



HAL
open science

La description dans le récit de voyage

Véronique Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. La description dans le récit de voyage. Cahiers de Narratologie, 1996, 7, pp.35-48. hal-00596413

HAL Id: hal-00596413

<https://hal.science/hal-00596413>

Submitted on 27 May 2011

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.

LA DESCRIPTION DANS LE RÉCIT DE VOYAGE

Précisons d'emblée que l'appellation de « récit de voyage » en tant que groupe générique reste une commodité rhétorique puisque rien n'est moins homogène que cet ensemble de textes qu'on rassemble sous le terme de «récit de voyage» et dont les critiques ont bien du mal à dégager des constantes génériques éventuelles. L'étude que je propose s'appuie sur un corpus de trois textes, *Voyage en Orient* de Lamartine, (1835, Œuvres Complètes, Paris, 1861, V.O.), *Le Nil, Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp (1854, Paris, Hachette, 1877, N.E.N.), *Un Été dans le Sahara* de Fromentin (1857, Paris, Plon, 1877, E.S.) ; ils bénéficient de l'autorité de la base de données Frantext qui les classe sous le terme générique de «récit de voyage» et partagent des points communs appréciables, l'époque de leur rédaction, la première moitié du XIXe siècle, et l'espace du voyage puisque les trois itinéraires se déroulent en Orient au sens large.

La question inaugurale impliquée par le titre même de l'exposé est celle de son bien-fondé qu'on pourrait formuler ainsi : est-il légitime de faire un cas particulier de la description dans le récit de voyage ? Cette question relève d'une question d'ordre général : le fait d'insérer un élément, une structure formelle, dans un texte particulier en change-t-il les modalités ? La description en l'occurrence doit s'entendre à un double niveau : d'une part la description dénotant le fait de décrire, ou l'acte descriptif, véritable acte de langage dont il faudra mesurer la dimension pragmatique ; d'autre part la description en tant que résultat de cet acte, autrement dit en tant que séquence descriptive ou ensemble textuel.

L'enjeu de l'exposé est dès lors de préciser les particularités, les traits spécifiques éventuels, de la description envisagée selon cette double perspective, ces particularités ne pouvant être évaluées que par comparaison avec d'autres environnements narratifs possibles de la description.

Cette perspective bivalente de la description pose diverses questions :

- Celle de l'insertion d'une description non seulement dans la situation de communication comme point de contact entre un énonciateur et un récepteur, que celui-ci soit allocutaire désigné ou qu'il se confonde avec tout lecteur potentiel, mais aussi dans la macrostructure qui accueille la description ; autrement dit, la question qui se pose est celle de la cohérence de la description à la fois pragmatique et structurelle (ou narrative).

- Celle de sa cohésion interne en tant qu'ensemble textuel.
- Enfin, la relation au référent, objet décrit au sens linguistique du terme, parcourt la description et révèle ce qui est un trait essentiel du récit de voyage, qui doit rendre compte de l'altérité. De là un fléchissement des questions qui se posent à toute description : comment intégrer la description certes mais aussi et surtout comment intégrer la description de l'Autre dans son récit, dans son discours ?

Les processus d'intégration de la description, dans la macrostructure du récit de voyage, et dans la situation d'interlocution, définissent la première étape de l'approche dynamique de la description proposée dans cet exposé. Censée transmettre un savoir sur le monde découvert, la description met aussi en jeu des procédés de révélation de l'altérité. Mais en tentant d'intégrer l'Autre dans son discours, le descripteur en vient peut-être à l'assimiler et la description qui se veut révélation de l'altérité glisse vers le stéréotype.

1. Les processus d'intégration de la description dans le récit de voyage

1.1. Description et narration

La description a été soumise au cours de l'histoire à des critiques constantes qui tiennent à son statut originel¹ puisqu'elle apparaît, dans la rhétorique ancienne, comme le développement obligé de la narration, qu'elle serve l'argumentation ou qu'elle soit simplement un morceau codifié, attendu et finalisé, et donc lieu du discours ou *topos*.

On a donc au cours des siècles critiqué l'aspect conventionnel de la description, son emploi systématique et non justifié. Elle échappe à cette critique lorsqu'elle s'insère dans un récit de voyage ; Pierre Larousse, par exemple, traite à part de cette description particulière dans son *Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle*, Tome VI, s.v. « description » :

La description, à moins qu'il ne s'agisse de récit de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement [...] (le genre descriptif) ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement une raison d'être, c'est La description, à moins qu'il ne s'agisse de récit de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement [...] -à-dire dans les livres de voyage.

Dans le récit de voyage, la description est légitimée d'emblée au nom de la démarche didactique que ce type de récit adopte, se voulant compte-rendu, véhicule d'informations.

¹ Voir Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Poche, 1992, p. 113.

La description a connu de façon plus précise deux crises notables, celle de la poésie descriptive du XVIIIème siècle et celle du roman naturaliste. Dans le premier cas, on a opposé le descriptif au poétique à cause du caractère aléatoire de la description incompatible *a priori* avec le travail formel que suppose la poésie, art de la contrainte ; on dénie ainsi tout potentiel poétique au descriptif. Dans le second cas, on a reproché l'hypertrophie descriptive, cette dérive incontrôlable de l'amplification² qui peut contrarier l'ordre du narratif : la description par définition n'a pas de fin, la succession infinie théorique des prédicats ne peut jamais en effet épuiser le référent.

C'est peut-être au nom de l'opposition du poétique et du descriptif que Pierre Larousse accorde droit de cité à la description dans le récit de voyage, parce qu'il refuserait à ce genre de textes toute prétention à la littéarité. Cette question ne sera toutefois pas soulevée dans l'exposé car le corpus choisi traite du XIXème siècle qui voit l'avènement d'une nouvelle classe de voyageurs (l'écrivain-voyageur) et résout d'emblée la question du caractère littéraire du récit de voyage.

Pour analyser les relations entre les « inséparables » que sont la description et la narration, il faut comparer les récits de voyage à d'autres textes narratifs. Le critère essentiel est que le récit de voyage se défend d'être une œuvre de fiction, en tout cas pour les œuvres que j'ai choisies ; il se revendique au contraire comme référentiel, visant à la véracité, c'est-à-dire à la conformité de ce qu'il dit avec le référent décrit. On pourrait parler de pacte référentiel défini par Philippe Lejeune comme corrélat du pacte autobiographique justifié par l'identité assumée entre auteur, narrateur et personnage principal, comme c'est le cas pour les trois œuvres que j'ai choisies.

Le récit de voyage se présente en fait comme une vaste description ambulatoire³. Le voyageur veut reconstituer un parcours, celui de son itinéraire réel. Comme le voyage a été jalonné par des paysages ou des scènes orientales, le parcours discursif est balisé par des séquences descriptives.

Les conséquences de ce parti pris descriptif sont doubles :

² La description est un des moyens de la figure rhétorique de l'*amplificatio* (cf Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, p. 41) : « Les Anciens appelaient amplification le traitement du discours dans son ensemble, c'est-à-dire l'art de trouver les meilleurs arguments [...]. Il y fallait des descriptions, des comparaisons, des exemples, une discussion des raisons, du pathétique, des souvenirs, des citations de citoyens illustres ou de poètes... ».

³ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 175. Terme emprunté à Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, A. Colin, 1952, p. 280 et passim.

▪ Le récit de voyage suit pour l'essentiel l'ordre chronologique qui reproduit la succession aléatoire et contingente des étapes du voyage référentiel. Les descriptions sont alors confrontées au danger de l'émiettement, du fragmentaire non motivé et simplement juxtaposé. À ce règne du hasard s'oppose le principe logique du texte de fiction où toute séquence apparaît comme maillon nécessaire d'un schéma narratif d'ensemble, comme serti dans une chaîne de causalité. De fait, une histoire au sens narratif est susceptible d'être résumée puisqu'elle comporte une situation initiale et une succession d'événements⁴ hiérarchisés qui font aboutir logiquement à une situation finale. Chaque événement, agencé en vue d'une finalité bien précise et préconçue, a dans ce contexte une fonction principale ou secondaire.

Dans un récit de voyage, l'histoire d'un itinéraire est rapportée, insérée entre un départ et un retour pour la plupart elliptiques dans mon corpus. Du Camp par exemple ne prend pas la peine de décrire son parcours ni pour atteindre l'Égypte, ni pour retourner en France :

Huit jours après mon retour au Kaire j'étais à Alexandrie, et bientôt à Beyrouth, où j'allais commencer mon voyage en terre ferme. (*N.E.N.*, p. 315).

C'est tout ce que nous saurons de son retour en France.

Le résumé d'un récit de voyage ne peut être en définitive que l'énumération des lieux traversés accompagnés des dates qui les inscrivent dans une durée, et il peut se réduire simplement à une carte géographique sur laquelle on aurait retracé l'itinéraire réel. Les séquences descriptives qui se succèdent ont une égale importance et doivent être placées de front, pareilles aux grains d'un long chapelet qui relierait le début à la fin du voyage.

▪ De nouvelles relations espace-temps sont instaurées : dans ce type de récit en effet, espace et temps deviennent interchangeables. À chaque date, correspond un lieu, à chaque lieu une date, si bien que n'importe quel fait peut être identifié soit par la mention de la date à laquelle il s'est produit, soit par celle du lieu où il s'est produit. La contiguïté spatiale se mue en proximité temporelle lors du voyage réel et se trouve restituée par la juxtaposition textuelle dans le récit de voyage. C'est là une façon de (re)structurer le réel en lui imposant d'abord l'arbitraire du parcours réel et en lui surimposant ensuite la grille du texte écrit.

⁴ Voir Genette in *Figures III* : le récit est la représentation d'une suite d'événements.

Mieux encore, les faits ou les événements coïncident avec les lieux décrits eux-mêmes. Les séquences descriptives constituent elles-mêmes les événements au sens étymologique de /quelque chose arrive/. C'est l'insertion dans le récit qui fait d'une simple occurrence, d'une simple description, un événement, à la fois comme rupture avec ce qui précède (un nouveau paysage est à chaque fois découvert) et origine (chacun étant une nouvelle étape sur l'itinéraire, un nouveau tremplin vers le lieu prochain). Le temps de l'incidence qu'est le passé simple est alors dévolu à la phrase introductrice de la séquence descriptive :

Du haut des pylônes, je regardai, selon mon habitude, aux quatre points cardinaux, et voici ce que je vis : au sud, au premier plan, la porte triomphale et le corps monstrueux des béliers mutilés, puis le village de Karnac [...] ; au fond Louksor où, par un effet de perspective, les pigeonniers semblent plus hauts que les ruines. (*N.E.N.*, p. 219).

Ces phrases introductrices appartenant à la narration ont ce rôle de coordination qui vise à réduire l'effet d'émiettement et de simple juxtaposition des séquences descriptives. Peut-on dire pour autant qu'on assiste à un renversement de hiérarchie entre description et narration ? La description, *ancilla narrationis*⁵, servante docile de la narration qu'elle est selon les principes de la rhétorique, qu'elle reste dans les textes de fiction traditionnels, où la description d'un paysage par exemple devient décor finalisé, motivé par l'intrigue et les personnages, imposerait-elle sa toute-puissance à la narration qu'elle asservirait cette fois à ses propres règles ?

On peut en effet déceler des analogies et des récurrences de motifs, ce qui donne une structure profonde au récit de voyage comme pour compenser l'absence de structure apparente inhérente au genre même. Le désert, par exemple, motif-clé du voyage en Orient, se trouve décrit par touches successives, par bribes qui assurent la cohérence du récit.

Mais la seule motivation de l'ordre des séquences descriptives reste celle de l'itinéraire réel du voyageur, promu seul héros de l'aventure et dont les déplacements relient les lieux décrits ; dès lors, puisque les descriptions écrites coïncident avec des étapes de son voyage, on pourrait parler, plutôt que d'une subordination de l'une à l'autre catégorie, d'une équivalence entre description et narration. La description n'est nullement une pause dans le récit⁶. Dans le récit de voyage, ce sont les séquences descriptives successives qui assurent justement la lisibilité du discours. Ici, la description correspond à une scène toujours au sens narratologique de

⁵ Voir Gérard Genette, *Figures III*.

⁶ Voir Gérard Genette, *Figures II*.

Gérard Genette puisque lorsque le voyageur décrit, il continue son voyage, il reconstitue un parcours ne fût-ce que celui de son regard.

La durée de la séquence est censée correspondre à la durée de l'observation réelle du paysage décrit :

Nous arrêâmes nos chevaux pour contempler la scène neuve, pittoresque, orientale, qui s'ouvrait devant nos regards. (*V.O.*, p. 242).

On assiste bien à un arrêt, à une halte sur un parcours mais la narration continue même s'il s'agit simplement de l'histoire d'un regard.

Un exemple probant est celui où narration et description se trouvent imbriquées quand l'observateur se déplace et que la description se déploie au gré de son mouvement ; c'est la scène du bazar qui fait figure de parangon en miniature ou en abyme de la description dans le récit de voyage :

En parcourant le bazar, je suis arrivé au quartier des faiseurs de caisses et de coffres : c'est la grande industrie, car tout l'ameublement d'une famille arabe consiste en un ou deux coffres où l'on serre les hardes et les bijoux. La plupart de ces coffres sont en cèdre et peints en rouge, avec des ornements dessinés en clous d'or. Quelques-uns sont admirablement sculptés en relief, et couverts d'arabesques très-élégantes. (*V.O.*, p. 223-228).

Une succession de termes de mouvement permet au lecteur d'avancer avec le voyageur dans le bazar.

La description parvient même parfois à s'émanciper, à prendre le pas sur le narratif, lorsque l'ordre chronologique se trouve bouleversé permettant une échappée descriptive, par exemple, quand au lieu d'une visée singulative, le voyageur se livre à des descriptions itératives voire intemporelles ou fondées sur des réminiscences. La description de la danse arabe par Fromentin sort ainsi du cadre du récit pour atteindre à l'intemporel d'un livre d'histoire :

Tu connais la danse des Mauresques. [...]

La danse arabe, au contraire, la danse du sud, exprime avec une grâce beaucoup plus réelle, beaucoup plus chaste, et dans une langue mimique infiniment plus littéraire, tout un petit drame passionné, plein de tendres péripéties ; elle évite surtout les agaceries trop libres qui sont un gros contre-sens de la part de la femme arabe. (*E.S.*, p. 33).

La description, insérée dans un récit de voyage, entretient des relations nouvelles avec son partenaire de toujours, la narration. Elle se trouve par ailleurs dépendante d'une situation d'interlocution qui la dote d'une dimension pragmatique qui est de «faire savoir».

1.2. Description et interlocution

Comme discours adressé à un tiers, la description détermine un nouveau couple énonciatif qui justifie de nouvelles appellations selon Philippe Hamon qui parle de « descripteur » et de « descriptaire⁷ ».

Des compétences spécifiques de l'allocutaire sont requises qui consistent, pour l'essentiel, à assimiler de nouvelles connaissances. La description apparaît comme la passerelle obligée entre les participants à la communication. Il est des cas où la description est donnée à reconstruire à l'allocutaire ; c'est là une caractéristique du récit de voyage où le voyageur fait de son allocutaire un partenaire privilégié de l'énonciation mais aussi et surtout un compagnon de voyage.

La description est ainsi, pourrait-on dire, déléguée à l'allocutaire. Cet allocutaire peut correspondre à une personne réelle, comme c'est le cas pour les lettres adressées de *Le Nil, Égypte et Nubie* destinées à Théophile Gautier, et pour celles de Fromentin dédiées à Armand Du Mesnil. Mais cet allocutaire n'est qu'un relais fictionnel entre le voyageur et tout lecteur potentiel, une preuve en est que l'on retrouve les mêmes structures syntaxiques en passant des lettres de voyage à la forme narrativisée du journal de voyage de Lamartine, sans allocutaire précisé. La description est déléguée à l'imaginaire du lecteur lorsque le voyageur use de l'impératif éloquent, « imagine » :

Imagine un pays tout de terre et de pierres vives, battu par des vents arides et brûlé jusqu'aux entrailles ; une terre marneuse, polie comme de la terre à poterie, presque luisante à l'œil tant elle est nue, et qui semble, tant elle est sèche, avoir subi l'action du feu ; sans la moindre trace de culture, sans une herbe, sans un chardon ; - des collines horizontales qu'on dirait aplaties avec la main ou découpées par une fantaisie étrange en dentelures aiguës, formant crochet, comme des cornes tranchantes ou des fers de faux ; au centre, d'étroites vallées, aussi propres, aussi nues qu'une aire à battre le grain ; quelquefois, un morne bizarre, encore plus désolé, si c'est possible, avec un bloc informe posé sans adhérence au sommet, comme un aérolithe tombé là sur un amas de silex en fusion ; - et tout cela, d'un bout à l'autre, aussi loin

⁷ Tout « phénomène descriptif [...] se caractérisant à la fois par la convocation dans le texte d'un certain statut de lecteur (de descriptaire) et d'émetteur (donc d'un certain « pacte » de communication), et par la mise en « dominante » de certaines opérations ou constructions sémiologiques très générale.. (Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 88).

que la vue peut s'étendre, ni rouge, ni tout à fait jaune, ni bistré, mais exactement couleur de peau de lion. (*E.S.*, p. 40).

La description se développe sous la forme d'une simple énumération toujours placée sous la tutelle de cet impératif qui exige la participation active du récepteur, « imagine ».

La description est encore déléguée quand le voyageur use de la description-recette, définie par Philippe Hamon ; le voyageur fournit les ingrédients à l'allocutaire :

Chaque ménage a dans la cour un coin particulier, où l'on fait le repas contre le mur noir de fumée ; puis, à côté, la place où l'on mange. On y voit l'outre vide, l'outre gonflée, l'outre à moitié pleine contenant du lait qu'on laisse aigrir et que de temps en temps l'on vient battre ; par terre, des plats de bois, des gamelles, quelques poteries grossières, des lambeaux de tellis, des restes de djerbi, des tessons, des os rongés, des pelures de légumes, tous les débris accumulés des repas. Là-dessus, répands des millions de mouche ; mais en si grand nombre que le sol en est noir, et pour ainsi dire mouvant à l'œil ; fais-y descendre un large carré de soleil blanc qui excite et met en rumeur cet innombrable essaim ; place en sentinelle au-dessus de la porte un chien jaune à queue de renard, à museau pointu, à oreilles droites, qui aboie contre les passants, prêt à sauter sur la tête de ceux qui s'arrêtent ; imagine enfin l'indescriptible résultat de ce soleil échauffant tant d'immondices, une chaleur atmosphérique à peu près constante en ce moment de 40 ou 42, et peut-être connaîtras-tu, moins les odeurs dont je te fais grâce, les étranges domiciles où le lieutenant N et moi nous allons visiter nos amis. (*E.S.*, p. 169).

Les cas d'énallage personnelle, enfin, illustrent la substitution pure et simple de l'allocutaire au voyageur, lorsqu'un pronom est employé avec une valeur décalée par rapport à sa valeur la plus usuelle ; je ne citerai qu'un exemple, l'emploi d'un pronom « tu » à la place d'un pronom indéfini « on » :

La réverbération du sol et des murs est épouvantable ; les chiens poussent de petits cris quand il leur arrive de passer sur ce pavé métallique ; toutes les boutiques exposées au soleil sont fermées : l'extrémité de la rue, vers le couchant, ondoie dans des flammes blanches ; on sent vibrer dans l'air de faibles bruits qu'on prendrait pour la respiration de la terre haletante. Peu à peu cependant tu vois sortir des porches entrebâillés de grandes figures pâles, mornes, vêtues de blanc, avec l'air plutôt exténué que pensif ; elles arrivent les yeux clignotants, la tête basse, et se faisant de l'ombre de leur voile un abri pour tout le corps, sous ce soleil perpendiculaire. (*E.S.*, p. 156).

Le lecteur doit se transporter sur les lieux mêmes du voyage.

Enfin, on atteint au comble de la description déléguée et de la description tout court lorsque le voyageur préfère se taire devant l'inexprimable et laisse la plus grande liberté au pouvoir de la suggestion et à la force de l'imaginaire du récepteur. C'est le cas de la description négative⁸ :

Tout se tait devant l'impression incomparable du Parthénon (*V.O.*, p. 138).

Terminons par ce merveilleux paradoxe qui fait dire à Fromentin que le désert est extraordinaire, alors qu'il est rendu presque aveugle par la lumière et qu'il ne voit plus rien :

J'ai commencé par voir tout bleu, puis j'ai vu trouble ; au bout de cinq minutes, je ne voyais plus rien du tout. Le désert était extraordinaire. (*E.S.*, p. 29).

Reste au lecteur à imaginer tout un paysage que suggère l'adjectif laudateur « extraordinaire ». En déléguant la description à l'allocutaire jusqu'à faire de celui-ci un véritable compagnon de voyage, l'énonciateur tente de révéler l'altérité ou peut-être pourrait-on dire de l'évoquer au sens étymologique.

2. La description comme révélation de l'altérité

La description, dont la finalité est informative, est le lieu de rencontre entre deux systèmes sémiologiques, le système de la vision, le système de la parole, et repose donc sur une entreprise de traduction ou de transfert d'un système à l'autre. Comment la description fait-elle croire qu'elle copie du réel ?

La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. (article *description*, Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1779).

Comment la description tente-t-elle la reconstitution de la vision directe dans l'écrit ?

2.1 Éluder le successif

Un écueil du verbal par rapport au visuel est bien connu : c'est l'inaptitude du langage à « peindre d'un seul mot comme l'œil voit d'un seul regard »⁹, autrement dit une construction

⁸ Voir G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 113.

⁹ « Pourquoi l'œil n'a-t-il pas un langage qui peigne d'un seul mot, comme il voit d'un seul regard » (*V.O.*, p. 256 (2)).

verbale n'échappe pas à l'ordre du successif. Dès lors, la tâche du descripteur consiste à rechercher des procédés compensatoires pour éluder le successif comme entrave à la globalité de l'image vue ou à le faire servir à la construction de l'image même, l'ordre successif de l'écrit mimant le parcours du regard ou le parcours du voyageur.

- La description qui est un tout sémantique aspire à devenir un ensemble visuel. Le voyageur recourt à un subterfuge linguistique. Des signes démarcatifs de la séquence descriptive composent un cadre comme pour mieux l'isoler dans le texte et en faire une véritable vue. L'encadrement scriptural est réalisé grâce à des binômes syntaxiques du type « ceci/cela » et « voici/voilà » qui se distribuent selon les valeurs introductrices et conclusives.

Des fenêtres en ogive décorées de balcons, une porte large et haute surmontée d'une arche en ogive aussi, qui s'avance comme un portique au-dessus du seuil, deux bancs de pierre circulaire descendant en perron jusque sur une large terrasse ombragée de deux ou trois sycomores immenses, et où l'eau coule toujours dans une fontaine de marbre : voilà la scène. (*V.O.*, p. 156 (2)).

« Voilà » annule le successif et restitue la globalité au tableau tel qu'il a été réellement vu.

L'espace de l'écriture rivalise avec l'espace réel. La séquence descriptive renoue avec le principe de l'*ecphrasis*, autrement dit la description d'une œuvre d'art, la description comme œuvre d'art.

- La syntaxe peut être aussi mimétique du parcours de l'œil : le successif imposé par la syntaxe est réutilisé comme analogie du parcours du regard :

J'ai été frappé de la richesse et de l'élégance de ces habitations à l'intérieur. Après avoir passé la porte et franchi un corridor obscur, on se trouve dans une cour ornée de superbes fontaines jaillissantes en marbre [...]

Cette cour est pavée en larges dalles de pierre polie ou de marbre ; des vignes tapissent les murs.

Ces murs sont revêtus de marbre blanc et noir. Cinq ou six portes [...] introduisent dans autant de salles ou de salons [...]

Ces salons sont vastes et voûtés... (*V.O.*, p. 216).

La syntaxe mime le trajet du regard comme suivant l'œil du lecteur qui passe d'un mot à l'autre en tissant peu à peu une séquence descriptive.

Les hommes étaient nègres, mais de vrais nègres pur sang, d'un noir de jais, avec des rugosités sur les jambes et des plissures sur le visage, que le hâle du désert avait rendues grisâtres : on eût dit une écorce.

Ils étaient en turban, en jaquette et en culotte flottante, tout habillés de blanc, de rose et de jonquille, avec d'étranges bottines ressemblant à de vieux brodequins d'acrobates. C'étaient presque des vieillards, et la gaieté de leur costume, l'effet de ces couleurs tendres accompagnant ces corps de momies me surprirent tout de suite infiniment. L'un avait au cou un chapelet de flûtes en roseau, comme le fou de D'jelfa ; il tenait à la main une musette en bois travaillé, incrustée de nacre, et fort enjolivée de coquillages. L'autre portait en sautoir une guitare formée d'une carapace de tortue, emmanchée dans un bâton brut.

Quant aux ânes, je fus longtemps à deviner ce qu'ils avaient sur le dos. Outre plusieurs tambourins ornés de grelots, d'autres instruments de musique, reconnaissables à leur long manche, et un amas de loques fanées, je voyais, à distance, quelque chose comme une quantité de paquets de plumes ondoyer au-dessus de la charge et flotter confusément jusque sur leurs oreilles. En approchant, je m'aperçus que ces paquets étaient de toutes les couleurs et de la plus singulière apparence ; c'étaient des bêtes impossibles ; et, ce qui m'étonna le plus, ce fut de voir que chacun de ces monstres avait positivement un bec et deux pattes.

Il y en avait un grand nombre, de tailles diverses, et tous d'une composition plus ou moins propre à frapper l'esprit ; les uns petits, armés d'un bec énorme et montés sur des échasses de flamands ; les autres, pesants comme une outarde, avec une tête imperceptible et des pieds filiformes ; d'autres d'un air tout à fait farouche, auxquels il ne manquait que le cri pour être l'idéal de ce qui fait peur. Imagine, mon cher ami, ce qui peut sortir de la fantaisie d'un nègre, quand il s'amuse à refaire des oiseaux avec des peaux cousues, des pattes et des têtes rapportées.

C'étaient donc des bateleurs avec leurs marionnettes. (*E.S.*, p. 254-6).

En livrant le pantonyme ou thème-titre à la fin de la séquence seulement, Fromentin fait comme si la scène décrite se constituait au fil de la description. Il utilise une mise en scène dramatique et une présentation insolite qui joue sur les ressources de l'étrange et simule la découverte réelle et progressive qui a été la sienne.

Dans ces deux cas, la progression dans l'espace référentiel est analogue à celle du lecteur dans l'espace de l'écrit.

2.2. L'idéal de transparence

▪ L'œil souverain

Cette tentative qu'on pourrait dire de mimétisme va de pair avec l'idéal de transparence poursuivi par le voyageur découvreur. Pour faire comme si le lecteur était placé directement devant le référent décrit, l'écrivain tente de s'abstraire de son discours. J'ai pu remarquer par exemple que les formes de pronom de première personne singulier sont en déficit au bénéfice de celles du pluriel et du pronom indéfini «on» dans mon corpus. De même, le lexique de la perception visuelle promue faculté souveraine dans le récit de voyage est majoritaire par rapport aux autres sensations.

L'énonciateur veut devenir un pur regard, comme un relais transparent entre le référent décrit et le lecteur.

Le corpus se distingue encore par la fréquence du mot «regard» et par la métonymie de l'œil, deux emplois qui permettent une pseudo-impersonnalité descriptive quand les noms se trouvent actualisés par l'article défini :

Puis le regard retombe sur ce point imperceptible... (*V.O.*, p. 52).

On n'entendait rien, on ne voyait rien remuer. Au delà de l'îlot vert des jardins, l'œil découvrait un horizon de terrains nus, caillouteux, brûlés, fuyant dans toutes les directions vers un cercle de montagnes fauves ou cendrées, d'un ton charmant, mais où l'on devinait l'aridité de la pierre sous la tendresse inexprimable des couleurs. (*E.S.*, p. 247).

▪ La déixis paradoxale

À l'appui de cette vision qui se revendique comme impersonnelle, on peut voir à l'œuvre, dans ce type de récit, une déixis paradoxale dans un texte écrit donc toujours différé. Mais cette déixis est encouragée par l'usage d'un point de vue unique au sens référentiel et narratologique : le voyageur voit et écrit. Les déictiques, à la lecture, changent de point de repère et deviennent les supports de l'illusion visuelle¹⁰.

« Voici ce que je vis » (*N.E.N.*, p. 83), est une formule qui annonce par exemple une description, comme si l'énonciateur abandonnait sa fonction de commentateur du réel pour livrer la vision directe dans toute sa pureté.

« Voilà » est un signe démarcatif de la séquence descriptive mais il se double d'une valeur de déictique situationnel quand il fait appel au contexte, à l'univers extra-textuel. Il fonctionne alors comme un outil qui fait surgir le réel à travers les mots, conformément à son étymologie, comme pour susciter des mirages.

Voici le paysage : le Nil est plat et verdâtre ; à droite, rochers énormes continuant la chaîne libyque culbutés les uns par-dessus les autres et simulant de loin les gradins d'un amphithéâtre ; tout auprès, masses en limon recouverts de paillasons. (*N.E.N.*, p. 125).

¹⁰ Le voyageur est le seul foyer de perception, l'espace s'organise autour de lui, il sert de point de repère comme le montre l'emploi des embrayeurs et topologiques pour reprendre le terme de Greimas (*Les topologiques, essai de définition d'une classe de lexèmes, Cahiers de Lexicologie*, publiés par B. Quemada, Paris, Didier, Larousse, 1964-1, p. 17-28), qui esquissent une taxinomie descriptive.

- L'instantané temporel est aussi visé comme coïncidence entre le moment de l'événement raconté et sa narration, mais aussi entre le moment de la narration et le moment de la lecture. C'est l'emploi du présent de l'indicatif associé à une valeur actuelle qui soutient cet idéal d'immédiateté temporelle.

L'illusion de la parfaite adéquation des mots et des choses peut dangereusement se renverser en la volonté de créer un monde à l'image des mots ou de faire croire que le référent ne peut être que le reflet parfait du texte. Ce renversement ouvre la voie au stéréotype qui embrigade l'altérité dans son formalisme.

3. La description comme assimilation de l'altérité

3.1. La traduction

La description veut révéler la population, les paysages découverts, dans une relation transparente, comme si le lecteur était placé directement devant le référent décrit. La description est le signe que l'altérité est maîtrisée puisqu'elle est intégrée dans une œuvre écrite. Cependant, la différence, reconnue dans une première étape, est ensuite réduite pour pouvoir être décrite. La réduction de l'altérité passe par toutes les stratégies de la traduction, processus fondateur du récit de voyage, et que rappelle Lamartine :

Voyager, c'est traduire ; c'est traduire à l'œil, à la pensée, à l'âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur. (*V.O.*, p. 140).

Qu'il s'agisse de la traduction au sens strict, de l'explication, de la comparaison, ou plus généralement des procédés de l'analogie, toutes ces opérations étant orientées du moins connu au plus connu, elles assurent le transfert de l'allotope à l'isotope. Cette traduction de l'autre au même qui vise à évincer la différence ne peut néanmoins se départir d'un effet de réduction, de schématisation, la description glissant alors vers le stéréotype.

Les voyageurs tentent d'éluder l'étrangeté, en se prenant pour seule norme de référence, puisque leur discours est destiné à un allocataire censé appartenir à la même sphère culturelle qu'eux. Je m'intéresserai en quelques mots aux processus descriptifs réducteurs.

3.2. Le stéréotype

La structure attributive fonctionne par exemple comme une figure de l'assimilation. Le voyageur retrouve un *alter ego* en Orient. Le procédé de l'assimilation nie la différence au profit d'une uniformisation arbitraire.

Le Rhamadan qui est le carême des Arabes. (*E.S.*, p. 221).

Smyrne ne répond en rien à ce que j'attends d'une ville d'Orient ; c'est Marseille sur la côte de l'Asie Mineure. (*V.O.*, p. 329 (2)).

L'apposition apparaît comme une variante de la construction attributive :

La mosquée de Sainte-Sophie, le Saint-Pierre de la Rome d'Orient. (*V.O.*, p. 378(2)).

D'une façon plus générale, j'ai pu remarquer que la description de l'Autre passe par deux stratégies dépendantes l'une de l'autre : un mouvement qui fait osciller du particulier au général, un autre, corollaire, qui fait passer du concret à l'abstrait.

La logique inductive sous-tend le désir d'une description exhaustive passe par l'effacement des particularités dont l'infini est indescriptible, donc par les procédures de la généralisation. La démarche descriptive du voyageur qui raisonne par extension est orientée du particulier, envisagé comme exemplaire, au général.

Comme tous les villages arabes, Louksor est composé de huttes, de pigeonniers et de quelques marabouts dont les petites coupes blanchies à la chaux égayent les teintes grises et sales des masures en limon. (*N.E.N.*, p. 211).

Un élément décrit est donné comme représentatif de l'ensemble dont il n'est qu'une unité. Les ressources linguistiques de la « description définie incomplète » illustrent ce mouvement de la description dans le récit de voyage qui fait constamment osciller du particulier au général

La « description définie incomplète » se définit par l'emploi du nom précédé d'un article défini sans qu'il ait été fait une première mention du nom en question. Autrement dit l'indice qui permet d'identifier le référent du nom n'est pas fourni par le cotexte mais l'énonciateur présume que le lecteur est en mesure d'effectuer ce décodage référentiel parce qu'il est fait appel au « trait de notoriété », à des notions présentées comme emblèmes de l'Orient.

À cet emploi particulier de la description définie incomplète se trouve associée une référence qui demeure virtuelle ainsi que la présence éventuelle de marqueurs de généralité (« généralement », « toujours »). Supposer que tout lecteur peut identifier un référent non explicité suppose de ne référer à aucun individu particulier. Toute contingence doit être

effacée d'où l'emploi du présent, temps non marqué du système français, dénotant l'atemporel et par conséquent apte à l'expression de l'intemporel, ou omnitemporel.

G. Kleiber in *Nominales, Essais de sémantique référentielle* (Colin, 1994), a pu comparer ces emplois génériques à des emplois abstraits dans la mesure où ces énoncés sont détachés des circonstances spatio-temporelles. Cela ne veut pas dire que le type d'occurrences correspondant au nom est abstrait mais simplement que le référent dénoté n'est pas un référent factuel ou contingent.

Les Arabes ont tous en outre une lance dont le manche est d'un bois mince, souple et dur, semblable à un long roseau. (*V.O.*, p. 281).

L'article défini singulier est le déterminant-clé pour élaborer un concept, il apparaît pour fixer un type, obtenu par abstraction des particularités des occurrences, donc par généralisation puisqu'il s'extrait des contingences spatio-temporelles. Avec un nom comme « Arabe », on aboutit à une sorte de désincarnation de l'Arabe, parvenu au rang de symbole. Le syntagme « l'Arabe » dissout les différences par une réduction des individus à leur essence ; on évoque « un individu générique massif »¹¹. On peut commenter cet emploi en disant qu'il se produit une sorte de déplacement de l'individuel : l'individu se dilue dans le collectif et l'entité collective est traitée comme un individu.

La description stéréotypée de l'Autre repose sur le principe allusif, l'incomplétude des énoncés mise sur le passage du particulier au général, du concret à l'abstrait, et finalement du type au stéréotype.

Les voyageurs fixent des vues dont l'immutabilité scripturale voudrait refléter un Orient éternel et invariant. Ils nous proposent finalement un miroitement oriental ou le mirage d'un Orient générique.

Conclusion

Un mouvement d'ensemble se dessine au fil de l'exposé construit autour de la notion d'intégration : l'intégration de la séquence descriptive dans la trame narrative du récit de

¹¹ Georges Kleiber, *L'Article « le » générique. La généricité sur le mode massif*, Genève, Droz, 1990, p. 85.

voyage, d'une part, l'intégration de l'acte descriptif dans la sphère de communication inférée par le discours sur l'Autre, d'autre part.

Cette notion met en valeur le double défi posé au descripteur, maîtriser l'altérité pour la décrire, maîtriser sa description pour l'insérer à la fois dans un discours et dans une trame narrative. On pourrait dire aussi que l'enjeu d'un récit de voyage est de comprendre l'altérité aux deux sens du terme, au sens intellectuel usuel et au sens étymologique d'/ inclure /.

Mais en dépit de l'idéal de transparence qui voudrait qu'un récit de voyage révèle l'Autre sans le déformer au prisme d'un regard, le descripteur se prend comme point de repère unique, comme norme exclusive à la fois comme spectateur du monde oriental, comme narrateur de son récit, comme modèle culturel. Voilà tout le paradoxe de la description dans le récit de voyage qui veut rendre compte de l'inédit, de l'altérité découverte mais qui ne peut le faire qu'en réduisant l'altérité. L'étrangeté ne peut être traitée que par identification et assimilation. De fait, l'altérité demeure toujours insaisissable : on écrit et on décrit pour réduire la distance, pour faire connaître l'Autre mais l'Autre s'absente du discours verbal constamment brouillé par les traces du culturel.

On pourrait résumer le parcours de l'exposé en empruntant au vocabulaire de la photographie, l'exposé s'étant déroulé au long d'une métaphore filée. Le récit de voyage vise à l'inclusion de l'image dans le texte, il rêve à l'instantané mais il se heurte désespérément à l'écueil du cliché.

Bibliographie (Ouvrages cités) :

Du Camp Maxime [1854] (1877). *Le Nil, Égypte et Nubie*, Paris, Hachette.

Fromentin Eugène [1857] (1877). *Un Été dans le Sahara*, Paris, Plon.

Lamartine Alphonse de [1835] (1861). *Voyage en Orient*, Œuvres Complètes, Paris.

Dupriez Bernard (1984). *Gradus, Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18.

Genette Gérard

- (1969). *Figures II*, Paris, Seuil.

- (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.

Hamon Philippe (1993). *Du Descriptif*, Paris, Hachette.

Kleiber Georges (1990). *L'Article « le » générique. La généricité sur le mode massif*, Genève, Droz.

Molinié Georges (1992). *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Poche.

Greimas A. J. (1964). « Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexèmes », *Cahiers de Lexicologie*, publiés par Bernard Quemada, Paris, Didier, Larousse.