

## Préface

Marie-Françoise Cachin  
Professeure émérite, université Paris-Diderot

Les voyages font partie de l'histoire de l'humanité, ne serait-ce que parce qu'ils ont permis la découverte d'autres territoires. L'histoire de la littérature mondiale abonde en récits de voyage réels mais aussi fictifs, comme l'attestent encore une fois aujourd'hui ceux réunis par Alberto Manguel dans une encyclopédie d'odyssees utopiques publiée récemment en France dans la collection Bouquins de Robert Laffont<sup>1</sup>. De tels récits faisaient rêver le lecteur lorsqu'il ne pouvait facilement se déplacer à travers les contrées, et leur succès est avéré par le nombre d'emprunts en bibliothèque de ce type d'ouvrages en version originale ou en traduction, en deuxième position derrière les romans. À notre époque, ils ont gardé une place essentielle dans la production éditoriale européenne, voire mondiale.

C'est à une catégorie bien particulière et moins connue de ce genre d'écrits que Susan Pickford consacre le texte qui suit, le voyage excentrique, partie intégrante des anti-récits de voyage qui s'attaque à la pratique sociale du voyage. En inscrivant son étude dans l'histoire de l'édition au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, elle s'emploie de façon à la fois originale et pertinente à aller au-delà de leur simple contenu (le texte) pour s'intéresser au moins autant à leur présentation en tant que livre, que ce soit du point de vue de la typographie ou du paratexte au sens genettien de ce terme. Si elle s'appuie sur l'essai de Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique* (Paris, Corti, 1987) qui définit l'excentricité littéraire entre autres par la discontinuité et la composition problématique, Susan Pickford s'en distingue néanmoins en mettant en évidence ce qu'elle appelle « une certaine excentricité

1 *Le Monde des livres*, 8 juillet 2016, p. 1.

*typographico-paratextuelle*» dans le contexte de la mécanisation et des avancées techniques de l'imprimerie et de l'industrialisation de l'édition.

Les deux premiers chapitres jouent un rôle essentiel puisqu'ils visent à donner un cadre théorique à l'étude des trois cas qui occuperont les chapitres suivants. Après avoir rappelé à juste titre les caractéristiques narratives du récit de voyage, genre protéiforme au titre programmatique, proche du journal intime par l'utilisation d'une narration à la première personne, faisant du narrateur le (prétendu) témoin oculaire de ce qu'il rapporte et conférant donc aux descriptions qu'il donne des lieux visités une place essentielle, Susan Pickford montre, comme dans le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune<sup>2</sup>, que le pacte de lecture du récit de voyage implique que les faits rapportés soient réels, les expériences vécues authentiques, les informations véridiques et éventuellement vérifiables. Mais un tel pacte pose le problème fondamental de la fiabilité, de « la simplicité et de la spontanéité de l'expression affichées comme gage de sincérité auctoriale, et la mise en scène d'une simultanéité de la découverte et de son écriture » (p. 33). Pourtant, s'interroge Susan Pickford, ne peut-on qualifier le récit de voyage de « genre mensonger » puisqu'il apparaît souvent que si le voyageur-narrateur met en scène l'expérience vécue, la spontanéité de l'écriture n'est en fait qu'une simulation destinée à produire un effet de réel pour le lecteur ? En utilisant l'exemple des *Lettres d'un voyageur* de George Sand (1837) dont elle fait une analyse convaincante, Susan Pickford montre que si « la spontanéité affichée se veut le reflet de l'immédiateté de l'expérience vécue » (p. 39), en réalité Sand choisit, trie dans les lieux visités pour donner plus de poids à ses réactions affectives et privilégier l'expression de ses émotions. De même, l'hypotypose utilisée dans les descriptions sert à témoigner tout à la fois de la réalité de l'expérience vécue et de l'authenticité des émotions ressenties.

Après ce premier chapitre centré sur la (re-)définition du genre *récit de voyage* et le contenu de tels ouvrages, Susan Pickford choisit de manière judicieuse de consacrer son deuxième chapitre à replacer le récit de voyage excentrique dans le contexte de l'édition. Au départ, les excentricités typographiques pouvant y figurer n'étaient guère appréciées des imprimeurs mais néanmoins relativement faciles à réaliser dans le cadre d'une profession artisanale. Par la suite, la standardisation croissante de l'édition et des formats de publication au cours du XIX<sup>e</sup> siècle a rendu ce type d'excentricités plus difficiles à reproduire, et le récit de voyage excentrique est apparu alors comme une forme de contestation des conditions de publication,

2 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

« une contestation globale du *livresque* » (p. 69). À côté ou en dépit des excentricités auctoriales, textuelles et paratextuelles telles qu'on peut en trouver chez Sterne, Lewis Carroll ou Edward Lear, le texte excentrique met en outre en question la typographie banalisée et la mise en page. La distorsion de la narration est reflétée dans la modification du rythme de lecture, interrompue par une fragmentation visuelle du texte. Comme le démontre avec efficacité Susan Pickford, on ne saurait caractériser le récit de voyage excentrique du seul point de vue de ses thèmes, mais aussi par la présence d'éléments tels que digressions, citations, énumérations ou listes, en particulier les listes parodiques présentes dans *Le Voyage sentimental* de Sterne, ou la multiplication des astérisques, tirets et autres signes de ponctuation. De tels éléments contribuent à l'ex-centricité du récit qui se décentre, quitte un parcours linéaire, reflet même de la narration d'un voyage qui ne suit pas un chemin rectiligne mais peut donner lieu à détours et déviations.

On comprend facilement pourquoi le premier cas étudié par l'auteure est celui de Laurence Sterne, à qui elle attribue les débuts du voyage excentrique : Sterne, auteur triplement excentrique à ses yeux, puisque dans la tradition de l'anti-roman, de l'extravagance paratextuelle et de la parodie du récit de voyage. Deux textes sont au centre de son étude : le septième tome de *Tristram Shandy* et *Le Voyage sentimental*. Rappelant l'influence de Locke quant à la subjectivité de la perception du temps chez Sterne, Pickford l'associe dans son analyse à une perception subjective de la distance. Elle montre comment le voyage relaté par Sterne est « la traduction spatiale du voyage métaphorique » (p. 118) qu'est l'acte de narration. Elle l'illustre par une comparaison du temps du voyage et celui de la narration, avec pour exemple les quatre heures passées par Tristram à Lyon relatées dans onze chapitres, tandis que le voyage de Lyon à Avignon n'occupe qu'une ligne. Qui plus est, elle représente dans un tableau une « Étude comparative du tempo de narration en pages par heure dans *Le Voyage sentimental*, Paris, Charpentier, 1842 ». Elle met ainsi en évidence des stases narratives dues à la présence de digressions, le récit du voyage restant alors en suspens. L'acte de narration s'écarte alors du récit de voyage référentiel en raison de ces digressions, mais aussi des excentricités typographiques qui l'émaillent. Ainsi, dans le septième livre de *Tristram Shandy*, Sterne utilise des accolades pour représenter la simultanéité du discours, ou des listes placées en plein milieu du texte narratif, ou encore des astérisques et des tirets visant à représenter des lacunes textuelles.

La deuxième étude de cas concerne le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, à propos duquel Susan Pickford rappelle que l'auteur a reconnu ouvertement sa filiation littéraire avec Sterne et une sensibilité littéraire semblable à celle de l'écrivain britannique. En retraçant l'histoire des premiers écrits de Xavier de

Maistre, elle permet de percevoir déjà des traces de l'excentricité sternienne, voire même des échos textuels. Parodiant le récit de voyage classique à la manière de Sterne, le livre de Xavier de Maistre se divise en quarante-deux chapitres censés correspondre aux quarante-deux jours du « voyage » dans la chambre, comme s'il s'agissait de la progression spatio-temporelle du voyageur-narrateur, alors qu'il ne s'agit pas d'un voyage linéaire. D'ailleurs la non-continuité et les digressions, ou encore la narration à rebours, sont des composantes essentielles et clairement revendiquées. L'excentricité paratextuelle est illustrée à bon escient par plusieurs exemples : les chapitres 13 et 33 qui ne comportent que quelques lignes, ou le chapitre 12, dont une reproduction est donnée, qui n'a que deux mots. Xavier de Maistre tient à démarquer ses textes des publications standardisées en les individualisant et en imposant aux imprimeurs le retour à des techniques artisanales de mise en page et d'impression, nécessitant une série d'opérations complexes qui ralentissent la production et sont le reflet du tempo lent de la narration. Autre élément de comparaison avec Sterne : l'association d'idées lockéenne, ici révélée par les digressions concernant les anecdotes suggérées par les objets présents dans la chambre.

Susan Pickford évoque ensuite les avatars littéraires du voyage immobile et la mode de ce genre de récit de voyage autour d'un espace réduit, domaine qu'elle maîtrise parfaitement. Compte tenu du succès rencontré, les risques pris par les éditeurs sont de ce fait limités et les imitations et traductions se multiplient tant en France qu'en Allemagne, où l'on peut retrouver par exemple les excentricités de ponctuation pratiquées par Sterne ou Maistre. Une des premières imitations en langue française s'intitule *Voyage dans mes poches*, ouvrage anonyme paru en l'an VII à Genève chez J.J. Paschoud et à Paris chez Maradan, dont une caractéristique intéressante est une critique ouverte de l'industrialisation et du livre comme objet commercial. Autres imitations évoquées par Susan Pickford : le *Voyage dans le boudoir de Pauline*, qui paraît en l'an IX (1800) sous la plume de Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière, ou celle plus tardive d'A.L.O.F. (alias Auguste Leblanc), intitulée *Voyage sans bouger de place*, parue chez Lenormand à Paris en 1809. Un long tableau met en évidence les transpositions de l'excentricité du voyage maistrien dans un certain nombre d'avatars tant français qu'allemands cités par Susan Pickford qui y voit par ailleurs, de manière très pertinente, un phénomène éditorial amenant les éditeurs à produire, ou plutôt à reproduire, un modèle à succès. Encore faut-il que l'imitation soit convaincante. Qui plus est, en devenant une mode, le phénomène marginal du voyage immobile s'éloigne de l'excentricité originelle et se rapproche du centre. « Or, excentricité et production de masse s'excluent mutuellement », comme l'écrit fort justement Susan Pickford (p. 161). Rien d'étonnant donc à ce que la mode du

voyage immobile s'essouffle et que certains pays soient peu touchés, par exemple la Grande-Bretagne où le *Voyage autour de ma chambre* ne sera traduit qu'en 1818 et où l'on ne relève qu'une seule imitation publiée anonymement en 1828 et intitulée *New Travels round my Chamber*. Les imitateurs de Xavier de Maistre ne parviennent pas à créer le même charme et leurs écrits tournent au procédé. Seul le développement des avancées technologiques en matière d'imprimerie et surtout dans le traitement de l'image vont permettre le renouveau de l'excentricité sternienne à partir de 1820, comme le montre le troisième cas d'étude choisi par Susan Pickford : *Les Voyages en zigzag* de Rodolphe Töpffer.

Qualifiée de « métamorphoses de l'excentricité », cette dernière partie reprend le schéma utilisé précédemment, avec en premier lieu une histoire éditoriale de cette œuvre. La trame générale des premiers *Voyages en zigzag* provient de notes prises par l'auteur lors d'une excursion pédagogique avec des élèves d'une pension genevoise. Rien d'original à cela si ce n'est que l'on perçoit chez Töpffer une grande complicité avec ses élèves et le ton ludique qui prévaut. On y relève également son goût pour les excentricités verbales ainsi que des croquis de personnages grotesques. Susan Pickford se penche ensuite sur le contexte éditorial du livre, qualifié par elle de complexe, avec une première édition parisienne en 1844, puis une deuxième série de récits préparés par Töpffer avant son décès en 1846, qui paraîtront en 1854 à Paris, et enfin une dernière série, *Les Derniers Voyages en zigzag* publiée à Genève en 1910.

À partir de 1832, alors que Töpffer connaît la consécration sociale puisqu'il est nommé à la chaire de rhétorique de l'université de Genève, la nouvelle *La Bibliothèque de mon oncle* lui vaut une reconnaissance littéraire au niveau européen. Il utilise alors l'autographie, technique dérivée de la lithographie, qui permet une grande spontanéité dans la rédaction du texte et des dessins, et grâce à laquelle il peut entrer dans le circuit du livre-marchandise. L'excentricité paratextuelle devient dès lors plus diffuse, mieux adaptée aux nouvelles conditions de distribution et de lecture par le grand public. Dans une certaine mesure, Susan Pickford constate chez Töpffer une prise de distance par rapport au pacte générique et un plus grand respect des règles du format éditorial. La comparaison entre ses manuscrits et les ouvrages publiés reflète cette évolution vers une professionnalisation de la pratique auctoriale, tout en gardant, grâce à l'autographie, le contrôle de la chaîne éditoriale et commerciale. Mais le zigzag reste la marque du rejet de la modernité industrielle, tout comme du voyage touristique linéaire, et invite à la flânerie voyageuse.

Dans les années 1840, les *Voyages en zigzag* « montent à Paris », selon l'amusante formule de Susan Pickford qui souligne le rôle important joué par le cousin de Töpffer, Jacques-Julien Dubochet, qui lui apportera la consécration parisienne

au prix de remaniements indispensables de l'ouvrage et une harmonisation du ton général. Qui plus est, Töpffer doit, malgré sa réticence, se plier au mode de publication alors en vigueur et découper son ouvrage en livraisons. S'il s'y résout finalement, c'est à condition que le découpage se fasse par journée de marche plutôt que par nombre de pages. Comme le résume finement Susan Pickford : « Ce n'est qu'avec l'édition Dubochet que les *Voyages en zigzag* accèdent pleinement à la légitimité du *livre*, tant par leur statut sémiotique que par leur insertion réussie dans le réseau de publication et de diffusion parisien » (p. 194). Au bout du compte, l'excentricité de départ est domestiquée afin de permettre une consommation de masse.

Après ce dernier exemple, Susan Pickford conclut en rappelant les objectifs qu'elle s'était fixés, c'est-à-dire faire redécouvrir des textes aujourd'hui un peu oubliés, mettre en évidence le fonctionnement du récit de voyage excentrique sur le plan de l'écriture, et montrer la place de ce sous-genre dans le panorama éditorial à l'époque de leur publication. Elle souligne en quoi le livre de Töpffer préfigure l'avènement de la bande dessinée par son utilisation des *cases* dont il a perçu la potentialité rhétorique. Ce sont là quelques-uns des nombreux mérites de ce travail, renforcés par la présence de plusieurs tableaux et illustrations dont quelques-uns ont déjà été signalés. Deux annexes viennent les compléter : la première est une liste des « Voyages autour d'espaces réduits ou atypiques dans l'édition francophone, 1795-1900 », soit une cinquantaine de titres classés chronologiquement, la seconde recense les « Éditions et traductions des *Voyages en zigzag* de Rodolphe Töpffer, 1825-2016 », en précisant pour chacune le titre, la date et le lieu de publication, ainsi que d'autres caractéristiques, en particulier leur localisation, information bien utile pour le chercheur. La bibliographie est abondante et présentée de façon structurée. Index, table des illustrations et tableaux et table des matières parachèvent l'ouvrage. Cet ensemble donne au livre de Susan Pickford sa grande valeur et en fait, qui plus est, un outil de recherche fort précieux.

Loin d'être un voyage en zigzag ou même excentrique, l'étude de Susan Pickford montre de quelle manière le récit de voyage excentrique se définit contre le récit de voyage référentiel et le subvertit. Loin de se limiter aux expérimentations excentriques des auteurs, qu'elles soient linguistiques ou paratextuelles, elle inscrit la présence et le développement de ce (sous-)genre, non seulement dans le contexte socioculturel du récit de voyage, mais aussi dans le cadre de l'évolution des pratiques éditoriales et de l'industrialisation de l'édition. C'est là ce qui fait toute l'originalité et tout l'intérêt de cet ouvrage, riche de multiples références culturelles et de réflexions pertinentes. Nul doute que ce livre fera date en matière d'histoire du livre.