociologues et anthropologues ont de longue date observé la propension qu'a le voyageur à ne pas vouloir se laisser duper par la mise en scène touristique. Ce qui fait dire à Jean Viard : « La quête de l'authenticité pousse [...] les touristes à pénétrer plus profondément dans l'agora pour contourner la mise en scène disposée pour la consommation touristique banalisée – car le touriste, n'est-ce pas, c'est l'autre, celui qui s'arrête à ce premier plan bâti pour lui ! La quête de l'authentique est chaque fois contournement de la mise en scène protectrice des marchands du temple<sup>627</sup>. »

---

<sup>626</sup> Christine Jérusalem au sujet de Jean Echenoz : « L'écrivain célèbre en chaque occasion la jouissance du factice et du simulacre » (Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 79).

<sup>627</sup> Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, op. cit., p. 88.

L'image du décor qu'appelle spontanément le contexte touristique peut prendre des significations parfois plus originales, comme en témoignent les différents usages qu'en fait Éric Chevillard dans *Oreille rouge*. De façon assez traditionnelle, l'image du décor permet chez lui de suggérer l'étonnement du personnage devant ce qu'il découvre au cours de son voyage : la réalité lui apparaît à ce point déstabilisante qu'il feint d'y voir un artifice : « L'aile de la chauve-souris mouche une à une les étoiles qui se rallument aussitôt telles des bougies de farces et attrapes et clignent imperturbablement. » (OR, 136-137) Mais de façon plus inattendue, l'image du décor est aussi utilisée à rebours pour évoquer l'artificialité du quotidien tel que l'éprouve le personnage à son retour d'Afrique : ainsi le voit-on dédaigner à plusieurs reprises le ciel étoilé tel qu'on peut le contempler en Europe : « Il ne va pas risquer un torticolis pour ce cosmos de plafond peint. » (OR, 147, 151) Il arrive même à Chevillard d'utiliser l'image du décor pour exprimer avec humour le désarroi d'un voyageur qui préférerait ne pas croire la réalité du spectacle qui s'offre à sa vue ; l'évocation du fleuve Niger, par exemple, donne lieu à une longue métaphore filée qui assimile son activité quotidienne à un spectacle bien réglé :

[S]i limpides et pures sont les eaux du fleuve que l'on voit distinctement au fond rouiller ses puissants moteurs. Les principaux affluents du Niger sont les flots gras et troubles vomis par les usines de ses rives et les eaux usées, épaisses, multicolores des teintureries. Carpes, silures et beaux capitaines apprennent de plus en plus jeunes à nager sur le dos. (OR, 117-118)

L'auteur effectue ici un spectaculaire renversement : à la différence d'Éric Laurent, il utilise le modèle du décor qu'offre le tourisme à contre-emploi : au lieu de mettre en scène un spectacle prétendument naturel, comme le fait le promoteur touristique, le romancier cherche désespérément à exhiber un improbable artifice (sous la forme de moteurs qui agiteraient le fleuve, d'usines qui le coloreraient, de poissons qui s'y exerceraient) pour tenter de récuser un réel qui lui apparaît insupportable. « Si les livres chevillardiens sont à ce point parfois à la frontière du sens, à la frontière de l'absurdité », note Olivier Bessard-Banquy, « c'est qu'ils doivent permettre de penser l'impensable, c'est que par les mots ils doivent précisément indiquer combien le monde est précisément perfectible<sup>628</sup> ». Pour Chevillard, présenter le réel comme un décor devient une manière pudique d'évoquer une réalité que l'on voudrait ne jamais avoir vue.

---

<sup>628</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 158.

## 8.2 Détourner l'imagerie touristique de ses fins premières : les pittoresques alternatifs

Le romancier ne se contente pas de mettre en lumière la persistance ou le renouveau d'un goût pour les traditions telles que les instrumentalise le tourisme. Les ressources de l'écriture lui confèrent aussi le pouvoir de revisiter les représentations stéréotypées que le voyageur ou le lecteur se fait du monde extérieur et de l'inviter à porter son regard différent sur une réalité souvent plus complexe et plus inattendue que ne veut bien le montrer l'activité touristique.

### Le pittoresque trash d'Antoine Volodine dans *Le Port intérieur*

La question de l'exotisme chez Volodine mérite d'être étudiée attentivement s'agissant d'un auteur qui a depuis très longtemps fait du « post-exotisme » un concept central dans sa production romanesque. Comme le rappelle Lionel Ruffel, l'œuvre de Volodine prend « les dimensions d'un mouvement littéraire, le post-exotisme, qui contient sa propre théorie, sa propre histoire, dans le même temps que ses propres manifestations<sup>629</sup>. » On sait que ce concept résulte d'une proposition formulée par l'auteur lui-même, sans que ses contours aient été précisément définis. Dans la présentation qu'elle fait de l'auteur, Mélanie Lamarre rappelle que « C'est au début des années 90 qu'il lance le terme de 'post-exotisme', d'abord comme une boutade, puis le reprenant de façon sérieuse, afin de désigner la singularité de son univers romanesque<sup>630</sup>. » Pour Mélanie Lamarre, le post-exotisme traduirait un double désir : « Le premier : rappeler au lecteur contemporain une histoire qui lui est devenue tout à fait *étrangère, exotique*, et symboliser toute la distance qui l'en sépare par le ressort d'une fiction autotélique, coupée du monde contemporain comme l'individu contemporain l'est de son passé. Le second : tenter d'échapper esthétiquement, par la prétention à l'invention d'une littérature totalement inédite (là encore « *exotique* ») à une civilisation qui a détruit et s'est autodétruite au cours du XXe siècle, en dévoyant le langage en idéologie dévoreuse d'hommes<sup>631</sup>. » Ainsi formulée, cette définition a le mérite de souligner la dimension essentiellement esthétique de la démarche entreprise par Volodine et de rendre compte d'une double postulation effectivement à l'œuvre chez lui – évoquer une histoire désormais révolue ; inventer une nouvelle littérature pour la dire. Elle a cependant pour inconvénient d'occulter le sens du préfixe *post* et d'assimiler par conséquent cette littérature à laquelle rêve Volodine – ou ses nombreux porte-parole – à un

---

<sup>629</sup> Lionel Ruffel, « Le minimal et le maximal ou le renouvellement », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 45.

<sup>630</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie*, op. cit., p. 25.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 234.

nouvel exotisme. Or, pris au mot, le post-exotisme suppose a priori que l'on ait dépassé le stade de l'exotisme, de l'attention portée aux particularismes : le choix de ce préfixe semble suggérer l'idée d'un dépassement non pas *par* l'exotisme mais *de* l'exotisme. Cela s'accorde assez bien au tableau d'une humanité post-apocalyptique que l'on trouve dans bon nombre de romans volodiniens – et notamment *Des Anges mineurs* – qui mettent en scène des personnages aux identités mêlées, aux origines difficilement identifiables et qui ne se préoccupent plus guère de distinguer l'autre de soi. Sans doute faut-il comprendre le post-exotisme comme un stade de destruction parachevée des différences, d'un degré d'intrication et de nivellement des particularismes tel que la notion d'exotisme – au sens ou l'entendait Segalen – se trouve abolie. Les univers dystopiques que crée Volodine apparaissent d'autant plus cauchemardesques qu'il ne reste presque rien des civilisations qui les ont précédés : il ne reste plus aux personnages qu'à tenter d'en faire le deuil, où d'en inventer de nouveaux.

De ce point de vue, force est de constater que, de tous les romans de Volodine, *Le Port intérieur* n'est pas celui qui s'intègre le mieux à la catégorie du post-exotisme. Ce qui ne veut pas dire que la question de l'exotisme ne s'y trouve pas posée : elle s'y rencontre au contraire à plusieurs reprises. L'auteur emprunte en effet au tourisme le dispositif des « choses vues » en se livrant à l'énumération de notations pittoresques – ces listes dont regorgent les récits de voyage et qu'ont repris à leur compte les guides sous la forme de *must* complaisamment énumérés. Mais cette proximité se limite au plan formel : sur le fond, le récapitulatif auquel se livre Breughel, le personnage principal, souligne *a contrario* le caractère cauchemardesque de la vie en Chine telle qu'il a pu l'entrevoir :

Aux potences des rôtisseries, les canards laqués abondent, et, sur les crochets voisins, pendent des suppliciés qui ont subi des outrages différents. Des canards aplatis, ronds, condamnés à une autre peine que celle de la laque. Pressés. Métamorphosés en une crêpe cadavéreuse nantie d'un bec.

Plus loin, deux hommes tuent des anguilles. Ils les abattent entre leurs pieds, sur une pointe, puis ils les fendent sur toute leur longueur. Un geste de joueur de cartes suivi d'un spasme. Puis un complément chirurgical. Là débute la nourriture.

L'endroit est ruisselant de rouge. [...]

Le bruit de la coupe et du désossage. Les couteaux chinois en forme de hachoir. Les entrecrocs des récipients. Assez souvent résonne la voix hardie des travailleuses. Voyelles finales éraillées, tons moyens sans bienveillance. (LPI, 87-88)

Le relevé de Breughel frappe par sa radicalité : pour exotique qu'il soit – c'est bien de l'Asie qu'il s'agit, qu'on en juge par exemple par les animaux consommés – le recours à l'énumération révèle un monde gangrené par la saleté et la violence. À l'évidence, le narrateur prend le contre-

ped des notations enthousiastes qui figurent dans les guides touristiques. À sa manière, le roman proteste contre une forme d'optimisme béat, de cécité consentie, en exposant l'envers de la mondialisation dans sa version « carte-postalisée ».

### **Méroé : l'enfer du décor**

En apparence, Olivier Rolin fait lui aussi bien peu de cas des préoccupations pittoresques de la plupart des touristes : en tournant résolument le dos aux destinations les plus fréquentées et en leur préférant l'Afrique de l'Est ou le Caucase, il limite le risque de recourir à une imagerie trop convenue. Pour autant, il ne renonce pas à faire éprouver à son lecteur le caractère singulier – et parfois savoureux – des régions improbables sur lesquelles il jette son dévolu. Il en résulte une forme de néo-pittoresque clairement antitouristique. Celui-ci est observable en particulier dans *Méroé*, où la description du Soudan prend souvent l'allure d'un cauchemar, aux antipodes des destinations habituellement plébiscitées par les vacanciers. Ainsi que le note sobrement l'auteur, avec un art consommé de la litote, « [o]n ne risque pas d'y être dérangé par des caravanes de touristes » (ME, 12) Tout semble concourir à faire de cette région l'anti-destination par excellence : la circulation y est difficile, le Soudan faisant partie des rares pays « qui ne possèdent qu'une seule route sommairement goudronnée » (ME, 9) ; il y règne des températures excessives : « Le climat, sec au nord, humide au sud, y est généralement torride » (ME, 10) ; quant au contexte politique, il est des plus éprouvants : « Le régime actuel est une dictature militaro-islamique, mariant les charmes respectifs des généraux et des cheikhs : *all the best*. La guerre civile, tribale, religieuse, esclavagique, est endémique entre Nord et Sud. » (ME, 12) La situation du pays est telle que l'auteur préfère, pour l'évoquer, recourir à la litote :

Il serait donc exagéré de prétendre que le « pays des Noirs » est un des plus agréables du monde, on pourrait même, sans être excessivement injuste, affirmer qu'il est un des moins bien conçus pour dispenser les douceurs de la vie. Un proverbe local dit qu'Allah, qui n'a jamais été connu pour son ironie, ne put se retenir de rire après qu'il eut créé le Soudan.  
(ME, 12)

### **Exacerbation du pittoresque à des fins comiques**

Dans *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin, en dépit du projet revendiqué au début du roman, le narrateur peine à s'en tenir à une approche strictement descriptive ; il recourt parfois à la fiction pour exacerber le pittoresque, allant jusqu'à produire un effet comique : dans l'archipel de Svalbard, il s' imagine avec sa compagne mangeant « du carpaccio de baleine » après être allé avec elle « enlacés au-devant des ours blancs » (SHC, 147). Il multiplie les

notations pittoresques empruntées à l'univers des romans d'espionnage, en évoquant des « bandes de papier adhésif antibombardements » à Beyrouth (SHC, 74) ou des « buses anti-incendie » à Moscou qui rappellent les dispositifs d'écoute de l'ex-URSS (SHC, 78-79). À chaque instant, l'évocation des traditions locales devient prétexte au jeu. Confortant l'image de dipsomane qu'il se plaît à donner de lui-même, le narrateur décrit à Khatanga une variante locale du cognac – « enfin de l'espèce de sirop casse-tête que les Russes appellent ainsi » (SHC, 16) –, à Budapest une *körtepálinka* de marque Vilmos – une eau-de-vie de poire, « 40 degrés grâce à Dieu » (SHC, 35) – ou encore à Beyrouth plusieurs cruches d'arak (SHC, 75). Même les détails les plus incongrus semblent contribuer à produire un effet couleur locale ; ainsi ce « paillason semi-circulaire représentant un *peacock* faisant la roue » à Princeton (SHC, 163). Le narrateur s'autorise un traitement très libre de la notion de pittoresque, en opérant d'étonnants glissements : à Montélimar, le pittoresque contamine jusqu'à la tonalité de son correspondant qui s'adresse à lui au téléphone avec une « voix pâteuse au fort accent de nougat » (SHC, 124). Le registre prend même un tour nettement burlesque lorsqu'il imagine la fin tragique d'un héritier de la famille Colgate que son amante en Floride aurait « fait bouffer par un alligator des Everglades » (SHC, 161) : le pittoresque, poussé à son degré ultime, perd de sa crédibilité ; l'auteur prend le parti de le tourner en dérision.

Le choix de cette dernière destination n'est d'ailleurs pas anodin : en évoquant les Everglades, Olivier Rolin inscrit la dénonciation des clichés touristique dans une filiation intertextuelle. Il adresse en effet un discret clin d'œil au lecteur de *La Vie mode d'emploi*. Vingt-cinq ans plus tôt Georges Perec y tourne déjà en dérision les stéréotypes engendrés par le tourisme. En résumant quelques-uns des épisodes de cette « série touristique » dont Olivia Rorschach est l'héroïne, il la dépeint précisément « allant faire du ski nautique aux Everglades ». Cette première destination est aussitôt suivie d'une longue série dans laquelle chaque destination est associée sous la forme d'un gérondif à une activité dûment stéréotypée : la jeune femme est évoquée « se bronzant aux Bahamas, aux Caraïbes ou aux Canaries, se déchaînant au Carnaval de Rio, acclamant les toreros à Barcelone, se cultivant à l'Escorial, se recueillant au Vatican, sablant le champagne au *Moulin Rouge*, buvant de la bière à l'*Oktoberfest* de Munich, etc., etc., etc.<sup>632</sup> »

### **Un détournement satirique du patrimoine français**

Éric Chevillard, quant à lui, profite du dépaysement qu'offre un voyage en Afrique pour interroger la représentation que la France donne d'elle-même ; il se livre à un traitement tout

---

<sup>632</sup> Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 485.

aussi satirique consistant à agglomérer les composantes d'une imagerie touristique du territoire français ; ce parti pris comique lui permet de railler quelques-unes des valeurs qui sont censées fonder l'identité nationale : « Il a laissé la France derrière lui, son riche petit pays, la fille aînée de l'église aux grands pieds de fromage couchée dans les bégonias de son village fleuri, la jupe retroussée aux aisselles, recevant les notables. » (OR, 129) Cette allégorie offre un remarquable condensé de poncifs touristiques : elle mêle des lieux communs empruntés à une histoire de France délibérément rétrograde (la France vue comme fille aînée de l'Église ; Berthe au Grand Pied comprise dans son acception la plus littérale) à des clichés gastronomiques (le pays des fromages), littéraires (allusion au « Dormeur du val », morceau incontournable du patrimoine français suggéré par l'évocation des « pieds dans les glaïeuls ») ou encore botaniques (le village fleuri). Le pittoresque est au cœur de cette violente satire qui recycle l'imagerie folklorique la plus éculée pour présenter la France sous les traits d'une fille publique accusée de se donner au premier venu – à commencer par le notable. Ce faisant, le romancier réactive une certaine mémoire du tourisme (pratique distinctive à ses origines, longtemps plébiscitée par la bourgeoisie) qu'il associe à un arrière-plan idéologique et politique : si longtemps la France s'est faite belle, c'était pour mieux vendre ses charmes aux nantis.

### **Remotiver le pittoresque pour le mettre au service de la fiction**

La fiction romanesque peut aussi questionner le rôle qui est assigné au pittoresque en le détournant de sa fonction première ; c'est à cette entreprise originale que se livre Antoine Volodine dans *Le Port intérieur*. L'ex-agent Breughel cherche à couvrir la fuite de Gloria que recherche Kotter, le tueur d'une organisation secrète à laquelle ils ont eux-mêmes appartenu. Dans cette optique, Breughel veut faire croire qu'elle est morte en Corée au cours d'un séjour touristique. Pour donner plus de consistance à ce scénario, il s'oblige à mémoriser les caractéristiques du lieu supposé de sa disparition. Les notations pittoresques qu'il emmagasine sous forme de notes, loin de témoigner de l'intérêt qu'il porterait à la beauté ou au caractère du lieu, visent à donner de la crédibilité à son récit. Aux velléités récréatives du touriste en mal d'exotisme se substitue donc un enjeu tout différent, et autrement plus vital. Il est en effet « [g]ouverné par cette certitude obsédante qu'un jour Kotter viendrait et les lirait. Et s'y égarerait. » (LPI, 86) Afin de nourrir la fiction qu'il entend servir à son visiteur, il multiplie les notations « touristiques » qu'il s'efforce de garder en mémoire : « On le voyait s'appliquer à isoler des détails exotiques et à les mémoriser, afin plus tard d'en garnir l'intérieur des textes qu'il fabriquait pour Kotter. » (LPI, 86)

L'écriture du roman prend alors la forme d'une liste assez proche de celle que pourrait dresser un voyageur des choses qu'il aurait vues dans le cours de la journée :

Lavage de la vaisselle à l'arrière des restaurants.

Entre les tuyaux en plastique et les poubelles, des femmes accroupies s'activent autour de bassines d'eau trouble. Poignées de baguettes posées sur le goudron, sur des piles de bols sales.

[...]

Ensuite il est debout dans un bus qui roule vers Taipa.

Sous le pont circulent des péniches chargées de sable. [...] (LPI, 87)

Chaque passage descriptif consacré aux particularismes régionaux se trouve motivé par le souci d'accumuler des informations. Breughel manifeste d'ailleurs un souci de méthode et d'exhaustivité : « Il énumère les ordures qui surnagent parmi les herbes, il les classe par catégories, pour un jour peut-être devant Kotter réciter une liste de détritrus, si Kotter lui demande de s'exprimer, si Kotter l'invite à jacasser sur ceci ou sur cela. » (LPI, 99) Cette préoccupation est formulée de manière si insistante qu'elle prend parfois un tour obsessionnel ; les recherches de Breughel s'apparentent à une quête toujours recommencée : « Pour l'instant, j'avais engrangé assez de notations pour étancher la soif d'insolite de Kotter » (LPI, 87) ; « Quelques détails encore pour Kotter, pensai-je. » (LPI, 97)

L'avant-dernier chapitre du roman, précédé de la mention « FICTION<sup>633</sup> », marque un basculement observable à travers un changement de focalisation : cette fois-ci c'est Kotter qui, s'étant momentanément éloigné, se remémore les notes de Breughel ; il est obligé de reconnaître la concordance des dires de ce dernier et des ouvrages touristiques qu'il a lui-même consultés : « Ce type se rendait souvent à Taipa. Une île sans grand attrait, les notes de Breughel et les guides pour routards le soulignaient » (LPI, 161)<sup>634</sup>. Cette remotivation du pittoresque et sa conversion en alibi ouvre à une dimension spéculaire qui interroge le geste même du romancier. Par son ampleur, l'entreprise de mystification dont Kotter a fait l'objet s'apparente en effet à l'écriture d'un roman – ce que suggère Kotter lui-même : « En prévision de ma venue, Breughel avait noirci des centaines de pages, plus, même, soupesant peut-être chaque mot avec l'espoir de me voir dévier de phrase en phrase jusqu'à la fusion totale avec l'obscur. » (LPI, 153) D'une certaine manière, le récit de Breughel met en abyme l'entreprise de Volodine ; sa mystification désigne en creux le travail de tout romancier. Mais le roman a aussi valeur d'apologue : il interroge la nature même du pittoresque propre à capter l'attention du voyageur

---

<sup>633</sup> Le roman alterne différents chapitres toujours précédés par l'un des intitulés suivants : DIALOGUE, FICTION, RÊVE, MONOLOGUE ou CARNET DE BORD.

<sup>634</sup> Une fois encore, le discret glissement du titre officiel *Guide du routard* à l'évocation des « guides pour routards » (nous soulignons) témoigne d'une forme de réappropriation romanesque d'une réalité empruntée au tourisme.

et le séduit pour mieux dissimuler l'essentiel ; le récit qu'il contient prétend s'adosser au réel... alors même qu'il relève de la plus pure fiction.

## 8.3 Imaginer une écriture hybride à l'image de la modernité

« Mais comment peuvent-ils préférer désormais la tôle ondulée aux toits de terre ou de paille de mil<sup>635</sup> ? »

Éric Chevillard

Si le roman contemporain donne à voir le goût qu'ont les voyageurs pour le pittoresque et la manière dont le tourisme prétend le satisfaire, il rend compte aussi de la menace qui pèse sur ces représentations : il apparaît bien souvent illusoire d'assimiler l'identité d'une région donnée à un patrimoine immuable quand celui-ci se trouve exposé aux manifestations visibles de la modernité. D'où les (pathétiques) récriminations du personnage éponyme d'Éric Chevillard dans *Oreille rouge* : l'irruption de nouveaux usages, de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies met à mal ces repères que le voyageur imaginait immuables. Le roman contemporain rend compte de cette évolution avant d'expérimenter, dans sa forme même, la manière dont pourraient être conciliées tradition et modernité. Outre Jean Echenoz, deux auteurs se montrent particulièrement attentifs à ce conflit : Jean-Philippe Toussaint et Michel Houellebecq. Mais les moyens auxquels ils recourent pour en rendre compte, ainsi que les conclusions qu'ils en tirent, s'avèrent fort différents.

### 8.3.1 Figurer la raréfaction de l'exotisme

Jean Echenoz met en lumière un exotisme mâtiné de modernité. Ainsi l'image qu'il donne de l'Inde dans *Les Grandes Blondes* comporte-t-elle des descriptions parfois incongrues : l'énumération des vêtements et accessoires portés par les Indiens alterne dans un joyeux désordre éléments modernes et éléments traditionnels ; sont évoqués pêle-mêle « [t]enues occidentales et régionales mêlées, smokings et châles, tailleurs, saris, pyjamas et mini-jupes, turbans, twin-sets, pas un auriculaire sans son joyau. » (LGB, 176)

---

<sup>635</sup> Éric Chevillard, *Oreille rouge*, *op. cit.*, p. 109.

« Jean-Philippe Toussaint évoque dans ses romans un monde dans lequel l'exotisme n'est plus possible<sup>636</sup> ». À en croire Warren Motte, le roman toussaintien prendrait acte de la complète disparition du sentiment de dépaysement éprouvé au contact d'une réalité qui nous serait étrangère. Il semble que ce constat gagnerait à être nuancé : une forme de pittoresque persiste bien dans ses romans, mais affectée d'une reconfiguration minimaliste. Si celui-ci subsiste, c'est à l'état de traces parfois ténues. L'auteur privilégie une approche très concrète et très pragmatique de la réalité : concurrencé par la modernité, l'exotisme tel que l'envisage Toussaint ne survit le plus souvent qu'à l'état de courtes notations disséminées au cours du récit. C'est en prêtant attention à des détails *a priori* insignifiants, mais que le narrateur s'oblige à rapporter, qu'il montre la permanence des traditions. Dans *Faire l'amour*, le protagoniste note par exemple à Tokyo la présence d'« un vieil homme chaussé de getas traditionnelles ». Les plats japonais les plus typiques sont évoqués à la faveur d'une visite au supermarché : c'est en déambulant au milieu des rayons que Marie examine çà et là « quelque ravier sous cellophane rempli de filaments d'algues noires ou de lamelles de champignons », c'est en s'attardant devant des rayonnages qu'elle observe quantité des « sachets de nouilles aux emballages colorés » (FA, 75) : les traditions survivent sous la forme de plats préparés, de « soupes instantanées » (FA, 75). Elles s'observent encore à « cette façon si particulière » qu'ont les hôtesse à bord des trains « de présenter le produit à bout de bras, comme s'il s'agissait d'un programme, minuscules pots de glace à la vanille ou au thé vert ou bentos emballés tels des paquets-cadeaux » (FA, 135). Le pittoresque ainsi revisité, loin d'être idéalisé, peut s'avérer illusoire, comme doit en convenir le protagoniste : « [Je] fus un peu déçu, quand je déballai le paquet-cadeau, de trouver, à côté des baguettes et de la sauce au soja enserrée dans un petit poisson en plastique au lilliputien bouchon rouge, huit rectangles de riz identiques enroulés dans des feuilles de cerisiers. » (FA, 135) Ce traitement minimalisme est également à l'œuvre dans *Fuir*, où l'exotisme de l'hôte qui accueille le protagoniste à l'aéroport de Shanghai se trouve condensé sous la forme d'un bijou masculin, « une chaînette en or autour du cou et un pendentif en forme de griffe ou de serre de dragon stylisée » (FU, 13). Dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur évoque sans plus y insister le *masuku* qu'un douanier japonais porte sur la bouche, « ce masque de gaze blanche qui couvre le bas du visage pour se préserver des microbes. » (VM, 96)

Dans *Faire l'amour*, La description de la maison traditionnelle japonaise où il séjourne temporairement à Kyoto est elle-même assez révélatrice de la distance que son occupant entend maintenir à l'égard du pittoresque – distance que redouble lexicalement le romancier en choisissant de faire alterner éléments traditionnels et marques de la modernité :

---

<sup>636</sup> Warren Motte, *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, traduit et cité par Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas, op. cit.*, p. 78.

Bernard habitait une maison japonaise traditionnelle, en bois, à un étage. Passé une courette extérieure, où un vélo reposait contre un mur dans la pénombre d'une plate-bande, on accédait à la cuisine, vaste pièce au sol en béton attenante à la pièce principale. Après nous être déchaussés, nous montâmes deux marches, toujours en manteau, baissant la tête pour passer les cloisons coulissantes qui s'ouvraient sur le salon, et nous progressâmes en chaussettes sur les tatamis, le corps légèrement incliné. Bernard me fit voir ma chambre, grande, totalement vide, je laissai mon sac contre le mur, et nous retournâmes prendre l'apéritif dans la cuisine, nous rechaussant et déchaussant à chaque fois au petit poste-frontière symbolique qui séparait le salon de la cuisine. La cuisine, glaciale en hiver, ouverte à tous les vents, était impossible à chauffer (FA, 140-141)

Toutes les caractéristiques de la maison traditionnelle japonaise sont convoquées : le matériau, l'allure générale, les différents espaces qui la compose ; mais la description intègre les éléments de la modernité (le vélo, le sol en béton, la progression en chaussettes) et l'auteur se refuse à l'idéalisation (la cuisine est glaciale). Même les images utilisées (le « petit poste-frontière symbolique » marquant l'entrée du salon) revisitent de manière incongrue l'imaginaire japonais.

### **Défection de la tradition : comment évoquer une réalité évidée de tout pittoresque**

Il arrive même, lorsque les traditions en viennent à faire complètement défaut, qu'une curieuse impression de vide se manifeste : l'exotisme se signale alors, paradoxalement, sous la forme d'une absence. Lorsqu'il évoque un restaurant chinois, le narrateur de *Fuir* en est réduit à décrire moins ce qui est que ce qui n'est pas : « Le restaurant dans lequel nous conduisit Zhang Xiangzhi, à quelques rues de l'hôtel, au cœur d'une avenue passante et embouteillée, n'avait rien de chinois (il l'était, et ne cherchait nullement à le paraître davantage). Les murs étaient blancs, sans décoration ni breloques, laques ni palanquins » (FU, 71-72). Systématiquement associés à la négation, les éléments traditionnels sont évoqués comme par défaut ; ils brillent par leur non-présence. Il y a là un paradoxe : le narrateur volontiers caustique à l'égard du pittoresque ne peut s'empêcher de le rétablir lorsqu'il disparaît, par l'énumération des éléments que le voyageur (ou le lecteur) aurait été en droit d'attendre. Souvent Jean-Philippe Toussaint prend le parti de rire de cette défection des traditions. Dans *La Télévision*, le protagoniste rapporte avec beaucoup de minutie la manière dont lui est servi le café dans un appartement berlinois, au cours d'un cérémonial qui réactive le topos de l'accueil réservé au voyageur étranger. Il s'emploie à souligner le caractère extrêmement ritualisé de la scène, mais aussi son extraordinaire laisser-aller :

Sur un pâle plateau en plastique bleuté, décoré d'une reproduction de nature morte aux couleurs pastel, avaient été disposés une bouteille thermos revêtue de son survêtement écossais, un berlingot de lait un peu déformé, du sucre, une boîte de biscuits, ainsi qu'une poignée de petites cuillères jetées en vrac sur le plateau. Le service à café, disparate, hétéroclite, était composé de deux tasses en plastique rouge, type verres à dents, deux autres, en plastique crème, et un beau bol blanc en porcelaine, que je me mis vaguement à convoiter (TV, 199)

La modernité est ici présentée dans ce qu'elle a de plus trivial ; elle signe l'abdication de la tradition de l'accueil s'agissant du soin porté au choix du matériau (les tasses en plastique) ou de l'attention manifestée envers le visiteur (les cuillères « jetées en vrac ») ; la convoitise du narrateur pour le bol de porcelaine tend cependant à réinscrire comiquement la scène dans une forme traditionnelle ; celle-ci est attestée par sa secrète prédilection pour un matériau réputé noble et par le souci de discrétion qu'il manifeste, héritée des plus anciens codes de savoir-vivre.

### **Vers un néo-pittoresque mondialisé ?**

La représentation que donne Jean-Philippe Toussaint du monde contemporain n'est pas davantage figée dans la tradition ; elle figure une planète tout aussi mondialisée. Ironiquement, le cadeau souvenir que reçoit à Berlin le narrateur de *La Télévision* de sa compagne à son retour d'Italie se révèle être un magnétoscope... « Made in Germany » (TV, 251). Même déception du pittoresque dans *Fuir*, où le cadeau qu'offre Li Qi au protagoniste prend la forme d'« un flacon de parfum, carré, en verre épais [...] sur lequel étaient tracées trois lettres aux allures de chiffres romains apocryphes : BLV. » (FU, 82) Jean-Philippe Toussaint se plaît à faire dialoguer les références les plus hétéroclites en imbriquant différents horizons culturels. Dans *Faire l'amour*, les joueurs de *base ball* Japonais s'échauffent sur une pelouse synthétique, portent des casquettes sur la tête et sont « vêtus de tenues blanches et bleues de Yankees ou de Dodgers. » (FA, 158-159) Quand il évoque les toilettes « traditionnelles » d'une maison à Kyoto, c'est pour noter : « j[e] [les] aurais dites à la turque, si elles n'avaient été plus vraisemblablement japonaises » (FA, 147) ; lorsque son ami s'agenouille pour ouvrir un placard dans la paroi du salon (dans un rituel que l'on devine pluriséculaire) c'est pour en sortir... « une bouteille de whisky hors d'âge » (FA, 146). Dans *Fuir*, les conversations que tient le narrateur au cours d'un vernissage à Shanghai sont interrompues par de « brusques bouffées de *metal rock* chinois » (FU, 22). S'employant à bousculer les repères de son lecteur, Jean-Philippe Toussaint donne à voir une manière de néo-pittoresque hybride, résolument adossée à une réalité mondialisée.

### 8.3.2 Un monde désormais hybride : le constat désabusé de Michel Houellebecq

La relation que sont susceptibles d'entretenir entre elles différentes formes de tradition se trouve au cœur du questionnement initié par Michel Houellebecq : dans quelle mesure des repères historiquement et culturellement associés à un territoire donné peuvent-ils se marier entre eux ? On s'en doute, l'auteur de *La Carte et le Territoire* se garde bien de répondre explicitement à cette question. Il préfère l'aborder à la faveur d'un dialogue où se dessinent des positions antagonistes :

Olga feuilletait le guide à son tour ; elle lui désigna un hôtel. Jed fronça les sourcils. [...] « C'est quoi, ce galimatias ? Au cœur d'un Cantal mâtiné de Midi où tradition rime avec décontraction et liberté avec respect... « Liberté et respect, ça rime même pas ! »

Olga lui prit le volume des mains, se plongea dans sa lecture. « Ah oui, j'ai compris !... « Martine et Omar vous font découvrir l'authenticité des mets et vins », elle a épousé un Arabe ; c'est pour ça le respect.

– Ça peut être pas mal, surtout s'il est marocain. C'est vachement bon, la cuisine marocaine. Ils font peut-être de la fusion food franco-marocaine, pastilla au foie gras, le genre.

– Oui » fit Olga, peu convaincue. « Mais moi je suis une touriste, je veux du franco-français. Un truc franco-marocain ou franco-vietnamien, ça peut marcher pour un restaurant branché du canal Saint-Martin ; sûrement pas pour un hôtel de charme dans le Cantal. Je vais peut-être le virer du guide, cet hôtel... » (CT, 95-96)

La stratégie argumentative à laquelle recourt ici Michel Houellebecq gagne à être soigneusement examinée. En apparence, le dialogue donne à entendre deux points de vue divergents : Olga semble défendre un choix que Jed, lui, invalide. Comme dans une authentique conversation, l'évolution des échanges paraît conduire à une inversion des polarités : Jed en vient à défendre la proposition qu'il rejetait (« C'est vachement bon, la cuisine marocaine ») tandis qu'Olga ; « peu convaincue », abandonne son premier point de vue. Mais en dépit de l'apparente spontanéité de l'échange, le propos apparaît nettement orienté. D'abord parce que sa chute infléchit nécessairement l'opinion que l'on peut en retirer ; ensuite parce que c'est au nom de sa connaissance du patrimoine français que le protagoniste contredit sa compagne, supposée manquer de repères ; enfin parce que les arguments opposés de part et d'autre apparaissent déséquilibrés : les tièdes concessions de Jed (« Ça peut être pas mal ») font difficilement oublier la virulence de son propos initial (« C'est quoi, ce galimatias ? ») ; d'autant que l'attention qu'il porte à la supposée poéticité de la notice le désigne comme un relais de la voix auctoriale (« Liberté et respect, ça rime même pas ! »). Quant au constat outrancier ou

tendancieux d'Olga (« elle a épousé un Arabe ; c'est pour ça le respect »), s'il peut faire sourire, il ne manque pas d'interroger sur les implications idéologiques qui le sous-tendent. En prétendant rendre compte des valeurs auxquelles aspireraient les touristes, cet échange tend à valoriser une approche soigneusement compartimentée des traditions locales : si la cuisine marocaine est plébiscitée, elle ne l'est qu'en tant qu'elle ne se mélange pas au terroir français. Le recours à l'anglicisme (*fusion food*) semble participer du rejet du mélange, perçu comme néfaste. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle en était venu Jed lorsqu'il s'était trouvé malade de n'avoir pas su choisir : « cela avait probablement été une erreur de mélanger le punch créole et l'absinthe. » (CT, 247)

### **D'une époque à une autre : comme en (20)36**

Pour questionner la manière dont la modernité et traditions pourraient être conciliées, Michel Houellebecq choisit de son côté une voie originale en recourant ponctuellement à la forme du roman d'anticipation. L'intérêt que porte le romancier à la science-fiction n'est pas nouveau, et l'on se souvient en particulier de l'essai qu'il a consacré à Howard Philip Lovecraft dès 1991<sup>637</sup>. Trois de ses romans empruntent un certain nombre d'éléments du genre (*Les Particules élémentaires*, *La Possibilité d'une île* et plus récemment *Soumission*). Cette prédilection pour le récit d'anticipation ne doit pas abuser : loi de constituer un récit coupé de la réalité contemporaine, chacun de ces récits d'anticipation peut s'interpréter comme un commentaire indirectement adressé à notre époque. Comme le note Marc Atallah, « les récits de science-fiction possèdent une fonction anthropologique claire : ils articulent des événements au cours du temps pour nous permettre [...] d'éprouver cette vie fictionnelle comme une « paraphrase » de la nôtre<sup>638</sup>. » Plus qu'une volonté de s'inscrire délibérément dans un code générique, Marc Atallah assimile le recours au roman d'anticipation à une technique romanesque : « la science-fiction est par conséquent – comme c'est le cas pour toute pratique esthétique – une *technique ironique*, puisqu'elle fait semblant de parler du futur pour évoquer, implicitement, notre réalité<sup>639</sup>. » Cette mise à distance critique s'applique à la manière dont Michel Houellebecq envisage l'avenir du tourisme – et avec lui la question de la préservation des traditions. Car s'il est fréquent que le romancier situe l'intégralité de ses romans dans une période future, il lui arrive aussi de recourir au récit d'anticipation de manière plus ponctuelle. C'est le cas en particulier dans *La Carte et le Territoire* dont les dernières pages de l'épilogue

---

<sup>637</sup> Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1991.

<sup>638</sup> Marc Atallah, « Raconter le présent : Michel Houellebecq et la science-fiction », in *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 351.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 352.

(pages 411 à 428) se situent trente ans après le récit-cadre<sup>640</sup>. L'action principale se déroulant dans les années 2000, celle qui est évoquée à la fin du roman se situe à l'évidence à la fin des années 30 – très précisément en 2036, si l'on se réfère à l'indice que constitue la date de naissance de Frédéric Beigbeder<sup>641</sup>. Ce choix ne saurait relever du hasard : le romancier représente la France telle qu'il l'imagine cent ans après l'arrivée au pouvoir du Front populaire, qui reste associée dans l'imaginaire collectif aux premiers départs en vacances<sup>642</sup>. Or le pays que découvre le protagoniste après avoir longtemps vécu en dehors de toute civilisation apparaît bien éloigné de la cohue à laquelle on assimile l'année 1936. Il se présente au contraire sous la forme étonnamment calme d'une agglomération rurale, Châtelus-le-Marcheix, entièrement tournée vers l'activité touristique, et continuant de valoriser les produits traditionnels :

[D]ès ses premiers pas dans les rues de la bourgade, il fut envahi par la stupéfaction. D'abord le village avait beaucoup grandi, il y avait au moins deux fois, peut-être trois fois plus de maisons. Et ces maisons étaient pimpantes, fleuries, bâties dans un respect maniaque de l'habitat traditionnel limousin. Partout dans la rue principale s'ouvraient les devantures de magasins de produits régionaux, d'artisanat d'art, en cent mètres il compta trois cafés proposant des connexions Internet à bas prix. On se serait cru à Koh Phi Phi<sup>643</sup>, ou à Saint-Paul-de-Vence, bien plus que dans un village rural de la Creuse. (CT, 412)

Les habitants du village tel qu'il est décrit manifestent une grande attention aux traditions locales. Pour autant, le terroir ne se révèle pas pour autant incompatible avec la modernité ; c'est ce dont témoigne la description de l'intérieur du café, qui sur le plan lexical juxtapose un vocable futuriste et une terminologie surannée :

L'intérieur, avec ses lampadaires Art nouveau, ses tables de bois sombre aux piètements de fer forgé, ses banquettes de cuir, voulait manifestement évoquer l'ambiance d'un café parisien de la Belle époque. Chaque table était cependant équipée d'une station d'accueil

---

<sup>640</sup> L'ellipse est explicitée à la fin du cinquième chapitre de l'épilogue : « Les années, comme on dit, passèrent. » (CT, 410). Au début du chapitre suivant, le romancier prend soin de donner un indice permettant de situer précisément l'action au moment : il annonce la mort Frédéric Beigbeder, ami du protagoniste, à l'âge de 71 ans. L'homme étant né en 1965, le lecteur est invité à en déduire que l'action se situe en 2036.

<sup>641</sup> Le roman a été publié en 2010 ; un certain nombre d'indices publicitaires ou technologiques permettent de situer l'action dans les années précédentes.

<sup>642</sup> Comme le rappelle l'historien Sylvain Venayre, cette représentation est partiellement inexacte : « le vrai début des voyages populaires arrive bien plus tard, dans les années 1960 et 1970. On s'imagine souvent qu'il date de 1936, mais il ne devient concret qu'après la Seconde Guerre mondiale. Au moment des premiers congés payés, il s'agit surtout de départs de proximité car les conditions d'un réel développement touristique ne sont pas encore réunies » (Sylvain Venayre, « De l'aventurier au campeur : les mutations du tourisme » (Table-ronde avec Saskia Cousin, Sylvain Venayre et Sylvain Pattieu), *Esprit* n°426, « Trop de touristes ? », juillet-août 2016, pp. 46.

<sup>643</sup> La comparaison aux îles Phi Phi n'est évidemment pas gratuite : elle inscrit le roman dans la continuité du *Plateforme*, dont une importante partie de l'action se déroule en Thaïlande.

pour *laptop* avec écran 21 pouces, prises de courant aux normes européenne et américaine, dépliant indiquant les procédures de connexion au réseau *CreuseSat* (CT, 413)

Ce récit d'anticipation donne sa pleine mesure lorsque l'auteur prend du champ pour évoquer le sort réservé au pays dans son ensemble ; Michel Houellebecq émet l'hypothèse d'une complète métamorphose économique et sociale de la nation française : alors qu'il évoque un monde en guerre, en proie à une grande instabilité (ombre portée des années 30, cent ans plus tôt ?), il prête à l'hexagone un sort relativement enviable : « la France, sur le plan économique, se portait bien. [...] [E]lle avait montré une robustesse remarquable lors des différentes crises qui s'étaient succédé » (CT, 415). Le romancier attribue cette heureuse surprise au patrimoine dont elle a su tirer profit : « N'ayant guère à vendre que des hôtels de charme, des parfums et des rillettes – ce qu'on appelle un art de vivre –, la France avait résisté sans difficultés à ces aléas. D'une année sur l'autre la nationalité des clients changeait, et voilà tout. (CT, 415-416) Ironie du sort, elle en vient à jouer le rôle qui était celui de la Thaïlande dans *Plateforme* : « La France, pour la première fois depuis les années 1900 ou 1910, était redevenue une destination privilégiée du tourisme sexuel. » (CT, 415) Mais dans cette projection futuriste, le plus vieux métier du monde n'est pas seul à être réhabilité :

De nouvelles professions, aussi, avaient fait leur apparition – ou, plutôt, d'anciennes professions avaient été remises au goût du jour, telles que la ferronnerie d'art, la dinanderie ; on avait vu reparaître des hortillonnages. À Jabreilles-les-Bordes, un village distant de cinq kilomètres de celui de Jed, s'était réinstallé un maréchal-ferrant – la Creuse, avec son réseau de sentiers bien entretenus, ses forêts, ses clairières, se prêtait admirablement aux promenades équestres. (CT, 415)

La lecture qu'il convient de faire de cette projection futuriste mérite d'être questionnée. Certes par bien des aspects elle s'apparente à une forme d'utopie réalisée (prospérité économique, modernité technologique, réhabilitation de traditions anciennes). Mais convient-il vraiment de voir dans ce tableau la promesse d'un avenir radieux ? Faut-il vraiment se réjouir de voir la France (re)devenir « un pays surtout agricole et touristique » (CT, 415) ? L'utopie montre rapidement ses limites et le tableau dressé par l'auteur peut se prêter à une lecture ironique. L'« authenticité » de la scène décrite interroge également, qui mêle indistinctement références urbaines (le café parisien de la Belle époque) et campagnardes. La facticité des lieux décrits assimile le village à un décor. Quant à l'éloge de la prostitution, il peut être lu comme une technique ironique. Il est permis de penser, avec Marc Atallah, qu'une fois encore cet univers distancié « par l'utilisation de plusieurs techniques et artifices narratifs, [...] conduit le lecteur à réfléchir non au futur de l'espèce humaine, mais aux lignes de force qui structurent un monde

– le nôtre – gouverné par une consommation compulsive et effrénée de tout et de tous<sup>644</sup>. » L'allégresse du ton qu'emploie ici Houellebecq ne doit pas abuser : cette France rurale de la fin des années 30, survivant tant bien que mal au milieu d'un monde en guerre, en rappelle évidemment une autre, telle que l'avaient rêvée Vichy et telle que l'avaient voulue les nazis : un pays agricole et... touristique.

### **Les funestes effets de la mondialisation**

Éric Chevillard lui aussi rend visible un pittoresque bien éloigné des représentations qu'en donne d'ordinaire le tourisme ; l'influence de la mondialisation telle qu'elle transparaît dans *Oreille rouge* prend un tour nettement moins optimiste, en particulier lorsqu'il s'interroge en retour sur la perception que les Maliens ont de l'Occident et sur la tentation qu'ils ont de l'imiter :

Il paraîtrait donc que nombre d'hommes ici préfèrent désormais les femmes au teint clair. [...] Voici encore un magnifique cadeau de l'Occident à l'Afrique, se dit *Oreille rouge*, et typique de notre domination, de notre exemplarité, du triomphe de notre système à l'échelle planétaire : la fausse blonde. (OR, 140-141)

Les conséquences concrètes de cette aspiration à la blancheur se révèlent désastreuses : la crème dépigmentante, détruisant les défenses naturelles de la peau, développe chez certaines femmes d'atroces cancers dégénèrescents : à leur vue, le narrateur ne peut que tristement sourire : « la crème Hippoclaire boursofle épouvantablement le visage et transforme bel et bien les jeunes femmes en hippos » (OR, 140). Ironie du sort – et cruelle leçon de la mondialisation – : le touriste confronté à un déficit de pittoresque en est réduit à compatir devant la monstrueuse variante d'un hippopotame devenu quant à lui introuvable.

### **8.3.3 Le parti d'en rire : déjouer le piège d'une identité fermée pour consentir à l'hybridation**

L'irruption de la modernité n'est pas le seul facteur qui influe sur la perception que nous avons de la tradition. Le roman figure aussi les effets de la mondialisation et interroge la possibilité du recours au métissage de différents horizons culturels. Cette attention portée à la question de l'hybridation est d'autant plus sensible pour l'écrivain qu'elle est susceptible d'être transposée au plan scriptural. Ce questionnement qu'ont en partage touriste et romancier donne lieu à des approches variées : Olivier Rolin le décline sous la forme d'une méditation

---

<sup>644</sup> Marc Atallah, « Raconter le présent : Michel Houellebecq et la science-fiction », *art. cit.*, p. 351.

architecturale ; quant à Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard, c'est à travers l'attitude de leurs personnages respectifs qu'ils interrogent la possibilité d'un dialogue interculturel.

### ***Bakou, derniers jours : le tourisme à l'épreuve du kitsch***

Dans *Bakou, derniers jours*, Olivier Rolin interroge d'une toute autre manière la possibilité de fusionner différentes traditions. La représentation qu'il donne d'Achgabat, la capitale du Turkménistan, rend visible un patrimoine en pleine élaboration, bien éloigné des quartiers traditionnels. À l'instar de Las Vegas ou de Marne-La-Vallée, la ville nouvelle subit un radical processus de transformation qui constitue un défi pour qui entreprend de la décrire. Le modernisme des constructions et leur caractère manifestement fantaisiste rendent caducs le lexique de l'architecture et les références à la tradition, ce qui conduit l'auteur à assumer d'emblée, et très explicitement, son embarras : « Difficile de dire à quoi ressemble Achgabat. » (BDJ, 93) Pour parvenir à ses fins, on le voit recourir aux comparaisons les plus improbables : les tours de marbre blanc « ont l'air de sucriers, coiffés de dômes ou de pyramides multicolores », les avenues désertes sont « larges comme des pistes d'aviation » (BDJ, 93), le « musée des Valeurs nationales » évoque « une ventouse géante » (BDJ, 94). L'ensemble, vu de nuit, est assimilé à un immense squelette : « on dirait, semés sur le velours noir, des ossements de mastodonte » (BDJ, 95). Olivier Rolin s'efforce de mettre en avant le caractère artificiel de ces constructions en énumérant ses composantes. Le champ lexical de la décoration, qui sature la description, assimile la ville à un artefact : « fioritures, frontons toc, colonnades, chapiteaux dorés, balustres, mignardises mastoc, verre miroir » (BDJ, 93) ; la débauche de matériaux clinquants culmine dans la description de l'intérieur du musée, qui n'est que « délire d'or, pluie de pendeloques de cristal » (BDJ, 94). Il ressort de cette description une indubitable impression de mauvais goût que trahit un lexique à teneur dépréciative, des effets stylistiques concertés et des rapprochements peu flatteurs : « le forum des Halles fait sobre à côté de cette débauche kitsch » (BDJ, 93). La ville nouvelle ainsi décrite semble tiraillée entre le modèle stalinien qui en fait « une rêverie de dictateur » (BDJ, 94) et le modèle ludique qui l'assimile à « un colossal parc d'attractions. » (BDJ, 93) En somme, « Une espèce de paradis islamo-Disneyland » (BDJ, 94) qui rappelle par certains côtés le « démentiel palais du gouvernement, un machin stalinovénitien aux dimensions mirobolantes » aperçu à Bakou (BDJ, 28). *Islamo-Disneyland, stalinovénitien* : tous ces néologismes empruntent au tourisme pour dire une réalité hybride, au pittoresque déroutant et qui peine à s'inscrire dans la tradition comme dans la modernité.

## Réappropriation du pittoresque sur un mode humoristique

La figure du voyageur telle que l'incarne généralement le narrateur chez Jean-Philippe Toussaint adopte elle-même une posture résolument joueuse à l'égard des traditions auxquelles elle est confrontée, et qu'elle n'hésite pas à se réapproprier. Le protagoniste de *La Télévision* se montre ainsi attentif au caractère pittoresque des Allemands jusque dans leurs moindres détails vestimentaires, quitte à se réapproprier avec humour le (mauvais) goût qu'on leur prête parfois :

[J]'avais agrémenté ce soir mes chaussures bateau, qui se portent en général les pieds nus, d'une paire de chaussettes blanches afin de leur donner une petite touche de couleur locale. Je devais faire tout à fait Berlinoise à présent. À part l'accent, évidemment. Mais rien ne m'obligeait d'ouvrir la bouche. Un Berlinoise taciturne, voilà. (TV, 134-135)

Le comportement des voyageurs qu'il met en scène témoigne toujours d'un réemploi très libre des traditions locales : le narrateur de *La Télévision* en vient par exemple à substituer le petit déjeuner berlinois, qu'il plébiscite, à tous ses repas : « Je prenais des petits déjeuners à peu près à n'importe quelle heure du jour et de la nuit à Berlin, aussi bien à l'aube si je ne m'étais pas couché de la nuit, que le matin très tôt, en fin de matinée ou à l'heure de l'apéritif » (TV, 171) Le recours au polyptote lui permet de bousculer les repères, aussi bien dans l'ordre de la syntaxe que de la réalité : « je déjeunais d'un simple petit déjeuner » (TV, 171). Dans *Faire l'amour*, le protagoniste n'hésite pas à envoyer un fax rédigé avec un pinceau traditionnel, ni à consommer avec son ami Bernard pastis, vin de médoc ou Efferalgan tout s'adonnant à la dégustation d'un plat d'inspiration japonaise – des huîtres sans coquilles « aux lueurs de jade et de nacre » dans « un grand bol laqué rouge et noir » (FA, 141). De la même façon dans *Fuir*, le buffet proposé à Shanghai pour une exposition d'art contemporain mêle allégrement « vins australiens » et « bières chinoises en bouteilles » (FU, 21). Le voyageur tel que le représente Jean-Philippe Toussaint fait en son sein l'expérience d'une réalité mondialisée ; il accompagne et parachève joyeusement l'hybridité des sociétés dans lesquelles il évolue.

## Un imaginaire traditionnel revivifié au contact de la modernité

L'écrivain ne s'attache pas seulement au maintien des traditions dans leur réalité matérielle ou dans les usages auxquels sacrifient les personnages. La singularité de Jean-Philippe Toussaint tient aussi à la manière originale dont il revisite les expressions langagières les plus traditionnelles : éclairées par des installations vidéo, la silhouette du narrateur de *Fuir* et celle de Li Qi se trouvent converties « en ombres on ne peut plus chinoises » (FU, 22) : l'adjonction d'une indication de degré redonne vie à une expression ordinairement figée. De

même, quand sont mentionnés les « démons de la religion populaire chinoise qui propagent la mort et les maléfices » (FU, 118), c'est pour suggérer métaphoriquement la terreur qu'éprouvent les personnages sur... une moto lancée à pleine vitesse.

L'auteur *d'Oreille rouge* se garde bien cependant de promouvoir un illusoire cloisonnement culturel ; il dresse au contraire le tableau d'une Afrique métissée où des ingrédients typiquement africains se mêlent à des référents culturels venus d'autres horizons. Il se dégage parfois une impression d'incongruité, particulièrement sensible au moment où se referme la partie centrale du roman :

Oreille rouge lit cette lettre à Mopti, dans une chambre fraîche et misérable ornée de grands canevas hors contexte eux aussi (une corrida, un paon sur la balustrade d'un palais toscan), où dorment également, derrière un rideau, couchées sur des nattes et sifflant par le nez, les deux aimables matrones qui l'hébergent. (OR, 143)

L'ironie de cette scène vient de ce qu'elle oppose aux représentations attendues de l'Afrique une iconographie délibérément *pittoresque* (quoi de plus stéréotypé en effet que ces vues de l'Espagne ou de l'Italie ?) mais empruntée à d'autres horizons géographiques et culturels. Le paradoxe, c'est qu'il ressort de ce tableau sur lequel s'achève le séjour du personnage au Mali une surprenante impression d'authenticité : il montre comment les Africains s'approprient avec beaucoup de liberté les traditions européennes et les intègrent à leur décoration intérieure. Ce faisant, l'écrivain semble inviter le voyageur occidental à s'interroger sur son goût pour les représentations stéréotypées en lui opposant l'image réductrice que l'on donne de son propre continent : après tout, le touriste procède-t-il différemment lorsqu'il assimile l'Afrique à une série de clichés ?



## Chapitre 9 Histoire romanesque et historiographie touristique : la concurrence des récits

« Le réel, l'Histoire, l'identité, sont avant tout des représentations, voire des fictions, que seule la littérature ou l'art atteignent<sup>645</sup>. »

Catherine Douzou

Renouant avec un ensemble de pratiques héritées de la tradition du voyage d'étude humaniste ou l'époque du *Grand Tour*, le touriste se montre souvent attentif au passé des lieux qu'il découvre ; la plupart des guides touristiques font d'ailleurs de l'Histoire la première des entrées proposées. Mais le tourisme ne se limite pas à la production d'un discours ; il propose aussi un grand nombre de situations concrètes censées nous permettre d'appréhender le passé : visite de musées, exploration de sites archéologiques, projection de documents audio-visuels, découverte d'anciens champs de bataille, observation de bâtiments historiques, recueillement devant des monuments commémoratifs – sans parler de fac-similés ou autres spectacles se proposant de reconstituer tel ou tel événement. Pour qui entreprend de découvrir un nouveau territoire, ces ressources sont censées permettre d'en appréhender le passé, de comprendre les influences qui l'ont modelé et la manière dont il s'est constitué.

Depuis leurs origines, Histoire et voyage sont intimement associés : Hérodote, que l'on présente souvent comme le premier historien de l'Antiquité, est aussi un grand voyageur. Mais cette attention portée au passé et à ses ruines, aussi ancienne soit-elle, s'est longtemps cantonnée à une certaine société de voyageurs érudits pour qui la pratique du voyage était inséparable de l'élaboration d'un savoir. Dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand fait constamment référence à la lecture de ceux qu'il nomme « les voyageurs », ces érudits, souvent membres de sociétés savantes, qui par leurs écrits contribuent à une historiographie en cours d'élaboration. Chacune de leurs expéditions est censée contribuer à la reconstitution du passé ; la confrontation de leurs notes donne lieu à la diffusion de lettres, à l'édition de bulletins ou de relations de voyage et à des discussions passionnées sur l'emplacement d'un site, la nature d'un

---

<sup>645</sup> Catherine Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 123.

bâtiment ou l'interprétation d'une inscription. Nathalie Roelens fait indirectement de ces savants en déplacement les précurseurs d'une forme particulière du tourisme contemporain : « Que les voyageurs aient eu une répercussion sur la conservation du patrimoine est indéniable. Nos voyageurs, gens lettrés, sont souvent parmi les premiers émissaires du tourisme culturel (*heritage tourism*)<sup>646</sup> » ; mais elle note dans le même temps que « Les premières découvertes archéologiques ont engendré en littérature le *topos* de l'amour des ruines (comme résistance au temps destructeur)<sup>647</sup>. » C'est qu'avec le romantisme s'est opéré un basculement : le plaisir de la découverte savante est désormais concurrencé par un nouvel attrait pour les ruines en tant que témoignage émouvant de la disparition de civilisations passées. Même l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* porte la trace de cette mutation : Chateaubriand présente son périple comme un voyage dans le temps. D'ailleurs, sa quête d'érudition, bien réelle<sup>648</sup>, atteint ses limites à une époque où « Tous les voyageurs modernes ont visité Éleusis ; toutes les inscriptions en ont été relevées<sup>649</sup> ». Aussi les préoccupations savantes cèdent-elles le pas à une méditation du voyageur sur sa condition présente<sup>650</sup>. La production littéraire n'est d'ailleurs pas sans incidences sur la pratique des voyageurs : l'intérêt nouveau que le XIXe siècle porte au Moyen Âge doit beaucoup à Walter Scott (*Ivanhoé*, 1819) et à Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831) ; leur succès contribue à la revalorisation d'un patrimoine ancien, suscitant la curiosité des premiers touristes et encourageant des travaux de réhabilitation menés à l'instigation de Prosper Mérimée et d'Eugène Viollet-le-Duc.

Cette curiosité se maintient au XXe siècle, dont l'Histoire tragique contribue à l'émergence de nouveaux lieux de mémoire. Catherine Bertho-Lavenir, qui note qu'« un lieu où s'est passé un événement qui lui donne son sens<sup>651</sup> » a vocation à être sauvegardé, constate que ce « mécanisme conduira à faire des champs de bataille de 1914-1918 le but de pèlerinages puis de voyages touristiques<sup>652</sup>. » Mais la fréquentation de ces lieux ne nuit-elle pas à leur intégrité et à la préservation de leur caractère mémoriel ? En réalité, nombre d'auteurs s'inquiètent de voir des lieux défigurés par la pratique du tourisme. Dans *Venises*, Paul Morand

---

<sup>646</sup> Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>647</sup> *Idem.*

<sup>648</sup> La soif de connaissances de Chateaubriand paraît sans limites : « Je puis assurer que quiconque a eu comme moi la patience de lire à peu près deux cents relations modernes de la Terre-Sainte, les compilations rabbiniques, et les passages des anciens sur la Judée, ne connaît rien encore » (Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 297-298).

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>650</sup> En témoigne les propos de Chateaubriand évoquant son ascension du sommet de la colline de la citadelle de Sparte : « des ruines de toutes part, et pas un homme parmi ces ruines ! Je restai immobile, dans une espèce de stupeur, à contempler cette scène. Un mélange d'admiration et de douleur arrêta mes pas et ma pensée » (Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 130).

<sup>651</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>652</sup> *Idem.*

feint de s'interroger : « Faut-il éclairer Venise au néon ? Les passéistes disent non ; les futuristes leur répondent : « Malgré vous, Saint-Marc resplendit sous nos projecteurs ; grand succès ; les touristes adorent ça<sup>653</sup>. » Dans *Archives du Nord* (1977), Marguerite Yourcenar se désole de voir la villa d'Hadrien défigurée par l'activité touristique : « beau lieu aujourd'hui démocratisé par des restaurations indiscretes ou par de vagues statues de jardin trouvées çà et là et arbitrairement groupées sous des portiques retapés, sans parler d'une buvette et d'un parking à deux pas du grand mur qu'a dessiné Piranèse<sup>654</sup>. » Mais le tourisme n'en continue pas moins d'investir le champ de l'histoire sous des formes parfois spectaculaires. Catherine Bertho-Lavenir en fournit un exemple éclatant : « La mise en scène nocturne des guerres contre-révolutionnaires au château du Puy-du-Fou est longtemps le premier spectacle populaire en France<sup>655</sup>. » Ce phénomène semble d'ailleurs loin de se tarir, qui recycle continûment de nouvelles figures historiques, élevées au rang d'icônes. Ce qui fait dire à Claudia Martínez Herrera parlant de Cuba : « Le tourisme de stéréotypes développé par la révolution depuis les années 1990, qui exploite aussi bien la figure du Che que les images de filles sur la plage, ne va pas changer de sitôt<sup>656</sup>. »

\*\*\*

Aujourd'hui encore, bon nombre de romanciers se montrent attentifs au traitement que le tourisme réserve à l'Histoire. Il ne faut pas s'en étonner : l'intérêt qu'offre le dispositif romanesque pour tenter d'examiner cette représentation, c'est qu'il porte un regard extérieur sur le phénomène. Partant d'une histoire (au sens de récit) il peut aider à comprendre l'Histoire (au sens de connaissance du passé) ; à sa façon, il se fait représentation de la représentation. C'est cette mise à distance qui offre la possibilité d'un questionnement sur la manière dont opère le dispositif touristique. Pour le romancier, l'image que le tourisme donne de l'histoire ne va pas de soi ; elle s'avère même particulièrement problématique.

Une première difficulté a trait au fait que le tourisme s'assume comme un divertissement et revendique le recours à une mise en scène volontiers spectaculaire. Or une activité en partie récréative permet-elle vraiment de rendre compte du passé d'un territoire donné ? Les dispositifs auxquels elle recourt n'infléchissent-ils pas l'image que l'on en donne ? Cette question prend tout son sens si on la rapporte au constat de Marc Augé, qui note que « [n]ous

---

<sup>653</sup> Paul Morand, *Venises*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>654</sup> Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1977], p. 136.

<sup>655</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>656</sup> Claudia Martínez Herrera, entretien avec Romy Sánchez, « Tous à Cuba ! La course à « l'île authentique », revue *Esprit*, *Trop de touristes ?*, p. 80.

vivons une époque qui met l'histoire en scène, qui en fait un spectacle et, en ce sens, déréalise la réalité – qu'il s'agisse [...] des châteaux de la Loire ou des chutes du Niagara<sup>657</sup>. »

D'autre part, la confrontation du tourisme (activité contemporaine) et de l'histoire (qui réfère à un temps passé) interroge sur ce qui distingue ce que nous sommes aujourd'hui de ce que nous étions hier. Phénomène d'autant plus prégnant que notre époque tend, plus que jamais, à juger le passé à l'aune de ce que nous vivons aujourd'hui : « On sait que pour la période contemporaine, l'historien propose la notion de ‘présentisme’ », rappellent Dominique Viart et Vincent Rubino, qui notent que « c'est à partir du présent que [la collectivité sociale] se pense dans l'Histoire, au contraire des anciens dont le modèle d'intellection du temps était le passé, ou des modernes, qui construisaient le présent en fonction du projet d'avenir qui les requerrait<sup>658</sup>. » Comment le roman contemporain suggère-t-il l'opposition de différentes temporalités ? Celle-ci offre-t-elle l'occasion d'interroger le temps présent, y compris sous un jour critique ?

L'intérêt du regard que porte le tourisme sur l'histoire tient également à la rivalité qu'il entretient avec le roman, qui recourt comme lui au récit et auquel il emprunte parfois d'autres dispositifs (scénographie, création de personnages, réalisation de décors) : quel regard le romancier porte-t-il sur cette concurrence qu'exerce le tourisme à l'égard de l'histoire ? En quoi le genre romanesque permet-il de questionner la pertinence et l'efficacité de ce dispositif historiographique que constitue à sa façon le tourisme ? En quoi peut-il s'en démarquer pour faire valoir un autre regard ?

L'histoire, enfin, peut conduire à un questionnement plus spécifiquement littéraire : convoquer la mémoire d'époques antérieures amène nécessairement le roman à faire retour vers son propre passé : de très longue date, et avant même l'avènement de ce que l'on appelle le « roman historique », le genre romanesque s'est autorisé à revisiter le passé des hommes avec les moyens qui sont les siens. Face au tourisme, le romancier s'inscrit-il dans la continuité de ses devanciers ? Dans quelle mesure l'activité touristique infléchit-elle la représentation qu'il donne de l'histoire ?

Deux postures – non exclusives – semblent se dessiner dans le champ romanesque contemporain : la première, attestée en particulier chez Michel Houellebecq et Mathias Énard, s'efforce d'interroger la manière dont le tourisme s'empare de l'Histoire et se propose de la restituer ; la seconde, également à l'œuvre chez Michel Houellebecq mais observable aussi chez Olivier Rolin, promeut une posture alternative consistant à s'affranchir de l'Histoire telle que la propose le tourisme pour en élaborer une représentation concurrente.

---

<sup>657</sup> Marc Augé, *L'impossible voyage*, op. cit., p. 32.

<sup>658</sup> Dominique Viart et Vincent Rubino, *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », 2012 p. 27.

## 9.1 Figurer la production d'un discours historique et son assimilation par le tourisme

Si les romanciers d'aujourd'hui se montrent si attentifs à l'emprise qu'exerce le tourisme sur la représentation de l'Histoire, c'est que cette influence leur apparaît particulièrement invasive ; aussi s'efforcent-ils d'en rendre compte en montrant comment l'activité touristique met en scène le passé d'un territoire donné et dont les voyageurs s'approprient ces connaissances historiques. L'écriture romanesque se révèle un médium privilégié pour rendre compte de la complexité des processus mis en jeu à cette occasion.

### 9.1.1 Une écriture désillusionnée

Cette préoccupation est particulièrement sensible chez Michel Houellebecq : lorsqu'il en vient à évoquer un nouveau lieu, le romancier accompagne souvent sa description d'un abondant discours retraçant son origine et son évolution. Mais l'originalité ou la pertinence des analyses historiques proposées ne constituent pas un enjeu exclusif ni même central pour l'auteur. Ce qui prime chez Houellebecq, c'est l'examen de la manière dont ces informations sont assimilées par les personnages. Signe des temps : la plupart de ces observations fournies par le romancier sont elles-mêmes clairement démarquées de guides touristiques et autres sites Internet et assumées comme telles. Une vive polémique a d'ailleurs accompagné la parution de *La Carte et le territoire*, au cours de laquelle l'auteur a été accusé d'avoir opéré un copier-coller à partir de plusieurs notices Wikipédia<sup>659</sup>. Sans surprise, l'un des passages incriminés avait précisément trait à des connaissances historiographiques<sup>660</sup>. Ce geste qui s'apparente à une forme de plagiat revendiqué<sup>661</sup> n'est évidemment pas neutre : en recourant à une documentation en accès libre et en l'intégrant tel quel dans le corps du roman, l'auteur tend à montrer par quel processus cognitif ces données historiques sont aujourd'hui appréhendées par les voyageurs.

---

<sup>659</sup> Vincent Glad, « Houellebecq, la possibilité d'un plagiat », *Slate.fr*, 2 septembre 2010 [en ligne]. URL : <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire> [consulté le 31 juillet 2017].

<sup>660</sup> « Ainsi, peut-on lire dans *La Carte et le Territoire* : "Les premières traces de fréquentation du site de Beauvais pouvaient être datées de 65.000 ans avant notre ère...". Wikipédia écrit sur le même sujet : "Les premières traces de fréquentation du site de Beauvais datent de 65.000 ans avant notre ère..." (« Michel Houellebecq a-t-il plagié Wikipédia dans son dernier roman ? », *LePoint.fr*, 4 septembre 2010 [en ligne]. URL : [http://www.lepoint.fr/culture/michel-houellebecq-a-t-il-plagie-wikipedia-dans-son-dernier-roman-04-09-2010-1232339\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/michel-houellebecq-a-t-il-plagie-wikipedia-dans-son-dernier-roman-04-09-2010-1232339_3.php) [consulté le 31 juillet 2017].

<sup>661</sup> L'éditeur s'est défendu de l'accusation de plagiat en rendant compte de la démarche de l'auteur : « "Michel Houellebecq utilise effectivement les notices et sites officiels comme matériau littéraire brut pour, parfois, les intégrer dans ses romans après les avoir retravaillés. Si certaines reprises peuvent apparaître telles quelles, "mot pour mot", il ne peut s'agir que de très courtes citations qui sont en tout état de cause insusceptibles de constituer un quelconque plagiat, ce qui constituerait une accusation très grave [...]. Lorsque nous avons pu constater ces très rares reprises, nous avons remarqué que la source n'indique pas elle-même le nom des auteurs » (*Ibid.*).

Ce qui intéresse le romancier, c'est moins l'émission du discours que sa réception ou son assimilation. Or il ressort de cet examen que l'Histoire telle qu'elle est perçue par le touriste apparaît souvent comme une matière confuse, sujette à de fréquents malentendus.

### Un problématique recours au guide

Dans *Plateforme*, les voyages qu'effectue le narrateur révèlent ses lacunes historiques en même temps qu'ils montrent la manière dont il essaie de les pallier. Traditionnellement, le voyageur pouvait recourir au témoignage des habitants des régions visitées. Christine Montalbetti y voit même un « moyen de résolution des apories par sélection des objets [qui] consiste à retranscrire, ou à prétendre retranscrire, des paroles d'autochtones, qui distillent un certain nombre d'informations sur l'espace<sup>662</sup> ». C'est vrai en particulier du guide, « qui est d'abord un professionnel du parcours [qui] privilégie les lieux où le visible s'articule à un discours historique<sup>663</sup> ». Or, du fait de l'obsession qu'ont les voyageurs contemporains de procéder à une vérification des connaissances déjà établies, ce réflexe se révèle partiellement inopérant en contexte touristique. C'est très sensible au moment où le protagoniste de *Plateforme* se trouve en Thaïlande : « Je n'avais jamais bien démêlé cette histoire de rivière Kwai, aussi tentai-je d'écouter les explications de la guide. » (PL, 66) D'emblée, le discours de Sôn, l'accompagnatrice, est envisagé avec suspicion. La syntaxe révèle avec beaucoup de vivacité le processus d'assimilation des connaissances, en même temps qu'elle trahit le scepticisme du protagoniste : dans un premier temps, sa question est rapportée au discours indirect libre : « Mais que faisaient donc les Thaïs, au fait, pendant la Seconde Guerre mondiale ? » (PL, 66) ; la réponse survient ensuite, en deux temps : « Eh bien, en fait, pas grand-chose. Ils étaient 'neutres', m'apprit pudiquement Sôn. En réalité, compléta René, ils avaient conclu un accord militaire avec les Japonais, sans pour autant déclarer la guerre aux Alliés. » (PL, 66) Les paroles de l'accompagnatrice, écoutées avec méfiance, conduisent les voyageurs à chercher des informations alternatives. « Heureusement René, muni de son guide Michelin, suivait au fur et à mesure, toujours prêt à rectifier tel ou tel point. » (PL, 66). En vertu de l'autorité que confère la source écrite (redoublée peut-être par la supériorité encore trop souvent prêtée au principe masculin), le guide est appelé au secours de la guide. Et pour le voyageur, obnubilé par son souci d'exactitude, la source écrite l'emporte sur la parole orale, émanât-elle d'une habitante des lieux, fût-elle une professionnelle du tourisme<sup>664</sup>. Le guide

---

<sup>662</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 209.

<sup>663</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>664</sup> Il est vrai, comme le note John McCann, que réduite à son statut de guide, « [Sôn] est là pour former des préjugés. Elle transmet des idées qui prépare à ce qui va être vu. C'est cela qu'elle a appris à l'école. » (John McCann, « La Lutte des discours : *Plateforme* de Michel Houellebecq », in Murielle Lucie Clément et Sabine van

triomphe de *la guide*. C'est que, à leur manière, les touristes croisent les sources et pour se situer opèrent une forme d'une triangulation ; mais les éclaircissements apportés de part et d'autre peinent souvent à produire un résultat pleinement rigoureux. En témoignent l'accumulation d'un certain nombre de locutions adverbiales exprimant l'impatience du narrateur, au moment où il rapporte l'histoire de la Thaïlande durant la Seconde Guerre : « En résumé » (p. 66 et p. 67), « Quoi qu'il en soit » (p. 67), « en quelque sorte » (p. 67). On peut voir là un artifice pour épargner au lecteur un propos trop didactique ; mais c'est aussi, au plan diégétique, une manière de figurer la tentation qu'a le touriste de s'épargner de trop longs développements en recourant volontiers à la simplification.

Pour mieux suggérer la manière dont les personnages tentent d'assimiler ces données, Houellebecq juxtapose différents registres de langue sans distinguer la citation de son commentaire. En l'absence de démarcations claires, il oppose ainsi un matériau brut (le discours historique tel qu'on le trouve dans les guides) à sa retranscription familière (le discours historique tel que se le reformulent les voyageurs) : « un bombardement allié avait détruit le pont de la rivière Kwaï, élément essentiel de l'infrastructure – rendant ainsi le chemin de fer inutilisable. En résumé il y avait eu pas mal de viande froide, pour un résultat à peu près nul. » (PL, 67) Le procédé est récurrent, et se radicalise quand le protagoniste visite le temple d'Angkor : « L'apogée du royaume khmer se situe au XII<sup>e</sup> siècle, époque de la construction d'Angkor Vât. Ensuite, ça se casse plus ou moins la gueule » (PL, 86). La soudaine trivialité du propos laisse entrevoir le processus d'assimilation du discours touristique par le narrateur en voyage. L'intrication de différents discours produit un effet d'autant plus comique qu'elle subvertit le lexique et la syntaxe du discours savant, redoublant d'une certaine manière le réflexe défensif du touriste qui fait parfois du savoir un objet de dérision pour mieux dissimuler la fragilité de ses connaissances.

### **Un passé menacé de déréalisation**

La narration, qui enchaîne la description des différents lieux visités, s'emploie aussi à reproduire mimétiquement le cheminement effectué par les touristes : pour démêler ce qui s'est passé aux abords de la rivière Kwaï, lecteurs comme personnages traversent une petite ville faisant office de camp de base, parcourent plusieurs kilomètres le long d'une voie de chemin de fer, visitent un musée consacré aux prisonniers de guerre alliés puis découvrent le cimetière où ces derniers sont enterrés. La successivité de ces épisodes narratifs suggère l'épuisement que

---

Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », n° 304, 2007, p. 375).

ces visites occasionnent chez le visiteur. En raison de son caractère répétitif, l'activité est vécue sur le mode de la contrainte : « Un peu plus tard, il fallut subir la visite du cimetière des prisonniers de guerre alliés – ceux qui avaient, en quelque sorte, accompli l'ultime sacrifice » (PL, 67) ; la construction impersonnelle « il fallut » associée à un verbe exprimant la passivité comme « subir » explicite ici le peu d'entrain des visiteurs. Il est même permis de se demander si le romancier ne suggère pas, dans cette même phrase, un parallèle quelque peu provocateur entre le sort des touristes et celui des militaires morts au combat dont ils visitent les tombes. Cette approche apparaît d'autant plus dérangeante qu'elle s'appuie sur le choix d'un lieu dont la charge symbolique – un cimetière – est particulièrement forte. Le sentiment de lassitude éprouvé par le narrateur pour qui « l'endroit dégageait un ennui profond » (PL, 68) n'en apparaît que plus choquant.

L'auteur achève de déconstruire le motif du recueillement devant la tombe du soldat en établissant une comparaison avec le souvenir d'un cimetière américain, présentée comme une expérience de la déréalisation : « Ça me rappelait Omaha Beach, qui ne m'avait pas tellement ému non plus – qui m'avait plutôt, à vrai dire, fait penser à une installation d'art contemporain. » (PL, 68) Certes la remarque est en partie due au statut du personnage – il est employé par le ministère de la culture –, mais l'assimilation du lieu mémoriel à une entreprise purement conceptuelle n'a rien de gratuit : elle lui fait perdre en partie sa raison d'être. À sa façon, Michel Houellebecq valide le constat de Marc Augé qui parlait de « mise en spectacle<sup>665</sup> ». Pour autant, il ne faut pas voir dans ce rapprochement entre le cimetière et l'installation artistique un geste (seulement) provocateur : l'entreprise de Houellebecq a ceci d'insaisissable qu'elle oscille continûment entre une visée satirique – Michel se met à compter les tombes tandis que René se renseigne sur leur nombre dans son guide « en suivant les lignes avec son doigt » (PL, 68) – et une approche objective, fondée sur le constat, dont chacun peut faire l'expérience, de la difficulté à éprouver de manière sensible ce que représente vraiment un lieu chargé d'Histoire.

Il résulte de la précipitation avec laquelle sont menées les visites un sentiment d'accablement, qui rend l'assimilation des données proposées d'autant plus improbable qu'elle se heurte à d'inévitables contraintes horaires : « Il était trois heures de l'après-midi. Selon le guide Michelin il fallait prévoir trois jours pour la visite complète, une journée pour une visite rapide. Nous disposions en réalité de trois heures » (PL, 87). Elle oblige les touristes à recourir à d'illusoires solutions technologiques : « c'était le moment de sortir les caméras vidéo. » (PL, 87) Pour mieux figurer la relation éphémère que le voyageur contemporain entretient avec l'Histoire, Houellebecq recourt à un improbable portrait de Chateaubriand en touriste :

---

<sup>665</sup> Augé, *L'Impossible voyage*, op. cit., p. 32.

J'imaginai Chateaubriand au Colisée, avec un caméscope *Panasonic*, en train de fumer des cigarettes ; probablement des *Benson*, plutôt que des *Gauloises légères*. Confronté à une religion aussi radicale, ses positions auraient sans doute été légèrement différentes ; il aurait éprouvé moins d'admiration pour Napoléon. J'étais sûr qu'il aurait été capable d'écrire un excellent *Génie du bouddhisme*. (PL, 87)

Il entre évidemment dans ce portrait une intention bouffonne : en affublant une figure iconique de la littérature viatique des attributs les plus emblématiques du touriste mondialisé, Houellebecq exhibe un réflexe typiquement post-moderne – souvent à l'œuvre chez le voyageur contemporain – qui consiste à revisiter irrévérencieusement des références passées. Mais ce rapprochement est moins gratuit qu'il n'y paraît : en superposant deux postures de voyageurs, le romancier met en lumière ce que la relation que le touriste contemporain entretient avec l'histoire peut avoir de consumériste et de superficielle, en l'opposant à l'attention que lui témoignait son avatar deux siècles plus tôt.

### 9.1.2 Dénoncer la cécité du touriste

Chez Mathias Énard, plus encore que chez Michel Houellebecq, l'histoire est un matériau omniprésent. C'est évidemment vrai de son roman *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*<sup>666</sup> paru en 2010, qui s'inspire du voyage qu'aurait fait Michel-Ange à Constantinople en 1506, ou encore de *Boussole*<sup>667</sup>, prix Goncourt 2015, qui retrace à sa manière la genèse de l'Orientalisme. Mais cette attention portée à l'Histoire se manifeste avec une particulière acuité dans son roman *Zone* ; non seulement parce qu'elle y occupe l'essentiel des préoccupations du narrateur (ce qui donne lieu à un très grand nombre de digressions), mais aussi parce que la forme même que prend son voyage (par voie de chemin de fer) est elle-même chargée de mémoire. Comme le note Tangram Ravindranathan, « entre l'époque de Jules Verne et la nôtre, le train comme technologie et moyen de transport s'est vu enrôlé dans d'innombrables déportations mortifères (guerres, camps de concentration, exodes)<sup>668</sup> ». De ce point de vue, le recours à un moyen de transport fortement daté et même perçu comme anachronique est loin de constituer un handicap. Pour Ravindranathan, le voyage en train dans *Zone* fournit l'occasion d'une « réouverture du temps et d'une terrible mémoire autrement enfouie<sup>669</sup>. » Son inscription dans la fiction romanesque fait écho au questionnement historique que le romancier entend initier.

---

<sup>666</sup> Mathias Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles, Acte Sud, 2010.

<sup>667</sup> Mathias Énard, *Boussole*, Arles, Acte Sud, 2015.

<sup>668</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>669</sup> *Idem*.

Pour Mathias Énard, l'idée selon laquelle le tourisme pourrait permettre de comprendre et de mesurer la violence de l'Histoire apparaît des plus douteuse. Le touriste incarne au contraire une forme de cécité, que souligne l'opposition entre la voix singulière du narrateur (voyageur dont les motivations n'ont pas grand-chose à voir avec l'activité touristique) et celle des touristes, dont les préoccupations sont incarnées par ses compagnes successives ou par un collectif évoqué de manière impersonnelle. Dans *Zone*, les touristes sont ceux qui ne savent pas voir, cette « armée des sans-grade » qui à Venise « déambulent entre les palais morts, envahissent les somptueuses églises, heureux de contempler de près le cadavre du géant, la coquille vide de l'escargot desséché » (ZO, 93). À l'inverse le protagoniste, lui, est le dépositaire d'une connaissance lucide et souvent érudite qui rend impossible et même insupportable toute forme de légèreté. Chez lui, même les images de Venise les plus insignifiantes, entre-aperçues dans une chambre d'hôtel de Lattaquié, réveillent par contrecoup des souvenirs douloureux : « je regardais le plafond ou les reproductions de gondoles en pensant aux Arméniens morts de Harout Bedrossian, aux Kurdes et aux Arabes trompés par Gertrude Bell, aux Dardanelles à Troie la bien gardée à la lagune secrète dans le brouillard de l'hiver à la mort partout autour de moi » (ZO, 210). Là où les voyageurs ordinaires se contentent d'admirer les pyramides, lui sait que « quinze mille cadavres humains et quelques milliers d'équidés mamelouks » (ZO, 30) ont péri. Là où le touriste « observe, au gré du paquebot qui le promène, la Méditerranée défiler sous ses yeux, interminable, bordée de rochers et de montagnes » (ZO, 32), le narrateur, lui, sait que « ces cairns signal[ent] autant de tombes de fosses communes de charniers ». Mathias Énard, à rebours de beaucoup de romanciers contemporains, maintient – du moins dans *Zone* – un point de vue surplombant. Ce n'est plus celui du romancier tout puissant, à la Balzac, qu'incarnerait un point de vue omniscient, mais celui d'un narrateur dont l'érudition le distingue de fait des autres personnages.

À ses yeux il entre une part d'obscénité dans le comportement du touriste, qu'il soit indifférent au spectacle de l'histoire ou qu'il montre à son égard une curiosité déplacée. Une impression de malaise prévaut à Rome quand le romancier choisit d'évoquer simultanément le spectacle des touristes mangeant des cacahouètes et les circonstances de la mort de l'un des premiers théoriciens de l'héliocentrisme :

la terrasse jonchée de débris de tubercules crissait sous les pas, face à la statue de Giordano Bruno le supplicé, j'imaginai le spectacle, en février 1600 les ribauds crasseux des alentours sont venus vérifier si l'impie livré aux flammes allait crier malgré le bâillon, tous ont accouru pour entendre crépiter les chairs et se dégourdir les narines avec les fumets de la viande humaine, à l'endroit même où aujourd'hui les touristes gobent des arachides (ZO, 466)

Le narrateur semble renvoyer dos-à-dos la curiosité malsaine des uns et l'indifférence coupable des autres. Le recours au parallèle est d'ailleurs un procédé assez systématique chez Mathias Énard lorsqu'il s'agit de dénoncer la pulsion scopique du voyageur. Ainsi, lorsqu'il entreprend de caresser les cuisses de sa compagne à bord d'un car, le narrateur note : « le touriste italien de la travée voisine n'en perdait pas une miette, il avait photographié tant et plus le caporal et l'obus le musée Atatürk je me demandais s'il allait sortir son appareil pour immortaliser les cuisses tendues de Marianne » (ZO, 50). Comme chez Christian Oster – mais sur un mode autrement plus critique – la posture du voyageur est assimilée à celle du voyeur. L'obscénité du regard portée par le touriste mêle dans cette scène Éros et Thanatos : sa fascination pour l'érotisme n'a d'égal que la curiosité morbide qu'il manifeste envers l'Histoire – dont l'aspect mortifère est suggéré ici par l'évocation successive d'un grade militaire, d'une munition d'artillerie et d'une figure martiale<sup>670</sup>.

Pour autant, le protagoniste reste lucide ; il arrive qu'il s'intègre lui-même à la masse des visiteurs, évoquant à Jérusalem « des touristes oisifs *comme moi* qui tournaient au milieu des spectres de croisés et de juifs morts » (ZO, 374 ; nous soulignons). Il sait bien que l'oubli est la règle, qu'il s'inscrit dans le « mouvement de l'univers » (ZO, 239) dont lui-même ne peut s'abstraire : « on ne peut pas vivre assis en pleurnichant sur des cadavres ». Il entre même une part de mélancolie dans ce constat désabusé, qu'il reformule sous une forme proche du poème en prose ; il suffit pour s'en rendre compte de prêter attention au rythme et aux sonorités : « des choses en allées il ne reste qu'un vague souvenir, [...] et c'est tant mieux sans doute, tant mieux, il faut savoir oublier, laisser les hommes les animaux les choses partir » (ZO, 407). Il donne maints exemples de cette faculté d'oubli qu'ont les voyageurs, qu'ils soient en présence de ruines antiques – « les touristes qui visitent Troie, ils n'entendent plus les pleurs des enfants brûlés dans les ruines de la ville » (ZO, 239) ; « la colonne de Marathon ne serre plus la poitrine d'aucun touriste » –, ou d'événements beaucoup plus récents – « les monuments aux morts de 14 éparpillés en France n'émeuvent plus personne » (ZO, 239-240). Pour lui, il est dans l'ordre des choses que la joie finisse par succéder à la peine ; évoquant de bruyants Américains rencontrés au bar ferroviaire, il note : « peut-être leurs parents ont-ils été soldats dans les parages, en compagnie des grutiers et des tirailleurs algériens du Corps expéditionnaire français, en juin 1944 » (ZO, 377).

---

<sup>670</sup> Sociologues et anthropologues recourent parfois à la notion de *dark tourism* pour évoquer la visite de scènes de catastrophes et autres lieux liés à la souffrance et à la mort. Ces pratiques sont souvent entachées d'un soupçon de voyeurisme morbide. Voir en particulier le numéro spécial de la revue *Téoros* « Tourisme noir ou tourisme sombre ? », n°35, 2016 [en ligne]. URL : <https://teoros.revues.org/2837> [site consulté le 12 mars 2017].

## Des aménagements destructeurs ou ambigus

En revanche, cet oubli est beaucoup plus difficilement consenti lorsqu'il s'agit d'évoquer les transformations qu'amène l'activité touristique elle-même : Mathias Énard s'emploie à montrer comment l'afflux de visiteurs occasionne des aménagements dénaturant irrémédiablement les lieux de mémoire. À Barcelone par exemple, le narrateur note au sujet d'un immense chantier : ce « terrain vague fourmillant d'ouvriers s'appelait autrefois Campo de la Bota, le camp de la Botte, et les phalangistes l'avaient choisi comme lieu d'exécution par balle, deux mille innocents, anarchistes, syndicalistes, ouvriers, intellectuels, avaient été massacrés » (ZO, 238). Par le recours à la répétition, il suggère même un parallèle entre les exécuteurs d'autrefois et ceux qui entreprennent aujourd'hui d'aménager ces lieux ; aussi voit-on le syntagme « distrait(s) et exténué(s) » (ZO, 238) s'appliquer successivement à la cour martiale, au peloton d'exécution et aux ouvriers immigrés chargés d'effacer ce qui reste aujourd'hui de leur souvenir. Le propos de Mathias Énard prend même une coloration nettement politique lorsqu'il conclut en notant qu'« en lieu et place de la boucherie franquiste on élevait un monument au loisir et à la modernité, à la fiesta, une gigantesque opération immobilière censée rapporter des millions » (ZO, 238). À sa façon, le roman se dresse ici contre le tourisme : l'écriture romanesque restitue une mémoire aux « pauvres vaincus de 1939, les sans-grade, ceux qui n'ont rien à opposer aux excavatrices et aux pelleteuses à part la liste interminable de leurs noms et prénoms » (ZO, 238). Dans ces moments d'emportement, la fiction paraît relayer un discours très critique à l'égard du monde contemporain – discours que l'on devine proche des préoccupations de l'auteur lui-même ; le personnage censé prendre en charge ces propos fait clairement figure de porte-parole : à travers lui, c'est bien la mémoire érudite du romancier qui pallie l'ignorance ou l'indifférence de ses contemporains en même temps qu'elle la condamne.

Même les aménagements qui prétendent perpétuer la mémoire des victimes apparaissent suspects aux yeux du narrateur et suscitent chez lui une réaction généralement caustique : le personnage ironise sur le « Forum des Cultures, Forum de la Paix et de la Multiculturalité » (ZO, 238) que l'on construit sur un lieu où ont été massacrés des Républicains espagnols. À sa compagne qui s'indigne qu'il n'y ait pas même une plaque à leur mémoire, il répond ironiquement qu'« un architecte brillant trouvera bien un moyen de dissimuler un vibrant hommage dans son œuvre, quitte à mettre quelques fausses traces de balles dans un mur en béton » (ZO, 238-239) : ainsi envisagée, l'Histoire apparaît menacée par l'artifice. On peut relever de nombreux exemples de la consternation du narrateur devant la facticité de cet hommage prétendument rendu aux victimes des tragédies du passé. À l'occasion d'une excursion dans les Dardanelles il note, railleur : « la statue de Seyit le portefaix militaire était toute neuve le guide nous raconta l'histoire avec des sanglots dans la voix » (ZO, 50). Lorsqu'il

visite Troie, il ne peut s'empêcher de déplorer « un gigantesque cheval de bois très laid qui devait faire honte à Ulysse » (ZO, 51). Même sentiment d'écœurement à l'idée que le héros des Thermopyles ne soit connu du grand public que sous la forme d'une fabrique de chocolats suscitant une ironie grinçante : « Léonidas le Spartiate est aujourd'hui une marque belge, je me taperais bien un chocolat à la santé du roi tué par les Perses » (ZO, 240). Le personnage ne se fait guère plus d'illusions s'agissant du patrimoine littéraire et de son inévitable réappropriation à des fins touristiques : évoquant James Joyce, il observe qu'« aujourd'hui l'Irlandais du continent y est une valeur touristique comme une autre, comme Italo Svevo ou Umberto Saba, on leur érige des statues dans les rues qu'ils fréquentaient » (ZO, 425).

### **Mémoire romanesque et amnésie touristique**

Plus généralement, c'est la nature même de l'activité touristique qui lui paraît incompatible avec la compréhension des événements ou des personnes auxquelles on prétend rendre hommage. Lorsqu'il évoque le port de Barcelone où Miguel de Cervantès s'était embarqué pour l'Italie en 1569, deux ans avant la bataille de Lépante, le narrateur note que les darses où l'on fabriquait autrefois les galères sont « reconverties aujourd'hui en musée de la Marine » (ZO, 228) : dénaturés, réaffectés à une nouvelle utilisation, les lieux ont perdu de leur authenticité. Ce constat vaut également pour le patrimoine littéraire : lorsqu'il évoque les efforts de sa compagne Stéphanie pour retrouver l'empreinte de Jean Genet, cherchant vainement dans les rues de Barcelone « des traces de cette époque glorieuse » (ZO, 359), le narrateur convoque les ressources du lexique pour faire entendre ce que le parcours de cet auteur sulfureux peut avoir d'incompatible avec la bonhomie de l'activité touristique : il accole à son nom l'apposition « l'illuminé sodomite » (ZO, 359), avant de rappeler crûment comment « l'écrivain s'accouplait avec des marins pour quelques pesètes ». La pratique du tourisme lui apparaît tellement éloignée de l'existence menée par Jean Genet et ses compagnons d'infortune qu'il ne peut s'empêcher de voir dans la curiosité de Stéphanie une nouvelle forme d'obscénité :

sa propre condition de touriste était la preuve même de la disparition de la ville qu'avait entrevue Genet juste avant la guerre civile, l'argent et les visiteurs étrangers supposaient la fin des quartiers borgnes, et il me paraissait très lâche de rechercher aujourd'hui avec nostalgie les traces de l'humiliation des pauvres des putains des voleurs tout en descendant dans un hôtel de demi-luxe pour classes moyennes européennes (ZO, 359)

Cette attitude obscène qu'engendrerait le tourisme est également dénoncée à travers un long développement consacré à l'exploitation muséale de dépouilles humaines : observant que les musées « exhalent toujours un parfum mortuaire » (ZO, 326), Mathias Énard rapporte la

manière dont Nasser avait « interdit à la foule des touristes de voir les momies des pharaons, [...], trouv[ant] indigne que les étrangers colonialistes viennent satisfaire leur curiosité devant les restes embaumés des glorieux pères de l'Égypte » (ZO, 326). Le narrateur s'interroge à cette occasion sur la nature exacte de ce qui motive les visiteurs ; pour ce faire, il recourt à une digression prenant la forme d'une anecdote : « j'ai lu je ne sais plus où qu'une petite ville d'Espagne au bord de la mer possédait encore il y a peu un guerrier bushman vieux de cent cinquante ans, dans une cage de verre, avec lance et attirails ». Mais ces indications factuelles ne sont que le point de départ d'une déconstruction de l'alibi historique ou ethnographique ; l'auteur s'emploie en effet à révéler les détails suspects contribuant à faire de ces restes humains une attraction pour le plus grand nombre : « la peau stuquée était régulièrement repeinte d'un noir d'ébène ce qui lui valait le sobriquet d'*el Negro*, le nègre » (ZO, 327). Le succès de la dépouille, qui depuis 1880 « fit le ravissement de générations d'écoliers catalans » (ZO, 328), tient manifestement à ce qu'il conforte le visiteur européen dans une représentation de l'autre volontiers caricaturale et contrefaite.

Michel Houellebecq comme Mathias Énard, on le voit, accordent l'un et l'autre une grande attention à la façon dont le tourisme s'efforce de donner à voir et à entendre l'Histoire, et manifestent tous deux un grand scepticisme quant à la réalisation de cet objectif. Les deux romanciers recourent cependant à deux dispositifs narratifs très différents : alors que le narrateur de *Plateforme* joue l'immersion en assumant un statut de touriste, celui de *Zone* revendique cette singularité que lui confère ses activités professionnelles et sa passion pour l'histoire.

Le « tourisme de mémoire », catégorie dûment répertoriée par les opérateurs touristiques, paraît être aux yeux de Mathias Énard une illusion, voire un oxymore. Et c'est là où, manifestement, le roman prend sa revanche. Il arrive en effet dans *Zone* que la fiction se détache de tout ancrage réaliste, rappelant ainsi l'étendue des ressources de la littérature. C'est vrai en particulier d'un épisode au cours duquel l'érudition supposée du protagoniste ne suffit pas à expliquer l'étendue des connaissances auxquelles il a accès ; celles-ci se parent alors d'une dimension ésotérique qui confine au fantastique : entrevoyant de secrets itinéraires, il se prend à songer à « une nouvelle carte un autre réseau de traces de routes de voies ferrées de fleuves continuant à charrier des cadavres des restes des bribes des cris des ossements oubliés honorés anonymes ou consignés dans le grand rôle de l'histoire » (ZO, 32). Trois livres en viennent à se superposer : le guide touristique, impuissant à révéler un passé mortifère, se voit concurrencé et transfiguré par la fiction romanesque, qui le réinvestit pour susciter la vision d'un registre où s'inscriraient magiquement les destinées de chacun.

## 9.2 Postures alternatives : quand le romancier se réapproprie l'Histoire

« La volonté de puissance existe, et se manifeste sous forme d'*histoire* ; elle est en elle-même radicalement improductive<sup>671</sup>. »

Michel Houellebecq

### 9.2.1 Faire de l'histoire un moyen de penser le présent

La posture de Michel Houellebecq envers l'Histoire est double : le romancier ne se contente pas de montrer comment les touristes se l'approprient ; il exploite lui-même le matériau historique à des fins romanesques. Car le passé tel qu'il est présenté constitue rarement une fin en soi : son évocation ne vaut qu'en tant qu'elle permet de mieux penser le temps présent. Ce parallèle entre Histoire et contemporanéité est observable dès la parution d'*Extension du domaine de la lutte*. Quand le protagoniste se rend à Rouen, il se montre attentif à l'histoire de la place du Vieux Marché : « C'est une place assez vaste, entièrement entourée de cafés, de restaurants et de magasins de luxe. C'est là qu'on a brûlé Jeanne d'Arc, il y a maintenant plus de cinq cents ans<sup>672</sup>. » Il est également attentif au charme des quartiers médiévaux : « il y a de très beaux vestiges moyenâgeux, des maisons anciennes d'un charme réel. Il y a cinq ou six siècles, Rouen a dû être une des plus belles villes de France<sup>673</sup> ». Mais s'il recourt à l'hyperbole, c'est pour mieux souligner *a contrario* ce que la ville est devenue : « maintenant tout est foutu. Tout est sale, crasseux, mal entretenu, gâché par la présence permanente des voitures, le bruit, la pollution<sup>674</sup> ». Ce constat sans nuances se prolonge sous la forme d'une évocation à caractère nettement satirique des lieux où a péri la pucelle d'Orléans :

Pour commémorer l'événement on a construit une espèce d'entassement de dalles de béton bizarrement incurvées, à moitié enfoncées dans le sol, qui s'avère à plus ample examen être une église. Il y a également des embryons de pelouse, des massifs floraux, et des plans

---

<sup>671</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *op. cit.*, p. 87

<sup>672</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 80.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>674</sup> *Idem.*

inclinés qui semblent destinés aux amateurs de skateboard – à moins que ce ne soit aux voitures de mutilés, c'est difficile à dire<sup>675</sup>.

On le voit, l'histoire n'est jamais très loin ; les aménagements de la place peuvent se lire comme une commémoration, cependant présentée sur un mode clairement déceptif : le présent y paraît indigne de son glorieux passé. Ce constat ne se limite d'ailleurs pas à la ville : on observe un même sentiment de déperdition lorsque le narrateur se rend aux Sables d'Olonne, quelque temps plus tard. Le village historique y est appréhendé dans une temporalité longue, à la faveur d'une description assez sommaire : « quelques vieilles maisons et une église romane. Rien de bien spectaculaire : ce sont des constructions en pierres robustes, grossières, faites pour résister aux tempêtes, et qui résistent aux tempêtes, depuis des centaines d'années<sup>676</sup>. » Le narrateur imagine la vie passée de ses habitants, marquée par une même rusticité : « C'était une vie sans distractions et sans histoires, dominée par un labeur difficile et dangereux. Une vie simple et rustique, avec beaucoup de noblesse. Une vie assez stupide, également. » (PL, 122). Mais l'évocation du passé, pour austère qu'elle soit, est opposée à une vision particulièrement déprimante du temps présent qu'incarnent les résidences pour les vacanciers construites à proximité : « En cette saison tout était désert, et les sifflements du vent s'engouffrant entre les structures de béton avaient quelque chose de nettement sinistre. » (PL, 123)

Ce va-et-vient temporel, qui fait du passé un moyen de déplorer le présent, est exploité de façon plus systématique encore dans *Plateforme*. Le romancier fait-il allusion au passé industriel de Surat Thani ? c'est pour observer que « [l]e résultat sert en partie à transporter [...] des touristes occidentales comme Babette et Léa » (PL, 89)<sup>677</sup>. Évoque-t-on les victimes du pont de la rivière Kwai durant la Seconde Guerre Mondiale ? C'est pour en conclure qu'« il demeurerait impossible d'avoir une liaison ferroviaire correcte entre Singapour et Delhi. » (PL, 67) Retracer-t-on la complète destruction d'Angkor par les Birmans au XVIII<sup>e</sup> siècle ? C'est pour observer que « Maintenant c'[est] bien paisible » et relever, à la faveur d'une plaisante métalepse, que « Du roi Ramathibodi il ne rest[e] pas grand-chose, sinon quelques lignes dans le guide Michelin » (PL, 86-87) : une fois encore, la déréalisation menace ; et l'Histoire apparaît vaine, comme si elle n'avait d'autre raison d'être que de nourrir – cruelle ironie du sort – les guides touristiques... Un parallèle assez comparable est observable dans *La Carte et le Territoire*, où l'évocation du passé de la ville que visite le protagoniste est mise en relation avec les conditions de son hébergement par un lien de causalité sous-entendu par l'enchaînement des

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>677</sup> Un même va-et-vient entre passé et présent est observable dans *Lanzarote* : « Un minibus Toyota, c'est quand même autre chose qu'une diligence. » (Michel Houellebecq, *Lanzarote, op. cit.*, p. 16).

propositions : « Le déclin de Beauvais, accompagnant celui de l'industrie textile, devait s'amorcer dès la fin du XVIIIe siècle ; il n'avait pas vraiment cessé depuis, et Jed trouva sans difficulté une chambre à l'hôtel Kyriad. » (CT, 181) Quant à la cathédrale Saint-pierre, dont on apprend que la construction fut initiée par le comte-évêque Milon de Nanteuil, elle est résumée par un commentaire lapidaire : « trois étoiles Michelin, vaut le voyage ». (CT, 181)

Il entre un grand pessimisme dans la perception houellebecquienne de l'histoire, et même un certain nihilisme : tout se passe comme si le présent était incapable de tirer des enseignements du passé, ou même d'en conserver la trace. D'où la tendance qu'a Michel Houellebecq à idéaliser le passé du royaume Thaï dans *Plateforme* : « Pendant deux siècles (et en fait jusqu'à nos jours), le royaume ne connut aucune guerre extérieure importante, pas davantage de guerre civile ou religieuse ; il réussit également à échapper à toute forme de colonisation. Il n'y eut pas non plus de famine, ni de grandes épidémies. » (PL, 88) *A contrario*, l'entrée dans le monde moderne est présentée comme une forme de déchéance :

Maintenant c'était différent, la Thaïlande était entrée dans le monde libre, c'est-à-dire dans l'économie de marché ; elle avait connu voici cinq ans une crise économique fulgurante, qui avait fait perdre à la monnaie la moitié de sa valeur, et mis les entreprises les plus prospères au bord de la ruine. C'était le premier drame qui atteignait vraiment ce pays, depuis plus de deux siècles. (PL, 88)

Un même processus est à l'œuvre lorsque le narrateur évoque un voyage à Cuba. Il note au sujet des Tainos, les premiers habitants de l'île : « Aujourd'hui il n'en restait plus rien, hormis quelques traces génétiques minimales dans le physique de certains individus ; leur culture avait entièrement disparue, elle aurait aussi bien pu ne jamais avoir existé. » (PL, 245) La place qui leur est réservée – dans le « musée d'histoire locale » d'une petite ville cubaine – vient ironiquement parachever leur disparition : eux aussi sont condamnés à survivre à l'état de matériau touristique. D'ailleurs, toute l'histoire de l'île, telle que la rapporte ensuite le narrateur, s'apparente à une série d'échecs : depuis l'arrivée des Espagnols et les « conflits classiques entre les puissances coloniales » (PL, 245) jusqu'à l'indépendance qui contraint l'île à « passer aussitôt sous domination américaine » (PL, 246), puis la révolution au terme de laquelle Cuba a « rapidement dû se rapprocher du bloc soviétique », c'est comme si l'Histoire se réduisait à une longue suite d'événements subis. Le protagoniste en vient même à assimiler l'existence des Tainos à une forme de paradis du seul fait de la rareté des événements qu'ils auraient connus : « Ils semblaient avoir mené une existence paisible, faite d'agriculture et de pêche [...] Tout cela donnait sinon une impression d'éden, du moins celle d'une histoire lente » (PL, 245). Faut-il y voir le retour du mythe du Bon Sauvage, tel que l'idéalise souvent le tourisme ? À la

représentation linéaire de l'Histoire telle que la conçoit la modernité européenne, le narrateur semble préférer le fonctionnement cyclique des sociétés traditionnelles.

Dernier paradoxe – ou ultime dérision : si l'on en croit Michel Houellebecq, l'histoire telle qu'elle s'est déroulée au XXe siècle, y compris dans ses soubresauts les plus sanglants, n'aurait eu d'autre effet que de permettre *in fine* au plus grand nombre... de pratiquer le tourisme : « On croit souvent que les Russes ont accompli la grande révolution qui leur a permis de se débarrasser du communisme dans l'unique but de consommer des McDonald's et des films de Tom Cruise ; c'est assez vrai, mais chez une minorité d'entre eux existait, aussi, le désir de déguster du Pouilly-Fuissé ou de visiter la Sainte-Chapelle. » (CT, 81)

### **9.2.2 Promouvoir un autre rapport au temps**

Dans l'usage très libre qu'il fait du matériau historique, le roman contemporain ne fait pas que questionner la relation que le voyageur entretient avec son le présent : il lui permet aussi de s'en abstraire ; c'est à cet effort que tend le protagoniste du roman *Méoré* d'Olivier Rolin.

#### **Apprendre à ne plus penser l'histoire en touriste**

Comme son titre l'indique, le roman de Rolin est tout entier consacré à l'évocation du passé d'une ville d'Afrique de l'Est (ce qui était également vrai de *Port-Soudan*, paru en 1994). Le roman conjoint à l'évocation d'une époque récente (le XXe siècle finissant) celle d'un passé prestigieux qui trouve sa source dans les premiers âges de la civilisation égyptienne antique. Cette exploration n'a rien de touristique ; d'une certaine manière, le romancier prend même le contre-pied du tourisme qui promet un rapport à l'histoire sous la forme d'une expérience éphémère et sécurisante. Le passé tel que l'explorent les principaux personnages du roman revêt même une dimension existentielle, aux antipodes du rapport superficiel que le touriste entretient généralement avec les régions qu'il visite. Olivier Rolin s'emploie à distinguer ses principaux personnages de la figure habituelle du voyageur en en faisant soit d'authentiques archéologues (Vollender, Else), soit des individus passionnés d'histoire (le narrateur). En cela, il adopte une posture assez proche de celle de Mathias Énard.

Ce décalage avec les préoccupations ordinaires des touristes est amplifié par l'objet des conversations – qui toutes font la part belle à des considérations historiques – et par la teneur des méditations du protagoniste, rapportées tantôt sous la forme d'un flux de conscience, tantôt sous la forme d'un monologue vaguement adressé à un échassier migrateur répondant au nom d'Harald ; ces pensées ou ces propos du narrateur trahissent une constante fascination pour l'histoire (qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle du pays dans lequel il réside). Ce dernier

reconnaît lui-même le caractère excessif de cet intérêt pour le passé, en l'opposant à l'indifférence de l'une de ses compagnes : lui ne jure que par « les soldats de l'An II, Marceau et l'armée de Sambre-et-Meuse, et ton rire, ô Kléber, toutes ces histoires hugoliennes [...] alors qu'elle ne rêvait que de ce nouveau monde virtuel et ludique d'où l'Histoire avait été chassée avec le réel. » (ME, 125) À l'évidence le romancier prend le parti de se démarquer clairement de son époque, laissant deviner en creux la critique d'un présent qui assimile l'attention que l'on porte au passé à une forme d'anachronisme.

L'intérêt que manifeste le narrateur pour l'histoire du Soudan s'exprime dans les toutes premières pages du roman, où il s'emploie à retracer l'historique de la région ; il en évoque les périodes les plus reculées : « Sur le territoire du Soudan se sont succédé, au cours des trente derniers siècles, des royaumes vaguement pharaoniques, des principautés chrétiennes, des sultanats musulmans » (ME, 11), avant d'en venir à la période coloniale puis à la situation présente du Soudan : « on passa, avec Kitchener, aux choses sérieuses de l'Empire britannique, qui durèrent jusqu'en 1955. » (ME, 12) D'emblée, le protagoniste se singularise par son érudition. D'abord en raison de l'abondante documentation à laquelle il recourt – il mentionne incidemment les « six tomes empilés de l'*encyclopédie* [qui lui] servent de table de chevet » (ME, 10). Ensuite par la manière dont il s'inscrit dans une longue tradition savante, dans la lignée des plus illustres historiens de l'antiquité : « Méroé c'est la ville fabuleuse dont parlent Hérodote et Strabon, Pline et Sénèque » (ME, 49). Ces références historiographiques sont elles-mêmes mises en relation avec des figures beaucoup plus contemporaines lorsque sont évoqués les explorateurs partis à la recherche de la source du Nil : « Quand on pense que tant de types se sont tués à chercher LA source, l'abîme sans fond dont parle Hérodote... Bruce, Burton, Speke, Schweinfurth, Baker... des tas... » (ME, 17) Le recours à l'énumération témoigne de l'étendue des connaissances du narrateur ; sa quête érudite se manifeste de manière tout aussi exemplaire lorsqu'il décrit la bibliothèque du musée d'Archéologie à laquelle un mot de Vollender lui a permis d'avoir accès :

Toutes les époques, toutes les langues étaient mélangées, et ainsi je devais chercher mes pauvres Afro-Byzantins dans le dédale des dynasties égyptiennes et des royaumes méroïtiques, exhumer un ouvrage italien du milieu de vastes décombres anglais ou allemands qui avaient été les *Archeological Surveys* de Reisner ou les *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopia* de Lepsius. Au milieu de ces publications savantes, on tombait sur un vieux Guide bleu ou un petit gisement de romans policiers dont l'incongruité sympathique prouvait qu'il y avait eu de la vie, autrefois, en ce lieu. (ME, 158)

Égarés l'un et l'autre au milieu des ouvrages érudits auxquelles se consacrent le narrateur et ces prédécesseurs, guides touristiques et romans sont renvoyés dos-à-dos. En vertu d'une axiologie tacitement héritée d'une longue tradition lettrée, le narrateur fait du tourisme ou de la lecture de romans – deux activités associées à la récréation de l'esprit – une manière de contrepoint à ses activités savantes.

### **Aux antipodes du tourisme : habiter le passé pour fuir le présent**

Cet intérêt qu'entretient le narrateur pour le passé du Soudan vient de son histoire personnelle, qui l'a amené à dépasser la condition du voyageur *lambda*. Son arrivée en Afrique, due à une séparation, ne le prédisposait pas *a priori* à s'intéresser à l'histoire. Il le reconnaît d'ailleurs volontiers et compare la personne qu'il était alors à un touriste : « Ces immensités que je parcourais auparavant sans but pour tromper l'ennui, comme un touriste qu'une subite amnésie eût empêché de revenir chez lui, je me mis à les sillonner pour y retrouver les vestiges de mes royaumes d'antan. » (ME, 162) Plutôt que de s'inscrire dans un cheminement touristique, le personnage choisit la rupture ; il s'en éloigne pour développer une authentique fascination envers l'histoire. En cela aussi le roman s'éloigne du tourisme tel qu'il est communément pratiqué pour explorer une voie alternative.

Le cheminement singulier du narrateur est rendu possible par le discours de Vollender, qui à bien des égards joue le rôle d'un initiateur. Dans ses propos, il fait du Soudan un pays coupé du monde, et partant une région en marge de l'histoire : « ses civilisations reproduisent et fossilisent des formes qui viennent d'ailleurs mais qui demeurent dans ce conservatoire torride à l'écart des routes du monde » (ME, 87). À en croire l'archéologue, l'Égypte antique y aurait d'une certaine manière longtemps survécu : « quelque chose d'elle demeure vivant très au Sud, protégé par les déserts brûlants où personne ne s'aventure. » (ME, 88) Insensiblement, le Soudan se trouve même associé à l'idée d'une région sans histoire, c'est-à-dire où le temps ne s'écoule quasiment plus : « ce pays [...] semblait nier l'Histoire, ou plutôt lui offrir un milieu extrêmement lourd, pour ainsi dire visqueux, à travers lequel elle se propage avec une lenteur telle qu'elle finit par se transformer en son contraire » (ME, 89). Nourri des discours de Vollender, le narrateur en vient à développer une perception très singulière du passé, qui prend chez lui une dimension véritablement existentielle : quand le personnage prétend retrouver dans l'Histoire « les vestiges de [s]es royaumes d'antan » (ME, 162), il laisse entendre à la fois le rapport très personnel qu'il entretient avec ce passé qu'il redécouvre (par le choix du possessif) et la manière dont ce passé en vient à se spatialiser (ce que suggère l'évocation de « royaumes »). L'idée selon laquelle l'histoire en viendrait à constituer un territoire est d'ailleurs explicitement formulée par le protagoniste : « Je croyais être heureux d'habiter enfin

le passé. » (ME, 165) Il se rêve même l'administrateur de « ce monde aboli dont [il s']imaginai[t] être non seulement l'un des légataires, mais l'un des dignitaires. » (ME, 163) : dans une syntaxe, un lexique et un phrasé qui ne sont pas sans rappeler ceux des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, il se vit comme l'infatigable gardien d'un patrimoine méconnu : « J'administrerais, je parcourais mes frontières, mes ruines. [...] J'inspectais, je relevais les fortifications écroulées. J'étais la conscience de ce qui n'était plus, je parlais aux archers morts : leurs flèches, de nouveau, comme toujours, jaillies de la tombe du sable, triomphaient du temps. » (ME, 163) En somme, il poursuit un rêve assez proche de celui de Vollender affirmant quant à lui : « Cette Égypte fantôme, africaine et tardive, déplacée, métissée, anachronique, cette beauté bâtarde, je décidai que ce serait mon pays. » (ME, 175)

Ce singulier rapport au passé est présentée par le narrateur lui-même comme une forme de délire : il reconnaît qu'il s'agit là de « chimères » (ME, 164) et admet que s'il se prend à rêver d'un temps devenu territoire, c'est parce qu'« il y a peu de folies qui soient assez radicales, utopiques, pour renoncer à tout lieu » (ME, 163). Autre manière de dire que cette représentation du temps peut être inspirée par un imaginaire littéraire ; c'est ce que suggère Olivier Rolin en notant : « À Old Dongola, j'allai faire mon petit Chateaubriand » (ME, 164). La référence à l'auteur de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, parce qu'elle n'est pas dépourvue d'humour, peut faire sourire ; mais elle inscrit aussi l'écriture de *Méroé* dans la continuité d'un écrivain connu pour sa propension à s'affranchir de la stricte référentialité, et sensible au pouvoir de la fiction. Ainsi que le note Marc Dambre, « [l']histoire devient alors un pays mental à composer, un espace de substitution<sup>678</sup>. » Le texte de Rolin prend le contre-pied de l'histoire linéaire et rationnelle que privilégie le tourisme. Il lui préfère une *histoire* empruntée à la littérature.

En choisissant un pays aussi éloigné des flux touristiques que peut l'être le Soudan, Olivier Rolin se donne l'occasion de renouer avec une tradition érudite que Marguerite Yourcenar évoquait dans *Archives du Nord* à travers la figure de Michel Charles, son grand-père paternel. À son époque, les vestiges des civilisations passées, presque vierges de tout aménagement touristique, y sont encore le support à la méditation sur le devenir de l'humanité. L'auteure, commentant les lettres de son aïeul, évoque le spectacle qu'offrait Rome vers 1845 : « Ce qu'il [Michel-Charles] visite est une Italie que nous ne voyons plus. Les ruines y sont encore de grands vestiges drapés de plantes grimpantes, devant lesquelles on vient rêver aux fins dernières des empires<sup>679</sup> ». À ce tableau, Marguerite Yourcenar oppose celui qu'offre la

---

<sup>678</sup> Marc Dambre, « Mélancolies dans le roman et histoire du dernier demi-siècle », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 79.

<sup>679</sup> Marguerite Yourcenar, *Archive du Nord*, op. cit., p. 134.

ville dite « éternelle » à son époque à elle : « ce ne sont pas ces spécimens d'architecture du passé restaurés, étiquetés, maquillés la nuit par des projecteurs, rapetissés par le voisinage de buildings que le prochain bombardement aplatira avec eux<sup>680</sup>. »<sup>681</sup>

---

<sup>680</sup> *Idem.*

<sup>681</sup> Le paradoxe – mais il n'est sans doute qu'apparent –, c'est que Marguerite Yourcenar, regrettant de ne plus pouvoir « rêver aux fins dernières des empires » devant les ruines, y rêve à sa façon... devant l'aménagement dont elles ont fait l'objet. L'objet s'est déplacé, mais la mémoire familiale perdure.

## Chapitre 10 Quand roman et tourisme parlent des langues étrangères : l'impossible dialogue ?

« Les langues sont des monuments aussi intéressants que les pyramides ou le Parthénon, pourquoi ne les visiterait-on pas ? N'en ramènerait-on pas des ‘souvenirs ?’<sup>682</sup> »

Olivier Rolin

La pratique du voyage amène presque nécessairement à la confrontation avec d'autres langues. Or pour l'écrivain, cette dimension langagière est nécessairement une préoccupation centrale : plus qu'un vecteur au moyen duquel s'effectuerait la communication, elle est le corps sensible, la chair même de toute œuvre littéraire. Cette attention portée à la langue, aux langues, se lit dans l'étymologie même du mot *roman* : pour Chrétien de Troyes, *mettre en roman* c'est, plutôt que de construire un récit fictif, transposer un récit d'une langue savante vers une langue vernaculaire ; la figure du romancier se trouve donc, dès ses origines, associée à celle d'un passeur qui ne peut qu'être attentif aux questions de traduction et aux enjeux qu'elle recouvre.

Confrontée à la diversité des langues, la littérature occidentale manifeste deux approches contradictoires : d'un côté, elle valorise la profusion des langues qui permettent d'accéder à différents horizons culturels ; de l'autre elle la présente comme une malédiction, à l'instar de l'épisode biblique de la tour de Babel (*Genèse*, IX, 9) qui fait de leur multiplication un moyen de punir les hommes de leur orgueil excessif en empêchant la communication de s'établir. L'évocation de cet obstacle que constitue la cohabitation de différents idiomes est fréquente dans la littérature du voyage, qui laisse deviner les difficultés qu'éprouve le voyageur à comprendre et à se faire comprendre en territoire étranger. C'est particulièrement vrai au Moyen Age, où la diversité des parlers vernaculaires est telle que la communication est parfois impossible d'une province à l'autre ; mais cet obstacle perdure dans les époques ultérieures, *a fortiori* pour celui qui entend voyager. Pour pallier ces difficultés, plusieurs solutions sont mises en œuvre : souvent, le voyageur lettré se fait comprendre de ceux qui le reçoivent par le recours à une langue savante, le plus souvent le latin, consacrant ainsi le rôle des langues héritées de l'Antiquité dans la constitution ou le maintien d'une élite sociale et intellectuelle européenne ;

---

<sup>682</sup> Olivier Rolin, *Mon Galurin gris*, op. cit., p. 18.

parfois il recourt aux services d'un traducteur – en particulier lorsqu'il s'agit de communiquer en dehors des cercles savants ou dans des régions extérieures à la zone d'influence de la *lingua romana*. Parfois aussi le voyageur s'exerce lui-même à la pratique d'une langue étrangère ; il lui reste enfin la possibilité, en recourant à travers différentes formes de langage non-visuel, d'espérer se faire un tant soit peu comprendre des ses interlocuteurs. La pratique de plusieurs langues a joué un rôle de premier plan dans la production littéraire française et européenne : l'on sait tout ce que l'Europe humaniste doit à la traduction des textes de l'Antiquité grecque et romaine dans la période qui suit la chute de Constantinople en 1453. Le rôle des interprètes se révèle tout aussi capital dans les décennies qui suivent la découverte du Nouveau Monde. Même la publication des *Mille et une nuits* par Antoine Galland, entre 1701 et 1715, illustre le pouvoir du traducteur : celui-ci contribue à une vogue orientaliste dans l'Europe du début du XVIIIe siècle. D'ailleurs, la curiosité des Européens pour les langues étrangères ne se dément pas dans les siècles suivants : les travaux de Champollion visant à décrypter les hiéroglyphes égyptiens suscite une grande curiosité à l'égard des langues étrangères, fussent-elles réputées perdues.

L'examen des récits de voyage offre un aperçu très concret des difficultés qu'éprouvent le voyageur qui veut communiquer avec ses compagnons de route ou avec les autochtones (si tant est qu'il le désire, ce qui est loin d'être toujours le cas dans la pratique du *Grand Tour* : « Que la langue fasse obstacle aux communications avec les autres voyageurs est sans importance », note Catherine Bertho-Lavenir, « car fraterniser avec n'importe qui ne faisait pas partie des rites du voyage. Le jeune Ruskin, souvent mange seul dans sa chambre<sup>683</sup>. ») Pour qui veut communiquer malgré tout, l'interprète est une figure obligée. Il apparaît souvent dans les récits de voyage en Orient tel qu'on le pratique au XIXe siècle, et son absence est parfois fort préjudiciable. Chateaubriand rapporte ainsi avec humour les difficultés qu'il rencontre pour se faire comprendre de son hôte en Grèce :

Mon cicerone savait à peine quelques mots d'italien et d'anglais. Pour me faire mieux entendre de lui, j'essayais de méchantes phrases de grec moderne ; je barbouillais au crayon quelques mots de grec ancien ; je parlais italien et anglais, je mêlais du français à tout cela. [...] Le janissaire et le guide (espèce de juif demi-nègre) donnaient leur avis en turc, et augmentaient le mal<sup>684</sup>.

Si la plupart des voyageurs s'amuse et s'agacent tour à tour de la difficulté qu'ils ont à se faire comprendre, ils sont rarement indifférents à la possibilité de nourrir leurs écrits de mots

---

<sup>683</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le Stylo*, op. cit., p. 39.

<sup>684</sup> Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, op. cit., p. 124.

ou de tournures empruntés au territoire qu'ils visitent. « L'écriture de voyage aurait de tradition assimilé des mots étrangers de diverses manières », note Tangram Ravindranathan : « les récits de Chateaubriand en les laissant tirer leur sens du contexte, ceux de Nerval plus maladroitement en les faisant précéder de leurs équivalents français. De même des mœurs, comparées, chez Pierre Loti par exemple, à des coutumes connues, ou encore les paysages nouveaux à ceux du pays natal, dans le but de mieux 'acclimater des réalités lointaines'<sup>685</sup> ».

L'essor du tourisme tend à multiplier les moyens mis à disposition des voyageurs pour pallier les difficultés communicationnelles : très tôt les guides de voyage fournissent des renseignements visant à rendre le voyageur plus autonome ; le recours au guide ou au traducteur s'étend et se professionnalise : hôtels et lieux d'hébergement se développent qui mettent à disposition des voyageurs des interlocuteurs parlant leur langue – ou à défaut parlant l'anglais. Les premiers voyages organisés au milieu du XIXe siècle permettent aux citoyens britanniques de découvrir l'Exposition Universelle à Paris. Ils préfigurent le développement d'un grand nombre d'agences de tourisme offrant aux voyageurs la possibilité de circuler d'abord à l'échelle de l'Europe puis bientôt du monde entier et de découvrir ainsi des pays dont ils ne parlent pas nécessairement la langue. L'activité touristique, parce qu'elle s'efforce d'offrir des conditions de voyage sécurisées, tend systématiquement à aplanir les difficultés que pourrait rencontrer le voyageur en supprimant ou en limitant autant que possible toutes les situations où celui-ci serait obligé de recourir à des langues étrangères ; cette entreprise n'est pas sans bénéfices : en développant l'usage des guides, en recourant à une signalétique constituée de pictogrammes compréhensibles par tous, en traduisant les informations mises à disposition des touristes, en offrant des visites adaptées en fonction de leur nationalité et en généralisant l'usage de l'anglais, le tourisme confère au plus grand nombre une relative autonomie lui permettant d'accéder à des territoires qui lui auraient été autrefois interdits. Les touristes maîtrisant mal les langues étrangères, autrefois cantonnés à leur pays d'origine ou aux circuits organisés, peuvent à présent se risquer au-delà. Observées à distance, sans que le voyageur cherche à se les approprier, les langues étrangères deviennent un support à la rêverie, la marque d'un exotisme charmant et au fond relativement inoffensif.

Mais cette liberté qu'offre l'activité touristique, en prétendant faire l'économie de la langue de la région visitée, n'est pas sans contreparties : bien souvent le touriste, à la manière d'un cosmonaute lâché dans l'espace, ne doit sa survie qu'aux réserves d'air qu'il embarque avec lui ou qu'au cordon qui le relie à son vaisseau. Qu'un incident survienne et le voilà subitement livré à lui-même, dans un environnement linguistique dont il ne maîtrise pas les

---

<sup>685</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 147.

codes les plus élémentaires. Son addiction à la traduction, surtout, l'empêche d'approcher ce qui fonde l'identité même d'une région donnée, tant il est assuré que chaque réalité n'a d'existence que dans sa langue propre ; condamné à vivre par procuration, une partie du monde sensible qui s'offre à lui demeure inaccessible, inconnaissable. Sa situation est plus précaire encore lorsqu'il doit passer par le truchement d'une langue tierce, souvent l'anglais – voire cette version simplifiée de la langue que l'on désigne aujourd'hui par *basic english*, *broken english* ou par *globish* – ce mot valise combinant *global* et *english*. Ne survit à cette double traduction qu'une vision bien souvent superficielle et dépourvue de nuances : comme le note Marc Augé, « [l]e recours au *basic english* [...] marque moins le triomphe d'une langue sur les autres que l'invasion de toutes les langues par un vocabulaire d'audience universelle. C'est le besoin de ce vocabulaire généralisé qui est significatif, plus que le fait qu'il soit anglais. L'affaiblissement linguistique (si l'on nomme ainsi la baisse de la compétence sémantique et syntaxique dans la pratique moyenne des langues parlées) est davantage imputable à cette généralisation qu'à la contamination et à la subversion d'une langue par une autre<sup>686</sup>. » Régis Debray en vient à considérer qu'une planète où l'on ne parlerait qu'une seule langue serait privée de dépaysement<sup>687</sup>.

\*\*\*

Comment se repérer et trouver ses repères dans un territoire étranger ? Comment entrer en contact avec des interlocuteurs allophones ? Comment parvenir à s'immerger et éventuellement à rendre compte d'un univers où l'on parle une langue qui n'est pas la sienne ? Comment s'initier à une langue qui nous est étrangère ou comment contourner cette difficulté ? Nombreuses sont les questions que pose l'entrée dans un nouveau territoire linguistique. Tourisme et roman, parce qu'ils ne poursuivent pas les mêmes objectifs, tendent à défendre deux positions antagonistes : le premier voit surtout dans la diversité des langues un obstacle à son développement, quand le second entrevoit au contraire une voie d'accès privilégiée à la culture de l'autre et même l'une de ses composantes essentielles.

L'écrivain, lui, porte un regard nécessairement partial sur la question ; de par la relation intime qu'il entretient avec la langue qui est tout à la fois son matériau et sa raison d'être, il a une conscience aiguë de l'importance qu'il convient d'accorder aux idiomes étrangers ; d'autant qu'il est parfois lui-même traducteur<sup>688</sup>. À ce titre, il a conscience que c'est la langue

---

<sup>686</sup> Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 138.

<sup>687</sup> Debray dit venir d'une Europe fatiguée « qui pense aux vacances » et dont les « officiels ont à cœur d'effacer les frontières linguistiques sous une langue unique, le *globish*, qui n'a d'anglais que le nom. » (Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, p. 15).

<sup>688</sup> « [Mathias Énard] est [...] l'auteur aux éditions Verticales d'une traduction du persan de Mirzâ Habib Esfahâni, *Épître de la queue* (coll. « Minimales », 2004) et de la traduction de l'arabe (Liban) du récit de Yussef

qui lui permet un contact avec l'altérité. « C'est dans l'opération de la traduction que se mesurent le potentiel et l'enjeu d'une relation à l'autre, et donc de l'être au monde<sup>689</sup> », rappelle Tangram Ravindranathan. « On comprendra que le voyage, comme ouverture d'un univers géographique et culturel vers le dehors, met toujours en jeu – que ce soit pour l'exploiter ou la malmenier, l'entraver – la fonction traductrice<sup>690</sup>. » Le romancier, bien souvent, se trouve confronté à un dilemme : lui faut-il privilégier la compréhension – au risque d'aplanir singulièrement la complexité du territoire qu'il entreprend d'explorer –, ou montrer toute la richesse qui naît de la confrontation des langues – au risque de s'égarer lui-même ?

Cette alternative est d'autant plus redoutable que l'écrivain se trouve partagé lui-même, à l'instar du touriste, entre deux ou trois langues : celle dans laquelle il écrit (le français, pour les auteurs qui nous intéressent), celle du pays qu'il évoque – et celle, parfois distincte, qui permet effectivement la communication. Comment peut-il suggérer l'intrication de l'identitaire, du vernaculaire et du véhiculaire quand bien souvent ces idiomes, dans un contexte touristique, dialoguent, s'opposent et parfois s'hybrident ? L'enjeu se trouve complexifié par le fait que l'écrivain doit non seulement trouver les mots pour rendre compte d'une réalité qui lui est étrangère, mais encore faire en sorte d'être compris par son lecteur. Pour Christine Montalbetti, l'obstacle langagier se situe à la fois au plan de l'émission et de la réception : « Du côté de la production du discours, parce que la chose visuelle est hétérogène aux instruments du langage qui s'essayer à la fixer ; du côté de sa réception, parce qu'à son tour l'énoncé, qui est de l'ordre du langage, est hétérogène aux moyens de la représentation intérieure, qui procède nécessairement à des réaménagements<sup>691</sup>. »

Tout l'intérêt de ce questionnement langagier vient de ce que, par-delà la manière dont le romancier rend visibles ces malentendus linguistiques, c'est son propre travail qu'il interroge : la difficulté qu'éprouve le touriste à se faire comprendre fait indirectement écho à la manière dont l'écrivain fait entendre cette « langue » singulière qui est la sienne. Il nous faudra donc questionner la manière dont cet écart de perception entre roman et tourisme se fait sentir dans le travail de l'écriture : comment le romancier, conscient de la richesse d'un idiome étranger qui constitue un point d'entrée privilégié vers un territoire inconnu, met-il en lumière la manière dont le touriste parvient (ou pas) à dialoguer avec ses interlocuteurs étrangers ? Comment parvient-il à déjouer l'emprise du tourisme qui souvent prétend faire l'économie du

---

Bazzi Yasser Arafat *m'a regardé et m'a souri* (2007) » (« L'abécédaire de Mathias Énard », BULAC (Bibliothèque Universitaire des Langues et Civilisations) 5 décembre 2012 [en ligne]. URL : <http://www.bulac.fr/conferences-rencontres/archives/une-residence-decrivain-2012/labecedaire-de-mathias-enard/> [consulté le 1<sup>er</sup> août 2017].

<sup>689</sup> Tangram Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>690</sup> *Idem.*

<sup>691</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, pp. 36-37.

passage par la langue de l'autre, en réhabilitant dans et par son écriture la complexité d'un monde polyglotte ?

À cet égard, force est de constater que si certains auteurs accordent une importance prépondérante à la question des langues (c'est le cas en particulier d'Olivier Rolin ou de Jean-Philippe Toussaint), très peu restent indifférents à ces enjeux linguistiques. Dans un premier temps, nous nous attacherons à montrer comment les écrivains d'aujourd'hui parviennent à rendre compte des difficultés auxquelles est exposé le touriste en territoire étranger. Nous examinerons ensuite la propension qu'ont ces auteurs à réactiver une veine comique à la faveur des dérèglements qu'occasionne le langage. Nous verrons aussi par quels procédés ils tendent à valoriser la langue comme point de passage obligé vers un voyage authentique. Enfin, nous nous demanderons ce qui fait de la diversité des langues en contexte touristique un support privilégié pour penser le travail de l'écriture.

## 10.1 Exposer la fragilité du touriste en contexte étranger

Le plus souvent, l'incompréhension d'une langue étrangère est assimilée à une situation déstabilisante : l'écriture romanesque figure un voyageur qui peine à se faire comprendre. Elle rend compte de son immersion dans un univers plurilingue, exprime la déstabilisation et l'isolement qui en résultent et permet ainsi de comprendre ce qui le conduit à la tentation du renoncement.

### Nouvelle Babel : laisser entendre un univers cosmopolite

Conséquence inéluctable du tourisme et de sa massification, de multiples langues cohabitent les unes aux côtés des autres. Comment suggérer littérairement cette promiscuité linguistique ? Mathias Énard recourt à un dispositif original en évoquant les jeux organisés pour les pensionnaires du club de vacances turc – microcosme touristique s'il en est – où séjourne le protagoniste de *Zone* :

c'était le bingo multilingue, les assesseurs annonçaient d'abord le numéro en turc et le répétaient ensuite en anglais en allemand en français et en italien, *yirmi dört, twenty-four, vier und zwanzig, vingt-quatre, venti quattro*, cette mélodie absurde et régulière glissait sur la mer des heures durant, poème hypnotique et interminable (ZO, 54)<sup>692</sup>

---

<sup>692</sup> La situation décrite ici pourrait être inspirée d'un roman de Paul Bowles : « Dans le café, on entendait les joueurs de loto annoncer les numéros. *Ouahad aou tletine ! Arbaine !* » ; mais Mathias Énard prend le parti de

Le recours à l'italique – convention typographique permettant de démarquer les passages figurant dans des langues étrangères – permet d'identifier cinq langues différentes entremêlées à l'intérieur d'une même phrase. Ce chant qu'évoque le narrateur apparaît emblématique de la condition touristique qui voit partout circuler les hommes et les langues ; en donnant successivement à entendre chacun de ces cinq idiomes, l'auteur duplique d'une certaine manière la réalité<sup>693</sup> comme le fait sur un plan diégétique le narrateur lui-même, qui s'amuse à répéter à son tour les paroles qu'il entend : « je n'en perdais pas une miette depuis le balcon de la chambre, je regardais briller sur l'Égée l'incantation internationale, *on yedi, seventeen, siebzehn, dix-sept, diciasette*, je répétais consciencieusement tous les nombres » (ZO, 54). Un même phénomène est observable à l'échelle du roman lui-même, qui intègre de nombreuses formules en langues étrangères, notamment en arabe, en yiddish ou en croate. L'intrication du français et d'innombrables langues étrangères, également observable chez Olivier Rolin, est le marqueur emblématique d'une réalité mondialisée.

### **Rendre compte d'une expérience de l'isolement et de la déstabilisation**

Ce voyage dans un contexte linguistique étranger est souvent vécu par le voyageur comme une expérience déstabilisante : en présence de propos qu'il comprend mal ou qu'il ne comprend pas, ses certitudes vacillent. Bon nombre des romans de notre corpus rendent compte de cette perte de repères et du désarroi qui en résulte. Sans surprise, ces difficultés langagières surviennent souvent dans un contexte touristique. C'est le cas par exemple lorsqu'un personnage doit échanger des informations avec un conducteur de taxi. Dans *Clara Stern*, Éric Laurent évoque l'embarras qu'éprouve le narrateur lorsqu'il s'adresse à un chauffeur florentin ; la syntaxe paraît disjoindre le verbe de son complément pour y intercaler une parenthèse figurant l'obstacle que constitue la langue : « j'ânonnai à trois reprises (mon accent italien était si défectueux en effet que l'homme ne me comprit pas d'emblée) l'adresse d'un hôtel » (CS, 184). Une situation tout à fait comparable – au plan thématique comme au plan syntaxique – peut être observée à Kyoto dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint : « Je pris un taxi et indiquai au chauffeur, avec ma voix nasale (qui me donnait peut-être enfin l'accent japonais), non pas l'adresse de Bernard, mais le nom de la station de métro la plus proche. » (FA, 138) La parenthèse, comme chez Éric Laurent, vient s'intercaler au sein de l'énoncé pour en questionner l'intelligibilité ; mais elle revêt cette fois un caractère comique

---

multiplier les langues citées dans le texte (Paul Bowles, *Un Thé au Sahara [The Sheltering Sky]*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008 [1949], p. 99).

<sup>693</sup> L'auteur poursuit aussi une logique interne, qui réfère au fonctionnement de l'œuvre elle-même : le nombre que répète le protagoniste fait aussi référence au roman, qui comporte précisément vingt-quatre chapitres – nombre lui-même inspiré de la composition de l'*Iliade*.

attendu que le personnage ne parle pas un traître mot de japonais. Poussée à son paroxysme, cette fragilité communicationnelle peut conduire à une impasse ; c'est ce qui advient lorsque ce même personnage s'efforce d'indiquer le nom de son hôtel à un autre chauffeur, situé cette fois à Tokyo : il a beau « le répét[er] deux ou trois fois en précisant l'adresse telle qu'elle était indiquée sur la carte de visite qu'[il] [a] en [sa] possession, 2-7-2, Nishi-shinjuku, Shinjuku-ku » (FA, 79), l'entreprise se solde par un échec :

Le chauffeur, placide derrière sa vitre transparente, m'avait jaugé du premier coup d'œil – l'accent, la mine, la tenue vestimentaire – et, avec un sourire impuissant, m'avait éconduit sans autre forme de procès, et la portière s'était refermée toute seule sous mon nez, tandis que la voiture redémarrait déjà dans le brouillard en me laissant désemparé sur le trottoir, à méditer ma déconvenue. (FA, 79)

L'ignorance de la langue ou sa maîtrise trop approximative expose le voyageur à l'incertitude : il n'est jamais sûr de bien comprendre les informations qui s'offrent à lui. La fréquence des modalisateurs exprimant le doute témoigne de cette indécision : dans *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin, le protagoniste croit reconnaître une inscription en suédois « puisqu'il [lui] *semble* presque la comprendre » (SHC, 25 ; c'est nous qui soulignons) ; même expression de l'incertitude chez le narrateur de *Faire l'amour* comme chez celui de *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint : « je poursuivais ma route le long de ce qui me *semblait* être Higashioji » (FA, 156) ; « Je *n'étais pas sûr* d'avoir très bien compris ce qu'il voulait » (FU, 96). À sa manière, Éric Chevillard résume la conscience douloureuse qu'a le voyageur des malentendus auxquels l'expose son infirmité langagière : « Oreille rouge et peu musicale se demande [...] combien de conseils avisés venus du ciel il a méprisés, lui, depuis son arrivée au Mali, quels dangers il a frôlés et de quelles situations il a été la dupe risible du fait de son ignorance du tamasheq » (OR, 89).

« [O]n écoute ces voix parler de choses qui vous sont indifférentes, en une langue qu'on ne comprend même point. On éprouve la sensation atroce de l'être perdu<sup>694</sup> » : ce sentiment de dérégulation qu'évoque Maupassant dans *Les Sœurs Rondoli* est encore observable dans bien des romans contemporains, où la difficulté qu'éprouve le voyageur à comprendre ou à se faire comprendre occasionne fréquemment un sentiment de relégation. Dans *Méroé*, Olivier Rolin met en relief son isolement en l'opposant à un collectif indifférencié incarné par le pronom *ils*, qui désigne les Soudanais : « [...] ils commentent cette affaire en s'esclaffant, le plus aimablement du monde, sans doute, mais dans une langue que vous n'entendez pas, et dont vous

---

<sup>694</sup> Maupassant, *Les Sœurs Rondoli*, *op. cit.*, p. 26.

n'entendez que trop les rauques accents » (ME, 189) ; la langue arabe, incomprise, se trouve réduite à une suite de sonorités vaguement menaçantes. Jean-Philippe Toussaint lui aussi donne à entendre la solitude à laquelle est exposé le voyageur tributaire de ses hôtes : dans *Faire l'amour*, le protagoniste et sa compagne sont soumis au bon vouloir du Japonais Yamada Kenji, « le seul qui continuait à nous traduire quelques informations de temps à autre » (FA, 113). Dans *Fuir*, le narrateur désespère de ses amis chinois : « Tout occupés à leur conversation, ils ne me traduisaient presque plus rien » (FU, 73). Ironie du sort, les personnages sont attablés autour d'un plateau tournant qui semble revêtir une dimension métaphorique : expulsé de la conversation par un mouvement centrifuge, le voyageur se trouve rejeté aux confins d'une langue qu'il ne comprend pas.

### **Le touriste, incarnation d'un renoncement ?**

Cette incapacité qu'éprouve souvent le touriste à parler les langues étrangères se devine dans la manière dont les romanciers le mettent en concurrence avec d'autres figures beaucoup mieux exercées à leur maniement ; dès les premières pages de *Naissance d'un pont*, Maylis de Kerangal oppose la condition de Diderot, chef de chantier, à celle d'un touriste. Du fait de sa mobilité professionnelle, le cadre international se montre beaucoup plus ouvert à l'apprentissage et à la pratique de nouveaux idiomes :

[S]i son corps continuellement déplacé ne s'usait pas plus vite que celui d'un sédentaire astreint aux migrations pendulaires, sa bouche, elle, connaissait de drôles de chamboulements : toute langue parlée sur le chantier et facilement apprise venait y bouger intimement son français – un français déjà bien perturbé –, si bien qu'il lui arrivait de s'emmêler les pinceaux dans les courtes lettres qu'il écrivait à sa mère<sup>695</sup>.

Délibérément, la romancière oppose le travailleur au touriste, désigné de manière périphrastique et musicale en tant que « sédentaire astreint aux migrations pendulaires ». Seul le premier acquiert une langue hybride au contact d'un monde interlope : il « apprend les idiomes locaux dans les boîtes, dans les claques, dans les tripots<sup>696</sup> » ; même le langage des jeux de cartes est pour lui comme « une sorte de pidgin-english<sup>697</sup> ».

Olivier Rolin lui aussi dresse dans *Suite à l'hôtel Crystal* le portrait de plusieurs personnages qu'il situe délibérément aux antipodes de la figure du touriste peinant à s'exprimer dans des idiomes étrangers ; il valorise notamment la figure d'un traducteur et celle d'un

---

<sup>695</sup> Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010, pp. 14-15.

<sup>696</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 14.

conférencier habitué des milieux culturels étrangers. L'un et l'autre de ces deux personnages se singularisent par la précision de leur maniement de la langue étrangère. Les seules réserves formulées à leur égard apparaissent somme toute assez bénignes : le professionnel de la traduction recourt à des formulations un peu datées : « ‘emballez, c'est pesé’, répétait à tout bout de champ Iskandar qui, traducteur à ses heures de Mallarmé et de Maeterlinck en arabe, possède un vocabulaire français prétendument ‘populaire’ d'une parfaite désuétude [...] ‘on va se faire des couilles d'or’, serinait-il » (SHC, 77) ; quant au narrateur-conférencier, il rencontre bien quelques difficultés mais elles sont bien différentes de celle du touriste lambda car elles se cantonnent à de rares emplois très spécialisés : « j'ignore foutrement comment on dit ‘morpion’ en italien et que ce n'est pas le genre de renseignement linguistique qu'il est aisé de demander tout de go au directeur de la Villa ou au conseiller culturel de l'ambassade » (SHC, 87).

Le roman *Plateforme* de Michel Houellebecq radicalise cette approche des langues étrangères en explicitant la tentation que peut avoir le touriste contemporain d'abdiquer purement et simplement devant la difficulté de leur apprentissage. Même lorsqu'il se décide à s'établir en Thaïlande, à la fin du récit, le narrateur renonce à l'effort que constituerait l'étude d'un idiome étranger et se contente de quelques contacts superficiels :

En ce qui me concerne, ils se limitent à quelques mots prononcés en anglais. Je ne parle pas thaï, ce qui crée autour de moi une barrière étouffante et triste. Il est vraisemblable que je ne comprendrai jamais réellement l'Asie, et ça n'a d'ailleurs pas beaucoup d'importance. On peut habiter le monde sans le comprendre (PL, 368)

La formule utilisée traduit un renoncement conscient qui s'accompagne d'un constat lucide : « habiter le monde sans le comprendre », c'est prendre acte de la complexité du réel, de sa difficile intelligibilité qui ne saurait faire l'économie de l'apprentissage d'autres langues, et assumer à cet égard une forme d'abdication qui serait le propre de la condition touristique. Cette posture assumée dans le tout dernier chapitre était déjà en germe au tout début du roman : peu avant son premier séjour en Thaïlande, le narrateur évoquait déjà la « barrière de la langue » comme l'un des obstacles qui le conduisaient à préférer significativement, plutôt que « voyager », « pratiquer le *tourisme* » (PL, 34 ; c'est l'auteur qui souligne).

## 10.2 Prendre le parti d'en rire

Si le tourisme offre au voyageur la possibilité de renoncer purement et simplement à la pratique des langues étrangères, certains romans empruntent, eux, une voie toute différente : à

leur façon, ils désacralisent le langage et invitent le voyageur à rire des désagréments qu'il occasionne. Ce ressort comique n'est certes pas nouveau : les malentendus langagiers nourrissent une veine humoristique abondante qui avait déjà été identifiée et commentée par Henri Bergson dans *Le Rire* dès 1900<sup>698</sup>. Nombre de récits de voyages antérieurs à la naissance du tourisme en portent d'ailleurs la trace, à commencer par Nerval qui, en présence d'un locuteur étranger, ramasse « tout ce que [il] p[eut] savoir d'italien, d'espagnol, de provençal et de grec, et [...] compose avec le tout un discours fort captieux<sup>699</sup> »... avant de sourire de sa déconvenue : « Ô surprise ! ce brave Turc était un Français comme moi<sup>700</sup> ! » En l'inscrivant dans le contexte de l'activité touristique, le roman contemporain réactualise ce comique langagier. Le tourisme constitue en effet un répertoire particulièrement étendu de situations qui, en raison même de leur caractère prévisible et stéréotypé, sont susceptibles de donner lieu à toutes sortes de dérèglements, ce qui occasionne des formes de comique extrêmement variées.

### **Communication en mode dégradé**

Le roman contemporain montre notamment comment le touriste et son interlocuteur, en l'absence d'idiome commun, poursuivent leur communication en mode dégradé : les gestes accompagnent les paroles, et parfois s'efforcent de s'y substituer dans une forme de conversation non-verbale. Ce ressort comique est fréquemment exploité chez Jean-Philippe Toussaint. Il réapparaît presque systématiquement quand sont évoquées les relations qu'entretient le protagoniste de *Fuir* avec Zhang Xiangzhi, son compagnon de voyage : « de temps à autre, il me désignait quelque chose de façon autoritaire et bourrue, ma canette de bière vide par exemple, pour savoir s'il fallait en commander une autre, ou le chemin des toilettes, lorsque je m'étais levé, le regard indécis, pour m'indiquer la direction que je devais prendre » (FU, 35). Dans *La Télévision*, le gardien du musée berlinois qui s'adresse au protagoniste s'adonne à un même mode de communication non-verbale. Le recours à la gestuelle est cette fois-ci justifié par le contexte muséal (qui invite au respect du silence) et par l'extra-territorialité supposée du narrateur (qui est pris pour un touriste possiblement étranger) :

de la main, sans un mot, [il] me fit signe de reculer. Je me redressai un peu, et, sans vraiment quitter le tableau des yeux, l'interrogeai du regard. [...] Sans bouger, les doigts joints, lentement, il continuait de me faire signe de reculer, de m'éloigner du tableau. (TV, 232)

---

<sup>698</sup> Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011 [1900] ; s'agissant de la question du langage, on se reportera en particulier au chapitre II : « Le comique de situation et le comique de mots ».

<sup>699</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 179.

<sup>700</sup> *Idem.*

La scène, qui conforte la prédominance du champ visuel justifiée par l'observation d'une œuvre picturale, apparaît d'autant plus comique qu'elle est traitée à la manière d'une pantomime ou d'un film muet.

### **S'essayer à un langage étranger**

Parfois, c'est la manière dont l'autochtone s'efforce de parler une langue qui lui est étrangère qui prête à rire<sup>701</sup>. Dans *Bakou, derniers jours* d'Olivier Rolin, le jeune homme qui guide le voyageur dans la mosquée d'Achgabat l'« assomm[e] avec un flot d'informations délivrées dans un anglais effroyable » (BDJ, 104). Cette caractéristique est propice à un traitement caricatural :

son anglais est si approximatif que je ne comprends pas bien. *Tou dred ? Two hundred ?* Deux cents ? Ça paraît quand même beaucoup, mais pourquoi pas ? Bouygues est capable de tout. Soudain Tartuffe s'aperçoit que je prends des notes et s'inquiète : *Vat veurk you ? Journalist*, peut-être ? Oh, *my God !* Dangereux, ça. Et le voilà qui se précipite en nouvelles prosternations. (BDJ, 104-105)

Assez souvent, l'usage de l'italique s'applique à la langue du pays que visite le voyageur : il permet l'introduction dans son discours des fragments de l'idiome pratiqué par les autochtones. Mais en contexte touristique, un glissement s'opère : l'italique ne vient plus signaler des emprunts à la langue vernaculaire mais à la langue véhiculaire. Le maniement de cette dernière n'en demeure pas moins problématique, d'autant qu'elle est par définition étrangère au locuteur comme à son interlocuteur. D'où la pertinence des analyses de Christine Montalbetti qui observe qu'en toute situation « l'italique est de nature réflexive. [...] il rend visible à la fois la difficulté et le travail de sa résolution. [...] Il met en scène quelque chose du fonctionnement du texte, dans sa confrontation aux résistances de l'objet<sup>702</sup>. » Une situation assez comparable peut d'ailleurs être relevée dans le roman *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint, qui met aux prises le narrateur avec un interlocuteur chinois maîtrisant mal l'anglais ; ce comique de situation est parfois redoublé par les efforts consentis par le protagoniste pour donner le change : « Parfois, il m'adressait péniblement une phrase en un anglais rugueux, à laquelle je répondais en acquiesçant avec un sourire prudent, vague, gentil, qui n'engageait à rien » (FU, 35). En d'autres occasions, c'est l'interprétation que l'on pourrait avoir des paroles (mal) prononcées qui est à l'origine de l'effet comique :

---

<sup>701</sup> Ces difficultés peuvent aussi transparaître à l'écrit : Mathias Énard, par exemple, s'amuse du « français approximatif » dans lequel est rédigé un fascicule consacré à la ville de Troie (ZO, 54).

<sup>702</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la Bibliothèque*, op. cit., p. 171.

son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* comme *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry* avais-je dit). (FU, 35)

Le même procédé se trouve décliné plus sobrement lorsque Zhang Xiangzhi rend au narrateur un flacon d'eau de toilette qu'il avait (volontairement) égaré : « *Don't fuck that*, me dit-il en me le rendant, et il eut un sourire de satisfaction ambigu. » (FU, 84) Le comique n'est cependant jamais gratuit : dans chacune de ces occurrences, l'approximation langagière interfère avec l'intrigue qui inscrit ici le narrateur dans un improbable triangle amoureux. Toute la première partie du roman est en effet innervée par son désir envers Li Qi, laquelle entretient des relations mal identifiées avec Zhang Xiangzhi ; qu'une formulation approximative conjoigne précisément les verbes *forget* et *fuck* ne doit ici rien au hasard : une lecture d'inspiration psychanalytique ne manquerait pas d'assimiler cette confusion à un lapsus.

### **Risibles efforts**

Si Jean-Philippe Toussaint tourne parfois en dérision la façon dont les étrangers parlent une langue qui leur est étrangère, il lui arrive aussi de s'amuser des difficultés que rencontre le voyageur lorsqu'il veut s'exprimer dans un idiome qui ne lui est pas familier. La tonalité comique qui résulte de ces situations est accentuée par un méticuleux travail d'écriture : à chaque fois qu'il le peut, le romancier instaure un décalage entre l'assurance que manifeste le personnage principal et le scepticisme que laisse transparaître le narrateur. Cette posture humoristique est particulièrement sensible dans *La Télévision*, dont le protagoniste se pique de parfaitement maîtriser l'allemand : lorsqu'il essuie une déconvenue, il feint de ne pas en avoir conscience en se drapant dans un orgueil risible. Ce comique de la mauvaise foi est observable par exemple lorsqu'un couple d'automobilistes lui demande quelle route ils doivent emprunter : si une ellipse empêche de connaître la réponse qui est faite aux demandeurs, le lecteur ne peut que s'amuser de la réaction de ces derniers : « les deux occupants, penchés vers moi, me regardaient médusés » (TV, 59) ; l'ultime recommandation du protagoniste apparaît d'autant plus risible qu'il feint de douter de ses connaissances géographiques sans vouloir remettre en cause ses compétences langagières : « – redemandez, quand même » (TV, 59). Sa mauvaise foi atteint son paroxysme lorsqu'il explicite l'interprétation loufoque qu'il a de la situation : « peut-être qu'ils ne comprenaient pas l'allemand » (TV, 59). Ce comique langagier donne parfois lieu à un développement plus long, à la manière d'une courte saynète :

Je voudrais des essuie-mains aussi, dis-je avec mon meilleur accent allemand. Pardon ? dit la dame à la caisse. Des essuie-mains, dis-je. Je demeurais debout en face d'elle et je lui souriais poliment, dans cette situation de légère infériorité dans laquelle vous met une connaissance imparfaite de la langue du pays. Vous n'avez pas d'essuie-mains, peut-être ? dis-je, avec ce soupçon d'ironie qui me caractérise parfois. Non, dit-elle. Et, ça, c'est quoi ? dis-je, gentiment (je n'allais pas l'accabler), en pointant du doigt des paquets de mouchoirs en papier disposés derrière le comptoir. Ça, c'est des mouchoirs en papier, dit-elle. Bon, eh bien, je vais prendre ça, à la place, dis-je, des mouchoirs en papier. Combien je vous dois ? dis-je avec mon meilleur accent allemand. Elle devait me prendre pour un touriste, avec mon chapeau de paille. Pardon ? dit-elle. Elle me fit signe de patienter avec les deux mains, griffonna deux marks trente-cinq sur un morceau de papier, qu'elle releva et présenta sous mes yeux avec une expression de patience angélique exacerbée. Je payai, et sortis du magasin (Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate). (TV, 57-58)

La scène, telle qu'elle est ici rapportée, met en jeu un comique de répétition : les efforts réitérés du protagoniste se soldent inmanquablement par un échec, ressenti d'autant plus durement que le personnage est incapable de se faire comprendre même pour les questions les plus simples – ce qui ne l'empêche pas d'adopter un comportement condescendant. La chute de cet épisode opposant mouchoir et essuie-main comporte une part d'ironie pouvant être comprise à deux niveaux différents : la délicatesse prêtée aux Allemands pourrait ne pas se limiter au langage et référer aussi à leur comportement en raison des référents qu'elle met en œuvre (il est d'usage d'utiliser l'essuie-main en guise de mouchoir sans montrer tant de « délicatesse »). Pour qui aurait oublié les enseignements de Claude Lévi-Strauss montrant qu'« une langue, en usage dans une société, reflète la culture [...] de la population<sup>703</sup> », Toussaint rappelle qu'une langue est toujours plus qu'un moyen de communication : elle est dépositaire d'un certain rapport au monde, d'une façon bien particulière de se le représenter et de l'habiter.

### **Savoir (se) prononcer**

Dans *Fuir*, c'est avec la prononciation du chinois que le protagoniste rencontre des difficultés (d'autant plus compréhensibles qu'il s'agit d'une langue tonale qui rend caducs tous les repères en usage dans les idiomes indo-européens). Une fois encore, le romancier prend le parti d'en rire aux dépens du protagoniste. Cette faculté qu'il a de s'amuser des erreurs d'interprétation de son personnage s'observe lorsque celui-ci engage des démarches au téléphone : « Je tombai d'abord sur une opératrice, qui me disait “ouais” d'un air morne » (FU,

---

<sup>703</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2003 [1958], p. 84.

67) ; l'étonnement qu'éprouve le personnage – et avec lui le lecteur – à entendre une interlocutrice chinoise maîtriser si bien les codes du parler familier, redoublé par la surprise que provoque un langage relâché dans un strict contexte professionnel, se trouve aussitôt démenti : « en réalité elle disait ‘wei’, ‘allô’ en chinois, qui se prononce à peu près comme le ‘ouais’ français, avec la même intonation désinvolte et épuisée » (FU, 67). Non content d'exploiter confusions lexicales ou méprises intonatives, Jean-Philippe Toussaint se joue aussi des clichés liés à une langue donnée, des représentations culturelles qui lui sont associées. Dans *La Télévision*, le narrateur rapporte un propos qu'il semble avoir été tenté d'adresser au gardien du musée : « essayez de ne pas vociférer, ajoutai-je, n'oubliez pas que vous parlez allemand, tout de même » (TV, 232). Ce faisant, le romancier convoque ironiquement un imaginaire télévisuel ou cinématographique de la Seconde Guerre qu'il partage avec le lecteur

### **Apprentissage de l'(auto)dérision**

La manière dont le personnage apprend une langue étrangère peut également être à l'origine de situations comiques. Dans *Renaissance italienne* d'Éric Laurent, le narrateur entreprend « de consulter le petit guide de conversation franco-italien dont [il][a] récemment fait l'acquisition » (RI, 63-64) alors même qu'il roule vers la Toscane : le manuel d'italien est placé « sur le cercle de cuir du volant » (RI, 63), permettant au conducteur d'engager des discussions avec des personnes fictives « dans l'habitacle de [son] véhicule » (RI, 64), discussions parfois comiquement interrompues par « quelque coup d'avertisseur qu'[il] [s'] attir[e] par suite d'un écart de [sa] voiture, consécutif au fait que, parcourant [son] guide de conversation, [il][a] imprudemment lâché la route du regard durant plusieurs secondes ».

Cette approche ludique, si fréquemment observable dans le roman français contemporain, s'épanouit au contact de différentes langues étrangères du fait de la fréquence et de la variété des situations drolatiques que cette cohabitation occasionne. S'il est possible de voir dans ce comique langagier l'héritage d'une tradition ancienne, on peut aussi y voir une conséquence de la massification du tourisme : banalisée, la figure du voyageur ne se prête plus guère à un traitement épique. Le voyage, envisagé comme une expérience familière située aux antipodes d'une tradition savante ou aventureuse, donne prise à toutes sortes de malentendus qui sont le lot commun de toute expérience touristique ; ainsi envisagé, le tourisme invite à une approche décontractée des situations de fragilité communicationnelle susceptibles d'être éprouvées par tout un chacun. D'une certaine manière, rire des malentendus linguistiques fait partie de l'expérience touristique elle-même : les voyageurs sont d'ailleurs prompts à s'approprier un environnement linguistique étranger pour en faire le prétexte à des plaisanteries partagées.

## 10.3 Réhabiliter la langue, propédeutique à un voyage authentique

Le rapport que le voyageur entretient avec une langue qui lui est étrangère n'est pas toujours envisagé sous un versant déceptif ; il n'est pas rare que le romancier laisse transparaître le plaisir qu'éprouve le voyageur à entendre, à pratiquer ou à apprendre une autre langue, présentant ainsi ce voyage linguistique comme une voie d'accès privilégiée à une meilleure compréhension de l'altérité. L'irruption d'une nouvelle langue est d'ailleurs souvent présentée comme le signe le plus tangible de l'arrivée en territoire étranger ; elle est vécue comme une expérience du dépaysement, quand bien même la différence se limite à un changement d'accent ; c'est ce surplus d'exotisme qu'évoque Philippe Raulet dans *Pitiés*, lorsque ses personnages arrivent dans une gare du sud de la France : « ici, oui, on peut encore parler de voyageurs, comme le fait d'ailleurs le haut-parleur qui les accueille, une voix féminine avec, en prime, l'accent » (PI, 145). Une même déclinaison du dépaysement dans sa variante langagière est observable dans *Renaissance italienne* d'Éric Laurent : c'est seulement « après s'être avisé [...] que la langue dans laquelle [sont] rédigés les panneaux indicateurs et les affiches publicitaires [ont] changé » (RI, 63) que le protagoniste prend vraiment conscience d'avoir franchi une frontière.

### Bousculer le contexte touristique

L'apprentissage d'une langue étrangère constitue de longue date l'un des motifs obligés de l'approche d'un territoire étranger. Il s'opère souvent en situation, la visite d'un pays étranger se prêtant idéalement à l'acquisition des idiomes qui s'y pratiquent. Il est parfois réactualisé dans le roman contemporain qui inscrit cet apprentissage dans un cadre étroitement touristique. Dans *Renaissance italienne*, le personnage d'Éric Laurent entreprend de s'initier à l'italien (ou de réactualiser la connaissance qu'il en a) juste après avoir franchi les Alpes ; l'apprentissage de la langue s'effectue donc *in situ*, dans le cadre du voyage. Touristique, cet apprentissage l'est aussi par les situations de communication qu'il met en jeu : le « *guide de conversation* » (RI, 63 ; nous soulignons) auquel recourt alors le voyageur mêle à des recommandations pratiques l'évocation de sites ouverts au public ou de particularités gastronomiques :

vint un moment où je fus en mesure de m'adresser à quelques interlocuteurs imaginaires, que je saluais, [...] achetant à celui-ci du pain, une bouteille d'eau minérale, un paquet de cigarettes ou un billet d'entrée, dont je m'informais chaque fois du prix au préalable, m'enquérant auprès de celui-là s'il vendait des journaux français, des timbres ou des

pellicules photographiques, enjoignant tel autre de bien vouloir m'indiquer où se trouvaient le centre de la ville, le musée, la cathédrale, le commissariat de police, l'épicerie, les toilettes ou le distributeur automatique de billets de banque le plus proche, commandant à tel autre encore un café, un verre de Campari, d'amaretto ou de chianti, une glace, une ribollita, un plat de pâtes ou de gnocchis saupoudrés de parmesan râpé et parfumés à l'huile de truffe (RI, 64)

En transposant sous la forme d'un discours narrativisé les échanges-types que propose le guide de conversation, Éric Laurent crée un écart non dépourvu d'effet comique ; cette translation aide en effet à mesurer combien l'apparente spontanéité des conversations est contredite par le caractère très prévisible des situations mises en jeu. La transposition souligne ce que nos échanges à l'étranger, même lorsqu'ils s'effectuent dans une langue étrangère, peuvent avoir de convenu ; le langage lui-même apparaît dans une variante formatée et interchangeable – en un mot, touristique. Mais ce personnage-type que crée le guide de conversation se révèle d'autant plus intéressant qu'indirectement, il met en abyme le travail d'écriture du romancier ; lui-même, alors qu'il commence le récit d'un épisode situé à l'étranger, va devoir déjouer les situations trop prévisibles.

Le langage permet cependant de résister à ces emplois stéréotypés, comme en témoigne l'usage ludique qu'en font le protagoniste et sa compagne Yalda au cours de leur séjour en Italie : les propos entendus ici ou là nourrissent leurs plaisanteries, « certaines 'répliques' » survivant même à l'état de scies dans notre bouche, tel ce commentaire que nous servirait, chaque fois qu'il nous apporterait un plat, le garçon du restaurant de San Gimignano où nous dînerions un soir, soit : '*Qué lé très fraîche*' » que nous contreferions à l'envi par la suite pour caractériser tout et n'importe quoi. » (RI, 83) Éric Laurent excelle à mettre en relief cette forme d'appropriation ludique du langage que pratiquent souvent les touristes, qui donne lieu à la production d'un authentique micro-sociolecte mêlant la langue natale des locuteurs (ici le français) à celle du pays-hôte (ici l'italien) :

Du fait de leur abondance et de leur récurrence, ces scies finiraient par conférer à notre conversation un tour tout à fait singulier, comme si nous nous exprimions en définitive dans une langue vernaculaire, d'autant plus incompréhensible à autrui que nous l'enrichissions en permanence de néologismes de fantaisie, tels « caudaliser » pour « faire la queue », « gélater » pour « manger une glace », « muséarder » pour « visiter un musée », le plus courant d'entre eux restant cependant « buxtehudien », terme qui nous servait à qualifier tout ce qui nous semblait ressortir au beau, que ce fût une peinture, une sculpture, une église, un palais, un village, un paysage, mais aussi bien un vin, un plat, voire une simple glace (RI, 83-84)

La finalité de ces néologismes créés en contexte touristique a peu à voir avec celle qu'identifie Christine Montalbetti dans les récits qu'elle étudie car l'enjeu n'est plus le même : chez les voyageurs du XIXe siècle, il s'agissait de créer un vocable susceptible de désigner une réalité étrangère, inconnue du lecteur, et qu'on voulait lui faire partager<sup>704</sup> ; chez Éric Laurent, il s'agit de produire une réalité langagière à la fois hybride (elle mêle la langue vernaculaire à la langue du voyageur), provisoire (elle ne survivra pas au vacances, ou alors à l'état de souvenir) et à des fins conniventes (elle crée une complicité) et ludiques (elle témoigne d'un rapport au monde qui déjoue les catégories savantes et l'esprit de sérieux).

La résistance du langage à un emploi excessivement prévisible peut aussi se manifester par le recours à un registre scatologique ou grivois, comme en témoigne la réaction du protagoniste agonissant d'insultes les automobilistes sur la route qui le mène en Toscane : « lançant, selon mon inspiration : « *Abbozzala !* », « *Oh bellino !* », « *Bischerò !* », « *Bucaio !* », « *Pallottoloso !* », « *Mierda !* », « *Fijo de 'na mignotta !* » ou « *Vaffan culo !* », non que je récusasse mes torts, qui étaient indéniables, mais pour la simple joie d'émettre des grossièretés » (RI, 65). Ce comportement quelque peu rabelaisien ne doit pas surprendre de la part du protagoniste d'un roman précisément intitulé *Renaissance italienne* ; c'est que l'apprentissage d'une nouvelle langue est aussi, à sa façon, une forme de réinvention de soi ; Éric Laurent n'explique pas autrement le comportement puéril de son protagoniste, assimilé à la figure du sale gosse : tout se passe « comme si l'apprentissage d'une langue nouvelle, en [le] plaçant dans la position de l'enfant qui commence à parler, avait, par un mouvement régressif, ressuscité en [lui] ce plaisir à "dire des gros mots" qu'éprouve tout être en ses primes années. » (RI, 65) Il est d'ailleurs tentant de rapprocher ce comportement de celui d'Oreille rouge dans le roman d'Éric Chevillard, dont l'apprentissage des langues mandingues est lui-même rapporté à une expérience infantile : « Il sait dire bonjour le matin, à midi, après midi, bonne nuit, au revoir, en bambara, il sait dire merci, soleil, argent – quelle pitié ! C'est un enfant, il commence à peine à parler, et déjà on le lâche en Afrique ! » (OR, 52)

### **Qui parlera la langue de l'autre ? mise en scène d'une rivalité langagière**

Cet effort consenti par l'hôte pour s'exprimer dans l'idiome supposé de son visiteur contrevient parfois aux efforts de ce dernier pour parler la langue du pays qui l'accueille. Cette rivalité est explicitée dans *Bakou, derniers jours* : la commande des plats au restaurant

---

<sup>704</sup> « L'intérêt du néologisme dans les *Voyages*, de ces néologismes de choses qui rendent compte d'objets qui étaient en attente d'un signifiant, réside donc dans cette manière dont ils transforment une configuration statique de l'indicible : je ne peux pas dire l'objet exotique, parce qu'il est par essence allogène à mon lexique en une configuration provisoire, où l'objet n'était pas indicible, mais seulement jamais (c'est-à-dire pas encore) dit. » (Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 162).

(situation touristique type) donne lieu à un combat langagier, *agôn* où se donnent à entendre deux points de vue incompatibles : d'un côté le protagoniste qui « connaît, en azéri et en russe, les noms de tous les plats » et qui « aime mettre à l'essai son russe extrêmement rudimentaire » parce que « pour lui le russe est une langue luxueuse, parce que difficile et rare » (BDJ, 15) ; de l'autre le personnel qui « connaît un peu d'anglais » et qui « tir[e] fierté de [le] baragouiner ». La construction syntaxique renvoie dos-à-dos deux postures diamétralement opposées : le premier cherche à se démarquer du lot commun des touristes et autres voyageurs de commerce quand les seconds sont fiers de sacrifier aux usages du tourisme international :

Pour lui, demander un *bakal vina*, un verre de vin, manifeste qu'il n'est pas n'importe quel pied-plat international, un quelconque cadre d'une compagnie pétrolière, mais eux s'enorgueillissent de montrer qu'ils ne sont pas des ploucs caucasiens, qu'ils sont déjà mondialisés. *Chicken shashlik*, donc, *and a glass of vine, please, krasnii i sovkhoi*, pardon, *red and dry*. (BDJ, 15)

Le conflit langagier – qui au plan lexical prend la forme d'un *sabir* mêlant dans une même phrase le russe, l'anglais et le français – est assimilé par le protagoniste à une forme de paradoxe : « ceux qui se trouvent au cœur du monde aspirent à s'en distinguer, tandis que ceux qui en sont éloignés ne rêvent que de s'y intégrer » (BDJ, 16). Bien que traitée sur un mode humoristique, cette rivalité recèle et révèle des enjeux beaucoup moins anecdotiques qu'il n'y paraît : la confusion langagière résulte de la collision dans un contexte touristique de deux tropismes divergents à l'égard de la mondialisation.

## **10.4 Enjeux scripturaux : penser le rapport aux langues pour penser le travail de l'écrivain**

L'évocation des langues étrangères et des malentendus qu'elles occasionnent dans un contexte touristique offre enfin au romancier la possibilité de s'interroger sur la « langue » qui est la sienne ; la figuration du touriste en prise avec les affres du langage permet la mise en abyme de ses propres préoccupations ; à ce titre, elle constitue la voie privilégiée d'un questionnement autoréflexif.

### **Quand le tourisme invite à (re)penser le rapport de l'écrivain aux langues**

L'évocation des conflits langagiers permet d'abord de questionner indirectement le rapport que l'auteur lui-même entretient avec d'autres langues qu'il côtoie sans nécessairement

les pratiquer. Dans *Bakou, derniers jours*, récit délibérément situé à la frontière du roman, Olivier Rolin compare sa pratique de l'anglais à l'usage qu'en ont les voyageurs contemporains : « L'anglais, j'en ai à peine mieux que l'usage grossier de n'importe quel touriste international. » (BDJ, 47) Ce rapport à la langue anglaise, douloureusement ressenti, est vécu à la fois comme la marque d'une certaine génération et comme le signe d'appartenance à un pays « étriqué, terreux, mesquin et fier de l'être » (BDJ, 47) ; cette incapacité langagière n'empêche cependant pas l'écrivain de revendiquer son attachement pour un patrimoine littéraire extraterritorial :

Je me suis toujours senti un cosmopolite, j'ai vécu comme tel, j'ai voyagé autant que j'ai pu, presque tous mes livres se passent essentiellement « à l'étranger », comme on dit, ce n'est pas Hugo ni Flaubert dont j'imagine derrière moi, quand j'écris, la grande figure tutélaire, impressionnante et paternelle, ni même Proust, mais plutôt des écrivains que j'ai découverts en traduction. Je me suis toujours senti un cosmopolite, mais entravé, insuffisant, velléitaire. Fautif, lâchons le mot. Lorsque je mourrai – ici peut-être, bientôt, à Bakou –, l'un de mes regrets sera celui-ci : je n'aurai été qu'un peloteur de langues, je n'en aurai pas fait mes maîtresses. (BDJ, 47-48)

Il entre sans doute dans le propos de Rolin une part de fausse modestie ; ce qui vaut pour lui vaut cependant, d'une manière ou d'une autre, pour tout écrivain contemporain : dans un contexte mondialisé, où cohabitent d'innombrables langues étrangères dans la réalité comme dans son versant littéraire, la figure du romancier s'apparente nécessairement à celle d'un Don Juan impuissant à concrétiser dans le texte son rapport à d'autres littératures ; la condition de l'écrivain *fautif* telle que l'éprouve ici l'auteur est plutôt la norme que l'exception. Condamné à entretenir un rapport nécessairement distant avec d'autres écritures, il n'a d'autre choix que d'assumer à sa manière un statut... de touriste.

### **Un rapport d'extériorité consentie : la langue inconnue comme support à la méditation**

Le renoncement à la compréhension d'une langue peut aussi occasionner une approche abstraite et méditative, en partie due à la fascination qu'exerce un signifiant débarrassé de son signifié. De manière récurrente, les romans de Jean-Philippe Toussaint mettent en scène des situations où le protagoniste se trouve absorbé dans l'écoute d'une langue qu'il ne comprend pas, et plus encore dans l'observation de sa retranscription scripturale : dans *Faire l'amour*, on le voit à Tokyo choisir avec gourmandise « les idéogrammes les plus appétissants » (FA, 65) sur la carte d'un menu ; il lui arrive aussi de s'abîmer dans la contemplation de tel « idéogramme mystérieux » (FA, 156) aperçu au fronton d'un bus bloqué dans la circulation ;

à la gare de Kyoto, il porte son attention sur « les caractères électroniques se succédant en fondus enchaînés pour annoncer les numéros des trains et les horaires de départ [en anglais et en japonais] » (FA, 168). Dans *Fuir*, on le voit observer à Pékin « quelque vieille façade, mur gris et granuleux où des slogans effacés par le temps restaient encore partiellement lisibles, quoique indéchiffrables » (FU, 80) ; on le voit aussi errer dans un cimetière « parmi des stèles en marbre noir aux allures de pierres tombales sur lesquelles étaient gravés des filaments déliés de calligraphies impériales » (FU, 83-84) Cette fascination pour les idiomes étrangers donne lieu à un long développement lorsque sont évoquées les inscriptions lumineuses qui bordent le bowling où se rendent finalement les personnages :

des enseignes tapageuses clignotaient dans la nuit comme des feux de détresse, certaines en caractères chinois, blanches et vertes, d'autres en anglais, roses, bleues, rouges, qui annonçaient des karaokés et des boîtes de nuit, un bowling et des restaurants sur plusieurs étages. Une enseigne démesurée parachevait l'ensemble, qui trônait sur les toits et semblait baptiser le complexe de son nom féérique en lettres de néon roses, LAS VEGAS, que soulignait un double éclair en tubes bleus fluorescents qui semblait zébrer la nuit d'un coup de fouet silencieux et cinglant. (FU, 94)

Cette attention portée à la langue de l'autre, lisible quoique souvent indéchiffrable, paraît quelque peu incongrue. Elle peut cependant s'interpréter à deux niveaux distincts. Au plan des usages, elle renvoie à une pratique touristique relativement courante, qui consiste à revendiquer une forme d'extériorité envers l'inconnu, dont l'opacité s'avère d'autant plus propice à la rêverie qu'il résiste à la compréhension. Au plan de l'intrigue, elle offre au romancier ou à ses personnages la possibilité d'investir ces écrits inintelligibles d'une part de subjectivité : à leur manière, ces enseignes illisibles qui clignotent « comme des feux de détresse » suggèrent le profond désarroi du protagoniste de *Fuir* ; de même l'appellation *La Vegas* (destination emblématique du tourisme mondialisé s'il en est) fait écho à la situation du personnage pour qui *tout se joue* à cet instant précis du roman où il doit faire un choix – entre l'Europe et l'Asie, entre le connu et l'inconnu, entre partir reconforter Marie ou poursuivre sa liaison naissante avec Li Qi. La fascination qu'éprouve le romancier envers le langage qui donne sens à son entreprise rejoint la fascination qu'éprouve le touriste à l'égard d'un idiome qui lui est impénétrable.

### **Figurer la recherche d'une langue où se (ré)inventer**

La langue peut constituer une fin en soi, pour le voyageur comme pour l'écrivain. C'est ce que donne à entendre le narrateur de *Zone* de Mathias Énard qui – à l'instar d'Éric Laurent

ou d'Éric Chevillard, mais dans une tonalité plus grave – assimile la quête d'une nouvelle langue à la possibilité d'une renaissance :

[...] changer d'air vicié, de noms et de langues, c'est peut-être la raison de ce voyage, me déplacer dans les phonèmes comme dans un nouveau monde, ni la langue de mon père ni celle de ma mère, une troisième, une autre, et dans le rythme de ce train monocorde me récrire pour renaître en descendant (ZO, 132)

Le langage est ici assimilé à un territoire. Par un effet de mise en abyme, la figure du romancier se superpose à celle du protagoniste, et l'écriture du roman se superpose à l'expérience du voyage en train : la langue rêvée, cette langue *autre*, advient à la faveur d'un parcours qui est aussi celui de l'écriture du roman que le lecteur est en train de parcourir.

\*\*\*

Tous les auteurs ne portent pas tous le même intérêt pour la question des langues étrangères : si certains l'abordent de façon assez ponctuelle – Houellebecq, pour l'évacuer rapidement ; Chevillard ou Laurent, pour s'amuser du potentiel ludique qu'elle revêt – d'autres lui accordent une particulière attention – c'est le cas d'Olivier Rolin et plus encore de Jean-Philippe Toussaint. L'évocation des langues étrangères, parfois restituées telles quelles dans le corps du roman, ne vise pas toujours à rendre compte du réel ou à fournir un prétexte au rire ; elle constitue aussi un utile détour pour mieux penser la poéticité de sa propre langue, comme en témoigne la formule à laquelle recourt Olivier Rolin dans *Méroé*, qui note à la faveur d'un renversement qui frappe autant par son apparente incongruité que par son évidente musicalité, « *Al-lugha al-Firansiya* [...] *lugha cha'riya kal-lugha al Aribiya* : 'Le français est une langue aussi poétique que l'arabe.' » (ME, 22)

# Chapitre 11 Le désir à l'épreuve du tourisme : un éros mondialisé ?

« [J]e sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe (éventualités hautement improbables évidemment, mais néanmoins jamais tout à fait à exclure)<sup>705</sup>. »

Jean-Philippe Toussaint

Le voyage, parce qu'il ménage la possibilité de rencontres imprévues, a souvent été associé à l'expression du désir. Les plus anciens récits de la langue française témoignent de cette relation fantasmée à l'ailleurs. Cette perception apparaît d'autant plus compréhensible que l'exploration de régions inconnues, souvent pratiqué par des sociétés d'hommes jeunes et privés de société féminine, a été longtemps vécue sur le mode de la frustration. Soldats, marins et marchands, tous développent un imaginaire d'autant plus fantasmatique que la découverte de l'ailleurs offre un cadre dépayçant propice à l'exacerbation du désir. Ce passé a laissé des traces : dans l'imagination de chacun, la confrontation avec l'inconnu est aussi une quête de l'aventure dans son versant amoureux.

Dès le Moyen Âge, l'expérience du dépaysement met le voyageur aux prises avec le désir de l'autre en ce qu'il a de plus exotique : dans *La Prise d'Orange*, chanson de geste du XI<sup>e</sup> siècle, les sentiments qu'inspirent à Guillaume la description de la belle Sarrasine Orable sont pour partie liés à ses origines étrangères ; sa beauté au caractère exotique le poussera à prendre la ville et à en faire sa femme. Dans le *Tristan et Iseut* de Bérout comme dans la version qu'en propose Thomas, c'est au terme d'un voyage que le neveu du roi Marc effectue en Irlande qu'il rencontre pour la première fois Iseut la Blonde, dont l'onomastique trahit un physique qui la distingue et la singularise. La découverte de nouveaux territoires à partir de la Renaissance accroît l'imaginaire des Européens en donnant lieu à la production de nombreux récits ; le désir de l'autre s'y trouve d'autant plus stimulé que la découverte de sociétés étrangères au christianisme met les voyageurs au contact de mœurs présumées moins contraintes. « Les descriptions des mœurs sexuelles des groupes amérindiens du Nouveau Monde au XVI<sup>e</sup> siècle, les récits de voyage en Polynésie des explorateurs Cook et Bougainville au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont

---

<sup>705</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 27.

contribué à établir la prégnance de ces thèmes », notent Isabelle Beaulieu et Joseph J. Lévy<sup>706</sup>. Cette part de fantasme, qui se nourrit de l'évocation des corps dénudés, s'exacerbe à travers le motif récurrent de l'accueil du voyageur à qui l'hôte offre sa femme ou sa fille en partage, déjà présent sous la plume de Montaigne et encore évoqué dans le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot (1772). L'Orient lui aussi suscite une certaine fascination, pour des raisons en apparence totalement opposées : le fait que le harem soit interdit aux hommes et que les femmes soient soustraites au regard contribue à engendrer dès le XVI<sup>e</sup> siècle ce que François Moureau, parlant d'un « éros romanesque musulman », appelle un « voyeurisme de compensation<sup>707</sup> ». Le motif du harem constitue l'un des repères les plus visibles de cet exotisme puissamment évocateur, dont *Les Lettres persanes* et de nombreux récits inspirés de la publication des *Contes des mille et une nuits* portent la trace. La pratique du *Grand Tour* elle-même n'est pas exempte d'une dimension érotique : le voyage initiatique auquel s'adonnaient les jeunes aristocrates anglais vaut aussi comme initiation à la sexualité<sup>708</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas en reste : l'invitation au voyage tel que la conçoit Baudelaire réactive la fascination pour l'ailleurs en valorisant une perception fantasmée des territoires lointains. Bien des récits de voyage en Orient portent la trace de cet attrait en même temps qu'ils contribuent à l'entretenir : Nerval raconte comment il a dû acheter une esclave au Caire pour se donner des allures respectables, n'étant pas décidé à y prendre une épouse ; Gustave Flaubert évoque ses rencontres avec les armées Égyptiennes qu'il fréquente en compagnie de Maxime Du Camp. Même Stendhal adopte un comportement manifestement « décomplexé », comme le note Marin de Viry<sup>709</sup>. Le succès du roman *Madame Chrysanthème* (1888), dans lequel Pierre Loti raconte le mariage par contrat renouvelable d'un officier de l'armée française avec une jeune Japonaise en témoigne, de même que la manière dont Maupassant évoque les femmes algériennes dans ses « Chroniques d'Alger » ou dont Segalen décrit la « Maison du jouir » de Paul Gauguin aux îles Marquises. Il s'agit là d'indices signalant la persistance d'un imaginaire ultramarin contemporain du phénomène colonial, et qui bien souvent manifeste une forme de domination.

---

<sup>706</sup> Isabelle Beaulieu and Joseph J. Lévy, « Tourisme, sexualité et érotisme dans quelques romans contemporains », in *Téoros*, « Tourisme et sexualité », n° 22, 2003 [en ligne]. URL : <http://teoros.revues.org/1837> [consulté le 2 août 2017].

<sup>707</sup> François Moureau, « Regards des voyageurs chrétiens sur la religion et la sexualité en terre d'Islam au XVI<sup>e</sup> siècle » in « Religion et sexualité dans la littérature des voyages (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », site du CRLV (Centre de Recherche sur la Littérature du Voyage) [en ligne]. URL : <http://www.crlv.org/colloque/religion-et-sexualite/C3%A9-dans-la-litt%C3%A9rature-des-voyages-xvie-xviii-si%C3%A8cles> [consulté le 1<sup>er</sup> août 2017].

<sup>708</sup> « le prétexte éducatif du voyage du jeune aristocrate anglais, du moins à l'origine, ne doit pas nous induire en erreur ; ces gens recherchaient aussi les aventures, les rencontres, les plaisirs divers, ce qui contredisait un peu leurs intentions officielles. » (Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 220).

<sup>709</sup> Fidèle au registre pamphlétaire qui caractérise son ouvrage, Marin de Viry ne s'embarrasse pas de précautions : « Je rappelle en passant aux bonnes âmes que Stendhal était aussi furieux touriste sexuel, de surcroît absolument décomplexé » (Marin de Viry, *Tous Touristes*, op. cit., pp. 8-9).

Car la réalité, on s'en doute, prend souvent la forme assez triviale du recours à la prostitution dont les ports et autres villes de garnison se sont de longue date fait la spécialité.

La situation perdue au XX<sup>ème</sup> siècle : le développement du tourisme n'entrave en rien cet imaginaire qui associe l'expérience du désir et celle du voyage. À l'épreuve de la massification, la rencontre amoureuse prend cependant un caractère plus banal : dans *L'Homme pressé* de Paul Morand, le protagoniste se désole à l'idée « qu'on les eût pris pour des camarades de camping, pour un de ces couples innocemment réunis grâce aux petites annonces du Touring Club<sup>710</sup>. » La massification du tourisme observée après-guerre n'entrave en rien ce phénomène : dans l'imaginaire collectif, le temps des vacances demeure étroitement lié à la perspective de rencontres amoureuses – le Club Med n'a-t-il pas tiré argument dans l'atmosphère hédoniste qui le caractérisait, du moins à son origine ? Serge Gainsbourg connaît en 1978 l'un de ses plus grands succès avec « *Sea, Sex and Sun* ». Cet envers du tourisme prend très vite un caractère polémique, voire politique : dès les années 50, la presse castriste reproche aux dirigeants de Cuba d'avoir fait de leur île « le bordel des Etats-Unis »<sup>711</sup>. Peu à peu la notion de tourisme sexuel se banalise. « C'est en réalité une catégorie assez récente, née à la fin des années 1970<sup>712</sup> », note le sociologue Sébastien Roux, qui explique qu'elle résulte à l'origine d'une mobilisation contre les visites de touristes japonais en Corée du Sud et en Asie du Sud-est. C'est seulement au début des années 90, marquées par plusieurs scandales liés à la pédophilie, que l'on assiste à une véritable prise de conscience du phénomène : la massification du tourisme et son internationalisation ont conduit à l'explosion de la prostitution, particulièrement sensible dans des régions économiquement fragiles où l'importance des écarts de revenus contribue au développement de relations négociées susceptibles de prendre des formes très variables, depuis la formation de couples mixtes ou le recours à la prostitution occasionnelle jusqu'à la constitution de réseaux criminels solidement structurés consacrant l'interdépendance de l'économie du sexe et du capitalisme touristique.

\*\*\*

Confronté à la question du désir, le romancier contemporain manifeste fréquemment sa perplexité : s'il reste le dépositaire d'un imaginaire ancien qu'il lui arrive parfois de réactiver, il est également témoin de son évolution qui s'apparente bien souvent à une forme de

---

<sup>710</sup> Paul Morand, *L'Homme pressé*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>711</sup> « Cette expression doit sa popularité à son matraquage dans la presse cubaine des années 1960 et c'est sans conteste une idée qui s'est maintenue jusqu'à présent. Les journaux de l'époque se gardaient bien d'utiliser le mot "bordel", mais l'idée était là » (« Tous à Cuba ! La course à "l'île authentique" », entretien avec Claudia Martinez Herrera, *Esprit* n°426, « Trop de touristes ? », juillet-août 2016, p. 75).

<sup>712</sup> Sébastien Roux, « Penser le tourisme sexuel », propos recueillis par Sylvain Pattieu, 13 octobre 2009, *Contretemps. Revue de critique communiste*, [en ligne]. URL : <https://www.contretemps.eu/penser-tourisme-sexuel/> [consulté le 2 août 2017].

dévolement : ce qu'il est convenu d'appeler « tourisme sexuel » constitue un nouveau défi : comment l'écrivain – et Michel Houellebecq est l'un des seuls à s'y risquer – peut-il mettre en lumière un phénomène à la fois massif et relativement tabou ? En quoi son exploration peut-elle contribuer à mieux comprendre une certaine réalité de l'internationalisation des échanges et du rapport qu'entretiennent les régions économiquement privilégiées avec le reste du monde ?

La question cependant ne saurait se limiter à la prostitution ou à ses formes apparentées : le caractère très contraint qu'impose l'activité touristique oblige à se demander dans quelle mesure la rencontre de l'autre – désiré précisément en tant qu'il incarne une figure de l'altérité – conserve sa désirabilité. Au-delà, c'est la relation même que le roman entretient avec le motif de la rencontre amoureuse – si prompt à faire naître des situations piquantes et inattendues, si propice aux changements de registres et à l'exploration psychologique – qui se trouve interrogée et comme mise au défi : à l'heure du tourisme mondialisé, le désir de l'autre et son hypothétique rencontre, longtemps associés à la perspective du voyage, sont-ils encore à même de bousculer la forme romanesque ?

## **11.1 Quand le roman houellebecquien se confronte au tourisme sexuel**

C'est par son versant le plus explicitement « touristique » (au sens d'activité économiquement organisée et structurée) que nous aborderons la question du désir en territoire étranger. Le phénomène dit du « tourisme sexuel » interroge à plus d'un titre : s'il met évidemment en jeu des questions économiques (obligeant à considérer les profits qu'il engendre, mais aussi les écarts de revenus entre les voyageurs et les populations qu'ils côtoient), il comporte également des implications culturelles (actualisant l'idée d'un désir inhérent à une destination réputée exotique) et bien évidemment éthiques (interrogeant notamment la survie d'un système de domination de type néo-colonialiste et la possibilité d'une relation à l'autre fondée sur la réciprocité).

L'approche du tourisme sexuel dans *Plateforme* transparaît dès l'énoncé de l'intrigue qui structure le roman : le protagoniste propose de remédier à la frustration prêtée aux Occidentaux par le développement d'un tourisme dédié. Michel devient, selon la formulation de Vincent Bruyère, « le conseiller d'une vaste entreprise de promotion institutionnalisée du tourisme sexuel<sup>713</sup> » qui contribuera dans un premier temps au succès professionnel de sa

---

<sup>713</sup> Vincent Bruyère, « Solitude de Houellebecq : A propos de l'économie d'une fable », *Houellebecq à la loupe*, pp. 381.

compagne et de son supérieur hiérarchique avant de précipiter leur perte. Mais elle donne également lieu à de nombreux développements périphériques, adoptant une forme tantôt narrative (via le récit des rencontres tarifées auxquelles se livre le narrateur et certains des personnages) tantôt discursive (à la faveur des conversations qu'il entretient avec les prostituées ou avec d'autres touristes).

La place accordée au tourisme sexuel dans *Plateforme* ne peut être comprise qu'à l'aune d'une thèse défendue depuis longtemps par Michel Houellebecq, manifestement influencé par les thèses de Wilhelm Reich, selon laquelle le déclin du désir sexuel en Occident serait inéluctable – ou du moins la possibilité qu'aurait l'homme de l'y satisfaire. Attentif à la question de la sexualité et à la frustration qu'il engendre, il en vient à soutenir l'idée selon laquelle la misère sexuelle serait la règle dans les sociétés évoluées. Cette idée est d'ailleurs exposée dans plusieurs de ses recueils de poèmes<sup>714</sup> comme dans ses deux premiers romans, *Extension du domaine de la lutte* et *Les Particules élémentaires*. Mais dans *Plateforme*, le romancier franchit un palier supplémentaire en abordant frontalement la question du tourisme sexuel dont il propose une approche parfois jugée complaisante, comme en témoigne la polémique qui a accompagné la parution du roman<sup>715</sup>. Celle-ci n'a rien pour surprendre : l'enjeu de ce roman se situe bien à l'intersection du sujet sulfureux que choisit d'aborder l'auteur et de la (plate)forme que ce dernier choisit de donner à son récit. Vincent Bruyère, qui invite à examiner dans ce roman « le rapport énonciatif (le lieu d'où on écrit) et scriptural (le lieu sur lequel on écrit)<sup>716</sup> » insiste à juste raison sur la nécessité de questionner ici la posture adoptée par le romancier : « À travers la réinvention du dispositif de sexualité foucauldien à l'épreuve du capitalisme tardif, Houellebecq définit [...] une texture de l'intimité et de l'intériorité vécues sur le mode de l'aveu.<sup>717</sup> ». Notre approche, délibérément pragmatique, tendra à examiner les procédés d'écriture au moyen desquels le romancier s'efforce d'investir un univers aussi controversé que peut l'être celui du tourisme sexuel : quelle représentation choisit-il d'en donner ? dans quelle mesure le romancier y laisse-t-il entrevoir la possibilité d'une forme de communion avec l'altérité ? Pourquoi cette proposition, dans les termes mêmes de sa formulation, ne peut-elle faire l'économie d'une réaction polémique ?

---

<sup>714</sup> Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur*, Paris, La Différence, 1991 ; *Le Sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>715</sup> Voir à ce propos Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* », *Études de lettres*, no. 3-4, Université de Lausanne, décembre 2003.

<sup>716</sup> Vincent Bruyère, « Solitude de Houellebecq : A propos de l'économie d'une fable », Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », n° 304, 2007, p. 382.

<sup>717</sup> *Idem*.

## Figuration de la misère sexuelle en Occident

Dans *Plateforme*, cette frustration est illustrée par le comportement de nombreux personnages, mais aussi explicitée à plusieurs reprises par Michel, le narrateur autodiégétique. Pour lui donner plus de crédit, le romancier donne à sa théorie la forme d'un constat scientifiquement avéré ; à cet effet, il recourt à une formulation gnomique et à une terminologie qu'il emprunte aux sciences humaines et sociales : « Le dépérissement de la sexualité en Occident était certes un phénomène sociologique, massif, qu'il était vain de vouloir expliquer par tel ou tel facteur psychologique individuel » (PL, 251) ; il articule cette assertion avec la description de l'état psychologique de l'homme sous les ordres duquel travaille sa compagne, ce qui lui permet d'exemplifier son analyse : « en jetant un regard à Jean-Yves je pris cependant conscience qu'il illustrait parfaitement ma thèse, c'en était presque gênant. Non seulement il ne baisait plus, il n'avait plus le temps d'essayer, mais il n'en avait même plus vraiment envie » (PL, 251). Présenté comme un phénomène collectif, l'effondrement du désir est assimilé à un péril mortifère que seule permettra de conjurer la rencontre avec l'altérité, notamment sous la forme de relations tarifées. C'est du moins le point de vue qu'expose le protagoniste à Jean-Yves et Valérie, en opposant d'une manière délibérément simpliste et radicalement cynique la situation de l'Occident à celle du tiers-monde :

« Donc, poursuivis-je, d'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale. Le fric qu'on peut ramasser là-dedans est presque inimaginable : c'est plus que l'informatique, plus que les biotechnologies, plus que les industries des médias ; il n'y a aucun secteur économique qui puisse y être compté. » (PL, 252)

L'approche du tourisme sexuel telle qu'elle est proposée ici par le romancier se décline sous son versant économique. « Le sexe a toujours paru capitaliste à Houellebecq<sup>718</sup> », note Julian Barnes, qui observe que c'est également vrai du tourisme « devenu la plus grande industrie sur la planète, par un modèle d'offre et de demande délibérément flattée<sup>719</sup>. » Pour le romancier

---

<sup>718</sup> Julian Barnes, « Michel Houellebecq et le péché de désespoir », *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, p. 113.

<sup>719</sup> *Idem*.

anglais, c'est à l'intersection de ces deux secteurs d'activité que se situe l'enjeu du roman : « *Plateforme* traite essentiellement de la question du tourisme, du sexe et de la combinaison des deux [...] [L]e sexe et le tourisme incarnent l'économie de marché la plus débridée<sup>720</sup>. » La trivialité des propos du protagoniste, évoquant « Le fric qu'on peut ramasser là-dedans », laisse transparaître le cynisme auquel peut conduire cet état de fait.

### **Séductions de la narration : une immersion en douceur**

Cependant, soucieux sans doute d'éviter une approche trop didactique, l'auteur de *Plateforme* se garde de commencer par l'exposé détaillé de ces thèses macro-économiques. La pratique du tourisme sexuel y est d'abord abordée sous son versant narratif. Le récit des expériences du narrateur se caractérise par un ton résolument neutre qui tend à déjouer les préventions du lecteur en assimilant le tourisme sexuel à une pratique tout à fait naturelle. Le premier épisode, dans le chapitre 5, est d'ailleurs précédé d'un long travail préparatoire au cours duquel s'exprime la frustration du protagoniste au plan individuel, via un lexique peu équivoque : dès l'aéroport, il observe « deux blacks très mignonnes » (PL, 36), puis « deux filles d'environ vingt-cinq ans, plutôt bimbos – pas mal roulées » (PL, 42) ; il les assimile à des « salopes » (PL, 49) avant de tenir des propos particulièrement crus à l'égard d'une autre jeune femme (« elle devait avoir une bouche bien chaude, prompte à avaler le sperme d'un ami véritable », PL, 51) : autant d'indices disséminés au cours du récit pour faire éprouver le sentiment d'un manque, formulé d'une manière de plus en plus explicite (« Pour l'heure, je commençais à avoir sérieusement envie de baiser » PL, 52).

L'exposé du problème semble avoir pour but la recherche de sa solution ; celle-ci se présente de manière inopinée : « Je tournais en rond dans le hall, en proie à un état d'indécision croissante, lorsque j'aperçus un écriteau '*Health Club*' qui conduisait à l'étage inférieur. » (PL, 52). Une ellipse privant le lecteur des hésitations qu'aurait pu éprouver le personnage permet d'enchaîner sur la description du lieu lui-même. Pour assurer la continuité avec les chapitres précédents, l'enseigne annonçant ledit salon de massage revêt un caractère ostensiblement touristique : « Sur un panneau lumineux à fond blanc, trois sirènes en bikini aux seins un peu exagérés tendaient des coupes de champagne au visiteur potentiel ; une tour Eiffel très stylisée se dessinait dans le lointain » (PL, 52) ; le kitsch de la décoration permet à l'auteur de dédramatiser la situation, de même que le recours à la litote : « enfin, ce n'était pas tout à fait le même concept que les espaces forme des hôtels Mercure. » (PL, 52). Le sens de cette remarque est explicité par le comportement qu'adopte le protagoniste :

---

<sup>720</sup> *Idem*.

Une douzaine de filles, derrière la vitre, tournèrent la tête dans ma direction ; certaines avec un sourire aguicheur, d'autres non. J'étais le seul client. Malgré la petite taille de l'établissement, les filles portaient des macarons numérotés. Mon choix se porta rapidement sur la numéro 7 (PL, 52-53)

La continuité narrative, qui privilégie la fluidité, permet à l'auteur d'assimiler l'action du personnage à un comportement naturel : insensiblement le lecteur, embarqué *volens nolens*, est introduit dans la chambre de Oôn, la jeune femme choisie, et découvre le récit circonstancié de ses ébats avec le protagoniste. Un second épisode narratif, de facture assez semblable, achève à la fin du chapitre 10 de renseigner sur les usages supposés de la prostitution telle qu'elle se pratique en Thaïlande (PL, 123-125). Plus loin dans le roman, Michel rapporte une expérience sexuelle menée à Cuba en compagnie de sa compagne (PL, 221-222) ; quelques rencontres supplémentaires sont rapportées çà-et-là par Michel, Robert ou Lionel sur un mode généralement itératif.

### **Figuration problématique d'une authentique communication avec autrui**

Le deuxième dispositif auquel recourt Houellebecq pour approcher le tourisme sexuel se manifeste sous la forme de conversations auxquelles se livre le narrateur avec les prostituées qu'il fréquente. Le romancier s'y emploie à contredire les stéréotypes généralement associés au milieu de la prostitution ; d'entrée de jeu ces échanges frappent par l'atmosphère systématiquement apaisée et même joyeuse dans laquelle ils se déroulent : Oôn, « éclat[e] de rire » (PL, 53), regarde le protagoniste « dans les yeux », « avec un amusement visible », reçoit son argent « avec un grand sourire », le raccompagne « en [le] tenant la main » et pour finir échange avec lui « plusieurs bises sur les joues » (PL, 54). La deuxième, Sin, se déshabille « en souriant », s'adresse au protagoniste « avec enjouement » (PL, 124) puis à l'heure de le quitter reste immobile, « la tête posée sur [sa] poitrine, pendant une dizaine de minutes » et le remercie à plusieurs reprises en joignant les mains : « "Take care", dit-elle encore ; "be happy". » (PL, 125). Une même atmosphère enthousiaste et détendue caractérise la relation que Michel et Valérie ont avec Margarita à Cuba : la jeune femme « éclat[e] de rire » à plusieurs reprises (PL, 221), le protagoniste s'abat sur le lit entre ses bras à elle et ceux de sa compagne, avant que celles-ci ne « s'embrass[ent] sur le pas de la porte » (PL, 222). La frontière entre la relation tarifée et le rapport amoureux semble d'autant plus ténue que toutes les jeunes femmes dont il est question semblent rechercher leur propre plaisir. Certes l'auteur convient du caractère improbable des situations qu'il met en scène : « Il est évidemment très rare, dans un salon de massage, de tomber sur une fille qui a envie de faire l'amour. » (PL, 123) ; pourtant Sin éprouve coup sur coup deux orgasmes (PL, 125) ; quant à Oôn, elle « aurait espéré que [le protagoniste]

tienne un peu plus longtemps » ; « “*Much need...*” dit-elle » (PL, 54). À l’en croire, la rétribution financière ne constitue pas un but ultime ; son activité semble motivée par un intérêt supérieur, même s’il est souvent déçu :

Il y avait beaucoup de Français, mais ils semblaient rares à apprécier le *body massage*. Ceux qui venaient étaient gentils, mais il y avait surtout des Allemands et des Australiens. Quelques Japonais aussi, mais elle ne les aimait pas, ils étaient bizarres, ils voulaient toujours vous frapper ou vous ligoter ; ou bien ils restaient là, à se masturber en regardant vos chaussures ; ça n'avait aucun intérêt. (PL, 54)

Les propos rapportés à l’occasion de ces rencontres se caractérisent par leur franchise et par leur spontanéité : Oôn confie qu’elle vient d’un petit village près de Chiang Maï et qu’elle a dix-neuf ans (PL, 53), tandis que Sin explique qu’elle a deux enfants, que son mari l’a abandonné et qu’elle doit travailler pour venir en aide à ses parents âgés (PL, 125) ; son activité est assimilée à un travail comme un autre : « elle était sérieuse, elle mettait son argent à la banque. Dans quelques années elle pourrait arrêter, et retourner vivre dans son village » (PL, 125). À travers ces différents épisodes narratifs, la représentation que donne Houellebecq de la prostitution en contexte touristique apparaît bien éloignée de l’image qui prévaut ordinairement ; en dépit de la scientificité dont se parent souvent les propos du narrateur, la représentation qui en est donnée frappe par son extrême subjectivité, qui s’apparente à un témoignage à décharge tendant à occulter tout ce qui pourrait en ternir la représentation : la figure du proxénète est inexistante, rien n’est dit des réseaux qui structurent cette activité, de l’usage des drogues, sans parler des toutes les formes de contrainte ou de violence susceptibles d’être exercées. Tout au plus consent-on à reconnaître les pratiques « bizarres » des clients comme dépourvues d’« intérêt » ; la précarité même de ces femmes est attribuée à leur propre irresponsabilité : « la plupart des filles étaient jeunes et sans cervelle, elles dépensaient ce qu’elles gagnaient en vêtements et en parfums » (PL, 125). *A contrario*, pour peu que l’on s’en tienne aux épisodes narratifs que le romancier met en scène, chacune des relations tarifées rapportées dans le roman semble réaliser un idéal de communion avec l’altérité. À l’échelle du récit du voyage en Thaïlande ou à Cuba, voire du roman dans son ensemble – que l’on songe à l’extrême difficulté qu’y éprouvent les touristes pour communiquer entre eux –, ces plaisirs tarifés constituent les moments paroxystiques de la rencontre avec l’autre : les préoccupations professionnelles ou existentielles des différents personnages s’y trouvent pour un temps abolies, et le voyageur plus qu’en aucune autre occasion y entre pleinement en communication avec les habitants des régions qu’il visite.

## **Le versant dialogal, ou comment confronter des positions violemment antagonistes**

Un troisième dispositif vient compléter la stratégie narrative à laquelle recourt Houellebecq pour aborder la question du tourisme sexuel : outre le récit circonstancié des pratiques auquel se livre le protagoniste et la retranscription des conversations qui s'ensuivent, le romancier donne à entendre les conversions animées qu'échangent les touristes à ce sujet. À plusieurs reprises, la narration cède le pas à des passages dialogués permettant à l'auteur de faire entendre des arguments contradictoires dans un registre souvent polémique. Tradition française oblige – même en territoire étranger –, c'est souvent en mangeant qu'ont lieu ces discussions. John McCann note que si « les repas de ces touristes présentent des débats souvent contentieux », c'est qu'« [o]n [y] ingère les mots et les idées en même temps que la nourriture<sup>721</sup>. » Le récit de ces passes d'armes donne lieu à une théâtralisation certaine. Une fois encore, Houellebecq procède par étapes : une première conversation introduit indirectement le sujet au cours de la première journée d'excursion, et laisse déjà deviner des points de vue fort contrastés :

La conversation roula d'abord sur le sujet des massages, qui semblait cher aux naturopathes. La veille au soir, Albert et Suzanne, délaissant les danses traditionnelles, avaient bénéficié d'un excellent massage du dos. René eut un léger sourire égrillard ; l'expression d'Albert lui apprit vite que son attitude était complètement déplacée. (PL, 70)

On devine chez l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte* une certaine délectation à l'idée d'investir une question relativement taboue ; cette jouissance de la transgression est partagée par plusieurs personnages, à commencer le protagoniste qui à l'évidence prend un malin plaisir à tenir des propos particulièrement « clivants » auprès des touristes qui l'accompagnent. La formulation heurte par sa trivialité, d'autant plus qu'elle se veut désinvolte : « 'Moi aussi on m'a massé le dos, mais la fille a terminé par les couilles...' intervins-je sans conviction. » (PL, 71) La conversation pour un temps en reste là : « personne n'entendit, à l'exception de Sylvie, qui me jeta un regard horrifié » (PL, 71). Ce premier échange semble avoir valeur de *round* d'essai, comme si l'auteur choisissait de différer le vrai conflit, qui survient lors du repas du soir : « Prenant le taureau par les cornes, Josiane décida d'aborder de front la question du tourisme sexuel. » (PL, 78) Les réactions qui s'ensuivent balayent un spectre très large, depuis la réprobation la plus vive jusqu'à l'acceptation inconditionnelle. Pour Josiane, « c'était absolument dégueulasse », « scandaleux » (PL, 78) ; la table voisine « se sépara rapidement – sans doute par solidarité » ; Valérie, elle, adopte « un ton [...] intrigué, mais dénué de

---

<sup>721</sup> John McCann, « La Lutte des discours ; *Plateforme* de Michel Houellebecq », *art. cit.*, p. 374.

réprobation franche » (PL, 80) ou « écout[e] avec le plus grand sérieux » (PL, 81). Et tandis que Michel « bâill[e] légèrement. » (PL, 78), René, « pensif », « interrog[e] rêveusement [Robert] » (PL, 80) ; ce dernier est de loin celui qui se montre le plus enthousiaste : après avoir écouté ses contradicteurs « avec un sourire en coin » (PL, 78), il prend fait et cause pour le tourisme sexuel et va jusqu'à voir dans les petites masseuses « des merveilles ! de pures merveilles ! » (PL, 80) Ces points de vue apparaissent d'autant plus prévisibles qu'ils révèlent deux approches foncièrement distinctes : Josiane tente d'initier un questionnement éthique tandis que Robert se situe sur le seul terrain de la satisfaction du désir. Il se dépeint lui-même sous les traits d'un touriste du sexe : « On vous parlera des Brésiliennes, ou des filles de Cuba. J'ai beaucoup voyagé, monsieur, j'ai voyagé pour mon plaisir, et je n'hésite pas à vous le dire : pour moi, les Thaïes sont les meilleures amantes du monde. » (PL, 81) Il n'hésite pas non plus à recourir à la provocation : « Personnellement, j'ai cessé d'aller en Espagne après la mort de Franco » (PL, 84).

### **Figurer un tourisme sexuel mondialisé**

Ledit Robert offre au romancier un point de vue qu'il met à profit pour dresser le tableau d'un tourisme sexuel qui s'est progressivement mondialisé ; les étapes de cette internationalisation sont retracées lorsqu'est évoqué le développement de Pattaya, une station touristique de la côte Est de la Thaïlande :

Ce sont d'abord les Américains qui sont venus, au moment de la guerre du Vietnam ; ensuite, beaucoup d'Anglais et d'Allemands ; et maintenant on commence à voir des Polonais et des Russes. Là-bas tout le monde est servi, il y en a pour tous les goûts : des homosexuels, des hétérosexuels, des travestis... C'est Sodome et Gomorrhe réunis. (PL, 80)

Le tourisme sexuel est assimilé à une pratique aussi bien établie et routinière que ne l'est le tourisme lui-même, y compris dans les propos du narrateur qui observe que « certains, de temps en temps, se paient un petit peu de tourisme sexuel. » (PL, 153) Cette dimension planétaire est évoquée de façon plus explicite encore au cours de l'une des dernières conversations relatives au tourisme sexuel qui aient lieu en Thaïlande. Manifestement soucieux d'opérer un resserrement dans l'approche de la question, le romancier restreint les échanges à un cercle de plus en plus étroit : les premières conversations mêlaient les sectateurs du tourisme sexuel à leurs opposants les plus virulents (PL, 76-80) ; les suivantes se poursuivent en leur absence (PL, 80-81) ; les toutes dernières ne concernent plus que les initiés (Michel, Robert et Lionel) et a significativement lieu dans un bar à hôtesse nommé le *Pussy Paradise* (PL, 116-123). À travers

les propos de Robert se donne à lire une approche raciale – et même explicitement raciste – de la sexualité :

« Le racisme, continua Robert en me jetant un regard de côté, semble d'abord se caractériser par une antipathie accrue, une sensation de compétition plus violente entre mâles de race différente ; mais il a pour corollaire une augmentation du désir sexuel pour les femelles de l'autre race. Le véritable enjeu de la lutte raciale, articula Robert avec netteté, n'est ni économique ni culturel, il est biologique et brutal : c'est la compétition pour le vagin des jeunes femmes. » Je sentais qu'il n'allait pas tarder à embrayer sur le darwinisme (PL, 121)

L'auteur se garde bien de donner le sentiment de cautionner des propos aussi excessifs : l'ultime commentaire du protagoniste neutralise d'ailleurs les paroles de Robert en les assimilant à un discours à la fois prévisible et caricatural ; il n'est cependant pas interdit de voir là une stratégie argumentative : par contrecoup, le caractère outrancier des paroles de Robert contribue à crédibiliser le point de vue défendu par le protagoniste – qui sans cela peut sembler lui-même tout à fait excessif.

Du tourisme sexuel, il est de nouveau question dans *La Carte et le Territoire*. Même s'il accorde à cette question un traitement de moindre ampleur, Houellebecq persiste à l'assimiler à une forme de tourisme parfaitement intégrée et assumée aussi bien par les hommes que par les femmes, comme en témoignent les propos prêtés à Marilyn, l'attachée de presse de Jed qui revient métamorphosée de ses vacances aux Antilles :

Sa voix elle-même était plus forte, plus claire, et elle parlait maintenant de sa vie sexuelle avec un sans-gêne qui stupéfia Jed. Comme Franz la complimentait sur son bronzage, elle répondit qu'elle revenait de ses vacances d'hiver en Jamaïque. « J'ai super bien baisé », ajouta-t-elle, « putain, les mecs, ils sont géniaux. » (CT, 156)

L'auteur attribue au personnage qu'il nomme cette fois « Michel Houellebecq » l'évocation tout aussi décomplexée d'une pratique saisonnière du tourisme sexuel : « Depuis, début avril, je vais en Thaïlande et j'y reste jusqu'à la fin août [...], c'est la morte-saison touristique, les bordels tournent au ralenti mais ils sont quand même ouverts et ça me va, ça me convient, les prestations restent excellentes ou très bonnes. » (CT, 145) La réaffectation d'une terminologie propre à l'industrie touristique (morte-saison, prestations évoquées selon une échelle normalisée) à la pratique de la prostitution parachève son inscription au sein de l'économie marchande<sup>722</sup>. La question n'est évidemment pas découplée d'un arrière-plan

---

<sup>722</sup> La surenchère provocatrice de l'auteur a cependant eu moins d'écho qu'au moment de la parution de *Plateforme* : en 2010, Michel Houellebecq s'est vu décerner le prix Goncourt pour *La Carte et le territoire*.

littéraire : l'auteur y fait indirectement allusion lorsque les personnages, à la tête d'une chaîne d'hôtels clubs, projettent de valoriser le tourisme sexuel en Afrique :

« [...] Ça pourrait donner lieu à une pub. "Côte-d'Ivoire, côte des senteurs" le genre. Avec une fille en sueur, un peu échevelée, en pagne. Il faut le noter.

– "Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs..." Baudelaire, c'est dans le domaine public.

– Ça ne passera pas.

– Je sais bien. » (PL, 263-264)

Déréliction du langage poétique ? l'exotisme tel que le célébrait Baudelaire se trouve ironiquement ravalé au statut de matériau publicitaire.

### **Un propos résolument ambigu**

Pour le lecteur de Michel Houellebecq, souvent confronté à des propos polémiques, la difficulté n'est pas tant de mesurer la part d'implication de l'auteur dans les paroles formulées par tel ou tel de ses personnages que de comprendre ce que le roman tend à dire dans son ensemble. Mais il est certain qu'en donnant son prénom au narrateur autodiégétique de *Plateforme* et son nom propre à un personnage de *La Carte et le Territoire*, le romancier complique à dessein la situation : il suggère un contrat de lecture qui tend à faire du protagoniste, du moins dans l'esprit du lecteur, le relais privilégié de son propre point de vue. La réception de *Plateforme* s'en ressent, d'autant que l'écrivain adopte devant les médias une posture auctoriale pour le moins ambiguë. Comme le note Jérôme Meizoz, « sur le plateau de télévision, l'auteur-pseudonyme Michel Houellebecq, prend plaisir à répéter, en son nom propre, tous les propos de ce personnage ». Ce faisant, « Houellebecq reprographie donc les propos fictifs de Michel dans l'espace social réel » alors même qu'« il invite le public à ne pas confondre les énoncés d'un roman avec ceux prononcés dans la réalité... »<sup>723</sup> D'un autre côté, Jérôme Meizoz observe que d'autres indices invitent à une lecture distanciée, comme un pastiche satirique du roman à thèse (personnages dépourvus de consistance romanesque ; absence de débat d'idées, forme quasi-monologuée...)<sup>724</sup>. Il résulte de ce positionnement délibérément ambigu au moins deux lectures possiblement contradictoires du roman : l'une, mettant à profit la distance ironique qu'établit Houellebecq envers certains de ses personnages, amène à envisager *Plateforme* comme une violente charge à l'encontre du tourisme sexuel, vu

---

<sup>723</sup> Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica* [en ligne]. URL : [www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html) [consulté le 20 août 2017]

<sup>724</sup> Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologique et la littérature*, Slatkine érudition, Genève, 2004, pp. 189 *sqq.*

comme une perversion des sociétés contemporaines, et dénonçant tout à la fois l'expansion du matérialisme et le cynisme de touristes profitant des écarts de revenus pour satisfaire dans les pays du tiers-monde des besoins qu'ils ne parviennent pas à assouvir en Occident. L'autre, à l'opposé, invite le lecteur à considérer avec une certaine bienveillance une pratique dont chacun tire profit à sa manière<sup>725</sup> (occultant au passage ce que la réalité peut avoir de profondément dérangeant via l'adoption d'une représentation pour le moins biaisée du phénomène). Mais vouloir privilégier à toute force l'une ou l'autre de ces deux perspectives contreviendrait évidemment à l'esprit même du genre romanesque, qui s'emploie à mettre en question le réel plutôt qu'à apporter des réponses définitives : l'écriture houellebecquienne n'a de cesse d'évoluer entre ces différentes tentations, dessinant à travers le phrasé changeant du romancier l'oscillogramme d'un corps social lui-même parcouru de tensions contradictoires.

## 11.2 Transports amoureux : une écriture transfigurée ?

Il serait évidemment réducteur de vouloir réduire l'approche du désir dans le roman contemporain à la seule question du tourisme sexuel : les relations entre voyageurs et autochtones y prennent (heureusement) bien d'autres formes. Prenant acte du caractère nécessairement limité des échanges dans un cadre strictement touristique, nombre d'auteurs n'hésitent pas à recourir au motif éminemment *romanesque* de la rencontre amoureuse. Aux antipodes du tourisme sexuel, la naissance et l'épanouissement d'une relation sentimentale, de par le degré d'engagement émotionnel et affectif qu'elle implique, constitue un événement propre à court-circuiter le modèle de relations distantes et sécurisées que suggère d'ordinaire l'activité touristique. La rencontre amoureuse, parce qu'elle fait naître une *histoire*, contribue au dynamitage de la relation touristique dans ce qu'elle peut avoir de plus restrictif.

---

<sup>725</sup> C'est le parti que semble adopter, chacun à leur manière, Marin de Viry et Maud Grangier. Pour le premier, les accusations portées contre l'auteur participent d'un défaut de perspective : « [les contempteurs du tourisme sexuel] ont tenté de faire endosser à Michel Houellebecq le rôle de zélateur de la prédation des corps exotiques, en s'appuyant sur les développements concernant ce type de tourisme dans *Plateforme*. Finalement quelqu'un s'est rappelé que cet auteur avait écrit une œuvre de fiction, difficile à faire passer pour un manuel positif d'idéologie sexuelle colonial. L'opération a tourné court. » (Marin de Viry, *Tous Touristes*, *op. cit.*, p. 11). La seconde va plus loin : pour Maud Granger Remy, ces accusations relèveraient d'un contre-sens : « Utiliser, comme le narrateur de *Plateforme*, le *White book* contre le Routard consiste à dénoncer le véritable coupable : pas celui, diabolisé, du touriste sexuel, mais celui des partisans de la croisade pour le Bien, qui, en voulant prévenir le crime, le facilitent. » (Maud Granger Remy, « Le tourisme est un *posthumanisme*. Autour de *Plateforme* », *art. cit.*, p. 282).

## « Parlez-moi de Port-Radium » ou les vertus de l'amour selon Jean Echenoz

Cette propension à bousculer le cours de la fiction par le recours à une intrigue amoureuse est notamment à l'œuvre chez Jean Echenoz. Certes, le romancier n'est pas dupe : les rencontres prétendument « sentimentales » qu'effectuent ses personnages s'inscrivent parfois dans un cadre relativement routinier somme toute assez touristique ; ainsi dans *Nous trois* apprend-on que « régulièrement, Meyer vient passer quelques jours de congé dans la maison de Nicole » (NT, 33) ; le romancier donne à ces séjours sur les bords de la méditerranée un caractère essentiellement prévisible : « Il y occupe toujours la même chambre exigüe donnant sur la mer » (NT, 33). Le cadre fortement ritualisé de son séjour est marqué par un insistant recours à l'adverbe (régulièrement, toujours) qui trouve son prolongement dans les rencontres qu'y fait le protagoniste ; celles-ci participent, d'une certaine manière, de son expérience touristique : « Poisson dans l'eau des petites fêtes que Nicole donne un soir sur deux ou trois, il n'a chaque fois que l'embarras du choix parmi la croissante, florissante, polychrome société de jeunes femmes. » (NT, 33-34)

Dans *Je m'en vais*, en revanche, la rencontre d'une jeune amérindienne métamorphose le séjour que le protagoniste effectue dans une station arctique ; dans les pages qui précèdent cet événement, son séjour à *Port-Radium* est présenté comme une expérience des plus ennuyeuses, lapidairement résumée en trois temps : « les journées sont interminables, les distractions sont nulles, il y fait un temps de chien. » (JMV, 95) Mais l'irruption du passé simple marque la survenue d'un événement inattendu : « l'avant-veille de son départ, comme il tâchait de jeter un coup d'œil par sa fenêtre jaunâtre sur l'intérieur d'une maison, il aperçut une jeune fille en arrière-plan qui lui souriait » (JMV, 98) ; cet événement en apparence bénin entraîne d'autres en cascade : les parents de la fille s'en mêlent, l'invitent à entrer boire un verre, le retiennent à dîner et boivent en sa compagnie. L'invitation qui lui est faite s'inscrit dans ce continuum ininterrompu, tout en réactualisant le motif quelque peu fantasmatique de l'accueil du voyageur à qui l'hôte offre sa femme ou sa fille en partage :

et bientôt, l'alcool exaltant les affects, voici qu'on l'invitait même à passer la nuit là s'il le souhaitait, il partagerait sans aucun problème la chambre de la fille et l'on se raconterait ses rêves le lendemain comme ont coutume de faire, sous ces climats, toutes les familles tous les matins. Ferrer eut beaucoup de mal à refuser, les lampes donnaient une lumière douce et le poste diffusait du Tony Bennett, il faisait chaud, le poêle ronflait, tout le monde rigolait, la jeune fille lui souriait, ah, parlez-moi de Port Radium. (JMV, 98)

La rencontre vécue d'abord sur un mode singulier (c'est le sourire de la jeune fille qui attire l'attention du protagoniste) se décline sur un mode collectif, à la faveur de conversations qui

donnent à entendre les mœurs des habitants du lieu : « Ferrer fraternisa donc avec toute la famille Aputiarjuk. À table, il eut un peu de mal à comprendre la profession du père avant de comprendre que celui-ci n'en avait pas. [...] La pêche elle-même, aux yeux de cet homme, n'était qu'un affreux gagne-pain ; rien de tel que la chasse au phoque, seul véritable sport qui donne un vrai plaisir. » (JMV, 99)

Au plan narratif, cette rencontre apparaît d'autant plus décisive qu'elle offre à l'auteur un prétexte pour investir l'intérieur d'une famille amérindienne et revisiter sur un mode comique un discours ethnographique confronté à l'expérience de la mondialisation : « d'abord on lui fit visiter la maison : bien isolée, téléphone et télévision, gros poêle et cuisine moderne, mobilier de bois blanc bon marché de genre nordique mais qu'on trouve jusqu'en banlieue parisienne » (JMV, 99). Il découvre à cette occasion une gastronomie authentique, que le romancier s'amuse à transposer dans des termes occidentaux : « mousse de phoque et steaks de petite baleine » (JMV, 99). Christine Jérusalem, qui a beaucoup commenté le recours à la comparaison dans cet épisode, observe à juste titre que les rapprochements incongrus auxquels procède le narrateur témoignent d'une approche ethnocentrée et conduisent à une « boursouffle comique du texte<sup>726</sup> ». Mais il est sans doute excessif d'en conclure que cette « parole indifférenciée vaut pour un espace désormais indifférencié où l'exotisme est ravalé au rang de lieu commun<sup>727</sup> », et que la fiction échenozienne n'investirait plus que « des lieux de nulle part qui se fondent dans la même uniformité aliénante<sup>728</sup>. » (53) A tout le moins, le constat mériterait d'être nuancé : ce que révèle cet épisode, c'est un exotisme mêlé de modernité, au plan référentiel (la chasse au phoque à présent assimilée à un sport, la famille amérindienne aujourd'hui meublée selon les standards modernes, le maintien de la tradition consistant à se raconter ses rêves) comme au plan littéraire (le récit convenu du séjour chez l'habitant, mais rapporté sur un rythme jazzy inspiré de Tony Bennett ; la survie d'un lexique traditionnel, mais associé à un vocable très contemporain). L'expérience « amoureuse » de Ferrer, loin de jouer un rôle anecdotique dans la fiction, lui (et nous) donne accès à un aperçu plutôt vraisemblable du quotidien et des préoccupations des habitants de ces contrées septentrionales. La rencontre de cette jeune femme apparaît d'autant plus déterminante qu'elle lui permet de déjouer les limites étroites d'une relation qui ne serait que « touristique » pour ouvrir à une connaissance authentique de l'autre et de son mode de vie. D'ailleurs, cet épisode gagne à être mis en perspective : Jean Echenoz, qui cultive l'art du contraste, alterne des séquences narratives consacrées tantôt à Ferrer, tantôt à Baumgartner. Ce faisant, il souligne *a contrario* la solitude

---

<sup>726</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 42.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 53.

de cet autre personnage qui, lui, reste jusqu'au bout un touriste. Ce dont témoigne le chapitre qui succède immédiatement à l'évocation de Port-Radium : « les semaines suivantes, Baumgartner circulera comme un vacancier dans toute l'Aquitaine, seul, changeant d'hôtel toutes les trois nuits, dormant absolument seul. » (JMV, 106)

### **Dans les brumes du Nil : figuration d'un désir trouble**

Olivier Rolin utilise également le ressort du plaisir amoureux dans *Méroé*, mais le rôle qu'il joue et la représentation qu'il tend à donner de l'altérité sont fort différents ; la figuration du désir vise moins à distinguer son protagoniste de la figure du touriste (il en est déjà fort éloigné) que de présenter la société soudanaise sous un jour inattendu. Le personnage principal – qui est aussi le narrateur – a fui l'Europe suite à une déception amoureuse. Cela ne l'empêche pas de retrouver deux fois par mois Hourriya, une jeune soudanaise. De prime abord, ces rencontres qui ont lieu à bord d'un navire désaffecté ressortissent à des motivations purement sexuelles ; le narrateur évoque trivialement ses « coucherie bimensuelles sur l'Equatoria » (ME, 155) et souligne à l'envi leur stricte périodicité : « deux fois par mois, pas plus [...] Deux fois par mois, c'est ce qu'elle m'accorde, et cela suffit à apaiser mes modestes ardeurs. » D'emblée, ces rencontres se singularisent par leur caractère sulfureux : sa partenaire est présentée sous les traits d'une « femme-soldat aux longs yeux globuleux d'antilope, aux lèvres épaisses faites pour les morsures. » (ME, 21) L'exotisme de cette description est à opposer au le contexte rigoriste de la société soudanaise (le romancier donne à voir un pays régi par des musulmans fondamentalistes et violents) : cette figure de l'altérité est ici la figure d'un interdit. Le personnage feint de s'interroger sur ce qui motive son attachement pour cette femme-soldat, avant d'en révéler la nature nettement fantasmatique :

Dans quelle mesure son uniforme vert olive, le noir brouillard de gaze estompant ses traits ne sont-ils pas les fétiches tragiques que j'aime baiser en elle, je ne sais. Ou plutôt si, je ne le sais que trop. Pour elle, je ne suis qu'un Blanc, un infidèle : elle trouve je suppose, à cette transgression, un plaisir passager, comme moi je crains d'aimer surtout en elle les coups de fouet qui m'attendent si nous sommes découverts, son flingue [...] son uniforme et le voile qui théâtralise son visage de Vénus méroïtique : tous ces symboles d'un pouvoir que j'exècre, la bigoterie appuyée sur le bras de la soldatesque, cela me fait bander de les arracher. (ME, 21)

À l'évidence, la création d'un tel personnage ne n'a pas pour objectif de ménager un point d'entrée dans la société soudanaise, à partir duquel pourraient être décrits un milieu social, une famille ou un individu (comme nous l'avons vu chez Jean Echenoz) ; elle ne manifeste pas

davantage le souci d'une quelconque vraisemblance. En prenant le contre-pied d'une imagerie conventionnelle et touristique, le romancier suggère plutôt l'existence d'un fantasme transgressif en créant une situation assez improbable – une femme noire, armée qui plus est, se donnant à un homme blanc. La scène proposée comporte certes une dimension sexuelle, que l'auteur exprime sous la forme d'un aphorisme : « chacun de nous aime en l'autre l'interdit qui est une assez impérieuse raison de jouir » (ME, 21). Mais elle contribue aussi à construire une situation romanesque à partir de laquelle subvertir des usages religieux et sociaux que l'auteur à l'évidence réprovoque. La représentation du désir vise non pas la représentation du réel mais sa contestation par le pouvoir de la fiction.

Détail significatif, l'auteur se refuse à dissocier ces amours interdites du cadre peu conventionnel dans lequel elles se déroulent : « Ce qui contribue encore à l'assez excitante mélancolie de ces amours, c'est la beauté sinistre du paysage qui les enferme. » (ME, 21) C'est que la sexualité telle que l'envisage ici Olivier Rolin revêt un caractère aventureux qui la rend profondément incompatible avec le tourisme. *A contrario*, le romancier établit un parallèle des plus significatifs avec ces « gens en France [...] que ça stimule d'aller baiser dans un hôtel de Disneyland. C'est leur affaire. Autour de nos copulations, à moi et Hourriya, se déploie un panorama autrement aphrodisiaque. » (ME, 21)

### **Les amours chinoises de Jean-Philippe Toussaint : une illusoire expérience de l'universel ?**

Jean-Philippe Toussaint cultive la science des titres et le goût des paradoxes : alors que *Faire l'amour* raconte une séparation, *Fuir* évoque, du moins dans sa première partie, une rencontre amoureuse. Celle-ci met aux prises le narrateur avec une jeune Chinoise rencontrée au cours d'un vernissage. D'entrée de jeu, Li Qi incarne la figure de l'étrangère ; c'est d'ailleurs le caractère exotique de cette rencontre qui nourrit leur conversation de part et d'autre :

Elle avait remarqué que je n'étais pas Chinois (sa perspicacité m'avait amusé, et qu'est-ce qui vous fait croire ça ? avais-je dit). Votre sourire, avait-elle dit, votre léger sourire (tout ceci en anglais et sans se départir de ce léger sourire qui nous venait aux lèvres de manière irrépressible depuis que nous nous parlions, qu'un rien déclenchait et que semblait nourrir en permanence le plus bénin combustible). (FU, 21-22)

Bien qu'elle soit rapportée indirectement, la conversation laisse sourdre un ton badin (atmosphère enjouée, attention portée à l'autre, instauration d'un jeu de questions-réponses, recours ludique à l'épanorthose). D'emblée, cette rencontre discrètement érotisée est placée sous le signe de l'étrangeté : la manière dont le romancier décrit Li Qi tend à souligner ce que la jeune femme peut avoir d'exotique aux yeux du protagoniste, notamment lorsque sont

évoqués ses vêtements ou ses bijoux : « elle portait une veste kaki légère et flottante, à peine une veste, plutôt une chemise ouverte sur un étroit bustier noir, et, à son cou, je remarquai un minuscule éclat de jade qui brillait sur sa peau nue. » (FU, 25) La fascination amoureuse qu'il éprouve pour la jeune femme paraît constituer, dans la première partie du roman, le versant positif d'une relation à la Chine par ailleurs terriblement compliquée et embarrassante – ce dont témoignent les fréquents malentendus qui l'opposent à Zhang Xiangzhi. Avec Li Qi, le romancier montre ce que la relation à l'autre, quand bien même il appartient à une culture radicalement différente, revêt d'universel ; la gestuelle et la physionomie des personnages rend compte de cette proximité qui s'établit envers et contre tout : « Elle me prit le bras, essoufflée, souriante » (FU, 25) ; « nos regards se croisèrent un instant et [...] nos lèvres s'effleurèrent pas si fortuitement que ça » (FU, 29). La proximité physique des personnages culmine dans le train qui les emmène vers Pékin ; certes leur rapprochement marque un temps d'arrêt au moment où le protagoniste apprend au téléphone la mort de son beau-père ; mais le malaise qui s'ensuit, *a priori* incommunicable entre un touriste européen en proie à la douloureuse expérience d'un deuil vécu à distance et une jeune asiatique qu'il vient à peine de rencontrer, ne les empêche pas de se rapprocher : en dépit de tout ce qui semble les séparer – leur origine, leur langue, leurs préoccupations les plus immédiates – s'établit une forme de réconfort universel :

Li Qi s'immobilisa en découvrant mon visage immobile dans le noir, mes yeux intenses qui continuaient de regarder la nuit à perte de vue par la fenêtre, et elle demeura là quelques instants dans l'obscurité, interdite, à côté de moi, ne sut que faire, esquissa un geste pour me toucher l'épaule. Nous ne bougions pas dans le couloir, et je m'avançai doucement vers elle et la pris dans mes bras, l'étreignis en silence, je la serrais contre moi dans une pression douce et forte et un abandon complet de l'âme. (FU, 52-53)

Cette fascination pour Li Qi en tant que figure de l'étrangère s'avère cependant réversible, et bascule à l'occasion d'un repas que prend le narrateur en sa compagnie : après avoir observé une marinade de langues de canard « entières, complètes, qui avaient dû être prélevées dans leur totalité depuis le fond de la gorge des canards et portaient du larynx pour s'élargir et devenir effilées à leur extrémité » (FU, 76), il est pris d'un malaise aussi irrationnel qu'irrépressible :

j'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi – et cette image effrayante, que, sitôt apparue, je cherchai à chasser, vint ternir et comme envenimer le souvenir de douceur et de tendresse passées que j'avais gardé du contact réel de la langue de Li Qi dans ma bouche cette nuit dans le train, et, à ce souvenir pourtant délicieux, se substitua alors une sensation de dégoût, d'horreur, de révolulsion physique, la sensation concrète et presque gustative d'avoir eu cette nuit dans la

bouche, meuble et qui s'enroulait voluptueusement autour de ma propre langue, une de ces petites langues de canard effilées couleur rose brunâtre piquetées de papilles gustatives blanches et rêches. (FU, 76-77)

Dans un texte intitulé « *Faire l'amour à la croisée des chemins*<sup>729</sup> », Laurent Demoulin évoque les « période proustiennes » observables dans *Fuir* ; la longueur de cette phrase qui rend compte du dégoût du protagoniste (elle n'est citée ici qu'à demi) en constitue un bon exemple ; d'ailleurs, comment ne pas penser à *La Recherche* à la lecture de cette scène de révélation rétrospective associant mémoire et sensation gustative ? Le jeu intertextuel n'est bien sûr pas gratuit : à sa façon, il contribue à la sensation de dégoût que vise à faire partager cet épisode en entremêlant incongrûment le souvenir de la madeleine à l'évocation d'un produit carné. Ce mélange sucré-salé laisse entrevoir les ressorts inconscients de la représentation que le voyageur se fait de l'étranger : l'évocation des langues de canard heurte autant par le caractère barbare de leur extraction que par la précision anatomique de leur description. En vertu d'une secrète relation métonymique, la langue de l'animal est associée à celle de la jeune femme ; le dégoût alimentaire né d'une préparation exotique contamine la relation qu'entretenait jusqu'alors le protagoniste avec la femme aimée. L'expérience de l'altérité, trop radicale et déstabilisante pour être assimilée, trop peu *touristique* en somme, est rejetée.

Le désir tel que le figure le roman contemporain participe de l'expérience touristique autant qu'il la conteste. Envisagé sous la forme du tourisme sexuel, il en décline le versant mercantile en ravalant la rencontre avec l'autre à un commerce *a priori* assez peu amoureux, mais dont Houellebecq bouscule la perception. Abordé sous son versant sentimental, il permet à l'écrivain de renouer avec une forme éprouvée de romanesque et à se défaire de l'emprise touristique – avec ce que cette libération peut avoir d'aventureux pour un voyageur rendu à lui-même pour s'être abandonné à l'autre.

---

<sup>729</sup> Laurent Demoulin, « *Faire l'amour à la croisée des chemins* », *art. cit.*, p. 154.

## Chapitre 12 « L'autre », ce personnage fabriqué par le tourisme

« [O]n pourrait avec profit étendre l'analyse du stéréotype dans sa relation constitutive à l'identité, au jeu spéculaire que comprend toute interaction sociale. Celle-ci se fait nécessairement sous le signe de l'image que les participants se font les uns des autres<sup>730</sup> »

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot

Si la rencontre amoureuse peut nourrir l'imaginaire du voyageur, elle ne se concrétise qu'assez rarement dans la réalité. Au quotidien, la relation que le touriste entretient avec les populations qu'il est amené à côtoyer prend la forme beaucoup plus prosaïque d'une observation réciproque et de contacts plus ou moins limités ; elle n'en constitue pas moins une expérience attendue, perçue par tout voyageur comme une composante importante de son périple. C'est que l'intérêt qu'il manifeste ne trahit pas seulement sa curiosité envers autrui ; elle témoigne aussi d'une volonté de se penser soi-même à l'aune de ce qui le distingue d'autrui et qui le caractérise.

L'histoire de la littérature porte fréquemment la trace de cette confrontation avec l'altérité à laquelle conduit le voyage. Elle rend compte de la cohabitation de réactions extrêmement variées, depuis l'hostilité ou l'indifférence jusqu'à la compassion, la bienveillance ou la sympathie. D'ailleurs, ce rapport à autrui est rarement univoque : une même époque voit souvent cohabiter des regards diamétralement opposés. Au Moyen Âge, les chansons de gestes font parfois de l'autre l'incarnation du mal absolu, comme en témoigne l'animalisation voire la diabolisation du sarrasin Corsolt dans *Le Couronnement de Louis*<sup>731</sup> ; cette altérité n'est cependant pas irréversible : la même chanson relate la conversion du roi Galafre, qui embrassant la foi chrétienne devient un serviteur respecté de la cause de Rome. Paul Nizan évoque – pour s'en moquer – cette propension qu'avaient encore les contemporains de la Renaissance d'idéaliser la figure de l'autre : il les dépeint fascinés par « des anecdotes morales sur les bons sauvages. Ils en croyaient Christine de Pisan racontant du fond du Moyen âge : ‘Je

---

<sup>730</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit. pp. 46-47.

<sup>731</sup> Ce géant, caractérisé par son orgueil et par sa laideur extrême, affronte Guillaume lors de son premier voyage en Italie.

*fus au pais de Brachyne / Ou les gens sont bons par nature / Et ne font pechie ne leidure*»<sup>732</sup> ». Insensiblement cependant les récits de voyage se détachent de la dimension allégorique qu'ils revêtaient auparavant pour s'efforcer de rendre compte du réel tel qu'il se présente. « La réalité concrète devient plus présente dans la relation de voyage en Chine de Marco Polo (*Devisement du monde*, 1298) », note Daniel Maggetti<sup>733</sup>. Cette tendance va s'accroître avec la découverte de nouveaux territoires, qui va donner lieu à une importante production de récits. Pour Justin Stagl, « [l]e premier semble avoir été publié [...] en 1502 à Lisbonne. Mais l'apogée de ces recueils ne vint qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. À cette époque-là, la première ivresse des grandes découvertes s'était déjà calmée et les savants commencèrent à examiner le savoir empirique nouvellement acquis et à établir des rapports entre les différents éléments<sup>734</sup>. » Maggetti insiste sur cette dimension réflexive qu'acquiert le récit de voyage : « Comme on le voit chez Montaigne (chap. *Des coches*, *Des cannibales*), il offre alors l'occasion d'une démarche intellectuelle subjective qui peut déboucher sur une relativisation de la civilisation à laquelle on appartient. Celle-ci n'est plus envisagée que comme un cas parmi d'autres, et ses imperfections se dévoilent au contact de normes différentes<sup>735</sup>. » N'idéalisons pas cependant : l'image prêtée à l'autre reste éminemment ambivalente, et dans les relations de voyage qui rendent compte de la découverte de nouveaux territoires, le sauvage continue à être fréquemment assimilé au monstre ou au cannibale quand bien même Montaigne invite ses contemporains à se déprendre de cette caricature et à penser en retour leur propre barbarie. Les siècles suivants voient d'ailleurs perdurer un même balancement entre curiosité pour l'autre et indifférence ou mépris à son égard. Maggetti en donne quelques exemples :

Le dialogue de Lahontan « avec un sauvage d'Amérique » – sans doute fictif – exalte ainsi le profit de se confronter à l'Autre. Les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu porte à un apogée le processus critique : ses Orientaux sont sans cesse étonnés, voire choqués, par les usages français. Plus que tout autre, l'univers du « sauvage » déstabilise les Européens : ainsi, chez Diderot ou l'abbé Raynal, le contact avec d'autres modes de pensée et de comportement impose de réviser les jugements et les croyances<sup>736</sup>.

Cet effort est cependant inégalement réparti : Rousseau peut bien théoriser le mythe du bon sauvage et Diderot prendre fait et cause pour les Tahitiens dans son *Supplément au voyage de Bougainville*, l'essor de la traite négrière se poursuit, qui dénie à l'Africain son statut d'homme.

---

<sup>732</sup> Paul Nizan, *Aden Arabie*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>733</sup> Daniel Maggetti, article « Voyage », *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, pp. 802-805.

<sup>734</sup> Justin Stagl, « Un système de littérature normatrice des voyages au XVI<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 41.

<sup>735</sup> *Idem.*

<sup>736</sup> *Idem.*

Bien que la connaissance des territoires et des peuples qui les occupent progresse, une certaine littérature continue à recourir à des images souvent stéréotypées et caricaturales ; c'est vrai en particulier du roman d'aventure où, comme le rappelle Sylvain Venayre, il s'agit moins de rendre compte de manière fidèle des us et coutumes de certaines tribus que de susciter l'effroi en exagérant leur férocité : l'historien observe dans la seconde moitié du XIXe siècle « un effacement du bon Sauvage tel que le XVIIIe siècle l'avait construit, au profit d'une vision monolithique du Sauvage dangereux<sup>737</sup> ». Chateaubriand à l'inverse tend à idéaliser certaines tribus indiennes dans *Le Génie du Christianisme* – en particulier les Natchez – et à infléchir leur représentation pour en faire les défenseurs de la foi chrétienne.

Avec le XXème siècle s'amorce un siècle de décolonisation, où nombre d'auteurs invitent leurs lecteurs – parfois sans ménagement – à prendre conscience de la violence faite aux populations colonisées. Que l'on songe au songe à André Gide et à son *Voyage au Congo* (1927), ou encore à Paul Nizan, *Aden Arabie* (1931) : « les sauvages vertueux sont des clients et des esclaves. Les curés de tous les dieux blancs se sont mis à convertir ces idolâtres, ces fétichistes, à leur parler de Luther et de la Vierge de Lourdes [...]. Ainsi sont réduits au silence ceux-là mêmes de qui nos pères attendaient des secrets<sup>738</sup>. » Le développement du tourisme contribue à valoriser le caractère pittoresque des mœurs et des traditions prêtés à autrui. D'autant que, comme le note Maggetti, « le regard porté sur les colonies aboutit également à des aveux d'incompréhension, voire d'impuissance<sup>739</sup> ». Gabriel Wackermann note que « Le tourisme de masse, qui concerne à présent l'essentiel de la population dans les États industrialisés et qui recherche de plus en plus l'exotisme offert par les paysages des pays en voie de développement, a nécessairement bouleversé les relations de la société avec le tourisme<sup>740</sup>. » La tentation est grande cependant de continuer à assigner à chaque peuple un ensemble des caractéristiques aisément identifiables, visant à rendre attractive la région dans laquelle il réside. L'avènement du cinéma et de la bande dessinée au XXe siècle concourent au maintien d'une représentation stéréotypée de l'autre ; l'influence d'Hergé, en particulier, joue à plein : chaque album de *Tintin* explore une région différente et assigne aux différents peuples entrevus une identité clairement distincte<sup>741</sup>. À l'inverse, une certaine littérature avant-gardiste s'efforce de mettre à distance les clichés : Henri Michaux en particulier revisite le discours ethnographique pour l'appliquer à des peuples imaginaires, contribuant à mettre à distance la

---

<sup>737</sup> Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, op. cit., p. 182.

<sup>738</sup> Paul Nizan, *Aden Arabie*, op. cit., pp. 70-71.

<sup>739</sup> *Idem*.

<sup>740</sup> Gabriel Wackermann, article « Tourisme », *Encyclopédie Universalis*.

<sup>741</sup> L'œuvre d'Hergé n'est d'ailleurs pas toujours exempte des présupposés raciaux de son époque, comme en témoignent les rectifications apportées à l'album *Tintin au Congo* entre sa première publication (1928) et sa seconde (1946).

posture essentialiste (*Voyage en Grande Garabagne*, 1936). Parallèlement, les progrès de l'ethnographie, notamment sous l'influence de Lévi-Strauss, contribuent à faire évoluer les mentalités en favorisant un plus grand discernement.

Cette évolution des représentations se heurte cependant à une certaine inertie, en particulier dans le domaine du tourisme. D'autant que celui-ci peut parfois être assimilé à une forme de prolongement du colonialisme<sup>742</sup>. Comme le rappellent les membres de l'équipe MIT, avant même l'essor de l'hôtellerie les voyageurs mettent les populations locales à contribution. « Les autochtones fournissaient principalement de la main-d'œuvre et du ravitaillement. C'est ainsi que se constitua le premier contrat touristique, entre étrangers et autochtones, sous le signe de rapports de domination assortis de peu d'échanges culturels, le tout relevant d'un processus de type colonial atténué, la domination n'étant pas de nature politique et juridique, mais principalement économique et sociale<sup>743</sup>. » Dans le même temps, soucieuse d'offrir une grille de lecture commode, l'activité touristique continue de modaliser la relation que les voyageurs entretiennent avec les habitants des régions qu'ils visitent en instaurant un cadre relationnel normé et en assignant à l'autre une identité relativement figée. Cette influence est d'autant plus efficiente qu'elle est souvent inconsciente. Pourtant elle se manifeste à différents niveaux, qu'il s'agisse de la relation que le voyageur instaure avec l'autochtone, de la représentation qu'il se fait de lui ou du choix qu'il effectue inconsciemment entre différentes catégories de personnes auxquelles prêter attention.

\*\*\*

Pour le romancier contemporain, rendre compte de cette relation que le voyageur entretient avec l'altérité – et de l'emprise qu'exerce sur elle le tourisme – constitue un vrai défi. Il lui faut s'interroger notamment sur la manière dont l'écriture peut rendre compte de la nature de cette communication : par quels procédés cette relation est-elle mise en scène, rapportée, modalisée, interrogée ?

Il lui faut aussi aborder la question des stéréotypes associés à l'autre : comme le notent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « la question du stéréotype ne peut manquer de surgir dans l'analyse des situations de contact<sup>744</sup> », à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'appréhender une réalité étrangère : « Les relations interethniques et interculturelles sont saisies, non pas tant au niveau de leur réalité effective que dans la manière dont elles sont pensées, perçues,

---

<sup>742</sup> Conséquence inattendue, la décolonisation a aussi inspiré au tourisme un certain nombre de nouveaux usages sur le territoire national : « la décolonisation rapatrie "vers" l'ancienne métropole des pratiques concrètes ou imaginaires : les rêves de vide et de désert, les recherches d'altérité, comme la relégation de diverses formes de marginalité sociale ou des savoir-faire coloniaux, voire des disciplines comme l'ethnologie... tout cela est réinvesti sur le sol national. » (Jean Viard, *Penser les vacances*, op. cit., p. 138).

<sup>743</sup> Rémy Knafou (dir.), *Tourisme I, Lieux Communs*, op. cit., p. 113.

<sup>744</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 44.

fantasmées<sup>745</sup>. » D'autant que le discours touristique, loin de corriger ce phénomène, tend souvent à l'accentuer. Comment le dispositif romanesque permet-il de penser – et peut-être de dépasser – cette (non-)relation instaurée par le tourisme pour permettre d'accéder à une connaissance de l'autre dans ce qu'il a de plus complexe ?

Au début des années 80, les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari évoquant une « identité-rhizome »<sup>746</sup> ou ceux plus récents d'Édouard Glissant parlant d'une « identité-relation »<sup>747</sup> permettent de rompre avec le concept figé d'une identité racine, pour mieux questionner l'identité de chacun en fonction des *relations* qui l'ont amené à se construire : l'individu contemporain est moins le produit d'une société figée que la résultante d'une *créolisation* qui fait de lui un individu complexe, à la croisée d'influences multiples.

Il lui faut aussi rendre compte de la manière dont le tourisme, focalisant l'attention du voyageur sur certains groupes, en exclut d'autres, relégués en dehors du champ de l'altérité ; ainsi pourra-t-il tenter d'échapper lui-même à ce travers en réhabilitant ces figures de la relégation qu'incarnent notamment réfugiés et migrants.

Toutes ces questions sont loin d'être étrangères au genre romanesque : elles obligent à interroger la relation que l'écrivain lui-même entretient avec ses personnages ; c'est précisément cette parenté qui lie roman et tourisme qui permet au romancier, par les moyens qui sont les siens, d'interroger la relation que le tourisme instaure avec l'autre – et peut-être d'en pallier les manques en y substituant ses propres réponses.

Nous nous efforcerons dans un premier temps d'observer la manière dont l'écriture romanesque figure cette distance que revendique le touriste à l'égard de l'altérité. Nous pourrions ensuite essayer de comprendre pourquoi le roman se cantonne souvent à une représentation d'autrui frappée d'incomplétude, qui reproduit mimétiquement cette posture distante à laquelle invite le tourisme. Nous nous demanderons alors comment le dispositif romanesque permet d'exposer et d'examiner les obstacles qui s'opposent à une communication plus approfondie. Nous verrons enfin comment certains romanciers invitent le lecteur à s'affranchir de l'emprise du tourisme en l'invitant à épouser le point de vue de l'autre, ou encore à s'ouvrir à d'autres figures de l'altérité souvent occultées par l'activité touristique.

---

<sup>745</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 70.

<sup>746</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

<sup>747</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997.

## 12.1 De la tentation de l'immersion à celle de l'extraction : à la recherche d'une juste distance

Le contact avec l'autre n'est pas nécessairement une fin en soi pour le voyageur. L'écriture romanesque contemporaine révèle au contraire la propension de nombreux personnages de touristes à maintenir à distance l'altérité. Cet isolement prend des formes variées, depuis la revendication d'une forme de solitude jusqu'à l'expérience relativement indolore de l'immersion dans la foule – moyen rassurant d'éprouver la présence de l'autre sans dépasser le stade d'une expérience collective. Plutôt que d'entrer véritablement en contact avec l'étranger, le touriste préfère souvent adopter la posture de l'observateur assumant une forme d'extériorité par rapport au milieu dans lequel il évolue. Le roman figure cette aspiration en en déclinant différentes variantes.

### 12.1.1 Une recherche assumée de la solitude

Cette recherche d'isolement transparaît souvent dans les propos que tient le narrateur ou dans les paroles qu'échangent les personnages. Dans *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq, par exemple, le protagoniste exprime sa crainte de devoir discuter avec autrui lors de ses vacances en Ardèche : « J'espère que personne ne va engager la conversation de manière plus précise, me demander si je fais du tourisme, d'où je viens en vélo, si la région me plaît, etc. Mais, heureusement, ceci ne se produit pas<sup>748</sup>. » Cette disposition agoraphobe se manifeste également dans le roman *Rouler* de Christian Oster, lorsque le protagoniste consent à embarquer à bord de sa voiture une auto-stoppeuse ; sa réticence à l'idée d'entrer en contact avec autrui se manifeste par son incapacité à proférer la moindre parole :

J'ai pris la direction de Saint-Chély et je me suis tu, je n'ai même pas cherché les mots pour lui dire que je ne voulais pas parler, que je voulais oublier qu'elle était là, parce que j'avais bêtement hâte de me retrouver seul [...], peut-être aussi parce que je cherchais à tester ma capacité de résistance aux autres, à leur façon d'être là. [...] Sa présence me dérangeait déjà, en fait, ça ne se traduisait pas seulement par mon mutisme, ça se traduisait par la violence avec laquelle je serrais les mâchoires. (RO, 61)

La quête de la solitude, préoccupation centrale du voyageur que met en scène Christian Oster, prend parfois la forme d'une obsession, comme en témoigne le recours à des tournures délibérément répétitives : « Je suis monté directement dans ma chambre en espérant de nouveau

---

<sup>748</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, op. cit., p. 179.

ne croiser personne et je n'ai croisé personne » (RO, 143). Même besoin d'isolement chez Ann, le personnage principal de *Villa Amalia* de Pascal Quignard, qui au cours d'une conversation téléphonique exprime son contentement d'être seule : « Les gens sont délicieux. Pas un seul Français. Il n'y a que des Napolitains ou des Russes. – Tu ne te sens pas trop seule parmi les Russes ? – Je me sens parfois très seule et je commence à aimer énormément cela. » (VA, 117) Si chacun de ces personnages est mû par une histoire et une souffrance qui lui sont propres – misère sexuelle chez Michel Houellebecq, crise existentielle chez Christian Oster ou expérience de la séparation chez Pascal Quignard – tous témoignent de cette tentation qu'a le voyageur contemporain de maintenir l'autre à distance, préservant ainsi une forme d'intimité perçue comme un acquis de la modernité occidentale.

Le touriste va parfois jusqu'à se réjouir du privilège qu'il a de n'entretenir qu'un rapport distant avec l'altérité. Ce comportement est observable dans *Plateforme* de Michel Houellebecq, à bord de l'avion qui emmène le protagoniste en Thaïlande :

Une carte vint remplacer ces indications : nous abordions le survol de l'Afghanistan. Par le hublot, on ne distinguait évidemment qu'un noir total. De toute façon les talibans devaient être couchés, et mariner dans leur crasse. « Bonne nuit, les talibans, bonne nuit... Faites de beaux rêves... » murmurai-je avant d'avalier un deuxième somnifère. (PL, 39)

Ce paragraphe, mis en relief par sa mise en page dans le roman (il apparaît en fin de chapitre), radicalise cette posture d'extériorité dont jouit ostensiblement le touriste : l'ironie du propos adressé aux Talibans est attestée par la brutalité du vocable utilisé pour les décrire. Le tourisme ainsi envisagé est le révélateur d'une relation à l'autre profondément asymétrique, où l'Occidental se délecte de cette asymétrie en manifestant une forme d'autosatisfaction non exempte de perversité.

### **12.1.2 Un rêve d'immersion : l'expérience de la foule**

Paradoxalement, ce « souci de soi » théorisé par Michel Foucault<sup>749</sup> qui transparait dans le comportement autarcique et quelque peu autocentré du touriste contemporain ne paraît pas incompatible avec le côtoiement de la foule. Il faut dire que cette expérience immersive s'inscrit dans une histoire déjà ancienne, intrinsèquement mêlée à la modernité et à l'essor de la ville, dont Baudelaire a été l'un des premiers à rendre compte dans *Le Spleen de Paris*<sup>750</sup>. Jean-Didier Urbain, s'interrogeant sur le rapport que le touriste entretient avec la ville, observe la

---

<sup>749</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. III, *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>750</sup> Charles Baudelaire, « Les Foules », *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de Poche », 2003, p. 90.

cohabitation de deux écoles, de deux « tribus » de touristes, qu'il associe à deux référents mythologiques : celle de l'« Icare circonspect », menant à distance un prudent « tourisme de reconnaissance » ; celle de Thésée, osant s'aventurer dans le labyrinthe, cherchant à explorer la ville *derrière* la ville. Il note que « [c]ette seconde tribu est fusionnelle. Elle est celle du piéton explorateur qui se fond dans la foule<sup>751</sup> ». Cette expérience immersive, typiquement touristique, gagne bien évidemment à être questionnée dans l'usage littéraire qui en est fait. Or il semble que cette expérience de la foule donne lieu dans le champ romanesque contemporain à une exploitation particulièrement mobile qui balaie tout le spectre des représentations possibles : elle est assimilée tantôt à une forme de communion cosmique, tantôt à une confrontation angoissante ou douloureuse à l'altérité vécue sur un mode clairement dysphorique<sup>752</sup>.

Assez souvent, l'immersion dans une entité collective est présentée comme un mode de relation à l'altérité relativement indolore (ou, pour le dire en d'autres termes, comme une expérience *touristique*). C'est particulièrement vrai quand elle n'implique pas un engagement interpersonnel qui mettrait en péril l'autonomie du voyageur. L'humanité s'y trouve dissoute en une infinité de particules au milieu desquelles le passant peut espérer se perdre sans renoncer à une forme d'anonymat. Ce plaisir de l'immersion dans le collectif est présent en particulier dans *Méroé* d'Olivier Rolin : le côtoiement des Soudanais y est assimilé à une expérience bienfaisante et récupératrice. Grâce au choix d'une construction à l'infinitif, la catachrèse (le bain de foule) fait de nouveau image ; se glisser au milieu d'un groupe de passants, c'est d'une certaine manière s'y immerger :

J'aime m'y laisser baigner par la foule lente et gracieuse. Galabiehs blanches, turbans, mousselines de couleur des femmes, corps sveltes, éclatants sourires. Langue que je n'entends pas. Nul ne semble pressé, personne ne me prête attention. La poussière rayonne dans les phares de bus déginglués. Je flâne parmi les vendeurs d'or, de *foul*, de thé brûlant. [...]. L'humanité semble apaisée. (ME, 245)

Une même métaphore liquide – et une même perception apaisante de la foule – est à l'œuvre dans le roman *Plateforme* de Michel Houellebecq lorsqu'est évoquée l'animation sur le front de mer de Patong Beach : « La foule se déversait continûment, composée de solitaires, de familles, de couples ; tout cela donnait une grande impression d'innocence. » (PL, 112) Ce plaisir de l'immersion est également perceptible dans *Oreille rouge* : le personnage éponyme d'Éric Chevillard jalouse le pouvoir qu'ont les femmes maliennes de « se fond[re] dans la

---

<sup>751</sup> Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, op. cit., p. 195.

<sup>752</sup> Le roman contemporain rend compte de ce caractère possiblement anxiogène, comme en témoigne en particulier le sixième roman de Laurent Mauvignier (*Dans la foule*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2006.).

foule » (OR, 133) et lui-même à son retour en France se félicite de pouvoir renouer avec l'anonymat à la faveur d'une comparaison elle aussi inspirée de la balnéothérapie : « Avouerait-il pourtant qu'il se mêle à la foule comme il entrerait dans la mer, léger soudain, soulagé. Il n'a plus de corps visible. Il n'est peut-être pas là. Personne ne pourra témoigner. » (OR, 154-155) Juste retour des choses : pour dire le plaisir qu'a le touriste de s'abandonner au milieu des passants, le roman emprunte à l'activité touristique le vocabulaire de la balnéothérapie qu'elle a elle-même contribué à valoriser deux siècles auparavant.

La représentation que le roman contemporain donne de la foule n'est cependant pas univoque : il arrive que l'expérience de l'immersion soit vécue sur un mode plus anxiogène. Dans *Faire l'amour*, Jean-Philippe Toussaint donne à voir d'impressionnants déplacements collectifs à Tokyo ; la métaphore aquatique se trouve de nouveau convoquée, mais à la plage familière et rassurante sur laquelle se baigne le vacancier s'est substituée la rivière en crue dans laquelle le voyageur manque de se noyer :

une foule pressée s'écoulait sur le trottoir, qui semblait fluide et glissait comme un torrent impétueux qui charriait dans son cours un flux ininterrompu de piétons dans un ondolement d'anoraks sombres et transparents, de parkas, de pardessus et de parapluies. Nous nous étions fondus dans le mouvement de la foule et suivions le courant sous notre étroit parapluie transparent (FA, 77-78)

La métaphore liquide déborde d'ailleurs ce seul segment narratif : huit pages plus loin, aux abords de la gare de Shinjuku, « de multiples sous-courants paraissaient se constituer, de gens isolés qui se frayaient un passage à contresens pour se rendre aux guichets ou sortir des bouches de métro. » (FA, 84-85) Le passage des eaux stagnantes aux eaux vives marque l'irruption d'un danger qui oblige le voyageur à lutter.

Cette perception ambivalente de la foule, qui réactive la perception angoissante qu'en donnait en son temps Gustave Le Bon<sup>753</sup>, est également perceptible dans *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin sous la forme d'un rêve effectué par le protagoniste : en apparence, le narrateur évoque une déambulation touristique au milieu d'une foule animée et colorée : « à tout moment je me heurte à un portefaix, un vendeur de brochettes, un derviche, un cireur de chaussures, un militaire, un montreur d'ours, un pope, une hétaïre... » (SHC, 200) Le caractère onirique de la scène est cependant dénoncé par la fragilité de l'ancrage géographique : « La foule est dense dans les rues de Bascarsija (si c'est bien de Sarajevo qu'il s'agit) » (SHC, 200) comme par l'incertitude de l'ancrage temporel (le dispositif romanesque invite d'abord le lecteur à penser

---

<sup>753</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Retz, 1976 [1895].

que le personnage se livre à une déambulation touristique à l'époque contemporaine, avant que lecteur ne comprenne qu'il est en train de revivre l'assassinat de l'archiduc héritier d'Autriche-Hongrie). Le personnage plongé dans la foule se trouve assimilé à un poisson luttant contre un courant contraire : « Je me précipite, je fends la foule, je rame des ailerons » (SHC, 200) ; il doit conjurer à la fois le risque de noyade auquel l'expose l'immobilité – « plus je me hâte et plus il me semble que je patauge dans du ciment en train de prendre » (SHC, 201) – et la difficulté d'une progression à contre-courant – « Je me jette dans la foule comme on remonte, courbé en deux, le flot d'un torrent ». Mêlant par le recours au romanesque deux époques que tout semble opposer, Olivier Rolin parvient à suggérer le caractère anxiogène voire cauchemardesque du collectif qui, sous un abord pittoresque, peut dissimuler un péril mortel : le lecteur comprend ce que le voyageur gagne à rester à distance ; la présence d'autrui ne peut être bénéfique que si celui-ci est maintenu à distance sous une forme collective et anonyme. C'est cette présence distante que suggère Christian Oster dans *Rouler* : « Besoin de personne, sans doute, mais de gens qui soient là, circulent, habitent le monde. » (RO, 145)

## **12.2 Myopie du touriste : quand le romancier assume un regard à portée limitée**

Il résulte du regard souvent distant que le touriste porte sur l'altérité une image nécessairement fragmentaire et incomplète, ce dont rend compte l'écriture romanesque : en privilégiant l'énumération d'entités collectives ou la description de personnages perçus extérieurement, le romancier retranscrit à sa façon l'attention souvent distraite que le voyageur prête à ceux qu'il côtoie. Le caractère lacunaire de cette poétique de l'incomplétude en est la résultante la plus visible.

### **12.2.1 Une poétique de l'incomplétude**

Gaston Bachelard assimile l'observation à laquelle s'adonne le voyageur au sommet d'une montagne à une forme de « contemplation monarchique<sup>754</sup> ». Rachid Amirou voit dans cette attitude hautaine et surplombante le modèle inconscient du touriste « qui regarde le monde du haut de son piédestal civilisationnel et technologique. Un simple rebord de fenêtre dormant sur une rue animée, où "grouillent" (J. A. de Gobineau) des autochtones, suffit à faire naître ce sentiment "monarchique". Le regard touristique est un regard "vertical", du "haut" vers

---

<sup>754</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1988, p. 374, cité par Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 86.

le “bas” ; c'est le regard que jette un homme redressé, droit et royal sur des gens humbles<sup>755</sup>. » Il semble que bien souvent le romancier, pour faire éprouver la manière dont le touriste appréhende le monde environnant, s'emploie à son tour à reproduire mimétiquement ce regard en privilégiant une perception délibérément extérieure et superficielle. Le roman *Plateforme* de Michel Houellebecq présente ainsi la vie des Karen sous la forme très cinématographique – mais aussi très distante – d'un plan d'ensemble : « Des maisons de teck sur pilotis se succédaient le long du canal ; du linge séchait sous les auvents. » (PL, 50) Dans *Renaissance italienne* d'Éric Laurent, la perception qu'a le narrateur de la vie des habitants du village des *Cinqueterre* se trouve quant à elle réduite à quelques notations sonores ; la ténuité des indices relevés se trouve encore accentuée par la fragilité d'une interprétation qui assume son caractère hypothétique : le personnage a beau entendre la télévision, il ne peut « à cause de [s]a maîtrise plus que lacunaire de la langue italienne, saisir la nature des programmes que tous ces postes diffusaient » (RI, 145). Une même attention distraite aux détails d'un quotidien perçu à distance peut être observée dans le roman de Pascal Quignard *Villa Amalia*, où la perception de l'altérité prend la forme d'une compilation de notations visuelles et olfactives :

Elle était curieuse des mœurs des gens dans l'aube, des premiers gestes où le ton de la journée se décide, le plafonnier de la cuisine qui s'allume, le chien auquel on ouvre la porte pour qu'il rentre, les gens qui se vêtaient, qui se passaient un coup de peigne, qui reculaient soudain devant leur miroir pour s'y surprendre. Quand le soleil était là, quand les ruelles et les rues se remplissaient de vie et de hâte, d'odeur de tabac, d'odeur de café au lait, d'odeur d'eau de Cologne, elle arrêtait un microtaxi qui la ramenait à l'hôtel en pétaradant et en klaxonnant. (VA, 120)

Cette perception à distance de l'humanité environnante est évidemment favorisée par le dispositif touristique qui cantonne les voyageurs dans des lieux spécifiques : les passants tels qu'ils sont aperçus depuis une chambre d'hôtel se réduisent à quelques détails qui renseignent assez superficiellement sur la nature exacte de leurs occupations. Leur observation, le plus souvent, s'effectue depuis un lieu en surplomb ; on ne s'étonnera pas de voir Olivier Rolin privilégier le dispositif de la vue en plongée dans *Suite à l'hôtel Crystal* : « Légèrement en contrebas, une fenêtre ouverte laisse voir, assis dans un fauteuil pivotant de skaï noir devant un bureau encombré [...], un homme à cheveux blonds mi-longs dont le tee-shirt noir à manches courtes laisse apprécier les biceps. En bas, dans la rue, deux types en bras de chemise sont assis sur des chaises en plastique blanc ». (SHC, 191)

---

<sup>755</sup> Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, op. cit., p. 86.

Plus rarement, il arrive que la perception s'effectue au contraire sur le mode de la contre-plongée ; c'est le cas dans *Pitiés* de Philippe Raulet, où le jeune garçon se félicite de jouir d'un point de vue décalé sur les déplacements des passants depuis un appartement touristique loué en sous-sol : « en fait tout l'amuse ici, comme par exemple la vision des gens passant sur le trottoir, enfin, ce qu'on en voit, le pas des jambes et les pieds, c'est justement cela qui est original » (PI, 150-151). Le fait de ne disposer que d'un aperçu lacunaire de l'activité humaine ne saurait constituer un handicap pour le voyageur dès lors qu'il se contente d'une relation *a minima*. Au contraire, la réduction du champ perceptif à un ou deux des cinq sens renforce l'effet de dépaysement recherché – c'était déjà le cas, nous l'avons vu, chez Éric Laurrent ou Pascal Quignard ; Olivier Rolin radicalise cette posture en intitulant un chapitre de *Suite à l'hôtel Crystal* « Chambre des bruits », et en imaginant ce que serait l'humanité perçue par le seul prisme des sons qu'elle produit :

des bruits, donc, retentissent dans la vapeur. Bruits nombreux et cacophoniques. Grondements d'autobus lancés à pleine vitesse, klaxons, basse continue de la circulation, sirènes de police, etc. Trois coups sonnent à un clocher, un muezzin psalmodie l'appel à la prière. Des avions décollatterrissent, hystérie de tuyères. Un ronflement prodigieux fait vibrer la cloison. Des sirènes de bateaux lancent leur appel lugubre [...]. On entend les beuglements d'une troupe d'ivrognes dans un couloir, des portes qui claquent violemment. (SHC, 223-224)

Le traitement proposé par Olivier Rolin, qui s'écarte délibérément de tout réalisme, mêle non seulement des bruits proches à d'autres plus lointains mais aussi des sons appartenant à différentes aires géographiques (les bruits des avions mêlé à celui des bateaux) et culturelles (le chant du muezzin mêlé au son des cloches) d'où résulte une approche délibérément cacophonique.

### **12.2.2 Une écriture en vacances ou de l'art de prendre son temps**

La pratique du tourisme n'influe pas seulement la spatialité de la description en contribuant à mettre à distance les activités humaines ; elle joue aussi sur le rythme du récit au sens où l'envisage Gérard Genette dans *Figure III*<sup>756</sup>, en conduisant à des pauses descriptives durant lesquelles la narration paraît parfois presque suspendue : à la manière d'un vacancier, le

---

<sup>756</sup> « Théoriquement, il existe une gradation continue depuis cette vitesse infinie qui est celle de l'ellipse, où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire, jusqu'à cette lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle. (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 128).

romancier en vient à prendre son temps, décrivant par le menu les activités des habitants des régions visitées, portant son attention aux moindres détails et se livrant à la recension méthodiques de choses vues sous la forme de tableaux parfois remarquablement étendus. Ainsi le narrateur de *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint recourt-il à l'hypotypose pour décrire l'activité d'un parc berlinois. La syntaxe de la phrase, chaotique, en vient à mimer les déplacements des passants qu'il aperçoit :

des mamans promenaient leurs bébés dans des landaus, suivies de chiens et de vélos d'enfant, de papas qui portaient des enfants hilares sur leurs épaules, tandis que, klaxonnant, quelque cycliste esseulé et casqué, zigzagant dans la foule, se frayait un passage parmi les promeneurs, parfois brutalement arrêté par quelque obstacle imprévu, un enfant en bas âge courant toujours plus loin derrière un ballon qui s'échappait, le fauteuil de quelque infirme imprévoyant, qui obligeait le cycliste à freiner en catastrophe, à se rattraper parfois à l'épaule d'un passant, avant de repartir à grands coups de pédales en répondant d'un simple doigt tendu vers les cieux aux insultes qu'il emportait dans son sillage. (TV, 62)

Certes, la scène décrite n'est guère différente de celles qui pourraient être observées dans un parc parisien ; mais ce paramètre importe finalement assez peu : si le comportement de l'observateur et la transcription scripturale qu'en propose le romancier apparaissent touristiques, c'est d'abord en ce qu'ils témoignent d'une forme de disponibilité (ce temps pour soi, ce temps libre dont dispose le vacancier dont le narrateur adopte la posture) ; c'est aussi parce qu'il manifeste une curiosité inusitée à l'égard d'une population perçue comme étrangère (raison pour laquelle elle donne lieu à une description aussi détaillée). En somme, la posture du touriste, investie par le romancier, est propice à une (certaine) expérience de l'altérité.

### **Regard sur les populations au travail en contexte touristique**

Les touristes ont beau être en vacances, ils n'en sont pas moins attentifs aux travailleurs qu'ils ont l'occasion de côtoyer. D'autant que leur observation est une composante de l'expérience du voyage et de la découverte de l'altérité. Plusieurs romans montre comment les travailleurs sont appréhendés. Or cette perception du monde du travail, modalisée par les représentations préalables des vacanciers et infléchi par le contexte de l'excursion, se caractérise souvent par sa superficialité et sa valorisation du pittoresque. Dans *Plateforme* de Michel Houellebecq, par exemple, le travail du peuple Karen en Thaïlande est observé à bonne distance et assimilé – contexte touristique oblige ? – à une activité récréative : « Se baigner dans la rivière et brosser le dos de leurs éléphants, ça paraissait être leur plus grande joie » (PL, 73). Même regard détaché au cours d'une excursion à Cuba, où deux petites dames d'une soixantaine

d'années rangent parmi les « détails intéressants de l'environnement » « des hommes qui coupaient la canne à sucre » (PL, 219). Le protagoniste d'*Oreille rouge* ne se montre guère plus perspicace : il a beau manifester sa compassion à l'égard des Maliennes qui confectionnent des « boulets de savon noir [...] avec les rejets de potasse de l'usine [qui] leur trouent les mains » (OR, 141), il se contente pour l'essentiel de contempler de loin « les silhouettes altières des femmes vaquant à leur lessive » (OR, 118) ; d'ailleurs, « [p]as une seule fois il n'a aidé une femme à tirer l'eau du puits » (OR, 133). Quant aux pêcheurs aperçus sur le fleuve Niger, ils sont comparés – à la faveur d'un réflexe typiquement touristique – à des piroguiers vénitiens (OR, 116). Ces mêmes pêcheurs – assimilés très tôt dans l'histoire du tourisme à des figurants chargés de distraire les estivants – apparaissent également sous la plume de Jean-Philippe Toussaint qui évoque dans *La Réticence* le séjour de son personnage dans un village Ligure. Le dispositif narratif qu'adopte le romancier tend à souligner – non sans drôlerie – l'extériorité du regard du vacancier, en même temps que l'universalité de situations indéfiniment reproductibles :

[...] une grosse barque de pêche était en réfection, qui avait été montée sur cales au milieu de l'aire de carénage, et deux hommes se tenaient là qui avaient l'air de s'entretenir de la coque du bateau, me semblait-il, alors qu'un troisième, assis au volant de sa voiture et la portière ouverte, les regardait discuter en intervenant parfois dans la conversation pour réfuter toutes les suggestions qu'ils pouvaient faire avec une sorte de fatalisme résigné que ses compagnons acceptaient toujours de bonne grâce d'ailleurs, comme si l'homme de la voiture était le patron et qu'il était effectivement foutu, son bateau... (RE, 23-24)

La scène, perçue à bonne distance, donne lieu à un patient travail interprétatif : si le voyageur se montre curieux, c'est une fois encore qu'il a du temps pour lui ; l'attention qu'il porte à des détails insignifiants, à une action minimaliste, signale en creux une temporalité touristique. En dépit de cette observation méticuleuse, le protagoniste n'en reste pas moins prudent quant à sa capacité à décoder une conversion qu'il n'entend pas. La tournure relâchée de la chute (diagnostic : « foutu » ; dislocation droite : « son bateau ») ne vise pas seulement à produire un effet comique ; elle suggère aussi une scène étrangement familière aux yeux du personnage – comme à ceux du lecteur, d'ailleurs : bien que perçue à bonne distance, bien que située dans un pays étranger et dans un milieu professionnel éloigné de celui du personnage, elle apparaît suffisamment prévisible pour qu'on y reconnaisse le schème universel d'une communication interpersonnelle.

## Conflits d'usage

Notons que cette prédilection que marquent les romanciers pour les pêcheurs ne doit rien au hasard : le champ perceptif de leurs personnages, cantonné aux espaces dans lesquels ils circulent, s'en trouve nécessairement limité. Sans surprise, ce sont les catégories de travailleurs que les touristes sont amenés à côtoyer qui sont le plus souvent évoquées, redoublant sur un plan romanesque un conflit d'usage bien répertorié par les géographes : touristes attirés par les rivages et pêcheurs en quête de poissons se disputent souvent les mêmes territoires. Pascal Quignard lui aussi retranscrit littérairement cette coexistence dans *Villa Amalia* : Ann Hidden dans les Alpes suisses « regarde les pêcheurs tenter leur barque sur le lac, rêver de pêche en y flottant » (VA, 109) ; lors de son séjour sur l'île d'Ischia, accentuant ses distances à l'égard des vacanciers, elle en vient à renvoyer dos-à-dos ces deux catégories : « Pendant une heure nous regardions les pêcheurs rentrer leurs barques, les touristes rejoindre en canot leur voilier » (VA, 218).

Les pêcheurs ne sont d'ailleurs pas les seuls travailleurs à bénéficier de l'attention des touristes – ou des romanciers qui relaient leur parole. Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz rend compte des pensées qu'entretiennent les employés de l'hôtel à l'égard de Gloire Abgrall lors de son séjour en Inde : « Les boys [...] l'avaient à la bonne – jeune femme souriante et réservée, pas trop près de ses roupies, ne s'attardant qu'exceptionnellement au bar le soir » (LGB, 141-142). En retour, le portrait du chauffeur de rickshaw laisse deviner les sentiments (mitigés) que la jeune femme entretient à son égard :

Il était aimable et très égal d'humeur, conduisait bien, son compteur était en état de marche et son encens de bonne qualité [...]. Seul problème avec lui : son rhume chronique le faisait éternuer sans cesse, et se moucher à tous les feux rouges dans son linge rose qui lui tenait également lieu de serre-tête, écharpe, ceinture, compresse, chiffon, serviette de bain, serviette de table et filet à provisions. (LGB, 140)

Aussi sommaire soit-il, ce portrait comporte une double dimension anthropologique : l'énumération répertorie certains usages vestimentaires ayant cours en Inde tandis que des notations appréciatives laissent deviner les sentiments que lesdits usages inspirent à une visiteuse occidentale. Chacun de ces micro-portraits permet de se faire une idée de l'altérité à laquelle est confronté le voyageur – altérité qui prend souvent la forme, en raison du périmètre relativement restreint et sécurisé dans lequel il évolue, d'une humanité laborieuse.

## 12.3 S'interroger sur les obstacles à une communication véritable

Si la relation que le touriste entretient avec l'altérité frappe par son caractère souvent superficiel, c'est qu'elle est soumise à de nombreux obstacles, qu'ils soient d'ordre économique, culturel ou langagier. L'écriture romanesque permet à l'écrivain d'aller au-delà de la perception limitée que le voyageur peut avoir de ces phénomènes ; loin de se contenter de thématiser ces difficultés, le roman s'efforce par le recours à la fiction d'en questionner la nature exacte.

### 12.3.1 L'économie narrative au défi des écarts économiques

La difficulté la plus immédiatement perceptible tient sans doute aux différences de niveaux de vie qui souvent parasitent la relation et la déséquilibrent. Cet écart de revenus est nettement perceptible lorsque sont évoqués les séjours que les touristes effectuent dans des régions du tiers-monde : les différences alors observées, loin d'être marginales, se font sentir aussi bien au plan symbolique (pour celui qui la subit, pauvreté vaut souvent relégation ; il se sent disqualifié) qu'au plan corporel (le corps de l'autre s'atrophie et se fragilise). Évoquer une telle réalité laisse rarement indifférent et suscite postures antinomiques, depuis la gêne ou la compassion jusqu'à l'indignation et la révolte. Les romans qui s'emploient à rendre compte de ces déséquilibres sont eux-mêmes parcourus de tentations contradictoires – entre recherche d'une forme de pudeur dans l'écriture et nécessité de ne rien cacher cette réalité, aussi dérangeante puisse-t-elle sembler.

#### Peinture d'une humanité en souffrance

Le réflexe le plus courant semble être celui du sous-entendu pudique : une première stratégie discursive consiste à suggérer plutôt qu'à exhiber le dénuement. Dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint, c'est à de petits détails que l'on mesure la pauvreté de groupes humains souvent saisis à l'état d'entités collectives : le narrateur observe devant la gare de Shanghai d'innombrables travailleurs pauvres, humanité malheureuse d'abord évoquée par le recours à l'énumération avant d'être incarnée par la figure anonyme d'une mendicante qui en devient la silencieuse porte-parole :

des centaines de voyageurs étaient massés par terre dans la pénombre le long des parois transparentes, assis et désœuvrés, quelque chose de borné et de noir dans le visage, paysans et saisonniers qui venaient d'arriver ou qui attendaient un train de nuit avec des quantités

de valises et de sacs à leurs pieds [...]. Tout en cherchant Li Qi des yeux dans l'air lourd qui empestait le vêtement sale, je me sentais l'objet de chuchotements furtifs et de regards en coin. Une vieille mendicante restait à côté de moi sans bouger, une large béquille en bois sous l'aisselle, le regard buté, voûtée et la main tendue, les yeux infiniment tristes. (FU, 24)

La relation que le voyageur entretient avec la foule se charge dans cette scène d'une particulière intensité, en partie due au croisement silencieux des regards : l'observateur est observé autant qu'il observe lui-même ; ici se dit quelque chose de la relation que le touriste entretient avec les populations qu'il visite, que souvent il côtoie au plus près sans autre forme de contact qu'un échange de regards.

Cette évocation d'une humanité malheureuse est également à l'œuvre dans *Le Port intérieur* d'Antoine Volodine : elle y prend la forme d'une longue énumération des faits sordides dont aurait été témoin le protagoniste, qui pour endosser le statut de touriste s'oblige à observer attentivement le quotidien des habitants de Macao :

Dans une ruelle sans nom de Patane j'ai vu une octogénaire uriner debout dans une boîte de conserve.

J'ai vu dans la rue Kong Cheong un volailler qui égorgeait l'une après l'autre des poules ébahies, fatalistes [...]

A Coloane j'ai vu un lépreux à qui la moitié du visage manquait.

J'ai vu un Chinois en survêtement miser sur une carte l'équivalent de cent cinquante années d'un salaire de prolétaire à Shanghai. (LPI, 77-78)

Le soin que prend le protagoniste à compiler ces détails aperçus, marqué par le recours à l'anaphore, suffit à mesurer toute la distance qui sépare l'Occidental des Macanais : quand bien même il les côtoie au quotidien, il ne peut appréhender leur existence sans en consigner les excès et sans qu'elle finisse par susciter chez lui un sentiment d'effroi : « qu'on ne me dise pas que je n'ai rien vu. » (LPI, 78) Cette formule qui vient clore une longue énumération trouve sa justification dans les lignes qui précèdent (le personnage répond à Gloria qui lui reproche sa curiosité) ; mais elle ne manque pas de faire écho aux paroles du film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, tourné à partir d'un scénario de Marguerite Duras<sup>757</sup>. L'atmosphère post-apocalyptique qui caractérise de nombreux romans d'Antoine Volodine s'accorde bien à cette référence, qui assimile indirectement les pauvres misérables – ceux-là même que côtoient les touristes – à des rescapés.

---

<sup>757</sup> *Hiroshima mon amour*, film franco-japonais d'Alain Resnais, est sorti en 1959. Un autre titre semble avoir été envisagé : *Tu n'as rien vu* (Marine Landrot, « L'amour, après l'apocalypse », *Télérama*, n°3419, 22 juillet 2015, pp. 28-30 [en ligne]. URL : <http://www.telerama.fr/cinema/hiroshima-l-amour-apres-l-apocalypse.129498.php> [consulté le 7 septembre 2017]).

## Déjouer le pathos

S'efforçant de rapporter la misère dont souffrent les Maliens sans céder pour autant à une approche misérabiliste, Éric Chevillard recourt quant à lui à différents procédés discursifs visant à déjouer la tentation du pathos : ainsi, c'est le corps langagier du poème que projette d'écrire son personnage qui se trouve affecté par les maladies recensées au Mali :

Dans son grand poème sur l'Afrique, il brosera le tableau clinique du Mali, avec une strophe délirante sur le paludisme et les fièvres, une strophe exténuée, lacunaire, sur la bilharziose, une strophe ébréchée sur la carie dentaire, une strophe boiteuse sur la poliomyélite agissant de fait comme la seule protection efficace contre le sida, une strophe grêle et enflée sur la malnutrition dans les villages de brousse.

On y mettra de la musique, world music. Ça fera une chanson. (OR, 142)

La chute de cette section apparaît tout à fait symptomatique d'un refus assumé du pathétique : le commentaire ironique du narrateur, occasionnant un changement de registre, vient casser l'effet produit par un tableau qui pourrait sembler trop larmoyant. De même, lorsqu'il évoque la malnutrition, procède-t-il de manière indirecte, sous la forme d'une anecdote dont son protagoniste fait finalement le frais : « à San, trois enfants aux grands yeux le regardent manger son riz à la sauce arachide. Je fais sensation avec mes oreilles rouges, se dit-il. » Il est cependant aussitôt détrompé : « Puis il repousse son assiette, rassasié, et ses admirateurs aussitôt se partagent les quelques grains qu'il a laissés. (OR, 141-142) La méprise du personnage n'est pas n'est pas si anecdotique qu'il y paraît : elle montre en quoi ce déséquilibre peut rendre illusoire un échange authentique entre le voyageur et ceux qui le reçoivent.

## L'approche comparatiste

Abordant cette même question des écarts de revenus, Michel Houellebecq procède quant à lui de manière très différente : il privilégie délibérément une approche comparatiste, s'appuyant sur des données concrètes et chiffrées dans une démarche que n'aurait pas désapprouvée Marx. Dans son roman *Plateforme*, il prend le parti d'exposer les écarts de revenus qui en Europe opposent différentes catégories de population ; il les rapporte aux revenus du protagoniste qui vient de recevoir un héritage : « Impôts déduits, je pouvais ramasser dans les trois millions de francs. Ça représentait à peu près quinze fois mon salaire annuel. Ça représentait également ce qu'un ouvrier non qualifié pouvait espérer gagner, en Europe occidentale, au cours d'une vie de labeur » (PL, 32) Ces données chiffrées sont elles-mêmes fréquemment rapportées aux revenus des populations extra-européennes que visitent les touristes : d'après les estimations du protagoniste, Babette et Léa, qui elles aussi voyagent en

Thaïlande, gagnent « À peu près vingt-cinq fois celui d'un ouvrier des industries métallurgiques de Surat Thani » (PL, 90). Le montant d'une nuit passée avec une prostituée à Phuket, lui, est évalué à « quatre ou cinq mille bahts – à peu près le salaire mensuel d'un ouvrier non qualifié en Thaïlande » (PL, 113) ; quant à celui d'un rapport sexuel avec une prostituée cubaine, il est pour Valérie de quarante dollars : « C'est le prix que paient les Occidentaux. Pour elle, ça représente un mois de salaire. » (PL, 222) Ce réflexe comparatiste témoigne d'une approche pragmatique et quelque peu iconoclaste en ce qu'elle sacrifie toute forme de pudeur pour exposer crûment les incroyables déséquilibres qui régissent les activités humaines. Pour Houellebecq, ces écarts de revenu ne sont évidemment pas sans effet sur les relations entre les populations visitées et les voyageurs étrangers. Exposant la situation économique du peuple Cubain, son personnage en vient à généraliser la perception que les habitants du tiers-monde se font des touristes occidentaux : « Les hommes et les femmes bronzés qui circulaient entre les bancs de touristes nous considéraient uniquement comme des portefeuilles sur pattes, il n'y avait pas d'illusion à se faire ; mais il en était de même dans tous les pays du tiers-monde (PL, 233-234).

Michel Houellebecq n'est pas seul à s'interroger sur la perception que l'étranger peut avoir des revenus du touriste occidental ; dans *Les Grandes Blondes*, lors du séjour de Gloire en Inde, Jean Echenoz figure lui aussi les préoccupations (partiellement) dissemblables des voyageurs étrangers et des personnages qui les accompagnent. Mais il le fait à sa manière, en empruntant au cinéma la technique du montage parallèle qui lui permet de décliner adverbiallement les préoccupations de chacun :

trois personnes réfléchissaient, chacune à sa manière, à différents sujets tels que le sexe, par exemple, ou l'argent. L'homme occidental installé à l'arrière y pensait confusément, toujours vêtu de son costume paille froissé. La femme assise à côté de lui – ensemble en coton clair acheté deux jours plus tôt dans un magasin parisien d'habits tropicaux – y songeait plus rêveusement. Seul le chauffeur local, en pantalon de toile et chemisette au plastron souillé, s'interrogeait de façon plus frontale sur les mensurations de cette dame et sur les revenus de ce monsieur. (LGB, 166)

À bien y regarder, le constat proposé par Echenoz apparaît autrement plus nuancé que celui de Houellebecq, et presque inverse : si différence il y a, elle tient moins à la nature du questionnement (Echenoz se jouant ici du stéréotype selon lequel les hommes auraient comme préoccupations exclusives le sexe et l'argent) qu'au degré de leur approche (tout au plus observe-t-il que l'approche du chauffeur est « plus frontale », c'est-à-dire moins hypocrite, à l'inverse de ses passagers qui méditent « confusément » ou « plus rêveusement »). Reste que si

le chauffeur et les touristes ont en partage des préoccupations assez proches, le fossé n'en reste pas moins difficilement franchissable : le marquage social joue à plein et fait obstacle à une communication véritable.

### **12.3.2 La tentation du repli : faire entendre la persistance d'un discours raciste**

L'écriture romanesque met aussi en lumière la permanence de stéréotypes racistes ou xénophobes. Dans *Naissance d'un pont*, Maylis de Kerangal s'intéresse particulièrement à leur inscription dans le monde du travail itinérant, qui voudrait que chaque nationalité soit prédisposée à une activité particulière. Chaque travailleur est d'ailleurs recruté en fonction de ses origines :

Une première vague s'enfourna dans des avions-cargos affrétés par des boîtes prestataires de services spécialisées dans la sous-traitance de main-d'œuvre – et qui procédaient vite, usant du poncif racial en vigueur, préférant à ce titre le Turc fort, le Coréen industriel, le Tunisien esthète, le Finnois charpentier, l'Autrichien ébéniste, et le Kényan géomètre, évitant le Grec danseur et l'Espagnol ombrageux, le Japonais hypocrite, les Slaves impulsifs (NP, 28)

Ce qui vaut pour le monde du travail vaut aussi, dans une certaine mesure, dans le domaine du tourisme. Lorsqu'ils évoquent les voyageurs, les romanciers donnent à voir des comportements qui ne sont pas nécessairement plus évolués. Michel Houellebecq, qui recourt dans *Plateforme* à divers strates discursives pour faire entendre leur point de vue, met en scène un narrateur qui au cours de son séjour en Thaïlande sacrifie lui-même à des stéréotypes racistes : décrivant ses voisins de restaurant à Patong Beach, il valide dans un même paragraphe les propriétés les plus couramment associées aux Noirs américains (« gigantesques, on aurait dit une équipe de basket »), aux Thaïs (« qui se comportent en toute circonstance avec une propreté pointilleuse, voire chichiteuse ») ou aux Chinois (« reconnaissables à leur saleté ») ; à l'en croire, ces derniers « mangent goulûment, rient très fort la bouche ouverte en projetant autour d'eux des parcelles de nourriture, crachent par terre, se mouchent entre leurs doigts » (PL, 111). Le jugement qu'il formule à leur égard frappe par son outrance, qui va *crescendo* : « ils agissent en tout absolument comme des porcs. Pour ne rien arranger, ce sont des porcs nombreux. » (PL, 111) Cette conception étroite de l'altérité, qui semble n'envisager l'autre qu'en tant qu'il appartiendrait à un groupe dont il refléterait les caractéristiques, est relayée et approfondie par un autre personnage, René, dont les propos sont rapportés au discours direct ; paradoxalement, il associe son hostilité envers les étrangers à la pratique du voyage :

« Je suis raciste... dit-il gaiement. Je suis devenu raciste... Un des premiers effets du voyage, ajouta-t-il, consiste à renforcer ou à créer les préjugés raciaux ; car comment imaginerait-on les autres avant de les connaître ? Comme identiques à soi, cela va sans dire ; ce n'est que peu à peu qu'on prend conscience que la réalité est légèrement différente. [...] » (PL, 118-119)

Michel Houellebecq recourt ici à un art consommé de la provocation en prêtant à son personnage des propos symétriquement inverse à l'opinion commune, qui voudrait que le voyage contribue à l'ouverture d'esprit et au recul des stéréotypes. Ses paroles apparaissent d'autant plus provocatrices qu'il poursuit en regrettant la disparition d'un « racisme bienveillant, presque humaniste » (sic) (PL, 118-119) et prédit « une augmentation des violences raciales en Europe » appelée à se terminer « en guerre civile » – avant de conclure, non sans cynisme : « ‘Je n'en ai plus rien à foutre ! [...] Je suis un Occidental, mais je peux vivre où je veux, et pour l'instant c'est encore moi qui ai le fric [...]’ » (PL, 122). Un propos aussi dérangeant, et exposé de manière aussi explicite, nécessite un examen vigilant de la portée que Michel Houellebecq entend lui donner. Certes *Plateforme* n'est ni un pamphlet ni un apologue, et même si l'auteur sacrifie parfois au genre du roman à thèse (par la vision qu'il entend donner du déclin de la sexualité en Occident ou par son scepticisme à l'idée d'une cohabitation interculturelle apaisée), l'on ne saurait évidemment lui attribuer les paroles de ses personnages (piège tendu à la critique et dans laquelle elle est parfois tombée). Reste à comprendre comment l'auteur modalise la réception de ces propos ouvertement racistes. Deux indices sont à prendre en considération : le prénom donné au personnage et le contexte énonciatif dans lequel s'inscrivent ses paroles. Le prénom « René » peut réveiller le souvenir d'au moins trois figures distinctes. Deux sont à envisager sur le mode de la dérision : tout oppose en effet le personnage de Houellebecq à celui de Chateaubriand (l'un représente le vacancier auto-satisfait, l'autre le voyageur en proie à un douloureux secret) comme à la figure de René Caillé, découvreur de Tombouctou (le premier pratique le voyage organisé pour conforter ses préjugés, le second sacrifie sa vie pour découvrir une civilisation inaccessible). Reste, plus prosaïquement, le René des Bidochon, incarnation caricaturale d'une certaine forme de bêtise franchouillarde et ethnocentrée (il est d'ailleurs fait allusion à la bande dessinée de Binet dans le roman<sup>758</sup>). Le contexte énonciatif influence lui aussi sur la perception que le lecteur peut se faire de ce propos et tend à le relativiser : le narrateur Michel montre les réactions prudentes de l'auditoire (« Lionel commençait à le regarder avec un peu d'appréhension », PL,

---

<sup>758</sup> « Ce spectacle de « danses traditionnelles thaï » était selon [Josiane] tout juste bon pour Josette et René, qu'elle qualifiait en son for intérieur de *bidochons* » (PL, 56)

122). Lui-même semble prendre quelque distance ; mais ses objections sont plutôt formelles : il semble surtout regretter le caractère un peu trop prévisible de ces propos et s'en désintéresse pour choisir une fille avec laquelle passer la soirée : « Je jetai un nouveau regard sur la 47 : [...] il y a toujours le risque que la fille parte avec un autre client » (PL, 120). Quand on sait la proximité qu'instaure le romancier avec son narrateur, auquel il choisit de confier son prénom, il est évidemment permis de trouver cette réaction pour le moins désinvolte, voire quelque peu provocatrice. En cela Michel Houellebecq participe bien de ce que Bruno Blanckeman assimile à « la tradition souvent flamboyante des littératures de la détestation<sup>759</sup> » : s'assurant non sans virtuosité de ne jamais enfreindre les règles qui permettraient de lui attribuer la responsabilité des propos tenus par ses personnages mais laissant ouverte leur interprétation, il accorde une grande visibilité à une parole raciste qui certes peut se réclamer d'un ancrage référentiel (qui irait prétendre que les propos tenus par les touristes en sont toujours exempts ?) mais qui interpelle par son caractère étonnamment récurrent.

### **12.3.3 Comment peut-on être différent ? Questionner les écarts culturels**

Les disparités de revenus ou les représentations raciales sont loin d'être les seuls obstacles à la communication entre touristes et autochtones ; il n'est d'ailleurs pas dit qu'elles soient les plus importants. Certes le voyageur contemporain, nourri des acquis de l'ethnographie et de l'expérience de ses prédécesseurs, peut aborder avec plus de lucidité la question de la diversité culturelle. Mais les différences de perception qu'occasionne la pluralité des cultures fragilisent l'efficacité d'un discours touristique qui voudrait faire de la rencontre avec l'autre l'un des principaux apports du voyage. À sa manière, le roman rend visible ces écueils que constituent les écarts de perception et montre combien il peut être illusoire de vouloir passer outre, *a fortiori* dans le temps très resserré d'une excursion touristique.

#### **Déstabiliser le lecteur lui-même**

Pour faire voir les écarts culturels faisant obstacle à la communication entre touristes et populations autochtone, une première stratégie discursive consiste à susciter le doute quant au cadre référentiel dont il est question : le dispositif romanesque s'emploie à créer des situations qui redoublent à la lecture le trouble éprouvé par les personnages. Ainsi dans *Zone* Mathias Énard suscite-t-il une authentique réaction d'effroi chez le lecteur lorsqu'il évoque les pratiques culturelles de habitants de Carcaixent, dans le pays basque espagnol :

---

<sup>759</sup> Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit. p. 33.

nous étions encore dans la chambre quand une série d'explosions m'ont paralysé la trousse de toilette à la main, une rafale terrible qui faisait trembler les vitres ouvertes et résonner le cour, un bombardement, j'ai eu une seconde de panique totale, les muscles tendus, les oreilles sifflantes, prêt à plonger sur le sol de la chambre [...] Stéphanie était pétrifiée face à moi (ZO, 264-265)

« *you didn 't know it was fiestas ?* » (ZO, 264) : il faut attendre la réaction du réceptionniste pour que soit levé le malentendu qu'avait occasionné chez le lecteur l'isotopie de la guerre. Le narrateur laisse d'ailleurs entendre que cet étonnement est réciproque, si l'on en juge par la surprise du réceptionniste à l'idée que l'on puisse méconnaître ces usages : « comme si sa ville natale ne méritait pas qu'on s'y arrêtât en dehors de ces dates fatidiques » (ZO, 264). Cet épisode ne conduit cependant pas à une impasse : le différent culturel se résorbe grâce à la médiation qu'effectue l'employé de l'hôtel : « le réceptionniste nous a appris que ce rituel s'appelait *mascletà*, et qu'il était très fréquent à Valence, patrie des feux d'artifice, du bruit et de la fureur » (ZO, 265). Cette discrète allusion au roman faulknérien<sup>760</sup> – où à son hypotexte shakespearien<sup>761</sup> – achève de désamorcer la tension dramatique née de cet épisode en le réinscrivant dans le champ des créations humaines.

Jean Echenoz lui aussi sème le trouble chez son lecteur afin de suggérer ce que l'adaptation à un contexte étranger peut avoir de malaisé. Dans *Les Grandes Blondes*, Gloire entreprend de visiter Bombay mais peine à affronter des comportements inusités : « quelques mendiants la poursuivirent plus férocement que d'habitude en émettant les mêmes appels de gorge que les corneilles, des culs-de-jatte lancés après elle lui firent des queues de poisson, Gloire regagna sa chambre un peu découragée. » (LGB, 130) Le découragement du personnage est d'une certaine manière partagé par le lecteur : le recours à la litote suggère un désarroi d'autant plus compréhensible qu'Echenoz multiplie références animalières et les incongruités stylistiques, achevant de brouiller les repères du lecteur qui en vient à se demander quelle improbable queue de poisson pourrait bien effectuer un cul-de-jatte.

### **Du bon usage du comique de répétition**

Dans *Oreille rouge* d'Éric Chevillard, la fréquence de ces malentendus est telle qu'elle donne lieu à un comique de répétition sous la forme de gags récurrents ; ces derniers tendent à assimiler le protagoniste à un acteur comique façon Buster Keaton, Charlie Chaplin ou Jacques Tati. Ce rapprochement apparaît d'autant plus incontournable que le romancier accorde une

---

<sup>760</sup> William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1929].

<sup>761</sup> « la vie [...] : c'est une histoire / Racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, / Et qui ne signifie rien. » (Shakespeare, *Macbeth*, V, 5).

particulière attention à la gestuelle du personnage : « Il répond lui aussi en agitant le bras aux joyeux moulinets de cette fillette qui, à mieux y regarder, secoue sa salade » (OR, 52) ; « Il croit que cet homme chante pour lui et il lui sourit niaisement tandis que l'autre hausse encore la voix et gesticule puis s'interrompt soudain en voyant que, rien à faire, l'étranger ne répondra pas à sa question » (OR, 53) ; « Plus tard, un mendiant lui tend la main. Comme les gens sont aimables ici, se dit Oreille rouge. Et la lui serre chaleureusement. » Éric Chevillard ne se cantonne cependant pas aux aspects les plus risibles du malentendu culturel : il explore tout le champ des différences qui peuvent conduire à d'inattendus écarts de représentations. À cet effet, il n'hésite pas à recourir à l'anecdote :

Assis à la table basse d'un restaurant de rue, Oreille rouge remarque dans le mur badigeonné de peinture verte devant lui deux petites ouvertures triangulaires donnant sur une pièce sombre. Légèrement au-dessous d'elles, un sac de plastique noir suspendu à un clou par les poignées affecte exactement la même forme en relief. Il s'amuse de l'étonnante coïncidence et tente d'attirer sur elle l'attention des dîneurs. Les têtes docilement se tournent vers le mur mais nul ne comprend ce qu'il essaie de dire. Il se lève donc, il montre la similitude fortuite et tout à fait surprenante de ces formes, sans se départir de son sourire. Alors on lui explique avec indulgence que le sachet a cet aspect parce qu'un objet lourd et large pèse au fond. Personne ne paraît seulement voir ou percevoir cette remarquable analogie.

Comment est-ce possible ? (OR, 52-53)

La chute de cette section se révèle plus complexe qu'il n'y paraît, attendu qu'elle peut émaner de deux énonciateurs distincts : attribuée au personnage-touriste, la question finale confirme sa perplexité et la résume ; attribuée au narrateur, elle s'apparente à une reformulation ironique parodiant le discours du protagoniste – à moins que le pronom démonstratif *ce* ne réfère à la scène dans son ensemble : comment est-ce possible qu'Oreille rouge soit aussi naïf, aussi peu conscient de l'écart des représentations qui opposent nécessairement un Européen d'un Africain ?

Le fossé apparaît d'autant plus grand que les efforts du protagoniste sont souvent infructueux. Certes il se montre plein de bonne volonté pour s'adapter à un contexte culturel différent du sien : « Vers la fin de son séjour, il laisse sa main longtemps dans la main de ses hôtes tout en parlant et cheminant. C'est ainsi que se tiennent les bons amis au Mali » (OR, 49) ; pour autant les progrès réalisés ne permettent pas d'abolir complètement les distances : « de son côté, une certaine gêne persiste. » (OR, 49) Paradoxalement, ce qu'il comprend du pays dans lequel il se trouve le conduit parfois même à adopter un comportement aux antipodes de celui de ses hôtes : « L'homme blanc découvre un monde où l'individualisme est un vain mot ;

en même temps, sa condition de Blanc au milieu des Noirs met en vedette comme jamais son individu, pontifie Oreille rouge dans ses lettres. » (OR, 51) Cette dichotomie entre les efforts consentis par le voyageur et l'irréductible distance qui subsiste le conduit à un diagnostic qui vaut constat d'échec : « Je ne suis pas soluble dans le groupe. » (OR, 51) Ce constat est d'ailleurs reformulé sous la forme d'un plaisant paradoxe : « il a toujours un peu de mal à concevoir que s'il était plutôt un petit Noir en tongs portant sur sa tête un seau de plastique jaune à larges rayures vertes, il passerait inaperçu. » (OR, 51) Le narrateur en vient à tourner en dérision les vellétés d'accommodation du protagoniste : « lui, il fait quelques efforts – qu'on en juge : le directeur de la Résidence qu'il avait toujours vu vêtu d'un boubou est habillé à l'europpéenne, ce matin. Le Mali ne m'est plus si étranger, constate Oreille rouge avec satisfaction, je m'adapte » (OR, 54). En d'autres termes, pour que le touriste ait le sentiment de s'intégrer il faudrait que l'autochtone consente à s'assimiler.

### **Illustrer le décalage par la saynète**

Cette incompréhension envers ce qu'autrui peut avoir d'étrange(r) se manifeste aussi à la faveur de portraits en actes suscitant la perplexité du voyageur. C'est le cas en particulier dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint, quand le narrateur rapporte le comportement de Zhang Xiangzhi, le Chinois qui l'accompagne dans son voyage en train vers Pékin ; s'étonnant manifestement de le voir « continu[er] de se curer les dents » en attendant un appel téléphonique, sa perplexité va grandissant quand s'engage la conversation :

je le vis faire quelques pas dans l'allée centrale du wagon-restaurant, déambuler dans le train le portable à l'oreille comme s'il était dans son salon, en faisant de grands gestes agacés du bras en direction du plafond, il s'échauffait tout seul, sa voix devint furieuse, véhémence, il se mit à hurler dans l'appareil, de courtes rafales de mots chinois, brèves scansion de syllabes trépidantes qu'il lâchait à un rythme de pistolet-mitrailleur. (FU, 36)

Incapable d'interpréter la nature des propos échangés, le narrateur en est réduit à focaliser son attention sur la forme extérieure de la communication. L'emportement du Chinois apparaît d'autant plus déconcertant qu'il semble ne jamais devoir décroître. Seule transparaît la tonalité martiale du propos suggérée par une métaphore filée empruntée au domaine militaire. Le retour à la normale qui s'ensuit n'en paraît que plus inattendu : « Le plus étonnant, quand il raccrocha et vint se rasseoir avec nous, c'est qu'il ne parut nullement affecté par la violence de la conversation qu'il venait de tenir. Il dit quelques mots en chinois à Li Qi sur un ton badin (du genre, quel con, ce Wei Fujing), puis fit glisser souplement son petit téléphone couleur pâle bondi dans la poche poitrine de sa chemisette grise. » (FU, 36) Cette saynète frappe par la

sobriété voire le minimalisme du traitement dont elle fait l'objet : la description du comportement de Zhang Xiangzhi, assortie de quelques marqueurs de subjectivité, suffit pour suggérer le trouble du voyageur. Aucun commentaire n'est ajouté : à elle seule, la longueur de la scène suffit à montrer combien elle apparaît déroutante ; et le retour à la normale ne fait que souligner *a contrario* le caractère déconcertant de ce qui a précédé.

### **Une écriture en miroir pour dire la réciprocité des malentendus**

La notion de malentendu culturel est évidemment réversible : le récit montre combien la perception erronée que l'on peut avoir d'autrui s'observe de part et d'autre de cette frontière invisible qui sépare le voyageur de son alter ego sédentaire. Dans *Bakou, derniers jours*, Olivier Rolin s'amuse ainsi de la représentation quelque peu datée que les marins azerbaïdjanais se font de la France :

À part qu'ils me prennent pour un plouc, ces deux types sont charmants. Napoléon, Jeanne d'Arc, ils me montrent qu'ils s'y connaissent un peu mieux en histoire de France que moi en crustacés. Et Delon, *on oumir* ? il est mort ? Non, *onjiviot*, il est en vie. Et Gabin ? *On oumir, k'sajaléniou*. Il est mort, malheureusement. Et Belmondo, et Bourvil ? Et Depardieu ? Et Gérard Philipe ? Fanfan la Tulipe ? Je ne rêve pas. Ces deux types, marins d'un fantomatique ferry sur la mer Caspienne, me demandent des nouvelles de Gérard Philipe ! Je suis désolé de leur apprendre qu'*on oumir kagda ya byl otché maladoï*, il est mort quand j'étais très jeune : et ça fait, ça, un sacré bout de temps. (BDJ, 128)

La manière dont l'auteur rapporte le propos des Azerbaïdjanais suggère qu'ils perçoivent la France d'une manière distante, et nécessairement imprécise, ce qui occasionne un aplanissement des perspectives : un acteur contemporain y côtoie des figures anciennes, des personnes réelles en viennent à se confondre avec des personnages fictifs. Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz lui aussi s'amuse de ce que l'Occidental peut avoir de surprenant aux yeux de ses hôtes ; mais c'est pour suggérer, à la faveur d'une litote, l'intérêt suscité que suscite en Inde le physique de Gloire : « Non sans curiosité, les naturels la regardaient, inaccoutumés aux grandes blondes, il en est peu sous ces climats. » (LGB, 134)

### **Une stratégie discursive : outrer le stéréotype**

L'élaboration de figures délibérément caricaturales constitue un moyen efficace de dénoncer la manière dont on assigne à l'autre des caractéristiques culturelles prétendument indépassables. Cette poétique de l'outrance s'observe en particulier dans *Suite à l'hôtel Crystal* : Olivier Rolin y peuple les chambres des hôtels qu'il décrit de personnages hauts en

couleurs, chacun incarnant et radicalisant à sa façon les stéréotypes associés à telle ou telle nationalité. Les Russes passent-ils pour être portés sur l'alcool et sentimentaux dans l'âme ? Gricha est « le plus grand buveur de cognac que j'aie connu, un cœur pur » (SHC, 17). Les rejetons des autocrates au pouvoir au Moyen-Orient ont-ils la réputation d'arborer des goûts de nouveaux riches et de manifester une particulière brutalité ? Dahlia et Myosotis, « fils chéris d'un dictateur proche-oriental », « se tirent la bourre dans les rues de Düsseldorf avec les roadsters BMW » (SHC, 213) tout en cherchant le moyen d'« être à la hauteur de leur réputation de dangers publics » (SHC, 213-214). Le romancier tire également profit des patronymes dont les sonorités sont chargées d'évoquer les régions dont ils sont originaires, parmi lesquels la Turque Pashmina Pachelbel, le Tchèque Pavel Schmelk ou encore les monarques « Simplon de Bulgarie, Zig d'Albanie, [...], Nicolas III de Russie, Dom Manuel du Brésil » (SHC, 135). Le recours à la caricature est explicité par des emprunts à la littérature comme à la bande dessinée, qui contribuent à exhiber leur caractère fictif : les yeux de Gricha mêlent « l'or avec le fer » « comme dans les yeux du 'serpent qui danse' baudelairien » (SHC, 17) ; Rolin évoque aussi un « Lampion de Tartarie » (mixte improbable de Séraphin Lampion et de Tartarin de Tarascon ?) ; quant à Dahlia et Myosotis, « On dirait les Dupond(t) déguisés en général Alcazar » (SHC, 216). Le romancier achève de déconstruire le réalisme de ces personnages en leur prêtant une identité rocambolique : l'Égyptienne Leïla se trouve être la fille de de l'imam de la mosquée d'Al-Azhar que le narrateur a « enlevée à la barbe de son père » (SHC, 22) ; quant à l'américaine Arlette Harlowe, son ancienne maîtresse, elle n'est rien moins que l'« héritière (entre autres) du dentifrice Colgate » (SHC, 68-69). La fabrication de ces personnages ressortit à un parti-pris clairement comique, mais dénote aussi une intention subversive : interférant avec la description réaliste de chambres d'hôtel relativement standardisées, elle assimile par contraste la représentation que l'on se fait de l'étranger à une fiction plus qu'à la réalité.

Les références à la bande dessinée dans le champ romanesque contemporain – et à l'univers hergéen en particulier – témoignent d'une culture populaire et d'un imaginaire touristique forgés autour de références communes particulièrement actives s'agissant de la représentation de l'altérité : l'empreinte de *Tintin au Congo* ou du *Lotus bleu* reste palpable dans la représentation que le voyageur lambda se fait de l'Afrique ou de l'Asie, si l'on en juge par la fréquence des allusions qui y sont faites ; mais il arrive aussi que le romancier retourne ces références contre le touriste lui-même. C'est vrai en particulier d'Éric Chevillard qui donne pour titre à son roman *Oreille rouge* un surnom qui désigne le protagoniste mais qui fait aussi écho à l'univers d'Hergé (que l'on pense aux albums *L'Oreille cassée* et *Le Lotus bleu* ou *L'Or*

*noir*) ; plusieurs clins d'œil sont adressés au lecteur<sup>762</sup>, qui tendent à retourner le stéréotype pour l'apposer au voyageur lui-même, tout aussi prévisible à sa façon que ne l'est l'autre tel que la bande dessinée l'a longtemps représenté<sup>763</sup>.

## 12.4 S'ouvrir à d'autres figures de l'altérité

Le tourisme tend souvent à réduire la figure de l'autre à celui que l'on rencontre *in situ*, une fois que le voyageur est arrivé à destination. Ainsi envisagé, l'autre est comme assigné à résidence dans un territoire avec lequel il est censé faire corps : il n'est de vrai Auvergnat qu'en Auvergne, de même qu'il n'est de vrai Magrébin qu'au Maghreb. Le romancier, lui, s'autorise parfois un déplacement consistant à porter son attention sur d'autres figures que celle de l'autochtone : l'altérité se manifeste sous les traits de ces autres figures que sont par exemple migrants économiques et réfugiés. Leur prise en compte apparaît d'autant plus attendue que leur parcours épouse bien souvent – en mode inverse – celui des touristes. En ouvrant le regard sur une réalité contemporaine que le discours touristique tend à occulter, en conférant à ces figures anonymes le statut de personnage, le romancier revendique une forme de liberté et invite le voyageur à ne pas perdre de vue cette autre part d'humanité à laquelle il se trouve souvent confronté au cours même de son périple. Bien souvent, l'influence du tourisme s'y fait sentir en creux : c'est en comparant ces figures de l'altérité aux touristes que le romancier parvient à interroger la spécificité de leur condition.

### Faire advenir des rencontres plus improbables

Le romancier peut choisir de s'éloigner de la représentation que le lecteur se fait des étrangers en choisissant un point de vue singulier, en marge de l'expérience touristique. Dans *Je m'en vais*, Jean Echenoz adopte une approche multifocale : il démultiplie les angles d'approche pour examiner sous les angles les plus inattendus différentes figures de l'altérité. Il se focalise d'abord sur le regard que les douaniers portent sur les voyageurs étrangers à leur arrivée à l'aéroport :

---

<sup>762</sup> Oreille rouge s'exclame : « Fuyons, mon vieux Milou ! » (OR, 97) ; quant à la chute du roman : « Il ne sait plus où est l'Afrique. Il ira peut-être un jour. / Ou en Asie. » (OR, 159), elle rappelle celle de *Tintin au Congo* : « [...] en route pour l'Europe, en attendant l'Amérique !... » (Hergé, *Tintin au Congo*, Casterman, 1970, p. 61).

<sup>763</sup> « Tintin au Congo colporte un maximum de clichés jusque dans la mièvrerie du récit, comme par exemple la totemisation de Tintin et Milou dans un village. On peut y voir à l'œuvre le racisme le plus effroyable ou un rapport glaçant sur l'époque coloniale. À chaque fois que mon personnage se trouvait correspondre aux clichés de l'Occidental en Afrique je le signalais d'une façon ou d'une autre » (« Chevillier au corps », entretien avec Éric Chevillard par Emmanuel Favre, *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005)

À cette heure-ci, presque personne ne travaillait sinon les douaniers et médecins de l'aéroport, trop occupés par un parti de pseudo-bijoutiers pakistanais et de soi-disant touristes colombiens pour s'intéresser longuement à Ferrer. Radiographiant ces ressortissants puis les gorgeant de produits laxatifs pour qu'ils expulsent leurs pierres précieuses et leurs ovules de cocaïne et devant ensuite, en rechignant, enfiler des gants pour récupérer ces objets, il leur revenait de traquer aussi les trafiquants de mygales et de boas constructeurs, de cartouches de cigarettes blondes enfouies sous la farine de manioc, de produits fissiles et de contre-façons. (JMV, 110-111)

La focalisation adoptée donne une certaine visibilité à une humanité interlope qui accapare l'identité du touriste pour s'en faire une couverture. Mais l'aéroport (ici Charles de Gaulle) recèle d'autres lieux propres à revisiter la représentation de l'altérité ; Jean Echenoz porte notamment son attention sur les espaces interconfessionnels réservés à la prière. La figure de l'autre s'y décline dans sa variante religieuse, sous la forme de l'énumération : « une jolie religieuse milanaise, une mère et son grand fils bulgares, un petit jeune homme frêle et barbu, au physique éthiopien [...] souhait[ant] recevoir le sacrement d'un prêtre » (JMV, 112). La description de la « micromosquée » offre un point de vue plus insolite encore, puisque l'humanité qu'elle referme est métonymiquement représentée par les chaussures momentanément abandonnées par les fidèles. L'attention portée aux objets chère à Robbe-Grillet est mise au service de la description d'une réalité très contemporaine lorsque sont évoqués « quelques Adidas, tongues, mocassins et chaussures de protection de pratiquants nord-africains, centrafricains et moyens-orientaux » patientant à l'entrée de la pièce (JMV, 112).

### **Décrire les pèlerins tels que les voient les touristes**

Quand il s'intéresse aux voyageurs, le regard du romancier ne se focalise pas nécessairement sur les touristes : il peut aussi s'ouvrir à d'autres catégories de personnes en déplacement. Les pèlerins ont longtemps marqué de leur empreinte la littérature viatique, et ont donné lieu dès le Moyen Âge à la publication d'un grand nombre de récits dont *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand porte encore la mémoire. Leur présence dans le champ romanesque apparaît aujourd'hui assez ténue ; elle se manifeste surtout lorsque sont évoqués les lieux de pèlerinage. Mathias Énard y fait allusion lorsqu'il évoque les lieux saints dans *Zone* :

je suis allé en Palestine, en Israël, à Jérusalem j'ai vu des pèlerins paralysés des manchots des unijambistes des culs-de-jatte des curieux des bigots des touristes des mystiques des

illuminés des borgnes des aveugles des prêtres des popes des pasteurs des moines des nonnes tous les habits toutes les congrégations (ZO, 73)

Le recours à l'énumération entremêle ici les religieux (prêtres/popes/pasteurs ; moines/nonnes) et les pèlerins, caractérisés en fonction de leurs divers handicaps. La foule ainsi décrite (paralysés, manchots, unijambistes, culs-de-jatte, borgnes, aveugles) apparaît quelque peu hétéroclite ; les touristes y semblent comme égarés au milieu d'une cour des miracles, et syntaxiquement noyés dans le flux des pèlerins. Mais l'attention que le narrateur manifeste à l'égard de ces derniers trahit un regard bien extérieur au champ religieux, qui se focalise sur leur apparence extérieure plus que sur leurs motivations ; en somme, il les observe lui-même à la manière d'un touriste.

### **Observer le flux des travailleurs itinérants**

Si le roman contemporain donne une particulière visibilité au déplacement des voyageurs d'agrément, il explore aussi le mouvement des travailleurs itinérants. Dans *Naissance d'un pont*, Maylis de Kerangal porte son attention sur cette humanité en réduction que constituent les travailleurs partant rejoindre un chantier situé dans une ville américaine. Ce faisant, elle oppose le mode de déplacement des travailleurs à celui des touristes. Maylis de Kerangal, attentive aux travailleurs du chantier comme à ceux qui les accompagnent – les emplois induits – recourt à la répétition afin de créer un effet de redoublement : « Une multitude s'avance donc vers Coca, tandis qu'une multitude l'escorte » (NP, 34-35). Par le recours à l'énumération, la romancière souligne l'ampleur et la variété de cette communauté de voyageurs : « flux sonore, épais où se mélangent rôtisseurs de poulets, dentistes, psychologues, coiffeurs, pizzaiolos, prêteurs sur gages, prostitués [...], tous s'infiltrèrent dans la place, drainés par le mot qu'engendre un tel chantier (NP, 34-35). L'écriture du roman s'efforce également de mettre en scène la diversité des parcours et des modes de transports empruntés par ces voyageurs en fonction de leur statut social. Ce faisant, elle investit des formes de déplacement bien éloignées de celles des voyageurs d'agrément : alors que les cadres internationaux voyagent confortablement aux côtés de ces derniers, il en va tout différemment des travailleurs pauvres :

Il y en eut encore pour monter dans ces autocars qui blindent la nuit sur les autoroutes, dangers publics conduits par des chauffeurs aux yeux exorbités – manque de sommeil, coke –, transports de pauvres qui n'ont pas 300 dollars pour se dégouter une caisse sur le marché de l'occase et donc se font ramasser comme les traînants par la voiture-balai [...] ; enfin il y en eut pour venir à pied, et rien ne semblait pouvoir les faire dévier de leur trajectoire, ils

rappliquèrent direct, comme des chiens, comme s'ils avaient suivi la piste d'un chiffon magique avec lequel on leur aurait frotté la truffe, quand d'autres étaient simplement des vagabonds, des gens pour qui ici ou là c'était pareil, se faisaient une certaine idée de leur vie et considéraient avec orgueil qu'ils avaient droit à l'aventure. (NP, 28-29)

L'évocation des travailleurs pauvres constitue l'une des voies d'accès à cette altérité précaire, aux antipodes d'un tourisme aseptisé : « [...] ça pue tellement fort là-dedans, le velours des sièges imbibé de fatigue et de sueur froide, une odeur de pieds crevés – on sait tous que c'est là l'odeur de l'humanité » (NP, 28-29). L'attention portée au corps dans ses manifestations les plus triviales (les odeurs qui en émanent, la souffrance qu'il occasionne), de même que l'allusion à la figure du vagabond, ne sont pas sans rappeler l'univers de Samuel Beckett : le travailleur pauvre y apparaît comme une authentique figure de l'humanité, bien éloignée de la condition du touriste.

### **Figurer les oubliés du tourisme, ceux qui restent quand les autres partent**

Attentifs aux marges du voyage, le roman contemporain rend également visible une population souvent défavorisée, qui regarde les autres partir en vacances plus qu'elle n'y participe elle-même. Jean Echenoz rend compte de ces disparités lorsqu'il décrit Paris l'été dans *Je m'en vais* : il figure une géographie urbaine singulièrement révélatrice de ce clivage entre ceux qui s'adonnent au tourisme et les autres : « le XII<sup>e</sup> arrondissement [...] est un peu plus habité à cette époque que le XVI<sup>e</sup>, la population prenant moins souvent de congé dans celui-là que dans celui-ci. » (JMV, 147) Le recours à des formules s'opposant deux à deux (le XII<sup>e</sup>/le XVI<sup>e</sup>, celui-ci/celui-là) occasionne une manière de balancement qui souligne le caractère profondément asymétrique de deux réalités en tout point dissemblables. La population restante est composée de diverses figures de la relégation, que le romancier évoque pêle-mêle par le recours à l'énumération : « Sur les trottoirs on peut surtout apercevoir, lents, solitaires et perplexes, des natifs du tiers-monde et des ressortissants du troisième âge. » (JMV, 147) L'auteur porte son attention sur une humanité laborieuse, saisie en pleine activité : « comme partout dans Paris l'été, les ouvriers casqués s'affairent, déplient des plans, mordent dans des sandwiches et s'expriment dans des talkies-walkies. » (JMV, 158) Cette situation n'est d'ailleurs pas propre à Paris : dans *Zone*, Mathias Énard rapporte le même phénomène en Grèce : « en août bien évidemment [les Hellènes] étaient tous en vacances, et autour de la place Omonia ne tournaient que de sombres Albanais et des voyageurs fauchés, dans la poussière et le bruit d'apocalypse des marteaux-piqueurs, sous le regard maternel de la déesse au haut de son Acropole » (ZO, 375) : les ouvriers au travail détonnent d'autant plus qu'ils s'inscrivent pour un lecteur français dans un décor (ironiquement) touristique.

## Aux marges du tourisme : regards sur la condition des migrants

Les migrants incarnent une dernière facette de cette altérité. Leurs déplacements du sud vers le nord, ou de l'Orient vers l'Occident, décrivent une trajectoire bien souvent inverse à celle des touristes partant en vacances ; leur périple apparaît d'autant plus asymétrique qu'au caractère circulaire du voyage des uns (le touriste part faire un tour) s'oppose le voyage à sens unique des autres (ils partent pour ne plus revenir). L'attention que les romanciers portent aux migrants s'inscrit elle-même dans un arrière-plan constitué de vagues migratoires déjà anciennes : le touriste occidental n'a pas nécessairement besoin de quitter la ville qu'il habite pour mesurer l'omniprésence de cette figure de l'immigré. Dans *Un An* de Jean Echenoz, Victoire observe à son retour à Paris, en plein été, une allée « peuplée d'hommes oisifs, d'hommes âgés, d'hommes immigrés, d'hommes parfois les trois en même temps assis sur ces bancs, sous ces arbres, et qui regardent voler à leurs pieds feuilles mortes et papiers froissés. » (UA, 105-106)

C'est surtout lorsqu'il se déplace lui-même que le voyageur occidental peut percevoir l'étendue des mouvements migratoires, en particulier dans les romans où sont évoquées des régions maritimes ou frontalières : ainsi le narrateur de *Zone* de Mathias Énard est-il frappé par l'omniprésence des émigrés à son arrivée à Tanger, et plus encore par la condition qui leur est faite, les voyageurs se trouvant réifiés, assimilés à une marchandise occulte : « Tanger ville escale où le trafic humain remplaçait la contrebande de drogue d'armes et d'influences, tous ces pauvres types dans les limbes devaient survivre en attendant leur passage en Espagne » (ZO, 364) Le grand nombre de migrants qu'il aperçoit est suggéré par l'énumération : « des Africains, des Sahariens, des Subsahariens [...], la ville semblait emplie d'hommes traqués » (ZO, 363-364)

Cette humanité en détresse, souvent désignée sous la forme d'une entité indifférenciée, s'incarne parfois sous la forme de figures individuelles. Ce même roman *Zone* s'ouvre ainsi sur l'évocation d'une scène se déroulant dans la gare centrale de Milan : deux carabinieri juchés sur des gyropodes électriques donnent la chasse à un jeune homme de couleur avant de l'interpeller : l'un des policiers « propulse l'homme aux abois sur un des poteaux de ciment au milieu du quai » avant que le second ne « l'immobilise, assis sur ses reins comme un dompteur ou un fermier ligote un animal rétif » (ZO, 16). Le romancier imprime à cet épisode non dépourvu de violence – « le Noir a le visage tuméfié et le nez qui saigne » (ZO, 16) – un traitement original en inscrivant la figure du persécuté dans la lignée des captifs destinés à être vendus comme esclaves :

[les] policiers montés sur des chars électriques à deux roues façon Achille ou Hector sans cheval [...] traînent le criminel qui trébuche au bout d'une chaîne sous les murmures d'admiration de la foule, scène de triomphe antique, on promène les vaincus enchaînés derrière les chars des vainqueurs, on les entraîne vers les nefes creuses (ZO, 16)

Ce rapprochement historique en apparence incongru s'inscrit dans l'économie générale du roman (l'intertexte homérique y est fréquemment convoqué, comme nous avons déjà pu l'observer) qui tend à suggérer sur un mode cyclique l'éternel recommencement des guerres et des conflits armés ; mais il interpelle aussi révélant la passivité des voyageurs, voire leur complicité : « tout le monde descend pour profiter du spectacle » avant de faire entendre ses « murmures d'admiration » et de se satisfaire de l'issue de la scène : « tout le monde remonte en voiture l'incident est clos la justice a triomphé » (ZO, 16). L'insistance avec laquelle Énard souligne l'unanimité des voyageurs interroge en creux l'intérêt et de la sollicitude que sont censés porter les touristes sur la figure de l'autre, qui s'évanouit dès lors qu'il se trouve en dehors de son territoire originel.

Même questionnement sur le rapport que le touriste entretient avec le migrant dans *Oreille rouge* d'Éric Chevillard, qui confronte lui aussi le voyageur à la figure d'un homme en détresse lorsqu'il évoque l'ambiance à bord de l'avion qui doit le conduire à Bamako :

Son voisin est un jeune Malien très perturbé qui s'agite sur son siège et crispe nerveusement les mains sur sa tablette.

[...] son voisin sanglote convulsivement en arrachant la tablette qu'il broie entre ses mains. Puis se recroqueville sur ses genoux et se balance d'avant en arrière en gémissant. (OR, 30)

Face à cette situation, les préoccupations du voyageur trahissent une empathie de faible intensité : il se réfugie d'abord avec bonheur dans des considérations taxinomiques : « En deuil ou en manque, se dit-il en pensant aussi avec le sourire intérieur du lexicographe que c'est un peu la même chose » avant de manifester une sollicitude dont il anticipe les effets limités qu'elle pourrait avoir : « Il propose son aide sans obtenir de réponse. D'ailleurs il ne va pas ressusciter le père de ce malheureux ni lui fournir sa dose (OR, 30). La préoccupation ultime du voyageur trahit d'ailleurs une certaine hypocrisie : « Il devient de plus en plus difficile de faire comme si de rien n'était » (OR, 30) : l'attention portée à autrui ne va pas chez le voyageur bien au-delà d'une question polie, essentiellement motivée par la préservation de son image sociale.

Dans ce même roman, Éric Chevillard tourne également en dérision la prétention qu'a le personnage retour d'Afrique d'avoir adopté le comportement et l'identité des Maliens qu'il

vient de quitter ; fidèle au dispositif narratif mis en place dès les premières pages du roman, il oppose la naïveté de son personnage à la causticité de son narrateur, :

[...] il est l'Africain, son regard se heurte douloureusement aux murs. Son rire est sans retenue. Sa main ne lâche pas ta main. Assieds-toi à sa table, mange dans son assiette, entre dans sa danse, confie-lui tes enfants à élever en plus des siens. Il est l'Africain supportant bravement son exil. Mais tout en lui chante : Afrique ! Afrique !

Il va devoir se soumettre à de fréquents contrôles d'identité et loger dans un squat. (OR, 148-149)

En opposant au discours d'Oreille rouge le quotidien des sans-papiers, le romancier fait plus que dénoncer l'aveuglement du touriste qui prétend endosser l'identité de celui qu'il est allé visiter : il met en relief une autre figure de l'autre, délaissée des itinéraires et des guides touristiques, et qui incarne pourtant l'altérité dans son versant le plus contemporain.

Par l'attention qu'ils portent aux migrants et autres voyageurs en souffrance que sont amenés à côtoyer les touristes, nombre de romanciers contemporains font plus que rendre compte d'un phénomène en pleine extension ; s'efforçant de déplacer le regard du lecteur vers une réalité douloureuse, ils adoptent une attitude diamétralement opposée à celle que valorise l'activité touristique. À leur manière, ils contestent une démarche qui prétend permettre aux voyageurs d'aller à la rencontre de l'autre mais qui rend invisible ce dernier dès lors qu'il ne s'inscrit plus dans un lieu et un contexte strictement touristiques. Ce faisant, ils tendent à réhabiliter ces figures de l'altérité que l'activité touristique voudrait occulter.

## **12.5 Épouser le point de vue de l'autre**

Le tourisme est souvent perçu comme une relation déséquilibrée où le visiteur s'accapare la culture de son hôte sans pour autant donner accès à la sienne, ni même s'interroger sur les représentations que l'autre se fait de lui-même. Le geste du romancier contribue parfois à inverser cette posture, en tentant d'adopter le point de vue de celui qui reçoit les touristes.

### **12.5.1 Figurer des motivations asymétriques**

La bonne volonté du touriste se heurte aussi, bien souvent, à l'indifférence, à l'incompréhension voire à l'exaspération des populations qu'il découvre. Ce décalage est encore plus sensible dans les régions particulièrement exposées au tourisme où le voyageur, libéré de ses préoccupations habituelles, entend vivre une expérience singulière quand ceux qu'ils côtoient, accaparés par leur quotidien, éprouvent sa présence sur le mode de la nuisance

ou de l'intrusion. Dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard, Ann Hidden fait l'expérience de cette relation conflictuelle : « Un jour, étant revenue, la vieille paysanne, excédée, s'était emportée contre cette jeune touriste venue d'Ischia Porto qui l'importunait alors qu'elle était à son travail. » (VA, 131) Cette hostilité se manifeste également dans *Renaissance italienne* quand Éric Laurent évoque l'animosité croissante des habitants d'un village toscan à l'encontre de Yalda, la compagne du narrateur, qui impose sa présence au milieu d'un petit bal campagnard :

[Elle] avait commencé à se mouvoir [...] absolument indifférente à l'étonnement, puis à l'hostilité sourde que, du fait que tout en elle la désignait comme venant non seulement « de la ville », mais, au vu de son type physique, d'une ville lointaine, extra-européenne qui plus est, elle n'avait pas tardé à susciter autour d'elle, par une réaction qui traduisait l'éternelle et universelle aversion des campagnes profondes pour l'étranger (RI, 101)

Seule la séduction qu'elle exerce finit par « étouff[er] peu à peu toute manifestation xénophobe chez les êtres frustes qui l'entouraient » (RI, 101). Cette dernière formule suggère cependant une hostilité réciproque : si le roman montre la méfiance des villageois envers les étrangers, il laisse également transparaître les préjugés non moins hostiles de la part des touristes ; le narrateur décrit lui-même les villageois comme « des êtres ébriés » (RI, 100) et leur orchestre comme « un quartette d'instrumentistes taciturnes, ventripotents et aporétiques » (RI, 10-101) ; sa compagne ne se montre pas moins cruelle quand elle évoque les musiciens ou la chanteuse qui sont, « pour reprendre les termes mêmes de Yalda, ‘ quatre maquereaux dépressifs et une pute sur le retour’ » (RI, 101)

L'hostilité des populations sédentaires à l'égard des voyageurs se manifeste également chez Michel Houellebecq : l'auteur de *La Carte et le Territoire* ne fait d'ailleurs pas dans la demi-mesure. Fidèle à son tempérament provocateur, il la dépeint sur le mode de l'hostilité systématique : « en dehors de certaines zones très touristiques comme l'arrière-pays provençal ou la Dordogne, les habitants des zones rurales sont en général inhospitaliers, agressifs et stupides. » Ce jugement sans appel conduit le narrateur à préconiser de n'emprunter que les voies les plus touristiques : « Si l'on voulait éviter les agressions gratuites et plus généralement les ennuis au cours de son voyage, il était préférable, à tous points de vue, d'éviter de sortir des sentiers battus. (CT, 407) Le recours à la caricature est encore plus sensible lorsque est évoqué le comportement des autochtones envers les possesseurs de résidences secondaires, assimilé à une forme de racisme :

[...] cette hostilité, simplement latente à l'égard des visiteurs de passage, se transformait en haine pure et simple dès lors que ceux-ci faisaient l'acquisition d'une résidence. À la question de savoir quand un étranger au pays pouvait se faire accepter dans une zone rurale

française, la réponse était : jamais. Ils ne manifestaient d'ailleurs en cela aucun racisme, ni aucune xénophobie. Pour eux, un Parisien était un étranger à peu près au même titre qu'un Allemand du Nord, ou qu'un Sénégalais ; et les étrangers, décidément, ils ne les aimaient pas. (CT, 407)

À sa manière, Marie NDiaye explore également la question de la relation que les touristes et les résidents entretiennent avec les autochtones dans *Rosie Carpe* ; elle inverse cependant la perspective en adoptant non pas le point de vue des vacanciers mais celui d'un guadeloupéen, Lagrand. Celui-ci se montre très critique à l'égard des métropolitains. Il leur reproche aussi bien leur addiction pour l'alcool : « Leur saleté de punch les a mis à plat, se dit-il, ébloui de colère » (RC, 195) que leur propension à tout exiger de lui : « n'avait-il pas déjà suffisamment rendu service à tous ces gens incapables de se débrouiller [...] ? » (RC, 193) Le personnage pourrait à bon droit se plaindre d'une forme de néo-colonialisme (auquel on a parfois associé, on l'a vu, la pratique du tourisme). D'autant qu'il est souvent victime de l'ingratitude des vacanciers : « au début, [ils] le remerciaient, puis ensuite prenaient si bien l'habitude que Lagrand fût là, disponible, patient, peu bavard, dès qu'on avait besoin de quelque chose, que la moindre lenteur, le moindre ajournement, à présent les contrariait, comme si Lagrand leur avait dû [...] d'être toujours là, disponible et patient ? » (RC, 193) La focalisation interne, qui donne accès aux pensées de Lagrand, montre qu'il se représente son île comme un espace très clivé, où les couleurs de peaux ne se mélangent guère ; il perçoit les aires touristiques (le rivage, les abords de l'hôtel) à la manière de ghettos réservés aux Blancs, où sa présence détonne : « Il était le seul Noir. Comme si, se dit-il, depuis les Abymes d'où il était parti tout à l'heure jusqu'ici, une succession d'obstacles postés au bord de la route, réservés aux Noirs [...] les avaient progressivement éliminés – jusqu'à la mer » (RC, 181) ; « il était arrivé là, entre les tennis défoncés et l'hôtel-résidence où l'attendaient les parents de Lazare, seul Noir ou presque » (RC, 182)

Le caractère asymétrique des préoccupations des touristes et des autochtones transparaît à la faveur d'une anecdote particulièrement frappante, rapportée du point de vue de Lagrand : après qu'une femme blanche lui a demandé de se pencher à la fenêtre de sa voiture, elle lui glisse par surprise la langue dans l'oreille, sans doute à la suite d'un pari. Leurs réactions respectives permettent de mesurer l'étendue du malentendu : tandis que la femme s'écrie « – Je l'ai fait ! » (RC, 179) en riant et en sautillant, Lagrand manifeste l'exaspération la plus vive que trahit un propos inhabituellement véhément : « Il enclencha sa vitesse brusquement et s'écria : – Vieille salope ! » (RC, 179) La littérature, habituée à investir les territoires du non-dit, s'appuie ici sur le recours à la seule fiction romanesque. L'auteure se garde bien d'apporter un commentaire qui viendrait alourdir son propos. Le tableau que dresse le roman, épousant le

point de vue de l'autochtone, suffit à interroger de manière critique la survivance inconsciente d'un passé colonial reconfiguré selon le modèle ludique – mais non moins inique – de l'économie touristique.

### 12.5.2 S'interroger sur la perception d'autrui

Le roman, genre décidément multidirectionnel, ne se contente pas d'examiner les écarts culturels qui opposent voyageurs et populations visitées : il s'interroge aussi sur le regard que portent les autochtones sur les sociétés évoluées d'où sont issus les touristes. Celui-ci peut se colorer d'indifférence. Dans *Méroé*, Olivier Rolin se livre à un constat sans illusion sur le regard que les Soudanais peuvent porter sur les touristes occidentaux – assimilés (juste retour des choses) à cette pacotille autrefois utilisée pour acheter des esclaves :

Dans d'autres contrées un étranger, surtout un étranger blanc, est une créature d'exception, ici non : on a le sentiment d'être un bibelot un peu curieux certes (une montre, un aimant, un énorme collier de verroteries), mais un bibelot tout de même, ni plus ni moins. [...] on est comme des coffres emplis de mots inconnus, on vous en soutire quelques-uns, on joue avec comme on le ferait de pierreries, et puis l'instant d'après un long glaviot dans la poussière (qui est ici la ponctuation de toute infime séquence de la vie) vous a rejeté dans le passé, on est retourné à ses occupations ou plutôt à l'inoccupation flâneuse et bavarde qui est un des charmes de ce pays, on sera juste une histoire à raconter, une légende parmi les millions de légendes en quoi se résout l'humanité. (ME, 14)

Éric Chevillard lui aussi d'interroge sur la manière dont les Africains perçoivent les Européens. Ce questionnement est initié par le voyageur lui-même, qui prend plaisir à parler du pays qu'il habite après avoir adressé ses éloges au Mali : « Et quand il s'est un peu trop émerveillé devant ses hôtes flattés – Ô Niger ! –, Oreille rouge insidieusement ramène la conversation sur la neige » (OR, 46). Cette curieuse formulation poursuit un double objectif : d'une part elle établit un parallèle entre l'Afrique et l'Europe justifié par la co-présence deux termes phonétiquement proches (Niger/neige) et symboliquement complémentaires (chaud/froid ; blanc/noir – en latin, *niger*) ; d'autre part il permet au protagoniste de donner une image apaisée et touristique des régions dont il est originaire (la neige qui les désigne par métonymie est associée aux paysages alpestres et aux sports d'hiver en même temps qu'elle convoque l'imagerie kitsch et rassurante de la « boule à neige »).

Cet équilibre rassurant qui voudrait faire de l'Afrique le pendant de l'Europe est cependant mis à mal par l'irruption parasite d'un discours qui ne saurait être attribué au protagoniste :

Pour celui qui se tient la tête ou le ventre, pour celui qui se vide de son sang, il neige un grand hôpital de carrelage et de coton.

Il neige un gâteau de fine farine, d'œufs délicatement battus et de sucre glace pour celui qui sent poindre la faim. [...]

Il neige des vêtements propres et neufs chaque matin et chacun y trouve une chemise à sa taille, de confortables bottes à sa pointure et un chapeau ajusté à son tour de tête.

Il neige [...] (OR, 46-47)

En lieu et place du discours d'Oreille rouge, le romancier interpole une évocation de l'Occident tel que le rêvent les Maliens, ou du moins tel qu'il s' imagine qu'ils se le représentent. L'attribution énonciative du discours tenu ici nécessite cependant un décodage complexe, tant s'y mêlent les marques de subjectivité de l'observateur occidental (sa pitié envers « celui qui se tient la tête ou le ventre ») et celles du spectateur africain (son espoir un peu naïf qui voudrait que « chacun y trouve une chemise à sa taille »). Ce discours que substitue le romancier aux paroles d'Oreille rouge se signale par son caractère nettement corrosif : sous couvert d'une représentation idéalisée de l'Europe – « Il neige des montagnes de distraction, des terrains de jeux, des pentes douces pour les glissades » (OR, 47) –, le narrateur fait entendre un propos contradictoire qui révèle sa portée ironique – « Il neige des passeports vierges pour aller partout à sa guise » ; « Il neige la paperasserie numérotée et efficiente d'une administration rigoureuse. » Ce brouillage des discours se complexifie par une dimension intertextuelle : le recours à l'anaphore (« Il neige... ») convoque un intertexte hugolien<sup>764</sup> qui assimile cette évocation de l'Europe à un rêve promis à la bérézina. La déroute du personnage se trouve consommée par le jugement sans appel que formule le narrateur à son encontre : « Voilà ce qu'il raconte à ses hôtes ébahis. Oreille rouge est une sombre ordure. » (OR, 47)

Cet épisode apparaît révélateur des apports du genre romanesque dans l'appréhension du phénomène touristique : mettant à profit les acquis du Nouveau Roman – et notamment l'héritage de Robert Pinget –, Chevillard parvient à faire entendre deux voix en un même discours ; ce faisant, l'auteur met à distance son expérience au Mali en se dissociant du touriste qu'il a été pour s'interroger rétrospectivement sur la représentation que ses interlocuteurs pouvaient se faire de ses discours et plus généralement de la posture touristique à laquelle il a dû sacrifier.

\*\*\*

---

<sup>764</sup> L'anaphore comme l'évocation du paysage hivernal rappelle ce poème des *Châtiments* intitulé « L'Expiation » qui évoque la retraite de l'armée Napoléonienne en Russie : « Il neigeait. On était vaincu par sa conquête. / Pour la première fois l'aigle baissait la tête. [...] / Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche. » (Victor Hugo, « L'Expiation », in *Les Châtiments*, 1853).

Le roman contemporain ne se contente pas d'interroger la manière dont l'activité touristique permet (ou pas) un contact authentique avec l'altérité ; à la faveur des distorsions et des libertés qu'il introduit dans la représentation du réel, il crée des situations et des personnages à même de questionner la figure de l'autre mieux – ou à tout le moins autrement – que ne saurait le faire le tourisme. Car le roman ne fait pas qu'examiner la distance que le voyageur maintient avec autrui, la perception nécessairement limitée qu'il en a ou les difficultés qui restreignent la possibilité d'un échange authentique ; il dénonce aussi par la caricature les représentations stéréotypées que l'activité touristique prête à une population donnée et invite le lecteur à porter son attention sur d'autres figures de l'altérité. Ce faisant, le roman exhibe les limites d'une représentation qui prétendrait assujettir l'autre à l'image préconçue que l'on se fait du collectif auquel il appartient.



# Conclusion

Au contact du tourisme, le voyage est perpétuellement amené à se reconfigurer. Du fait de la diffusion massive des discours et des pratiques touristiques, le voyageur ne peut ignorer ce modèle (conscient ou inconscient) à l'égard duquel il est obligé à chaque instant de se positionner, quand bien même il prétendrait s'en abstraire. Les adeptes du voyage, obligés de composer avec des pratiques sécularisées, des itinéraires balisés et des représentations stéréotypées, s'emploient de longue date à rechercher des voies de traverse et des modèles alternatifs.

Ce constat vaut aussi pour l'écriture romanesque : sauf à céder aux charmes passéistes ou illusoire d'une fiction délibérément coupée du réel, elle ne peut faire l'économie d'un questionnement sur ce qu'elle comporte elle-même de répétition, de prévisibilité et de stéréotypie. Le roman français contemporain rend compte de cette nécessité. L'activité touristique y acquiert une plus grande visibilité et une plus grande complexité. L'influence qu'exerce le tourisme s'observe même chez les auteurs qui prétendent s'en désintéresser ou qui s'emploient à le combattre. À l'image d'un organisme vivant réagissant à la présence d'une charge virale ou d'un corps étranger, le roman s'adapte et se renouvelle. À l'épreuve du tourisme, il se transforme. Il produit des anticorps susceptibles de revisiter la représentation du voyage et de se reconfigurer lui-même.

C'est en investissant le secteur touristique qu'il y parvient : plutôt que de feindre d'ignorer le tourisme, le roman interroge la signification du voyage en questionnant l'imaginaire touristique et en investissant sa matérialité et sa textualité. Cette réappropriation littéraire du tourisme engendre un certain nombre de constantes. Au plan narratif, l'activité touristique fournit au roman un répertoire de formes qu'il n'hésite pas à s'approprier : par mimétisme, la structure du roman en vient à s'inspirer – en tout ou en partie – de l'architecture d'un hôtel (Rolin), du trajet d'un train (Énard, Toussaint) ou d'une excursion touristique (Houellebecq, Salvayre, Chevillard). L'activité touristique se prête à l'introduction de dérèglements d'autant plus saillants qu'elle est réputée prévisible et sécurisée.

Le personnel romanesque se renouvelle lui aussi au contact du tourisme. Certes la figure du touriste comme celle du voyageur jouissent de statuts particuliers qui les prédisposent à des emplois contraints. Conformément à une tradition ancienne, le touriste reste souvent cantonné au statut de personnage secondaire, de figure anonyme perdue dans la foule appelée à jouer un rôle de faire-valoir pour le vrai voyageur. Figure sacrificielle, il est celui qui permet au

protagoniste d'accéder à une existence propre (ainsi en va-t-il de *Méroé* ou de *Zone*). Il demeure bien souvent celui qui subit (un voyage, des loisirs qu'on organise à son attention). En ce sens, on peut voir en lui une figure contemporaine de l'aliénation. Le roman d'aujourd'hui révèle cependant l'insoupçonnée complexité de cette figure. Soit qu'il le fasse sur un mode collectif en s'attachant à rendre compte des interactions au sein du groupe – à l'instar de Lydie Salvayre ou de Michel Houellebecq. Soit qu'il en questionne les motivations et les faux-semblants sur un mode individuel, comme le fait Éric Chevillard dans *Oreille rouge*. Quant au professionnel du tourisme, sa fonction le désigne fréquemment comme un relais métaphorique de la figure de l'écrivain – en particulier lorsqu'elle le met directement en contact avec les voyageurs, qu'elle en fait le dépositaire de la parole ou qu'elle le charge de l'organisation d'un parcours ; sa présence signale toujours la possibilité d'un questionnement spéculaire.

Au plan interdiscursif, les emprunts aux textualités touristiques s'avèrent particulièrement nombreux et prennent des formes extrêmement variées, du « simple » collage destiné à produire un effet de réel jusqu'à des formes de réécriture particulièrement sophistiquées signalant souvent une intention subversive. Si le discours touristique offre un nombre illimité de jeux et de détournements, c'est sans doute parce qu'il participe à la fois d'une écriture référentielle (puisqu'il est censé être adossée au réel), performative (puisque, comme le rappelle Bertrand Westphal<sup>765</sup>, il vise à promouvoir une prestation touristique) et fictionnelle (puisqu'il est toujours soupçonné de fabulation, d'exagération ou d'insincérité). Du fait de son caractère étroitement prévisible, le discours touristique offre à l'écrivain un support privilégié pour interroger, *a contrario*, ses propres préoccupations.

Le tourisme, du fait de la complexité des enjeux dont il est porteur, donne lieu à des questionnements et à des usages littéraires très contrastés. Il est possible d'en rendre compte de manière succincte en relevant trois approches distinctes, aucune n'étant exclusive des deux autres. Une première voie consiste à donner une représentation très documentée de l'activité touristique telle qu'elle se pratique aujourd'hui, dès lors qu'elle est entrevue comme la radicalisation de phénomènes observables dans nos sociétés postmodernes. Cette approche, si bien renseignée soit-elle, ne saurait prétendre à la neutralité : un jugement parfois très critique se fait entendre par le prisme de différentes voix narratives. Aux yeux de Houellebecq, l'activité touristique incarne le monde contemporain dans ce qu'il a de plus artificiel. Elle lui offre d'innombrables occasions d'exercer son sens aigu de la satire. Elle semble être en cela l'une des entrées les plus pertinentes pour comprendre les enjeux de son univers. Cette tentation est également observable chez Mathias Énard qui dénonce la curiosité morbide des touristes à

---

<sup>765</sup> Bertrand Westphal, « Vacances sur papier : vers une littérature appliquée », *art. cit.*

l'endroit de l'Histoire ou chez Lydie Salvayre qui interroge leurs motivations troubles et la cruauté du jeu social dont ils participent. Une autre voie, empruntée notamment par Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint, consiste à faire du tourisme un nouveau terrain de jeu littéraire : il s'agit moins de figurer un phénomène que de l'investir de manière ludique en y introduisant de fréquents décalages : une esthétique du dérèglement contribue à creuser l'écart entre le réel et sa représentation. Le jeu qu'ils introduisent s'intègre à l'économie narrative du roman (il vise par exemple à exaspérer les tensions émotionnelles chez Toussaint), mais il n'est cependant jamais gratuit. Il contribue notamment au renouveau de l'aventure observé de longue date chez Echenoz ou plus récemment chez Toussaint. Ces « *Fictions singulières* », pour reprendre la terminologie de Bruno Blanckeman, « jouent de l'auto-réflexion comme d'un multiplicateur du romanesque<sup>766</sup> ». Une dernière voie, plus souvent empruntée par Éric Chevillard ou Lydie Salvayre, consiste à exploiter les ressources qu'offre le tourisme pour les mettre au service d'un questionnement spécifiquement littéraire et métadiscursif : au terme d'une méticuleuse déconstruction de la posture de l'écrivain-voyageur ou de la figure du guide, le tourisme offre la possibilité d'une mise en abyme du travail du romancier.

Sans doute gagnerait-on à approfondir ce questionnement relatif à l'influence exercée par le tourisme en littérature en l'étendant à d'autres régions géographiques. Que nous disent les littératures francophones de la façon dont est perçu le touriste ? En quoi pourrait-on rapprocher le phénomène touristique de l'expérience de la colonisation ? Cet examen pourrait aussi s'appliquer avec profit à d'autres époques historiques. Est-on bien sûr d'avoir suffisamment mesuré la manière dont les littératures du voyage, depuis déjà deux siècles, interagissent avec la naissance et l'essor du tourisme ? Il se pourrait enfin qu'il puisse concerner d'autres genres littéraires. Pas plus que le roman, le récit de voyage ne saurait être envisagé indépendamment de la référence au tourisme dont il prétend souvent se démarquer.

La richesse et la diversité des emplois romanesques auxquels se prête le tourisme invitent à se demander si celui-ci ne pourrait pas en venir à constituer *in fine* – à l'instar du roman policier ou du roman d'espionnage – un genre à part entière. Certes tous les romans abordés dans cette étude ne ressortissent pas à cette catégorie : le tourisme s'y trouve parfois questionné de façon relativement périphérique. Mais plusieurs d'entre eux présentent des caractéristiques communes qui permettent d'esquisser les contours de ce qu'il conviendrait de nommer « le roman de tourisme ». Un premier critère tient à l'inscription massive du récit dans un cadre touristique – à l'échelle du roman dans son ensemble ou dans sa majeure partie – qui se manifeste par la volonté de thématiser cette approche du tourisme en en déclinant les diverses

---

<sup>766</sup> Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 8.

manifestations à la faveur d'une approche bien renseignée de la question, souvent inspirée des sciences sociales. Le choix du personnel romanesque s'en ressent, qui met en scène des personnages liés de près ou de loin à cette activité (qu'ils soient touristes, professionnels du voyage ou apparentés). Ces romans manifestent également une grande attention aux lieux du tourisme, à ses temporalités spécifiques et aux discours qu'il engendre. Enfin, ils ont en commun de proposer une approche nécessairement singulière, décalée, du phénomène touristique : son caractère stéréotypé explique sans doute, par contrecoup, la nature essentiellement subversive du « roman de tourisme », lequel ne peut se concevoir qu'en tant qu'il permet une approche décalée – ce « pas de côté » susceptible de révéler l'envers du décor. Le « roman de tourisme » ménage une distance vis-à-vis du dispositif touristique, introduit du jeu, vient en détraquer les rouages trop bien huilés.

Cette catégorie générique englobe un nombre encore restreint de romans. *Paradise news* de David Lodge – paru en 1991 – semble en constituer le prototype, ce qui ferait du maître du *campus novel* le possible inventeur du roman de tourisme<sup>767</sup>. En France, *Les Belles Âmes* de Lydie Salvayre est sans doute l'une des premières fictions à investir massivement le dispositif touristique, avant même que ne paraisse *Plateforme* de Michel Houellebecq. Mais c'est surtout *Autour du monde*<sup>768</sup> de Laurent Mauvignier qui offre la plus éclatante démonstration des ressources du genre. Dans ce roman paru en 2014 – soit plusieurs années après le commencement de cette étude, et donc en dehors des limites assignées à notre corpus – la fiction épouse la forme fragmentaire de l'expédition touristique. Le texte est constitué de quatorze récits distincts qui mettent en scène des personnages issus de pays différents mais tous confrontés à l'expérience du court séjour en territoire étranger<sup>769</sup>. Le roman est animé d'un mouvement centrifuge – il épouse une forme parfois proche de celle du recueil de nouvelles – en même temps que centripète – l'activité touristique y faisant office de fil conducteur, des liens s'établissent d'un récit à l'autre, selon une logique parallèle ou contrapunctique, qui confère à l'ensemble une puissante unité. La complexité de l'entreprise mauvignienne tient au fait que le tourisme abordé au plan thématique se dédouble d'un tourisme intertextuel : dans sa fragmentation, le roman laisse entrevoir un art consommé du pastiche. Le lecteur y repère successivement l'ombre portée de Jean-Philippe Toussaint (observable dans le premier récit) ou de Michel Houellebecq (évidente dans le second), mais aussi de Patrick Modiano ou

---

<sup>767</sup> D'autres romans étrangers pourraient être rattachés à cette catégorie, parmi lesquels *O Destino turístico* de Rui Zink (portugais, 2008) ou encore *The Tourist* d'Olen Steinhauer (américain, 2009).

<sup>768</sup> Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

<sup>769</sup> Voir au sujet de ce roman Johan Faerber, « La grande étrangère ou la langue unanime du monde dans *Autour du monde* de Laurent Mauvignier », communication donnée dans le cadre de la journée d'étude « Habiter en étranger » (Chloé Chouen-Ollier et Samuel Harvet (dir.), *Habiter en étranger*, op. cit.).

d'Emmanuel Carrère. À l'évidence, l'ouvrage aurait pu tout aussi bien s'intituler *Autour du monde des lettres*.

On voit par là toute la complexité du phénomène touristique et ses multiples interactions dans le champ de la littérature. Par un jeu de vases communicants, la planète réduite à l'état de « monde-boule<sup>770</sup> » qu'entrevoit Victor Segalen se résorbe à mesure qu'enfle la « bulle touristique ». Celle-ci se signale par la richesse des images qu'elle convoque : elle suggère tout à la fois un tropisme ludique (ces bulles que font les grands enfants, *homo festivi* tant raillés par Philippe Muray), une quête de repos (l'aspiration à « buller » loin du monde réel), et l'espoir d'un espace protecteur (le rêve d'un roman couché sur papier-bulle). Sans doute pourrait-on y voir aussi la marque très contemporaine d'un monde en ébullition. Est-il assuré pour autant que le phénomène soit à ce point sans précédent ? Une tradition picturale très ancienne valorise la représentation de la bulle en tant qu'elle manifeste le caractère éphémère de toute chose. Si, comme note le Christine Jérusalem au sujet d'un court texte de Jean Echenoz<sup>771</sup>, Paris peut bien « se laiss[er] enfermer aussi facilement que la copie de la tour Eiffel dans une boule-de-neige<sup>772</sup> », ce *Theatrum mundi* que constitue le petit monde du tourisme pourrait bien, à la lecture de l'ecclésiaste, être assimilé à une ultime forme de vanité.

---

<sup>770</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>771</sup> Jean Echenoz, « Le sens du portail », préface au livre de Pierre Marcel *Articles de Paris*, Paris, Le Dilettante, 1998.

<sup>772</sup> Christine Jérusalem, *Géographies du vide*, *op. cit.*, p. 66.



# Bibliographie

## 1. Bibliographie des œuvres littéraires

### 1.1. Corpus de référence

CALIGARIS Nicole

*Barnum des ombres*, Paris, Verticales, 2002, 285 p.

CHEVILLARD Éric

*Préhistoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, 171 p.

*Oreille rouge*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 158 p.

ECHENOZ Jean

*Nous trois*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1992] 2010, 187 p.

*Les Grandes Blondes*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1995] 2005, 250 p.

*Un An*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, 110 p.

*Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, 252 p.

*Au Piano*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, 224 p.

ÉNARD Mathias

*Zone*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [2008] 2010, 516 p.

HOUELLEBECQ Michel

*Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, 369 p.

*La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, 2010, 428 p.

KERANGAL Maylis (de)

*Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010, 316 p.

LAURENT Éric

*Clara Stern*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 189 p.

*Renaissance italienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, 158 p.

NDIAYE Marie

*Un Temps de saison*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 [1994], 150 p.

*Rosie Carpe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 338 p.

OSTER Christian

*Dans le train*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 159 p.

*Rouler*, Paris, Points, [2011] 2012, 185 p.

QUIGNARD Pascal

*Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2004, 297 p.

RAULET Philippe

*Pitiés !* Paris, Verticales, 2003, 312 p.

ROLIN Olivier

*Méroé*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », [1998] 2000, 263 p.

*Suite à l'hôtel Crystal*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », [2004] 2006, 241 p.

*Bakou, derniers jours*, Paris, Points, [2010] 2011, 155 p.

SALVAYRE Lydie

*Les Belles Âmes*, Points, 2000 [2000], 142 p.

TOUSSAINT Jean-Philippe

*La Réticence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 158 p.

*La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, 269 p.

*Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 179 p.

*Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 186 p.

*La Vérité sur Marie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 204 p.

VOLODINE Antoine

*Le Port intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1995] 2010, 217 p.

*Des Anges mineurs*, Paris, Le Seuil, 1999, 496 p.

## **1.2. Autres œuvres des auteurs du corpus**

Caligaris Nicole

### **Entretien**

Propos recueillis par Bruno Blanckeman le 10 février 2012 à l'occasion des rencontres du séminaire du Ceracc [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/entretiens.html>

Chevillard Éric

### **Roman**

CHEVILLARD Éric, *Palafox*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1990], 188 p.

CHEVILLARD Éric, *L'Auteur et moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, 304 p.

### **Fictions brèves**

CHEVILLARD Éric, « Portrait craché du romancier en administrateur des Affaires courantes », in Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, 176 p.

CHEVILLARD Éric, *En territoire cheyenne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009.

CHEVILLARD Éric, *L'autofictif doyen de l'humanité*, Talence, Ed. L'Arbre vengeur, 2016, 230 p.

### **Entretiens**

CHEVILLARD Éric, « Cheviller au corps », entretien avec Emmanuel Favre, *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005.

### **Sites Internet**

*L'Autofictif* [en ligne] URL : <http://autofictif.blogspot.fr/> [site consulté le 31 août 2017].

*eric-chervillard.net*, URL : <http://www.eric-chevillard.net> [site consulté le 18 juillet 2014]

### **Echenoz Jean**

ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 368 p.

### **Énard Mathias**

#### **Roman**

ÉNARD Mathias, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, 377 p.

ÉNARD Mathias, *Rue des voleurs*, Arles, Actes Sud, 2012, 251 p.

#### **Entretien**

ÉNARD Mathias, « Table ronde : ‘Les amis écrivains’ », in *Carnets de Chaminadour* « Olivier Rolin », Guéret, Septembre 2012, pp. 149-170.

### **Houellebecq Michel**

#### **Roman**

HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994, 180 p.

HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Ed. J'ai lu, coll. « Nouvelle génération », [1998] 2000, 316 p.

HOUELLEBECQ Michel, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, coll. « Littérature », 2015 [2002], 96 p.

#### **Poésie**

HOUELLEBECQ Michel, *Poésie*, Paris, J'ai lu, 2014, 442 p.

#### **Essai**

HOUELLEBECQ Michel, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1991, 135 p.

HOUELLEBECQ Michel, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, 149 p.

#### **Entretiens**

HOUELLEBECQ Michel, « Rentrée littéraire chez les Navajos », *Les Lettres françaises*, septembre 1992, in *Les Cahiers de L'Herne*, pp. 85-87.

HOUELLEBECQ Michel, « Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire », entretien avec

Dominique Guiou, *Le Figaro Littéraire*, publié le 4 septembre 2001, page 27 [en ligne]. URL : <https://www.houellebecq.info/presse/lefigaro040901.pdf> [site consulté le 15 août 2017].

HOUELLEBECQ Michel, entretien avec Didier Sénécal, publié le 1<sup>er</sup> septembre 2001, *Lire*, [en ligne]. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html) [site consulté le 15 août 2017].

HOUELLEBECQ Michel et LÉVY Bernard-Henri, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion / Grasset, 2008.

## NDiaye Marie

### Roman

*Trois Femmes puissantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2009] 2010, 332 p.

## Raulet Philippe

### Entretien

« Entretien avec Philippe Raulet », *Éditions Verticales*, URL : [http://www.editions-verticales.com/auteurs\\_interview.php?rubrique=4&idcontenu=4](http://www.editions-verticales.com/auteurs_interview.php?rubrique=4&idcontenu=4) [site consulté le 30 août 2017]

## Rolin Olivier

### Roman

ROLIN Olivier, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993, 527 p.

### Essai

ROLIN Olivier, *Mon Galurin gris*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997, 268 p.

ROLIN Olivier, *Paysages originels*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999, 150 p.

### Ouvrage collectif

ROLIN Olivier & Cie, *Rooms*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 2006.

### Entretien

ROLIN Olivier, « La littérature m'a appris l'ambiguïté », entretien avec Nathalie Crom pour *Télérama*, 23 août 2008 [en ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/olivier-rolin-la-litterature-m-a-appris-l-ambiguite,32601.php> [consulté le 6 septembre 2017].

### Site internet

*Olivier Rolin* : site « librement conçu et réalisé par Claudine Lodier », URL : <http://www.olivier-rolin.fr/> [consulté le 12 juillet 2017].

## Salvayre Lydie

SALVAYRE Lydie, *La Compagnie des spectres*, Paris, Le Seuil, 1997, 188 p.

SALVAYRE Lydie, *Les Belles âmes*, Paris, Points, 2000 [2001], 144 p.

SALVAYRE Lydie, *Pas pleurer*, Paris, Le Seuil, 2014, 288 p.

## Toussaint Jean-Philippe

### Roman

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 122 p.

### Essai

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1999] 2012, 118 p.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, 112 p.

## 1.3. Autres œuvres citées

### 1.3.1. Romans et nouvelles

ANONYME, *Tristan et Yseut*, édition de J. C. Payen, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, 351 p.

BALDACCI David, *Une femme sous contrôle*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Paris, Flammarion, 1997

BON François, *Daewoo*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », [2004] 2006, 252 p.

BOWLES Paul, *Un Thé au Sahara [The Sheltering Sky]*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008 [1949], 1073 p.

CARRÈRE Emmanuel, *La Moustache*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1986], 182 p.

CARROLL Lewis, « Sylvie et Bruno (suite et fin) », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, pp. 597-815.

DEVILLE Patrick, *Le Feu d'artifice*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 160 p.

DEVILLE Patrick, *Peste et Choléra*, Paris, Points, 2013 [2012], 253 p.

DURRELL Lawrence, *Le Quatuor d'Alexandrie*, Paris, Librairie générale française, 1992, 1053 p.

DUTEURTRE Benoît, *Le Voyage en France*, Paris, Gallimard, 2001, 295 p.

ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Folio Gallimard, 2008.

FAULKNER William, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1929], 382 p.

GRISHAM John, *La firme*, trad. de l'américain par Patrick Berthon, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992

LODGE David, *Nouvelles du paradis [Paradise news]*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 1991, 471 p.

LOWRY Malcolm, *Au-dessous du volcan [Under the Volcano]*, Paris, Folio Gallimard, [1947]

1992.

MAUPASSANT Guy de, *Les Sœurs Rondoli*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1992 [1884], 189 p.

MAUVIGNIER Laurent, *Apprendre à finir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, 126 p.

MAUVIGNIER Laurent, *Dans la foule*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2006, 426 p.

MAUVIGNIER Laurent, *Autour du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

MORE Thomas, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Flammarion, coll. « GF », 1987 [1516], 248 p.

NABOKOV Vladimir, *Feu pâle [Pale fire]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1961], 352 p.

NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998 [1851], 949 p.

PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, 701 p.

PINGET Robert, *Graal flibuste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, 191 p.

PINGET Robert, *Monsieur Songe*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1982] 2011, 189 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1955, 256 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953, 264 p.

ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, Flammarion, coll. « GF », 2005 [1910], 373 p.

SARTRE Jean-Paul, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste* (fragments ; texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre), Paris, Gallimard, 1991, 199 p.

STEINHAEUER Olen, *Le Touriste [The Tourist]*, Paris, Liana Levi, 2009, 523 p.

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, Levallois-Perret, Cercle du bibliophile, [1838] 1968, 2 vol., 576 p, 599 p.

VIEL Tanguy, *Paris-Brest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 192 p.

ZINK Rui, *Le Destin du touriste [O Destino turistico]*, Paris, Métailié, 2011 [2008], 191 p.

### **1.3.1. Fictions de forme brève**

PAGÈS Yves, *Petites natures mortes au travail*, Paris, Verticales, 2000, 168 p.

PEREC Georges, « Deux-cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », *Le fou parle*, n°8, octobre 1978, pp. 11-16.

PRÉVIEUX Julien, *Lettres de non-motivation*, Paris, Zones, 2007, 128 p.

### **1.3.2. Récits**

CERF Muriel, *L'Antivoyage*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [1974] 2008.

CHATEAUBRIAND François de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1811], 736 p.

CHATWIN Bruce, *Anatomie de l'errance*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 (posth.).

- CORTÁZAR Julio et DUNLOP Carol, *Les Autonautes de la cosmoroute. Un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1983, 280 p.
- GRACQ Julien, « Autour des sept collines », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, 1776 p.
- MORAND Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971, 217 p.
- NIZAN Paul, *Aden Arabie*, Paris, Points Seuil, 1960 [1931], 155 p.
- ROLIN Jean, *Zones*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1995, 175 p.
- SAND George, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2004 [1837], 320 p.
- VASSET Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- YOURCENAR Marguerite, *Archives du Nord*, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1977], 384 p.
- YOURCENAR Marguerite, *Bains de mer*, Paris, Arléa, 1990 [1960], 171 p.
- YOURCENAR Marguerite, *Quoi ? L'Éternité*, Gallimard, Paris, 1988, 344 p.
- ZWEIG Stefan, *Voyages [Auf Reisen]* (trad. Hélène Denis-Jeanroy), Paris, Belfond, 2000, 158 p.

### 1.3.3. Poésie

- CENDRARS Blaise, *Du monde entier au cœur du monde*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 432 p.
- DRUMMOND DE ANDRADE Carlos, *La machine du monde et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2005, 474 p.
- HUGO Victor, « Les Pyramides », *La Légende des siècles*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1973, vol. I, 510 p.
- LAFORGUE Jules, *Les Complaintes ; L'Imitation de Notre-Dame de la Lune*, Paris, Imprimerie nationale, 1981 [1896]
- PONGE Francis, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1999 [1942], 1210 p.

### 1.3.4. Théâtre

- BECKETT Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970, 211 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos. Suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1947], 247 p.
- VINAVER Michel, *Iphigénie hôtel*, Paris, Gallimard, 1963, 213 p.

### 1.3.5. Essais

- BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, 158 p.
- BRUCKNER Pascal et FINKIELKRAUT Alain, *Au coin de la rue, l'aventure*, Paris, Le Seuil Essai, 1979, 274 p.
- COLLECTIF, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1992], 220 p.

- DE VIRY Marin, *Tous Touristes*, Paris, Flammarion, 2010, 128 p.
- DEBRAY Régis, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995], 100 p.
- LE BRIS Michel, *L'Homme aux semelles de vent*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », [1977] 1992, 280 p.
- MONTAIGNE Michel Eyquem (de), *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2007, 1975 p.
- MURAY Philippe, *Après l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [2000] 2010, 686 p.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Fontfroide, Fata Morgana, 1978, 91 p.

## 1.4. Œuvres extérieures au champ littéraire

### 1.4.1. Bande dessinée

- HERGÉ, *Tintin au Cogo*, Casterman, 1970, 64 p.
- BINET Christian, *Les Bidochon en voyage organisé*, Paris, Éditions Audie, 1984, 51 p.

### 1.4.2. Cinéma

- CAVALIER Alain, *24 portraits d'Alain Cavalier*, 2 DVD, Paris, Arte Vidéo, 2006 [1987, 1991], 5h35min.
- RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, Paris, Tamasa distribution [éd.], 2013 [1959], 1h31.
- ROZIER Jacques, *Adieu Philippine*, DVD, Paris, Potemkine [éd.], 2008 [1961], 1h46.

## 2. Bibliographie théorique et littéraire

### 2.1. Bibliographie critique consacrée au corpus de référence

#### 2.1.1. Éric Chevillard

##### Ouvrages

- BESSARD-BANQUY Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, 282 p.
- DANIEL Marc, *Éric Chevillard : l'art de la contre-attaque*, Paris, Éd. Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2014, 353 p.

##### Ouvrages collectifs

- BAYARD Pierre, BLANCKEMAN Bruno, SAMOYAULT Tiphaine et VIART Dominique, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, 118 p.
- BESSARD-BANQUY Olivier et JOURDE Pierre (dir.), *Éric Chevillard dans tous ses états* [Actes du colloque organisé les 26-27 mai 2013 à l'Université Stendhal-Grenoble 3], Paris,

Classiques Garnier, coll. « Série Littérature des XXe et XXIe siècles », 2015, 274 p.

MURA-BRUNEL Aline (dir.), *Chevillard, Echenoz : filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, coll. « CRIN [Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises] », 2008, 140 p.

NARJOUX Cécile et JOLLIN-BERTOCCHI Sophie (dir.), *La langue de Chevillard ou Le grand déménagement du monde*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2013, 212 p.

#### **Revue**

*Europe*, n° 1026, « Éric Chevillard », Dobzynski Charles (dir.), Paris, octobre 2014, 378 p.

#### **Articles d'ouvrage collectif**

ANDRÉ Marie-Odile, « Récit contrarié, récit parodique : la figure auctoriale chez Chevillard », in *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 33-42.

ANDRÉ Marie-Odile, « Un voyage minimal ? *Oreille rouge* d'Éric Chevillard », *Le Récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012

#### **Articles de revue**

RINALDI Isabelle, « Palafox & Cie... L'animal dans l'écriture romanesque d'Éric Chevillard », in *Écrire l'animal aujourd'hui*, collectif, Presses universitaires Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRLMC, Clermont-Ferrand, mars 2006, pp. 103-112.

YAPAUDJIAN-LABAT Cécile, « Éric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint à l'ombre de Beckett », in *Existe-t-il un style Minuit ?*, Bertrand Michel, Germoni Karine et Jauer Annick (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2014, pp. 135-144.

### **2.1.2. Jean Echenoz**

#### **Ouvrages**

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, 282 p.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, 222 p.

BRUNEL Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle : Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, Paris, Ed. José Corti, 1997, 304 p.

DYTRT Petr, *Le post moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Masarykova univerzita, 2007, 216 p.

JÉRUSALEM Christine, « *Je m'en vais* », 1999, Jean Echenoz, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2007, 127 p

JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 2005, 230 p.

LEBRUN Jean-Claude, *Jean Echenoz*, Monaco, Éd. du Rocher, coll. « Domaine français », 1992, 138 p.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes : géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Clément Lévy ; préface de Bertrand Westphal, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 284 p.

SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* » : *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, coll. « études de langue et littérature françaises », 1997, 232 p.

ZHAO Jia, *L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2012, 299 p.

#### **Ouvrage collectif**

JÉRUSALEM Christine et VRAY Jean-Bernard, *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde* [actes du colloque international, Musée d'art moderne de Saint-Étienne, novembre 2004], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, 305 p.

#### **Revue**

MURA-BRUNEL Aline (dir.), « Chevillard, Echenoz : filiations insolites », Amsterdam, Rodopi, *Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, 2008, 140 p.

#### **Articles d'ouvrage collectif**

DANGY Isabelle, « Suspension, détachement, apesanteur dans les romans de Jean Echenoz », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 177-185.

DERAMOND Sophie, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », in *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 93-101.

FAERBER Johan, « Nous trois : Jean Echenoz et la généalogie d'une dialectique », in *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 187-193.

JÉRUSALEM Christine, « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte, 2004, pp. 53-77.

MOUGIN Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentative problématique », in *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 205-215.

#### **Thèse**

SENNHAUSER Anne, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin, Patrick Deville*, thèse de doctorat en littérature française, dirigée par Marc Dambre, Université Paris III, 2014, 425 p., à paraître chez Honoré Champion.

### 2.1.3. Mathias Énard

#### Ouvrage

RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas. Récits de dévotage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2012, 310 p.

#### Article d'ouvrage collectif

COUTIER Élodie : « À la recherche d'Homère : la figure de l'écrivain dans *Le Monstre* d'Ismail Kadaré et *Zone* de Mathias Énard » (colloque « Textes sans frontières 2 : Sacré canon. Autorité et marginalité » (ENS Paris, 22 mars 2016)

### 2.1.4. Michel Houellebecq

#### Ouvrages

- BELLANGER Aurélien, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Éd. L. Scheer, 2010, 299 p.
- DION Emmanuel, *La comédie économique : le monde marchand selon Houellebecq*, Paris, Ed. Le Retour aux sources, 2011, 272 p.
- GOUX Didier, *Le chef-d'œuvre de Michel Houellebecq : roman*, Paris, Les Belles lettres, 2016, 329 p.
- MARIS Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014, 152 p.
- RACHET Clémentin, *Topologies : au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions B2, coll. « Laboratoires », 2015, 68 p.
- VIARD Bruno, *Houellebecq au scanner, la faute à mai 68*, Éd. Ovidia, coll. « Chemins de la pensée », 2008, 122 p.
- VIARD Bruno, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 160 p.
- WESEMAEL Sabine (van), *Michel Houellebecq, le plaisir du texte*, Paris, l'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2005, 211 p.

#### Ouvrages collectifs

- LUCIE CLÉMENT Murielle et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », n° 304, 2007, 405 p.
- WESEMAEL Sabine (Van) et VIARD Bruno (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série Littérature des XXe et XXIe siècles », 2013, 447 p.

#### Revue

*Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, 384 p.

#### Article d'ouvrage collectif

SCHOBER Rita, « Vision du monde et théorie du roman », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 505-515.

### Articles de revue

COULEAU Christelle, « *Human inside* », in *Les Cahiers de L'Herne*, « Michel Houellebecq », Agathe Novak-Lechevalier (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017., p. 371

GLAD Vincent, « Houellebecq, la possibilité d'un plagiat », *Slate.fr*, 2 septembre 2010 [en ligne]. URL : <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire> [consulté le 31 juillet 2017]

SÉNÉCAL Didier, « Entretien avec Michel Houellebecq », publié le 01/09/2001, *Lire*, 1<sup>er</sup> septembre 2001 [en ligne]. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html), [consulté le 15 août 2017].

### 2.1.5. Maylis de Kerangal

#### Ouvrage collectif

BONAZZI Mathilde, NARJOUX Cécile et SERÇA Isabelle (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, 228 p.

### 2.1.6. Éric Laurent

#### Articles de revue

MICHELUCCI Pascal, « Le parti de l'expression : le roman maniériste d'Éric Laurent », in *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, pp. 265-276.

TURIN Gaspard, « Éric Laurent, la liste et l'écriture du maximalisme », in *Existe-t-il un style Minuit ?*, Bertrand Michel, Germoni Karine et Jauer Annick (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2014, pp. 223-233.

### 2.1.7. Marie NDiaye

#### Ouvrage

RABATÉ Dominique, *Marie NDiaye* (entretien), Paris, CulturesFrance, coll. « Textuel », 2008, 116 p.

#### Ouvrages collectifs

BENGSCHE Daniel et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante : l'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. Francopolyphonies, 2013, 326 p.

GALLI PELLEGRINI Rosa (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie NDiaye*, Sylvie Germain, Michel Chaillou, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, 170 p.

#### Revue

BENGSCHE Daniel et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante. L'Œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, 326 p.

### Article d'ouvrage collectif

RABATÉ Dominique, « Où est ma famille ? La violente étrangeté de Marie NDiaye », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 549-561.

### Articles de revues

LEPAPE Pierre, « Meurtre au paradis », *Le Monde des Livres*, 08 mars 2001 [en ligne] URL : [http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2001/03/08/meurtre-au-paradis-par-pierre-lepape\\_158265\\_1819218.html?xtmc=pierre\\_lepape\\_meurtre\\_au\\_paradis&xtcr=1](http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2001/03/08/meurtre-au-paradis-par-pierre-lepape_158265_1819218.html?xtmc=pierre_lepape_meurtre_au_paradis&xtcr=1) [consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017].

WEIZMANN Marc, « Zone franche », *Les Inrockuptibles*, 6 mars 2001. [extraits en ligne] URL : [http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer\\_livre-2619.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-2619.html) [consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017].

## 2.1.8. Christian Oster

### Ouvrage collectif

BELLATORRE André, SAUGUES Sylviane, *L'aventure narrative : lecture à deux voix des romans de Christian Oster*, Paris, Hermann, 2013, 310 p.

MURA-BRUNEL Aline (dir.), « Christian Oster et Cie : retour sur le romanesque », Amsterdam, Rodopi, *CRIN, Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, 2006, 139 p.

### Articles d'ouvrages collectifs

GELZ Andreas, « Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 407-412.

MOUGIN Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.) *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 205-215.

## 2.1.9. Pascal Quignard

### Ouvrages

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, 222 p.

LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Résonances du réel : de Balzac à Pascal Quignard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, 327 p.

OUUGHIRI Rémy, *Petit éloge de la fuite hors du monde : de Pétrarque à Pascal Quignard*, Paris, Arléa, 2017, 188 p.

PAUTROT Jean-Louis, *Pascal Quignard ou Le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 2007, 195 p.

RABATÉ Dominique, *Pascal Quignard : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, 191 p.

### **Ouvrages collectifs**

- BERQUIN François (dir.), *Pascal Quignard : Le salon du Wurtemberg et Villa Amalia*, Lille, Société d'étude du roman du 20ème siècle, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille 3, Unité d'enseignement et de recherche de lettres modernes, *Centre roman 20-50*, 2007, 170 p.
- CALLE-GRUBER Mireille, DECLERCQ Gilles et SPRIET Stella (éd.) ; QUIGNARD Pascal (aut.), *Pascal Quignard ou La littérature démembrée par les muses* [actes du colloque tenu à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle en présence de Pascal Quignard en juin 2010], Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2011, 280 p.
- CALLE-GRUBER Mireille, DEGENÈVE Jonathan et FENOGLIO Irène (dir.), *Pascal Quignard : translations & métamorphoses*, Paris, Hermann, 2015, 607 p.
- COUSIN DE RAVEL Agnès, LAPEYRE-DESMAISONS Chantal et RABATÉ Dominique (dir.), *Les lieux de Pascal Quignard* [actes du colloque de l'Université du Havre, avril 2013], Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2014, 256 p.

### **2.1.10. Olivier Rolin**

#### **Ouvrage**

- LAMARRE Mélanie, *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2014, 319 p.

#### **Ouvrage collectif**

- RASSON Luc et TRITSMANS Bruno (dir.), *Olivier Rolin : littérature, histoire, voyage*, Amsterdam, Rodopi, coll. « CRIN [Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises] », 2008, 163 p.

#### **Revue**

- Scherzo* n°18-19, « Olivier Rolin », Scherzo publications, diff. Presses universitaires de France, 2002, 143 p.
- Carnets de Chaminadour*, « Olivier Rolin », Guéret, Septembre 2012, 281 p.
- Europe*, n° 1058-1059-1060, « Olivier Rolin, Günther Anders », Paris, juin/juillet/août 2017, pp. 3-161.

#### **Articles d'ouvrages collectifs**

- BLANCKEMAN Bruno, « Écrire la guerre au début du XXIe siècle : étude de cas », in *Écritures de la guerre aux XXe et XXIe siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, pp. 185-192.
- DAMBRE Marc, « Olivier Rolin romancier et ‘les puissances orageuses de l'histoire et des lettres’ », in *Le goût du roman : la prose française : lire le présent*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2002, pp. 180-197.

#### **Articles de revues**

- CARTIER Gérard, « Invitation en Rolinie », *Europe*, n° 1058-1059-1060, « Olivier Rolin, Günther Anders », Paris, juin/juillet/août 2017, pp. 3-11
- DAMBRE Marc, « Mélancolies dans le roman et histoire du dernier demi-siècle », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 77-90.

ROCHE Anne, « Pour un panorama critique de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Lignes occupées », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, pp. 17-28.

### **2.1.11. Lydie Salvayre**

#### **Article de revue**

KECHICHIAN Patrick, « Avec douceur, Lydie Salvayre pose des bombes... », *Lemonde.fr* du 8 septembre 2000. Archive consultée le 16 août 2017.

### **2.1.12. Jean-Philippe Toussaint**

#### **Ouvrages**

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, 282 p.

COTEA Lidia, *À la lisière de l'absence : l'imaginaire du corps chez Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2013, 209 p.

DEL LUNGO Andrea, *Le début et la fin du récit : une relation critique : accompagnés d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 325

#### **Ouvrages collectifs**

CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2016, 266 p.

TOUSSAINT Jean-Philippe, TORRES Pascal, *La main et le regard : « Livre-Louvre », Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Louvre éd., coll. « Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre », 2012, 216 p.

#### **Articles d'ouvrages collectifs**

BLANCKEMAN Bruno, « Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 141-153.

CLAUDEL Philippe, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 127-139.

DEMOULIN Laurent, « La fougère dans le frigo », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 81-92.

MOUGIN Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, pp. 205-215.

RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-80.

XANTHOS Nicolas, « Au miroir de soi : l'intime en question. De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, pp. 133-144.

### **2.1.13. Antoine Volodine**

#### **Ouvrages**

LAMARRE Mélanie, *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2014, 319 p.

RICHARD Claire, *Politiques de la littérature, politiques du lien chez Antoine Volodine et François Bon*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2012, 224 p.

RUFFEL Lionel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, 330 p.

#### **Ouvrages collectifs**

DETUE Frédéric et OUELLET Pierre (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2008, 399 p.

DETUE Frédéric et RUFFEL Lionel (dir.), *Volodine, etc. : post-exotisme, poétique, politique* [actes du colloque organisé à Cerisy du 12 au 19 juillet 2010], Paris, Classiques Garnier, 2013, 433 p.

SOULÈS Dominique (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2016, 237 p.

#### **Article d'ouvrage collectif**

RUFFEL Lionel, « Le minimal et le maximal ou le renouvellement », in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 43-54.

#### **Revue**

*La Revue des Lettres modernes, Écritures contemporaines*, n°8, « Antoine Volodine, fictions du politique », Anne Roche (dir.), en collaboration avec Dominique Viart, Minard, 2006, 277 p.

### **2.1.14. Travaux critiques consacrés à d'autres auteurs cités dans la thèse**

#### **Ouvrages**

LACOUTURE Jean, *Montaigne à cheval*, Paris, Le Seuil, 1996, 329 p.

#### **Ouvrage collectif**

DOUZOU Catherine (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille3, Éditions du CEGES, coll. « Travaux et Recherches », 2007, 234 p.

#### **Thèse**

MARCHAND Aline, *Un nouveau poète à minuit. Ethos et horizons poétiques dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse de doctorat en littérature française, dirigée par Marc Dambre, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2012, 905 p.

## 2.2. Bibliographie critique générale

### 2.2.1. Théorie littéraire générale

#### Ouvrages

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 488 p.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil 1964, 275 p.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004, 179 p.
- BESSARD-BANQUY Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot, éditeur, 2009, 356 p.
- COMPAGNON Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Éditions Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007, 76 p.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, coll. « Figures », 1985, 315 p.
- ECO Umberto, *Vertige de la liste*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009, 408 p.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2004 [1979], 236 p.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, 293 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 288 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
- HAMON Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989, 200 p.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1993, 248 p.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Folio Gallimard, 1986.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points, coll. « Essais », 1996 [1975], 384 p.
- MEIZOZ Jérôme, *L'Œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 244 p.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1996, 144 p.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2013, 364 p.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, vol. I, 1808 p.
- ZINK Michel, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1993, 187 p.

### Ouvrages collectifs

- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2016 [1997], 128 p.
- AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, CEDES-CDU, 1982, 151 p.
- AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, 216 p.
- DUFAYS Jean-Louis, « *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire* », 2e édition actualisée et préfacée par Vincent Jouve, Bruxelles, Peter Lang, collection « ThéoCrit », 2011 [1994], 368 p.

### Thèse

- SENNHAUSER Anne, *Devenirs du romanesque au début du XXIe siècle : les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, thèse de doctorat en littérature française, dirigée par Marc Dambre, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2014, 425 p., à paraître chez Honoré Champion.

### Article de revue

- STAROBINSKI Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, pp. 402-412.

## 2.2.2. Histoire et théorie littéraires (XXe et XXIe)

### Ouvrages

- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, 191 p.
- BLANCKEMAN Bruno, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, coll. « Licence », 272 p.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, 168 pp.
- DÄLLENBACH Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 181 p.
- JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules, coll. « L'Alambic », 2002, 334 p.
- LABADIE Aurore, *Le roman d'entreprise au XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, 252 p.
- LASSERRE, Audrey, ANNE SIMON, *Nomadisme des romancières contemporaines*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- MACÉ Marielle (textes choisis et présentés par), *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus Lettres », 2004, 258 p.
- MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Le livre de poche, 1972 [1933]
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires*, Slatkine érudition, Genève, 2007, 210 p.
- MONTALBETTI Christine (textes choisis et présentés par), *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus Lettres », 2001, 256 p.
- PIÉGAY-GROS Nathalie (textes choisis et présentés par), *Le Roman*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus Lettres », 2005, 256 p.

- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2014 [2001], 128 p.
- SERVOISE Sylvie, *Le roman face à l'histoire : la littérature en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 342 p.
- SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, Imec Éditions, 1994, 528-64 p.
- VIARD Bruno, *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq : étude anthropologique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2013, 227 p.
- VIART Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, 320 p.

#### Ouvrages collectifs

- ASHOLT Wolfgang et DAMBRE Marc (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, 317 p.
- BAUDORRE Philippe, RABATÉ Dominique, VIART Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007, 232 p.
- BERTRAND Michel, GERMONI Karine et JAUER Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2014, 276 p.
- BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, 123 p.
- BLANCKEMAN Bruno, DAMBRE Marc (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 353 p.
- BLANCKEMAN Bruno, HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, 324 p.
- PLANTIN Christian (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 1993, 522 p.
- TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, tome II : *Après 1940*, Rennes, PUR, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, 544 p.
- VIART Dominique et RUBINO Gianfranco, *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », 2012, 248 p.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, Bordas, [2005] 2008, 544 p.

#### Articles de revues

- LINDON Jérôme, « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve », *La Quinzaine littéraire*, « Où va la littérature française ? », n° 532, du 15 au 31 mai 1989, pp. 34-36.
- SALLENAVE Danièle, « Entretien » avec Georges Raillard et Paul Otchakovski-Laurens, *Littérature*, no 77, février 1990, pp. 91-100.
- VIART Dominique, « Les mutations esthétiques du roman français contemporain », in *Lendemains*, vol. 27, n°107-108, 2002.

### 2.2.3. Histoire et théorie littéraires sur le voyage et le tourisme

#### Ouvrages

- COGEZ Gérard, *Les Écrivains voyageurs au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Point Essais, 2004.
- MAGRI-MOURGUES Véronique, *Le discours sur l'autre : à travers quatre récits de voyage en Orient*, Paris, Honoré Champion, 1995, 426 p.
- MAGRI-MOURGUES Véronique, *Le Voyage à pas comptés. Pour une poétique du récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle*, Préface de Jean-Michel Adam, Paris, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », 2009, 184 p.
- MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 260 p.
- RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, 310 p.
- ROELENS Nathalie, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours », 2015, 232 p.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, 376 p.
- ZANGHI Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, 256 p.

#### Ouvrage collectif

- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine et ANTOINE Philippe (dir.), *Roman et récit de voyage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 252 p.

#### Revue

- Fixxion*, n°16. *L'ailleurs par temps de mondialisation*, dirigé par Charles Forsdick, Anna-Louise Milne et Jean-Marc Moura (à paraître).

#### Articles d'ouvrages collectifs

- CADENHEAD Stéphanie, « Le retour au récit, au voyage, à l'aventure : Michel Le Bris et la littérature française contemporaine », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 341-348.
- MANEA Lucia, « De l'usage du guide touristique dans la création romanesque », in Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, *Espaces, tourisme, esthétiques*, Limoge, Pulim, 2009, pp. 249-259.
- WESTPHAL Bertrand, « Vacances sur papier : vers une littérature appliquée », in Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, *Espaces, tourisme, esthétiques*, Limoge, Pulim, 2009, 272 p.
- YOUNG-SOOK KIM, « La Poétique des portraits de ville », in Catherine Douzou (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille3, Éditions du CEGES, coll. « Travaux et Recherches », 2007, 234 p.

#### Articles de revues

- BEAULIEU Isabelle et J. LÉVY Joseph, « Tourisme, sexualité et érotisme dans quelques romans contemporains », in *Téoros*, « Tourisme et sexualité », n° 22, 2003 [en ligne]. URL :

<http://teoros.revues.org/1837> [consulté le 2 août 2017].

MATEI Alexandru, « La perplexité devant la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/matei.html> [site consulté le 19 avril 2017].

MOUREAU François, « Regards des voyageurs chrétiens sur la religion et la sexualité en terre d'Islam au XVI<sup>e</sup> siècle », in « Religion et sexualité dans la littérature des voyages (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », site du CRLV (Centre de Recherche sur la Littérature du Voyage) [en ligne]. URL : <http://www.crlv.org/colloque/religion-et-sexualit%C3%A9-dans-la-litt%C3%A9rature-des-voyages-xvie-xviii-si%C3%A8cles> [consulté le 1<sup>er</sup> août 2017].

### 3. Bibliographie théorique en sciences humaines et sociales

#### 3.1. Philosophie

##### Ouvrages

ARENDDT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999 [1954] 382 p.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1988, 407 p.

BERGSON Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011 [1900], 201 p.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008 [1896].

CERTEAU Michel (de), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 349 p.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992 [1988], 159 p.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992 [1967], 223 p.

DELEUZE Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits IV (1954-1988)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 902 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, t. III, *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, 284 p.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2008, 288 p.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*. (Poétique IV), Paris, Gallimard, 1997, 261 p.

JULLIEN François, *L'écart et l'entre, Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012, 91 p.

LA BOÉTIE Étienne (de), *Discours de la servitude volontaire ou Le contr'un*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 104.

LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors, La Condition de l'étranger*, Paris, Le Seuil, coll. « La

Couleur des idées », 2010.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 109 p.

MORIN Edgar, *Introduction à une politique de l'homme*, suivi de *Arguments politiques*, Paris, Le Seuil, 1965, 328 p.

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Biblio Essais », 1994, 123 p.

#### **Article de revue**

DEBORD Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues*, n°9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958.

### **3.2. Histoire**

#### **Ouvrages**

BERTHO-LAVENIR Catherine, *La Roue et le Stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Odile Jacob, coll. « Le Champ médiologique », 1999, 438 p.

BOYER Marc, *Histoire de l'invention du tourisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, 333 p.

BOYER Marc, *Les villégiatures du XVIe au XXIe siècle : Un panorama du tourisme sédentaire*, éditions EMS, 2008, 240 p.

CORBIN Alain, *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 626 p.

CORBIN Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988, 411 p.

DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des autres, De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2010 [2004].

HAMON Hervé et ROTMAN Patrick, *Génération 2, Les Années de poudre*, Paris, Points Seuil, 1988.

LE GOFF Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

VENAYRE Sylvain, *La Gloire de l'aventure*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002, 351 p.

#### **Ouvrage collectif**

CHABAUD Gille, COHEN Evelyne, COQUERY Natacha et PENEZ Jérôme (dir.), *Les Guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, 703 p.

#### **Article de revue**

RAUCH André, « Les vacances d'hiver s'allongent et changent d'hémisphère. Cette année, les Français rangeront-ils leurs skis au grenier ? L'hiver à l'ère du charter », *Libération*, du 5 février 1997 [en ligne]. URL : [http://www.liberation.fr/tribune/1997/02/05/les-vacances-d-hiver-s-allongent-et-changent-d-hemisphere-cette-annee-les-francais-rangeront-ils-leu\\_197889](http://www.liberation.fr/tribune/1997/02/05/les-vacances-d-hiver-s-allongent-et-changent-d-hemisphere-cette-annee-les-francais-rangeront-ils-leu_197889) [consulté le 1er septembre 2017]

### 3.3. Géographie

#### Ouvrages

- BRUNEL Sylvie, *La planète dysneylandisée*, Paris, Éditions Sciences humaines, 2006, 275 p.
- KNAFOU Rémy, *Les Lieux du voyage*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012, 215 p.
- LECOQUIERRE Bruno, *Parcourir la terre. Le voyage, de l'exploration au tourisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Là-bas », 2008, 273 p.

#### Ouvrages collectifs

- MIT (Mobilités, Itinéraires, Tourismes), *Tourisme 1. Lieux communs*, Paris, Belin, 2008 [2002], 319 p.
- MIT (Mobilités, Itinéraires, Tourismes), *Tourisme 2. Moments de lieux*, Paris, Belin, 2005, 349 p.
- MIT (Mobilités, Itinéraires, Tourismes), *Tourisme 3. La révolution durable*, Paris, Belin, 2008 ? 332 p.

#### Revue

- Documentation photographique*, n° 8094, « Le tourisme. Lectures géographiques », Philippe Duhamel (dir.), Paris, La Documentation française, 2013, 64 p.

### 3.4. Anthropologie

#### Ouvrages

- AUGÉ Marc, *L'Impossible Voyage*, Paris, Payot & Rivages, 1997, 189 p.
- AUGÉ Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992, 160 p.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 [1957], 272 p.
- CASTILLO DURANTE Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, 216 p.
- CHALIAND Gérard, FRANCESCHI Patrice, GUILBERT Jean-Claude, *De l'esprit d'aventure*, Arthaud, coll. « Arthaud Poche », 2011 [2003], 384 p.
- DEBRAY Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, 95 p.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Lettres nouvelles, coll. « 10|18 », 1973, 448 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2003 [1958], 480 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologique 4 : L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, 688 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005 [1952], 131 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, coll. « Pocket », 1984 [1955], 505 p.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1989, 541 p.
- URBAIN Jean-Didier, *L'Envie du monde*, Paris, Bréal, 2011, 272 p.

URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage*, Paris, Payot, 1991, 355 p.

URBAIN Jean-Didier, *Sur la plage*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1996 [1994], 375 p.

#### **Revue**

*Esprit* n°426, « Trop de touristes ? », juillet-août 2016, pp. 37-106.

#### **Articles de revues**

LÉVI-STRAUSS Claude, « Tristes vacances », propos recueillis par Jean-Francis Held, *Le Nouvel Observateur*, n°74, le 13 avril 1966 [en ligne]. URL : <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20060414.OBS4022/claude-levi-strauss-tristes-vacances.html> [site consulté le 14 août 2017].

URBAIN Jean-Didier, « Les Catanautes des cryptocombes », *Nottingham French Studies*, n°1, printemps 2000, pp. 7-16.

### **3.5. Sociologie**

#### **Ouvrages**

AMIROU Rachid, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1995, 281 p.

AMIROU Rachid, *L'Imaginaire touristique*, Paris, CNRS Éditions, 2012, 359 p.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1992, 670 p.

COUSIN Saskia et RÉAU Bertrand, *Sociologie du tourisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009, 128 p.

EHRENBERG Alain, *Le Culte de la performance*, Paris, Pluriel, 2010 [1991], 323 p.

ELIAS Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1976, 328 p.

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Retz, 1976 [1895], 191 p.

LERIVRAY Bernard, *Guides bleus, guides verts et lunettes roses*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, 158 p.

MACCANNEL Dean, *The Tourist, A new Theory of the Leisure Class*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1999 [1976], 231 p.

VIARD Jean, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, 176 p.

VIARD Jean, *Penser les vacances*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1984, 206 p.

#### **Ouvrages collectifs**

ARON Paul et VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Éditions PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006, 127 p.

BOURDIEU Pierre (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, [1993] coll. « Points Essais », 2007, 947 p.

### Articles de revues

LEMÉNAGER Grégoire, « Comment *Étonnants Voyageurs* est devenu le plus gros festival littéraire français du monde », *L'Obs*, 21 mai 2015, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20150521.OBS9361/comment-etonnants-voyageurs-est-devenu-le-plus-gros-festival-litteraire-francais-du-monde-entier.html>, [consulté le 12 août 2017]

ROUX Sébastien, « Penser le tourisme sexuel », propos recueillis par Sylvain Pattieu, 13 octobre 2009, *Contretemps. Revue de critique communiste*, [en ligne]. URL : <https://www.contretemps.eu/penser-tourisme-sexuel/> [consulté le 2 août 2017].

### 3.6. Usuels

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 672 p.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 661 p.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont : Jupiter, coll. « Bouquins », 2005, 1060 p.

*Encyclopédie Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>

JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2004, 475 p.

MAKWARD P. Christiane, COTTENET-HAGE Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Éd. Karthala, 1996

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 3 vol., 4304 p.

REY-DEBOVE Josette, REY Alain (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, 2174 p.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Coll. « Quadrige », 2014 [1994], 1108 p.

*Trésor de la Langue française*, [édition en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/>



# Index des noms d'auteurs

- ALBEROLA Jean-Michel, 314
- AMIROU Rachid, 16, 21-22, 39, 47, 72, 87-88, 92-94, 97-98, 106, 114, 141, 143-144, 161, 179, 213, 215, 261-262, 302-303, 310, 327, 333, 335-336, 418, 449
- AMOSSY Ruth, 26, 328-329, 334, 443
- APOLLINAIRE Guillaume, 188, 192, 205, 215
- ASHOLT Wolfgang, 390
- ATALLAH Marc, 361, 363
- AUGÉ Marc, 22, 106, 124, 179, 180, 190, 260, 275, 298, 300-302, 316, 321, 372, 376-377, 396
- AUSTIN John, 302
- BAKHTINE Mikael, 181-182
- BALDACCI David, 162
- BALZAC Honoré (de), 45, 113, 145, 166, 170, 181, 379
- BARNES Julian, 423
- BARRÈS Maurice, 145
- BARTHES Roland, 25-26, 130-131, 146, 297
- BAUDELAIRE Charles, 77, 214, 418, 429, 446
- BAYARD Pierre, 71, 297
- BEAULIEU Isabelle, 418
- BECKETT Samuel, 33, 470
- BEIGBEDER Frédéric, 159, 160, 361
- BENJAMIN Walter, 255
- BERGSON Henri, 191, 212, 403
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques Henri, 19
- BÉROUL, 227, 417
- BERTHO-LAVENIR Catherine, 18-19, 50, 54, 89, 145, 156, 185, 190, 229, 332, 370-371, 394
- BESSARD-BANQUY Olivier, 24, 46, 68, 75, 348
- BINET Christian, 460
- BISMUTH Pierre, 314
- BLANCKEMAN Bruno, 24, 26, 28, 30, 40-41, 47, 51, 59, 85, 96, 100, 110, 138, 154, 203, 207, 208, 217, 251, 265, 289, 292, 349, 369, 461, 481
- BOLLAND Henri, 228-229
- BON François, 107, 108
- BON François, 32
- BOORSTIN Daniel Joseph, 45, 327
- BORER Alain, 70
- BORGES Jorge Luis, 155, 224, 323
- BOSCH Jérôme, 90
- BOUGAINVILLE Louis-Antoine (de), 418, 441
- BOURDIEU Pierre, 88, 105
- BOUVIER Nicolas, 20, 46, 72, 190, 210
- BOWLES Paul, 158, 399
- BOYER Marc, 16-17, 22, 88, 94, 141-143, 185-187, 256, 295-296, 332, 334
- BRETON André, 77
- BRUCKNER Pascal, 127, 277
- BRUNEL Sylvie, 21, 288, 334, 337
- BRUNO Giordano, 379
- BRUYÈRE Vincent, 421
- BUÑUEL Luis, 173
- BURROUGHS William S., 158
- BUTOR Michel, 190, 196-197
- BYRON George Gordon, 145
- CADENHEAD Stéphanie, 46-47
- CAILLÉ René, 460
- CALIGARIS Nicole, 32, 65, 151, 154-155
- CANETTI Élias, 116
- CARRÈRE Emmanuel, 80, 483
- CARROLL Lewis, 321-322
- Castillo Durante Daniel, 123
- CAVALIER Alain, 234
- Céline Louis-Ferdinand, 146, 158
- CENDRARS Blaise, 45, 57, 73, 136, 145, 172, 185, 188, 197, 205, 210, 322
- CERF Muriel, 20, 46, 91, 190
- CERVANTÈS Miguel (de), 23, 382
- CHABAUD Gille, 228, 297
- CHALIAND Gérard, 45, 60-61
- CHAMFORT Sébastien-Roch Nicolas (de), 121
- CHAMPOLLION Jean-François, 53, 394
- CHAN Jackie, 221
- CHAPLIN Charlie, 463
- CHARDONNE Jacques, 19
- CHATEAUBRIAND François-René (de), 17, 143-145, 156, 187, 256-257, 297, 317, 322, 332, 369-370, 377, 390, 394-395, 441, 460, 469
- CHEVILLARD Éric, 31-33, 56, 61-72, 75, 93, 95, 98, 128-

131, 136, 165-166, 170-174,  
231, 251-254, 262, 316-317,  
331, 338, 340, 341, 345,  
348, 353, 355, 363-364,  
400, 411, 414-415, 447,  
456,463, 467, 472-473, 476,  
478-479, 480-481

CHOUEN-OLLIER Chloé, 74, 483

Chrétien de Troyes, 393

CHRISTIE Agatha, 164, 188, 197

Christine de Pisan, 439

CLAUDEL Philippe, 207

COCTEAU Jean, 214

COGEZ Gérard, 297

COHEN Evelyne, 228, 297

CONRAD Joseph, 44, 46, 59,  
157

COOK James, 417

COOK Thomas, 17

COQUERY Natacha, 228, 297

CORBIN Alain, 279

CORTÁZAR Julio, 190

COULEAU Christelle, 204

COUSIN Saskia, 17-18, 297, 361

DÄLLENBACH Lucien, 277

DAMBRE Marc, 47, 51, 100,  
110, 138, 207-208, 251,  
349, 369, 390

DANTE Alighieri, 144, 289

DAUDET Alphonse, 334

DE BROSSE Charles, 144, 146

DE VIRY Marin, 89, 91, 105,  
418, 430

DEBORD Guy, 77, 328

DEBRAY Régis, 145, 255, 396

DELEUZE Gilles, 129, 443

DELORME Julie, 122-123, 306

DEMOULIN Laurent, 436

DENON Dominique Vivant, 144

DES CARS Guy, 146

DEVILLE Patrick, 76, 185, 322

DIDEROT Denis, 31, 63, 186,  
332, 418, 440-441

DORÉ Gustave, 173

DOUZOU Catherine, 298, 369

DRUMMOND DE ANDRADE  
Carlos, 218

DU BELLAY Joachim, 141, 170

DU CAMP Maxime, 56, 418

DUCROT Oswald, 41

DUMAS Alexandre, 144

DUNLOP Carol, 190

DURAS Marguerite, 181, 259,  
300, 456

durkheim émile, 124

DURRELL Lawrence, 157, 200

ECCO Umberto, 205

ECHENOZ Jean, 26, 30, 33, 50,  
55, 58-59, 68, 75, 80, 83,  
95-97, 149, 155, 165, 202,  
223-225, 249-251, 254, 269,  
270-272, 287-290, 311, 327,  
347, 355-356, 431-434, 454,  
458, 462, 465, 468-471,  
481, 483

EHRENBERG Alain, 21

ELIAS Norbert, 88, 116

ELLIS Bret Easton, 241

ÉNARD Mathias, 29-30, 53, 59,  
60, 80, 93, 102-103, 139-  
140, 151, 158-161, 170,  
193, 196-197, 199, 200,  
202, 205, 210-216, 238-239,  
295, 309, 373-383, 387,  
397-399, 404, 414, 461,  
469, 471-472, 479, 481

ENZENSBERGER Hans Magnus,  
333

ERNAUX Annie, 107

ESTIENNE Charles, 296

FAULKNER William, 462

FAVRE Emmanuel, 467

FINKIELKRAUT Alain, 127, 277

FLABBI Lorenzo, 146, 299

FLAUBERT Gustave, 56, 187,  
300, 335, 413, 418

FOUCAULT Michel, 180-182,  
324, 446

FRANCESCHI Patrice, 45

FRANÇON Marc, 297-298

GAINSBourg Serge, 419

GALLAND Antoine, 332, 394

GAUGUIN Paul, 45, 419

GAUTIER Théophile, 297

GELZ Andreas, 138

GENET Jean, 146, 158, 382

GENETTE Gérard, 206, 212, 451

GIDE André, 441

GIONO Jean, 144

GIRARD René, 333-334

GLISSANT Édouard, 338, 443

GOBINEAU Joseph Arthur (de),  
449

GOETHE Johann Wolfgang von,  
144

GOMBROWICZ Witold, 169

GORDON Charles, 56, 173, 194

GOURMONT Rémy (de), 145

GRACQ Julien, 19, 89, 141, 144,  
171

GRANGER REMY Maud, 29,  
152, 240, 430

GRISHAM John, 162

GUATTARI Félix, 129, 443

HAMON Hervé, 74

HAMON Philippe, 260-261

HARVET Samuel, 74, 483

HAVERCROFT Barbara, 30, 292

HEMINGWAY Ernest, 145, 155

HERGÉ, 173, 442, 467

HÉRODOTE, 56, 369, 388

HERSCHBERG PIERROT Anne,  
328-329, 443

HOMÈRE, 146, 215

HOUELLEBECQ Michel, 28-29,  
41, 49-52, 54, 93, 97-100,  
112-116, 118, 120-124, 126,  
137-139, 149, 152, 154,  
159-164, 169, 197-199,  
202-204, 227, 239-241,  
243-247, 262, 267, 272-274,  
303-308, 318-320, 324,

338-346, 356, 359-363,  
373-378, 383-387, 402, 415,  
420-430, 437, 444-445, 447,  
449, 452, 457-461, 474,  
479-480, 482, 483

HUGO Victor, 268, 322, 333,  
370, 388, 413, 477, 478

HUYGHE Pierre, 314

JÉRUSALEM Christine, 55, 58-  
59, 68, 223, 269, 271-272,  
288, 327, 347, 432-433, 483

Johan FAERBER, 483

JOURDE Pierre, 252

JOYCE James, 160-161, 381

JULLIEN François, 175, 266

JÜNGER Ernst, 214

KAFKA Franz, 33, 51, 167

KAWABATA Yasunari, 155

KEATON Buster, 463

KECHICHIAN Pierre, 124

KEMAL Yaşar, 159

KERANGAL Maylis (de), 32,  
401-402, 459, 469

KEROUAC Jack, 20

KESSEL Joseph, 188

KIPLING Rudyard, 44

KLEIN Yves, 188

KNAFOU Rémy, 91, 105, 180,  
189, 256-257, 442

LA BOÉTIE Étienne (de), 132

LA BRUYÈRE Jean (de), 62, 128

LA FONTAINE Jean (de), 170

LABADIE Aurore, 238

LABICHE Eugène, 187

LACOUTURE Jean, 186

LAFORGUE Jules, 170

LAMARRE Mélanie, 29, 57, 84,  
101, 349

LAMARTINE Alphonse (de), 144

LARBAUD Valéry, 335

LAURRENT Éric, 33, 54, 60, 97,  
103, 106, 137, 201, 263-  
264, 311, 345-348, 399,

400, 408-411, 414-415,  
449-450, 474

LE BON Gustave, 448

LE BRIS Michel, 20, 46-47, 68,  
73, 192

LE TITIEN (Tiziano Vecellio, dit),  
167-168

LEARY Timothy, 214

LECOQUIERRE Bruno, 190

LEE Bruce, 221

LÉGER Fernand, 298

LEMÉNAGER Grégoire, 46

LEPAPE Pierre, 110-111

LERIVRAY Bernard, 297-298

LESAGE Alain-René, 228

LÉVÊQUE Claude, 314

LÉVI-STRAUSS Claude, 92, 94,  
337, 407, 442

LÉVY Joseph J., 418

LINDON Jérôme, 32, 281, 315

LIPPMANN Walter, 328

LOCKE John, 142

LODGE David, 114-115, 243,  
482

LONDON Jack, 44, 58-59, 202

LOTI pierre, 45, 187-188, 300,  
334-335, 341, 395, 419

LOVECRAFT Howard Philip, 360

LOWRY Malcolm, 322

LUCIE CLÉMENT Murielle, 29,  
122, 375, 421

LUHMANN Miklas, 138

MAC ORLAN Pierre, 45

MACCANNELL Dean, 22, 94

MACHIAVEL Nicolas, 144

MAETERLINCK Maurice, 292,  
402

MAGGETTI Daniel, 19-20, 39,  
87, 141, 143, 334, 440-441

MAGHERINI Graziella, 312

MAGRI-MOURGUES  
Véronique, 62

MAINGUENEAU Dominique,  
41, 175

MALLARMÉ Stéphane, 56, 292,  
402

MALRAUX André, 57, 300

MANEA Lucia, 298-299

MANN Thomas, 145

Marie de France, 331

Martínez Herrera Claudia, 371

MARX Karl, 457

MASSON Bernard, 187

MAUPASSANT Guy (de), 89,  
257, 317, 401, 419

MAURIAC François, 240

MAUVIGNIER Laurent, 32, 108,  
109, 446, 482, 483

MCCANN John, 375, 426

MCLUHAN Marshall, 189

MEIZOZ Jérôme, 41, 113, 114,  
421, 430

MÉRIMÉE Prosper, 334, 370

MICHAUX Henri, 19, 128, 155,  
169, 214, 335, 442

Michel-Ange, 312, 378

MICHON Pierre, 322

MILLOIS Jean-Christophe, 59,  
154, 207

MIRÓ Joan, 188

MIT (Mobilités, Itinéraires,  
Tourismes), 91, 180, 442

MODIANO Patrick, 299, 369,  
483

MOLES Abraham, 189

MOLIÈRE, 172, 332

MONFREID Henri (de), 258

MONTAIGNE Michel Eyquem  
(de), 87, 168, 185-186, 283,  
418, 440

MONTALBETTI Christine, 17,  
144, 153, 164-165, 251-252,  
254, 319, 321, 323, 374,  
397, 405, 410-411

MONTESQUIEU Charles Louis  
de Secondat (de), 440

MORAND Paul, 19, 20, 45, 90-  
91, 103, 145, 188-189, 229,

239, 258-259, 298, 300,  
336, 371, 419  
MORE Thomas, 84, 182  
MORELLET François, 314  
MORIN Edgar, 93  
MOTTE Warren, 356  
MOUGIN Pascal, 251, 288  
MOUREAU François, 418  
MURA-BRUNEL Aline, 47, 51,  
100, 110, 138, 369  
MURAY Philippe, 46, 127, 134,  
135-136, 483  
MUSSET Alfred (de), 145, 167-  
168  
NABOKOV Vladimir, 155, 291  
NATHAN Michel, 146  
NDIAYE Marie, 33, 50-51, 109-  
110, 111, 237, 308, 475  
NERVAL Gérard (de), 17, 144,  
395, 403, 418  
NIZAN Paul, 45, 64, 188, 439,  
440, 441  
Novak-Lechevalier Agathe, 28  
OSTER Christian, 31, 33, 54, 75-  
77, 137-138, 149, 251, 288,  
379, 445, 448  
OVIDE, 144  
PAGÈS Yves, 138, 232, 237-238  
PAQUOT Thierry, 333  
PASCAL Blaise, 166  
PATTIEU Sylvain, 89-90, 361,  
419  
PAUL DE TARSE, 345  
PÉGUY Charles, 116  
PENEZ Jérôme, 228, 297  
PEREC Georges, 20, 169, 205,  
266, 299, 310, 314, 322,  
343, 352-353  
PERNAUT Jean-Pierre, 318,  
320, 344, 345  
PINGET Robert, 61, 64, 71, 128,  
331, 336, 478  
Platon, 265  
POE Edgar Allan, 322  
POLO Marco, 440  
PONGE Francis, 280  
PRÉVIEUX Julien, 73  
PRÉVOST Antoine François, 256  
PROUST Marcel, 145, 158, 259,  
265, 413  
QUENEAU Raymond, 295, 299,  
310  
QUIGNARD Pascal, 26, 30, 32,  
80, 82, 84, 148, 155, 208,  
213, 263, 445, 450, 453,  
474  
RABATÉ Dominique, 51, 110,  
207  
RABELAIS François, 141, 168  
RACINE Jean, 88  
RAULET Philippe, 32, 96, 106,  
127, 133, 148, 209, 236,  
239, 409, 450  
RAVINDRANATHAN Thangam,  
15, 45, 46, 73, 90-91, 129,  
187, 196, 211, 277, 284,  
299, 324, 356, 378, 395,  
397  
RAYNAL Guillaume-Thomas  
François, 440  
RÉAU Bertrand, 17, 297  
RIFFATERRE Michael, 328-329  
RILKE Rainer Maria, 145  
RIMBAUD Arthur, 45, 56, 146,  
210, 258, 300  
RINALDI Isabelle, 129  
ROBBE-GRILLET Alain, 137,  
280, 468  
ROBIN Armand, 322  
ROCHE Anne, 30, 169, 292  
ROELENS Nathalie, 15, 16, 89,  
144, 146-147, 301, 312,  
335-336, 370  
ROHMER Elisabeth, 189  
ROLIN Jean, 21, 47  
ROLIN Olivier, 22, 29-30, 40-41,  
43, 56-58, 67, 73-75, 93,  
101-103, 136, 151-152,  
155-157, 165-166, 168,  
170-173, 193-196, 216-218,  
264-267, 274-277, 282-283,  
287, 291-293, 309, 314,  
321-323, 342-343, 351-352,  
364-365, 373, 387, 390,  
393, 398-402, 404, 413,  
415, 433-434, 447-448,  
450-451, 465-466, 476  
ROSEN Elisheva, 329  
ROTMAN Patrick, 74  
ROUAUD Jean, 236  
ROUSSEAU Jean-Jacques, 145,  
332, 430, 441  
ROUSSEL Raymond, 159, 254  
ROUX Sébastien, 419  
RUBINO Vincent, 208, 372  
RUFFEL Lionel, 349  
SABA Umberto, 160-161, 382  
SADE Donatien Alphonse  
François (de), 144  
SAINT-EXUPÉRY Antoine (de),  
57, 185, 188  
Saint-John Perse, 172  
SALLENAVE Danielle, 25  
SALVAYRE Lydie, 31-32, 93,  
112, 124-126, 150, 479,  
480-482  
SAND George, 145, 186  
SANGSUE Daniel, 16, 296  
SARRAUTE Nathalie, 119  
SARTRE Jean-Paul, 45-46, 90  
SCARRON Paul, 256  
SCHIVELBUSCH Wolfgang, 187  
SCHOBER Rita, 100, 198, 241,  
243  
SCOTT Walter, 333, 370  
SEGALÉN Victor, 15, 18, 19,  
100, 335, 350, 419, 483  
SÉVIGNÉ (marquise de), 88,  
186, 317  
SHAKESPEARE William, 462  
SHOBER Rita, 198, 241, 243  
SIMONIN Anne, 137, 291

SMOLLETT Tobias, 256

SOLLERS Philippe, 160

STAËL Germaine (de), 16, 144, 300, 332

STAGL Justin, 227-228, 295, 440

STAROBINSKI Jean, 254

STEINHAUER Olen, 80, 482

STENDHAL, 17, 144-145, 300, 312, 333, 418

STERNE Laurence, 31, 63, 186, 256, 296

STEVENSON Robert Louis, 44-46, 258, 334

SUARÈS André, 39

SVEVO Italo, 160-161, 382

TATI Jacques, 463

TCHEKHOV Anton, 322

TEAGUE-JONES Reginald, 58, 157

Tennessee Williams, 158

Théophraste, 128

TOUSSAINT Jean-Philippe, 30-31, 33, 53, 68, 75, 98, 127, 148, 151, 166-168, 175, 201-202, 207-208, 211-212, 219-225, 232-236, 239, 247, 251, 255, 267-269, 278-288, 313-316, 342, 344, 346, 356, 358, 359, 364-366, 398, 400-407, 413, 415, 417, 435, 447, 451, 453, 455, 464, 479, 481, 483

TRENET Charles, 189

TSÍRKAS Stratis, 159

URBAIN Jean-Didier, 18, 22, 39, 40, 46-47, 50, 87, 91-99, 105, 127, 188-189, 214, 229-230, 237, 257-258, 275, 301, 304, 333-336, 346, 446

VALÉRY Paul, 266, 335

VAN WESEMAEL Sabine, 122

VASSET Philippe, 21, 47

VEBLEN Thorstein, 88

VELTER André, 28

VENAYRE Sylvain, 18, 44-45, 89, 187-188, 361, 441

VERCIER Bruno, 26, 31, 266

VERLAINE Paul, 170

VERNE Jules, 45, 60, 173, 187, 297, 378

VIARD Bruno, 29, 116, 308

VIARD Jean, 18-20, 187, 189, 255-256, 300, 336, 347, 442

VIART Dominique, 26, 31-32, 68, 130-131, 154, 266, 317, 372

VIEL Tanguy, 237

VINAVER Michel, 91

VINCI Léonard (de), 168

VIRGILE, 146

VIRILIO Paul, 188-189, 196, 212, 213

VOLNEY, 146

VOLODINE Antoine, 33, 57, 78-80, 84-85, 322, 349-350, 353, 355, 456

WACKERMANN Gabriel, 188, 257, 258, 441, 442

WAGNER Richard, 145

WEIZMANN Marc, 109, 110

WESTPHAL Bertrand, 146, 299, 301-302, 327-328, 480

WHITMAN Walt, 171, 322

YOUNG-SOOK KIM, 298

YOURCENAR Marguerite, 144, 145, 189-190, 201, 299, 371, 390-391

ZIMMERMANN Laurent, 166

ZINK Michel, 331-332

ZINK Rui, 482

ZOLA Émile, 105, 113, 192, 241

ZWEIG Stefan, 15

## **Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme (1990-2010)** *(Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage*

### **Résumé**

Cette thèse s'efforce d'examiner la représentation que le roman donne aujourd'hui du tourisme. Elle s'appuie sur un corpus de romans parus entre 1990 et 2010 mêlant des auteurs aussi divers qu'Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin ou Jean-Philippe Toussaint. Chacun de ces écrivains s'emploie à déjouer un discours au caractère souvent prescriptif et stéréotypé. Ces auteurs donnent à voir les aspirations contradictoires du touriste et la manière dont interagit ce personnage étonnamment complexe, au comportement hérité de paradigmes historiques et littéraires anciens. Le roman contemporain investit également le tourisme en tant que secteur d'activité – une hétérotopie au sens où l'entendait Michel Foucault – assimilable à un répertoire de formes contribuant à son renouvellement esthétique. Enfin, le roman interroge cette interface touristique, qui, s'intercalant entre le voyageur et le monde extérieur, en hypothèque la compréhension : le retour à une écriture transitive se trouve contrarié par un réel qui se dérobe sous sa propre représentation : paradoxalement, c'est en consentant à affronter ce médium que constitue le tourisme et en jouant ou en déjouant les stéréotypes dont il est porteur que le roman parvient à renouer avec un voyage original.

**Mots-clés :** *roman, tourisme, voyage, littérature contemporaine, littérature et société*

## **The contemporary French novel confronted to tourism (1990-2010)** *playing with stereotypes to go back to travelling*

### **Abstract**

This thesis endeavours to examine the representation that the contemporary novel imparts to tourism. It draws on a corpus of novels issued between 1990 and 2010, involving writers as diverse as Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin or Jean-Philippe Toussaint. Each of these writers seeks to outwit often prescriptive and stereotyped views. These authors shed light on the tourist's contradictory aspirations and the way this unexpectedly complex character, whose behaviour has been inherited from ancient historical and literary paradigms, interacts. The contemporary novel also takes over tourism as a line of business – a heterotopia, as Michel Foucault understood it – akin to a repertoire of forms, contributing to its aesthetic renewal. Lastly, the novel interrogates this touristic interface device, which, positioning itself between the traveler and the outer world, jeopardizes the understanding of it. Hence, the return to transitive writing is thwarted by a reality that falls away under its own representation. Paradoxically enough, while consenting to confront that medium which tourism represents, and playing upon and against the stereotypes it conveys, the novel manages to rekindle its ties with an original journey.

**Keywords :** *novel, tourism, travel, journey, contemporary literature, literature and society*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
ED 120 « Littérature française et comparée »  
UMR 7172 – Thalim / CERACC  
17, rue de la Sorbonne, 2<sup>ème</sup> étage, escalier C  
75230 Paris Cedex 5