

## « *A man in a Panama hat* » : le touriste au pays des clichés

Isabelle Gadoin

C'est désormais un des *topoi* de la littérature de voyage que d'opposer le touriste et le voyageur. Pour Robert Byron, faisant en 1933 le récit de ses périples au Moyen-Orient et en Asie Centrale, le mot « voyageur » était déjà devenu « obsolète » en 1933 :

the traveller of old was one who went in search of knowledge and whom the indigenes were proud to entertain with their local interests. In Europe this attitude of reciprocal appreciation has long evaporated. But there at least the "tourist" is no longer a phenomenon. He is part of the landscape, and in nine cases out of ten has little money to spent beyond what he has paid for his tour. Here [in Syria], he is still an aberration. If you can come from London to Syria on business, you must be rich. If you can come so far without business, you must be very rich. No one cares if you like the place, or hate it, or why. You are simply a tourist, as a shunk is a shunk, a parasitic variation of the human species, which exists to be tapped, like a milch cow or a gum tree (*The Road to Oxiana*, London, 1933, pp. 42-43).

Le voyageur, espèce en voie de disparition, cherchait le savoir et s'intéressait vraiment aux pays et aux peuples ; sa relation à eux était d'ordre heuristique ou herméneutique (quoique comprenant aussi une part d'implication émotionnelle, puisque les indigènes eux-mêmes étaient « fiers » de l'instruire de leurs coutumes) ; le touriste, espèce en voie de développement, n'a qu'une relation superficielle, voire inexistante, au pays, et « nul ne se préoccupe de savoir s'il aime l'endroit ». Si relation il y a, elle est avant tout d'ordre commercial, non seulement que le touriste dépense, « paie » pour son « tour », mais surtout parce qu'il entre ainsi dans une logique du profit, reposant sur la loi de l'offre et de la demande, et donc sur une relation d'exploitant à exploité (qui démet ce dernier, devenu « vache à lait », « arbre à caoutchouc », de son statut humain) – une relation en tous cas différentielle, non égalitaire. Cette définition du touriste, dans sa conclusion tautologique (« you are simply a tourist, as a shunk is a shunk »), n'est plus qu'une réduction de l'existence ou de l'identité ; le touriste passe à côté de la dimension humaine, tant la sienne que celle de l'autre. Pour paraphraser Sartre, « le tourisme n'est pas un humanisme », et par voie de conséquence, il n'est pas un existentialisme...

N'existant d'emblée que dans cette sphère de réduction menant à la pétrification du sens – la sphère du cliché – le touriste lui-même est tout entier cliché, stéréotype sans intériorité, incapable d'appréhender le monde selon une poétique, c'est-à-dire un travail

au lieu même de la définition et du sens. Il y aurait donc clairement deux regards sur l'étranger : celui du voyageur, capable pour Byron de constituer sa poétique de l'étranger ; et celui du touriste, incapable de se hausser au niveau de cette poétique parce qu'il circule passivement au milieu d'un sens et d'une langue figés.

Écrit plus de vingt ans après le récit fameux de Byron, le récit beaucoup plus obscur d'un certain Fitzroy Maclean, intitulé *Back to Bokhara*, confirme tristement ces constatations nostalgiques. L'auteur, dont les autres titres, *Eastern Approaches*, *Disputed Barricades*, *A Person from England*, révèlent la position périphérique, toujours distanciée, y donne un récit qui sert peut-être à alimenter les chroniques du *Sunday Times*, loué en épigraphe. Traversant le Turkestan et une partie de l'Ouzbékistan au moment où ceux-ci appartenaient encore à l'Union des Républiques Soviétiques, c'est en effet dans une prose de qualité « *Sunday Times* » que l'auteur vient réécrire tous les clichés de *Tintin au Pays des Soviets*. C'est à partir d'un petit corpus de tels clichés que l'on peut tenter d'appréhender les positions, idéologiquement lourdement chargées, de l'auteur et, ce qui a partie liée, la faillite de son texte à se constituer en poétique.

Par une démarche tout à fait paradoxale, les pages d'ouverture du récit servent moins à poser la *pénétration* du pays qu'à en assurer, au contraire, la mise à distance répétée : « The visitor will very quickly be bewildered. It is like finding oneself translated to *another planet* » (p. 20). « We were travelling, after all, not just to another country or continent, but to *another world* » (p. 20) ; « « For some reason, one expects, in this country of the Revolution, to find the abstract art and rigidly functional architecture of a *Brave New World* » (p. 32). Formant un autre monde, voire une autre planète, le paysage est l'absolu *exogène* qui ruine d'emblée toute tentative de poétique de l'étranger : il est *exotique* au point d'être insaisissable, et partant, indescriptible. D'où la consciente « démission descriptive »<sup>1</sup> du narrateur qui, exempté de tout effort par cette indicible étrangeté, en reste à la simple constatation d'une frontière impassable. Cela est de plus soutenu par l'insistance quasi litanique du narrateur sur la manie perverse qu'a ce paysage étranger de se dérober à la perception, et en particulier à la vue, puisqu'il se dérobe « à perte de vue » : « the road took us through a typical Russian landscape of birch and pine forests and wide flat fields *stretching away into the distance* » (p. 45-46) ; « on either side of the road a wilderness of crumbling ruins and ancient graveyards *stretched away into the distance* » (p. 79) ; « But already the shadows had begun to lengthen... to our left the plain *stretched away endlessly* to the North » (p. 95) ; « And after that once more the desert, *stretching away as far as the eye could reach* » (p. 121). La vue ainsi battue en brèche, il ne sera pas besoin de s'embarrasser de tentatives d'éveiller l'effet d'image dans le texte, effet intersémiotique servant par excellence à ouvrir le textuel à la dimension du visuel. Le texte ici reste « barricadé » derrière son seul axe syntagmatique, incapable d'y ménager quelque croisée paradigmatique.

Et si d'aventure le paysage paraît s'ouvrir à la contemplation, le spectateur en est brutalement détourné par une pirouette finale (dont l'ironie n'est peut-être pas tout à fait volontaire ?) : « Eventually, after a long scramble, we reached a point from which we commanded a tremendous view of the plain as far as Samarcand and beyond [...] High above us rose the jagged mountains of Tadjikistan. 'Do you know Randolph Churchill' asked my companion. I replied that I did » (p. 93). La scène pourrait se prêter aux analyses que Mary Louise Pratt a fait de « l'œil impérial », celui du colonisateur toujours prêt à conquérir d'effort une position dominante dans le paysage (promontoire

<sup>1</sup> Pierre Halen, « Paysage colonial, paysage exotique », in *Le Paysage et ses grilles*, colloque de Cerisy, L'Harmattan, 1996, p. 55.

ou point de vue élevé, panoramique) pour en embrasser l'essentiel du regard. Or cette scène archétypale qu'elle appelle « the-monarch-of-all-I-survey-scene » rate ici sa conclusion tout aussi archétypale, celle de la prise de possession du paysage, dont la détourne le passage au style direct : la césure nette ainsi opérée marque le point de la « brèche descriptive » qui est aussi une stricte dérobaie narrative ; l'interlocuteur lui enlève, littéralement, le mot de la bouche, et le narrateur en est réduit à un acquiescement laconique, sans en arriver à la description promise... car c'est la fin du paragraphe. Cette stratégie de brutale dé-connection entraîne un sentiment d'incongru, voire d'absurde, qui n'est pas sans rappeler l'exemple loufoque que Barthes lisait dans son Guide Bleu sur l'Espagne : « A la limite, le Guide pourra écrire froidement : 'la route devient très pittoresque (tunnels)'. Peu importe qu'on n'y voie rien, puisque le tunnel est devenu ici un signe signifiant de la montagne ; c'est une valeur fiduciaire assez forte pour que l'on ne se soucie plus de son encaisse ».<sup>2</sup> Cette notion de « signe suffisant » pourrait être exploitée pour dire ici que le signe « promontoire / contemplation panoramique » devient suffisant à nous dérober toute véritable description. Le touriste travaille même sur des signes suffisants mais non nécessaires, car relevés au hasard et tels qu'ils s'« apprésentent » d'eux-mêmes, pour reprendre le terme strict de la phénoménologie de la perception :

La démission descriptive est en effet telle ici que, par un curieux mouvement inversé, c'est le paysage lui-même, la scène quasiment humanisée, animée, qui vient se présenter d'elle-même à une perception humaine passive ; il n'est que de voir dans les exemples déjà cités « above us rose the jagged mountains », « the shadows had begun to lengthen », et surtout « the road us to a typical Russian landscape », où l'adjectif « typical » sert évidemment à pallier la dérobaie descriptive. Le spectateur contemplé (par un paysage soviétique...) ramène d'assez près à la paranoïa de la surveillance « au pays des Soviets » : « you suddenly find yourself confronted with the watch-towers [...] of the famous fortified monastery of Saint Sergius ». Par un nouveau renversement ironique, c'est la *tour* de garde qui regarde le *touriste*...

C'est en effet le regard qui défaille, et même lorsque qu'il y a tentative de description, celle-ci reste simple définition de degré zéro, engluée dans les clichés : « the mosques and medressehs of Bokhara are constructed of sunbaked bricks [...] The design is usually the same : in the centre of the façade the central arch, or pishtak, reaching the whole height of teh building with, on either side, a double row of smaller arches » (p. 115). Le descripteur-touriste, commençant par repérer le module de base de la construction, procède à l'inverse de ce que serait la démarche de l'historien d'art : car si en effet le monument islamique s'érige à partir de ce module initial (la cour à péristyle, inspirée de la maison du prophète à Médine), c'est précisément dans sa manière propre de s'en démarquer, de travailler sur ce donné de base, qu'il acquiert son identité particulière. Ce qui est à repérer n'est évidemment pas l'invariant, mais la variation sur le thème. Mais à la différence du voyageur érudit, le touriste ne saisit que la formule généralisable et non le paramètre changeant. Et ce simple repérage touristique menace même parfois de mener au contresens culturel, comme lorsqu'un arc d'entrée est défini comme élément de façade, alors que ce concept même de façade reste étranger à l'art islamique, dont les monuments sont tout entiers tournés vers l'intérieur (la cour centrale), isolés de la ville, coupés du monde séculier. Le touriste est donc celui qui projette au lieu d'intérioriser : loin de savoir appréhender les spécificités du monument étranger, il plaque ses propres critères de reconnaissance culturelle, ou ceux que lui propose le « guide » – à défaut desquels l'étranger lui resterait indéchiffrable. Le guide touristique signale donc ces lieux d'achoppement possible de la reconnaissance,

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, p. 637.

ceux qu'aucune notion utilitaire facile ne saurait recouvrir, puisque l'élément de repérage proposé est nécessairement un élément *familier*, partant, non pertinent dans un autre ensemble de définition ou un autre contexte culturel. Ainsi dit Barthes « le spectacle est ainsi sans cesse en voie d'anéantissement, et le *Guide* devient une opération commune à toute mystification, le contraire même de son affiche, un instrument d'aveuglement ». <sup>3</sup> Le mot « typical » est le plus sûr pointeur de ce lieu d'aveuglement du sens, et de l'aporie parallèle du discours (donc de la faillite de toute « poétique ») : puisque c'est typique, nul besoin de décrire...

L'anéantissement de la vue est donc indissociable de celui de la capacité réflexive et discursive du contemplateur : l'approche n'est plus seulement généralisante mais aussi normative et donc réductive : « The Gur Emir remains to my taste the most beautiful and most entralling building in Samarkand. Nothing can quite equal the serene majesty of its great blue ribbed dome » (p. 83). Le Gur Emir, mythique tombeau du non moins mythique Tamerlan, ne se donne ici que par des clichés dont l'universalité confine à l'absurde, en se rapprochant dangereusement du syllogisme, pseudo-définitionnel et non descriptif, c'est-à-dire anti-poétique : le Gur Emir présente une coupole bleue ; mais tous les monuments islamiques présentent des coupoles bleues ; donc le Gur Emir est un monument islamique. C'est un raisonnement par réduction au plus petit dénominateur commun qui vient remplacer l'ouverture du vrai curieux à l'étranger. Ajoutons que ce plus petit dénominateur commun sera lui-même importé de la culture occidentale du touriste, imperméable à celle découverte. Ce sera par exemple le « panama », *a priori* bien loin d'être le trait le plus caractéristique des Turkmènes, mais pourtant attribut le plus aisément reconnaissable au touriste britannique (pp. 82, 137, etc). Ainsi, faute sans doute de pouvoir être nommés, les éléments composants du costume traditionnel ne sont-ils pas reconnus, alors que ce « panama » revient attirer l'œil du touriste. Encore cet attribut, singulièrement asymbolique dans ce nouveau contexte, est-il systématiquement associé à des individus non encore identifiés : « a man in a panama hat... » (p. 82) – preuve que le simple repérage du signe de reconnaissance est insuffisant à l'établissement d'un rapport inter-subjectif, d'une mise en relation. Il offre l'ébauche de constitution d'un type particulier, mais qui restera à l'état d'ébauche car il est toujours plus facile de retomber sur des catégories connues : le Mongol, par exemple. Barthes avait ironiquement souligné cette pratique du Guide Bleu consistant à ramener les hommes à des « types » : « En Espagne par exemple, le Basque est un marin aventureux, le Levantin un gai jardinier, le Catalan un habile commerçant et le Cantabre un montagnard sentimental. On retrouve ici ce virus de l'essence, qui est au fond de toute mythologie bourgeoise de l'homme ». <sup>4</sup> Mais là encore, le jugement ne semble pouvoir opérer que par référence à des valeurs auto-centrées, occidentales : « These people vary considerably in type. Most of them have flat moon-like faces with high Mongoloid cheekbones, and look rather like Esquimaux, but have oval faces with acuiline features of a more Persian type. Nearly all have dark reddish complexions like those of North American Indians » (p. 96). Ce qui se résume aisément par l'équation : « Croisez un Esquimau avec un Persan, ou un Esquimau avec un Indien d'Amérique, et vous obtiendrez un Tadjik ».

Ce résultat absurde nous oblige à nous intéresser à ce phénomène récurrent du récit de voyage, comme de toute découverte de l'étranger, qu'est la *comparaison*. Il semble que jamais l'appréhension de l'« autre » ne soit possible au « moi » sans un quelconque pont. Celui-ci peut être d'abord ce signe non nécessaire mais suffisant au repérage que l'on a pu reconnaître dans la couleur turquoise des coupoles, ou dans

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 638.

<sup>4</sup> *Ibid.*

l'ovale d'un visage ou la saillance d'une pommette – autant de signes que celui qui tente une identification projetera à partir de ces propres repères culturels ; mais il est clair que pour les Mongols eux-mêmes, la pommette haute ne sera nullement critère distinctif, étant dans leur monde une donnée universelle. D'où l'aporie, qui est peut-être aussi l'enjeu fondamental de toute poétique de l'étranger : l'autre n'a pas de visage mais un masque qui est le miroir du « moi »<sup>5</sup> qui en tente la découverte ; pareillement, il n'a pas de paysage si ce n'est un espace de projection où le voyageur pourra plaquer ses propres repères. Tenter d'atteindre l'essence de l'autre au moyen de la comparaison reviendrait fatalement à aplatir ses différences – sauf à imaginer une démarche comparatiste réussie qui soit intériorisation des spécificités de l'autre et non projection des critères du moi, réception et non interprétation hégémonique. Une comparaison, donc, qui sache préserver les aspects différentiels des pôles comparés au lieu d'en faire valoir les similarités – qui opère des mises en relation dynamiques au lieu de descriptions statiques. Ce qui revient à se demander si l'exercice rhétorique même de « description » n'est pas antinomique avec l'idée d'une « poétique » de l'étranger.

*Isabelle Gadoin est maître de conférences en littérature anglaise à l'Université de Paris III, et spécialiste de littérature du 19<sup>ème</sup> siècle et des rapports entre littérature et arts visuels. Elle est l'auteur d'un doctorat sur La Construction de l'espace fictif dans les « romans de caractère et d'environnement » de Thomas Hardy (1993), et de l'ouvrage Le Commentaire de document iconographique à l'épreuve orale de synthèse CAPES-Agrégation (Paris, Editions du Temps, 2001). Elle travaille actuellement sur la réception de l'art oriental en Grande-Bretagne à la période victorienne.*

---

<sup>5</sup> Pierre Halen, *op. cit.*, p. 57.