

Chapitre 1

Qu'est-ce que la littérature de voyage ?

Le voyage dans l'espace symbolise le passage du temps [...] tout est voyage, mais c'est donc un tout sans identité. Le voyage transcende toutes les catégories, jusqu'à et y compris celle du changement, du même et de l'autre, puisque dès la plus haute Antiquité on met côte à côte voyages de découverte, explorations de l'inconnu, et voyages de retour, réappropriation du familier : les Argonautes sont grands voyageurs, mais Ulysse en est un aussi. Les récits de voyage sont aussi anciens que les voyages eux-mêmes sinon plus.

(Tzvetan Todorov, *Les Morales de l'histoire*, p. 121)

Voyages et récits de voyage sont liés, mais pas de manière indissoluble : on peut réaliser les premiers sans les seconds, ou les seconds sans les premiers. On peut aussi, bien sûr, faire les deux, dans l'ordre et dans le désordre. Le voyage qui intéresse le littéraire s'appuie sur des réalisations très variées : on peut tenir officiellement le journal du bord. On peut fixer ses souvenirs par des notes personnelles, dans un petit carnet *ad hoc*, soigneusement conservé dans les tourmentes du voyage. On peut dessiner ou doubler son voyage de photographies. On peut écrire des lettres que l'on envoie à ses proches ou à ses supérieurs hiérarchiques, ou que l'on n'enverra finalement jamais. On peut aussi, tranquillement, de retour chez soi, consigner ses souvenirs du grand voyage de sa vie ou de ses multiples voyages, et rédiger ses mémoires. On peut réécrire à sa façon les voyages des autres, et les utiliser à d'autres fins. On peut encore ne jamais bouger de sa chambre et raconter mille aventures.

Tous les cas de figure existent, ce qui rend aléatoire la définition de la littérature de voyage comme genre littéraire clairement individualisé. La question d'une forme strictement définie est secondaire. Les relations de voyage sont souvent reléguées au rang de « paralittérature », de « sous-littérature », parce que cette question de la forme, précisément, est traitée de manière inégale : doit-on exclure la littérature de voyage du champ littéraire à proprement parler ? Peut-on opposer irréductiblement voyageurs et écrivains ?

1. Critères de base

Au sens du XVIII^e siècle, le voyage est aussi bien le déplacement que le récit qui en est fait. Si l'on s'en tient à une définition minimale, la littérature de voyage propose, dans le cadre d'une écriture subjective, souvent postérieure au retour, le compte rendu d'un voyage présenté en principe comme réel.

Le voyage suppose évidemment une réalité décrite, le référent (parcours, « choses vues », personnes rencontrées, mœurs entraperçues...) pour lequel se pose le problème du rapport avec le réel en soi. Il suppose aussi un sujet, qui s'exprime le plus souvent à la première personne, mais aussi à la troisième, puisque le « héros voyageur » n'est pas forcément celui qui tient la plume. Le texte se signale en général comme éminemment subjectif, ce que l'auteur

avoue parfois, parfois dénie avec insistance ; parfois aussi, l'auteur tente de gommer les marques de cette subjectivité : historiquement, le voyageur, qui voulait d'abord donner une portée générale à sa relation, s'épanche ensuite davantage et donne ses propres impressions de son voyage ou des pays visités. Enfin, le voyage suppose un voyage aller et surtout retour, corollaire de la notion de périple au sens étymologique (*péri-pléo* signifie naviguer en revenant à son point de départ). Rentrer chez soi est souvent la condition matérielle de l'écriture en même temps que l'attestation que l'on a bien vécu ce que l'on raconte. Les catégories essentielles du temps et de l'espace s'imposent plus vivement que dans d'autres genres.

Rentrer signifie aussi rapporter des souvenirs : des anecdotes à raconter, de menus objets, supposés caractéristiques de lieux particuliers, à montrer aux incrédules, que ces objets soient réels ou représentés par l'image. Le voyage peut être l'occasion de rapporter de nouvelles habitudes langagières, vestimentaires, culinaires... Il propose souvent un regard neuf sur le monde, et des considérations comparatives avec son propre pays.

Le Dictionnaire de Richelet, dans son édition de 1759, proposait la définition suivante :

Voyage : livre qui traite de quelque voyage. La plupart des voyages sont mal faits et pleins de mensonges ou exagérations.

Quel est donc le statut de cette littérature particulière, dont la fiabilité est d'emblée sujette à caution ? Quelles sont les caractéristiques de ces textes aussi divers que les paysages parcourus, dont tout — la forme, l'époque, le lieu... — peut varier ?

Vrai ou faux ?

Le jeu du vrai et du faux est capital dans l'élaboration du genre. En effet, on peut constater que des relations ont toujours existé entre les récits de voyages réels et les voyages imaginaires.

1298 : *Le Devisement du monde* de Marco Polo / 1356 : Jean de Mandeville, *Le Livre*.

1500 : *Lettres* de Vespucci / 1516 : Thomas More, *L'Utopie*.

La production littéraire autour du thème du voyage, fictionnelle ou utopique, s'inscrit parallèlement aux récits de voyage réels.

1552 : Las Casas, *Très brève relation de la destruction des Indes* / Rabelais, *Le Quart-livre*.

1620 : Anonyme de Carpentras / 1611 : Shakespeare, *La Tempête*.

2. Un corpus très varié : des frontières élastiques entre les genres

On peut établir plusieurs typologies, par exemple selon la forme (journaux de bord, notes personnelles ou « carnets », lettres, récits romancés...), selon l'exactitude documentaire (entre l'exactitude méticuleuse du livre de bord et les constructions imaginaires de l'utopie), selon le but de l'écriture (compte rendu de mission, roman maritime...), ou encore selon le destinataire, ou selon l'époque : un voyage en Amérique est différent, selon qu'il est effectué par Jacques Cartier, par Chateaubriand, ou par Jean-Paul Sartre. Il est même rare que le ton soit uniforme du début à la fin d'un récit : une navigation est ponctuée d'escales, un tour de visites, un voyage d'incidents divers, dignes de devenir des anecdotes.

Un corpus varié

– *Journaux de bord* : Colomb, Wallis, Bougainville, Cook... Rappelons que dans une expédition comme celle de Bougainville, chaque officier (Fesche, Vivez...) était tenu d'écrire sa propre version du journal : le recouplement éventuel devait permettre de saisir mieux la vérité du voyage.

– *Livre de bord officiel* : Pigafetta (pour Magellan), Challe sont écrivains de vaisseau.

– *Notes personnelles*, « *carnets* », « *impressions de voyage* » : c'est souvent la première forme d'un récit qui sera ensuite réécrit.

– *Souvenirs de voyage* : c'est le produit d'une rédaction postérieure au retour ; ils sont en principe exacts, en réalité plus ou moins arrangés par les oublis, le prisme du bon ou du mauvais souvenir, la documentation postérieure... : Marco Polo, Staden, l'Anonyme de Carpentras, Leguat nous en livrent des exemples.

– *Lettres* : Vespucci, Colomb, Saussure, *Lettres édifiantes et curieuses* des jésuites...

– *Comptes rendus de mission* : Breton, Labat, Du Tertre...

– *Mémoires à vocation historique* : Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*...

– *Récits romancés ou à traitement littéraire* : écrits par Chateaubriand (*Voyage en Amérique, Itinéraire de Paris à Jérusalem*), Sterne (*Voyage sentimental*), mais aussi Trelawney (*Histoire d'un gentilhomme corsaire*), Cendrars (*Bourlinguer...*), Michaux (*Ecuador, Un barbare en Asie*) : il s'agit alors, au moins dans les formes, d'un récit autobiographique.

– *Voyages imaginaires* : décrire les péripéties d'un voyage imaginaire est l'objet même du texte. On pense d'emblée au premier d'entre eux, peut-être, l'*Odyssée*. Jules Verne s'impose aussi par presque toute son œuvre, et en particulier *Le Tour du monde en 80 jours*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *Voyage au centre de la terre*, *Vingt mille lieues sous les mers*... Appartient à ce genre toute la veine des romans maritimes, avec Monfreid (*Aventures de mer...*) ou Stevenson, Jack London... Cendrars occupe une place centrale (*Moravagine*).

Les voyages peuvent aussi s'éloigner notablement du réel, comme ceux de Michaux (*Voyage en Grande Carabagne*). On peut y classer les récits fantaisistes ou merveilleux comme celui de Lucien (*Histoire véritable*), Rabelais (*Le Quart-Livre*), *Les Aventures de Sindbad le marin*, Cyrano de Bergerac (*États et empires de la lune et du soleil*), Defoe, (*Robinson Crusoé*), Swift (*Les Aventures de Gulliver*), Edgar Poe (*Les Aventures d'Arthur Gordon Pym...*).

– « *Roman de voyage* » : on peut considérer que cette catégorie intègre des textes dont le cadre est un voyage ou comporte un voyage, sans que cela soit le sujet essentiel : Diderot (*Jacques le Fataliste*), Defoe (*Moll Flanders*), Smollett (*Roderick Random*), Prévost (*Manon Lescaut*), et derrière cette liste nombre de romans « picaresques » dans lesquels le voyage est un élément presque indispensable, de *Lazarillo de Tormes* à *Aus dem Leben eines Taugenichts* d'Eichendorff ; il s'agit alors de montrer les modifications amenées à la personnalité du héros par le biais du voyage.

Mais dans cette lignée des romans de voyage, on trouve aussi presque tous les romans de Joseph Conrad, *La Modification* de Michel Butor, *Der Tod in Venedig* ou *Tonio Kröger* de Thomas Mann, *Court Voyage sentimental* d'Italo Svevo, *Un thé au Sahara* de Paul Bowles, et toutes sortes de romans comme *Touristes de bananes* de Simenon...

– « *Paravent exotique* » : Montesquieu (*Lettres persanes*), Voltaire (*L'Ingénu, Candide, Zadig, Micromégas*), mais aussi des auteurs plus modernes n'utilisent le voyageur que comme prétexte, pour justifier un regard « décalé » : *Les Carnets du Major Thompson* de Pierre Daninos par exemple utilisent le même procédé de décentrage, qui peut à la limite s'étendre à l'observation de milieux sociaux différents comme le *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau ou des récits qui mettent des animaux en position d'observateurs de la société humaine.

Les lecteurs ou les auditeurs peuvent aussi décider de la validité du genre : ils peuvent le croire conforme au réel, ou non, indépendamment de l'adéquation effective.

En tout état de cause, le genre de la littérature de voyage ne saurait être isolé des autres : la circulation des schémas rhétoriques, quelle que soit

l'époque, interdit une délimitation trop stricte. En effet, le récit de voyage emprunte des formes existantes, et n'est recevable que dans une certaine esthétique ; inversement, il a donné lieu à imitation : les voyages imaginaires sont extérieurement très semblables aux voyages réels. On peut parfois distinguer l'implication plus ou moins grande du scripteur, le souci plus ou moins grand du lecteur, le degré de véracité affichée, les commentaires de l'auteur, l'intérêt plus ou moins marqué pour les lieux, les façons de vivre, les anecdotes du voyage... Mais évidemment, aucun de ces critères n'est décisif. En tenant compte de la liberté laissée aux auteurs de broder à leur guise, l'objectivité est pratiquement impossible même quand on s'y emploie. Parfois, le mystère reste entier : le voyageur a-t-il vu ce qu'il décrit ? A-t-il écrit lui-même son récit ? Éclaircir ce point est surtout l'affaire des érudits.

Cette difficulté se pose en revanche si l'on veut se servir de ces textes comme document sur un pays, une coutume : il convient de toujours les manier avec prudence, car un récit de voyage n'est évidemment qu'un point de vue, daté et subjectif.

3. L'importance du lecteur et la question de la lisibilité

Plus que pour d'autres formes littéraires peut-être, le récit de voyage se soucie de son lecteur. Souvent d'ailleurs, l'auteur affirme ne consigner par écrit ses mémoires de voyage que pour céder aux instances de son entourage. Le récit de voyage se destine tout particulièrement à un lectorat donné, dans une société donnée, à une époque donnée. Si la lecture est encore possible plus tard, ou ailleurs, elle se double d'un décalage qui n'était pas prévu par le texte (comme l'évocation des fruits exotiques rendus aujourd'hui très courants par le commerce international, dont nous goûtons surtout la laborieuse description).

Le système de représentation du monde étant lié à une civilisation particulière, le mode de représentation du voyageur va être obligatoirement, puisque intermédiaire entre deux civilisations, un effort de conciliation, d'adaptation de l'une au système de compréhension de l'autre. On peut alors s'appuyer sur la notion de « structure anthropologique de l'imaginaire », définie par Gilbert Durand.

La prise en compte de la réception du texte implique aussi des passages obligés. Elle permet un jeu entre l'expérience individuelle du récit et la multiplicité des représentations collectives ou personnelles préalables. Entre ce que l'on peut livrer et ce qu'attend le public, la différence peut être considérable. Le lecteur entend trouver des passages, des informations, un rythme ou une tournure particuliers au genre du récit de voyage : si l'on est trop « en avance », on ne sera pas compris ; il faut donc se situer par rapport aux connaissances de son public, recouper ce que le public croit connaître, en même temps que l'on répand des savoirs nouveaux ou que l'on rectifie des erreurs. Le lecteur est friand d'anecdotes ; il aime voir alterner l'action digne du récit d'aventures et la description de pays lointains : il faut le satisfaire.

La littérature de voyage doit donc être lisible, recevable dans la société à laquelle on s'adresse ; il y a toujours va-et-vient entre ce qui est attendu : cliché, stéréotype, et ce qui est inattendu. Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, montre que tout texte littéraire (comme toute œuvre d'art) est à la

fois « signe d'une histoire » et « résistance à cette histoire » : il se conforme au modèle et s'en distingue.

Le voyage permet un jeu entre l'unicité du voyageur, quoique se situant en général dans une longue lignée, et le multiple à découvrir.

4. Approche méthodologique : la notion d'imagologie

Il est évident que l'imagologie recoupe un certain nombre de recherches menées par des ethnologues, des anthropologues, des sociologues, des historiens des mentalités, lesquels abordent des questions portant sur l'acculturation, la déculturation, l'aliénation culturelle, l'opinion publique face à une donnée étrangère, par exemple. Le comparatiste a tout intérêt à prendre en compte certaines interrogations pratiquées par des chercheurs voisins, non pour oublier l'étude littéraire et élargir démesurément son « territoire », mais pour confronter ses méthodes à d'autres et surtout l'image « littéraire » à d'autres témoignages parallèles et contemporains (presse, para-littérature, estampes, films, caricatures, etc.). Il s'agit bien de réinscrire la réflexion littéraire dans une analyse générale qui concerne la culture d'une ou de plusieurs sociétés.

(« De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », *Précis de littérature comparée*, p. 151)

Voilà pour le cadre méthodologique, tel que le définit Daniel-Henri Pageaux. Il poursuit :

Le texte imagologique sert à quelque chose dans et pour la société dont il est l'expression fugitive et parcellaire. C'est que l'image de l'Autre sert à écrire, à penser, à rêver autrement. En d'autres termes : à l'intérieur d'une société et d'une culture envisagées comme champs systématiques, l'écrivain écrit, choisit son discours sur l'Autre, parfois en contradiction totale avec la réalité politique du moment : la rêverie sur l'Autre devient un travail d'investissement symbolique continu. Si, au plan individuel, écrire sur l'Autre peut aboutir à s'autodéfinir, au plan collectif, dire l'Autre peut aussi servir les défolements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société.

La prise de conscience de l'altérité passe aussi évidemment par le procédé stylistique de la modalisation : cette distance prise avec l'énoncé est essentielle pour l'analyse.

L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. (*ibid.*, p. 135)

Cette étude sémiologique nous incite à distinguer, si possible, ce qui relève de « l'équation personnelle du voyageur » (Pageaux) et ce qui relève du contexte de l'imagerie culturelle d'un groupe déterminé.

Dans le récit de voyage, l'écrivain-voyageur est producteur du récit, objet privilégié du récit, organisateur du récit, et metteur en scène de sa propre personne. Il est narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses propres faits et gestes, héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger dont il se fait l'annaliste, le chroniqueur et l'arpenteur privilégiés. Il est surtout persuadé, parce qu'il est voyageur, qu'il est un témoin unique. (p. 156)

5. La question générique

On peut aussi définir comme relevant de la littérature de voyage tout texte de forme et de contexte culturel variable, ayant pour base, thème, cadre, un voyage supposé réel ou au moins affirmé comme tel, assumé par un narrateur qui s'exprime le plus souvent à la première personne. Le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s'accommode de l'hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique.

Entrent ainsi en ligne de compte le statut du narrateur, le plus souvent homodiégétique (le héros est aussi narrateur) et intradiégétique (le narrateur est présent dans le texte) ; le plan, qui le plus souvent épouse l'itinéraire et l'ordre chronologique (au moins fictivement) ; la position de réécriture *a posteriori* ; l'intertextualité ou, au moins, le poids des représentations collectives d'une civilisation, confrontées à des coutumes qui semblent exotiques ou d'un autre âge.

Les récits de voyage sont à lire pour le plaisir du dépaysement. Mais on peut les lire aussi pour intégrer de nouvelles connaissances ou vérifier ce que l'on connaît. On peut aussi s'en servir pour élaborer une histoire des idées ou des mentalités.

Ainsi, nous essayerons de démêler l'écheveau de textes qui semblent d'autant plus difficiles à « interpréter » qu'ils donnent l'impression d'être bruts, limpides, pris sur le vif ; à la limite, ils semblent ne pas relever de la « Littérature » : on a parlé de « paralittérature », littérature qui n'en a pas vraiment le statut honorifique... La détermination de la littérature de voyage en tant que genre serait-elle un artifice commode ? Il conviendra de déterminer dans quelle mesure ces textes peuvent être fédérés sous une typologie commune, et ce, malgré les différences temporelles et spatiales dans l'objet du récit, aussi bien que dans l'origine et l'histoire de ses auteurs. La notion d'*architexte* proposée par Gérard Genette nous éclaire sur le fonctionnement de ce type de texte :

Il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, le Roman de la Rose*, etc., ou le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique.

(*Palimpsestes*, Points Seuil, p. 12)

La différence essentielle avec d'autres types de textes est que précisément le « voyage » est « censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique ».

Cette étude nous conduit à examiner la notion même de genre :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler. Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs).

(Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 311)

Il s'avère difficile aussi de déterminer un accès d'étude concertée et univoque sur les textes, car tous les problèmes évoqués se superposent et s'entremêlent : il nous faut choisir un peu artificiellement des angles d'approche distincts, mais qui ne s'excluent pas les uns les autres. Nous étudierons ainsi le statut du lecteur et ses exigences, la toute-puissance de l'auteur-voyageur, le « contrat de lecture » sur lequel repose le récit, le mode de représentation du monde.

Chapitre 2

Le lecteur au cœur du système

Dans le vocabulaire de l'Italie entreprenante du XV^e siècle, l'association de « *colleganza* » unit deux hommes : l'un, souvent jeune et actif, est chargé de partir convoier la marchandise, tandis que l'autre, plus fortuné, reste à terre et attend l'issue de son voyage : les bénéfices sont alors partagés. De la même manière, l'auteur et le lecteur collaborent pour la réalisation du livre. Le lecteur est présent dans le texte littéraire : chemin faisant, *Jacques le Fataliste* converse avec son maître, mais aussi avec le lecteur de son texte même.

A/ L'engouement du public pour la littérature de voyage

1. Comment s'explique la faveur du public ?

La faveur indubitable des récits de voyage s'explique de multiples manières. Elle peut d'abord s'apparenter à un voyage par procuration. Jean Thévenot écrit ainsi :

Le désir de voyager a toujours été fort naturel aux hommes ; il me semble que jamais cette passion ne les a pressés avec tant de force qu'en nos jours : le nombre des voyageurs qui se trouvent en toutes les parties de la terre, prouve assez la proposition que j'avance, et la quantité de beaux voyages imprimés, qui ont paru depuis 20 ans, ôte toute raison d'en douter... Ce sont ces belles relations qui m'ont donné la première pensée de voyager, et comme en l'année 1652, je n'avais point d'affaire considérable, je résolus de satisfaire ma curiosité.

(*Voyage au Levant*, p. 1)

Cette perspective est de toutes les époques. Le désir de savoir ce qui se passe ailleurs, l'attrait pour le mirage exotique, le goût des aventures vécues sans risques et sans fatigues sont satisfaits par ce type de lecture. À l'époque où paraît *Robinson Crusoé*, en 1719, les deux genres littéraires les plus goûtés en Angleterre semblent être les ouvrages religieux et les récits de voyage : la préface de Defoe prévient les réticences de convention et justifie la curiosité du lecteur, en lui promettant, par le roman, de l'édifier et de l'instruire.

En outre, se crée par la lecture une connivence avec le voyage :

Chaque homme, poète ou non, se choisit une ou deux villes, patries idéales qu'il fait habiter par ses rêves, dont il se figure les palais, les rues, les maisons, les aspects, d'après une architecture intérieure. [...] Qui jette les fondations de cette ville intuitive ? Il serait difficile de le dire. Les récits, les gravures, la vue d'une carte de géographie, quelquefois l'euphonie ou la singularité du nom, un conte lu quand on était jeune.

(Théophile Gautier, *Italia*, Éditions d'aujourd'hui, p. 73)

Le voyage permet alors de vérifier ses hypothèses intérieures.

2. L'état des connaissances géographiques

« Le monde sauvage s'offre aux regards dans un prodigieux désordre » écrit Michèle Duchet (*Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, p. 30). Le lecteur n'est pas obligatoirement cultivé : ce qu'il lit va former la base de ses futures connaissances ou infléchir ses acquis ; ainsi s'est constitué peu à peu le savoir géographique.

À la Renaissance, il a d'abord fallu réhabiliter une science antique perdue. La prise de Constantinople par les Ottomans est la cause plus ou moins directe de l'exil des savants grecs byzantins vers l'Italie, de la vogue retrouvée des humanités antiques, de l'achat « accidentel » d'un manuscrit de la *Géographie* de Ptolémée par un riche collectionneur italien... Car le Moyen Âge ne s'était guère soucié de géographie : une interprétation religieuse de la cosmographie suffisait à la représentation du monde, et la géographie n'était pas une matière d'enseignement. Mais cette science « retrouvée » dans les textes grecs est encore différente de la science acquise ou vérifiée sur place : l'une ne peut aller sans l'autre. L'opposition marquée et bavarde entre « géographes de plein vent » et « géographes de cabinet » illustre cette récupération tardive : les premiers voyagent, découvrent, décrivent ; les seconds calculent et spéculent : parfois, souvent, leurs conclusions diffèrent.

La géographie est une science de faits ; on n'y peut rien donner dans son cabinet à l'esprit de système, sans risquer les plus grandes erreurs, qui, souvent ensuite, ne se corrigent qu'aux dépens des navigateurs.

(Bougainville, *Voyage autour du monde*, La Découverte, p. 126)

Que l'on juge de la faveur du mythe du continent austral, qui devait faire pendant aux terres émergées de l'hémisphère nord, et que les navigateurs européens ont vainement cherché dans le Pacifique Sud.

La géographie s'est largement bâtie sur des erreurs, redressées parfois par hasard, parfois par recoupements successifs. Les erreurs de conversions de Colomb l'ont conduit à sous-estimer gravement l'étendue de l'océan qui séparait l'Europe de l'Inde. Le continent austral a motivé de nombreuses expéditions, dont celle de Cook, sans résultat. L'établissement tâtonnant de la science géographique se complique de flottements dans la toponymie, ce dont se plaignent les navigateurs, comme ici Marchand, circumnavigateur entre 1790 et 1792 :

Cette fureur qu'ont eue quelques navigateurs de changer le nom, soit des îles, soit des baies découvertes avant eux, n'a pas peu contribué à embrouiller la géographie de l'Océan Pacifique.

(« Voyage autour du monde », t. 1, p. 193)

À la faveur d'expéditions successives, le savoir s'est progressivement accru, non sans à-coups, stagnations, régressions : les cartes rapportées n'étaient pas toujours parfaites, ni conformes à la réalité. Même Cook s'est trompé : sa carte de Tahiti montrait une très large plaine côtière, ce qui a fait préférer cette escale en raison de ses capacités supposées en ravitaillement, alors qu'en réalité la bande cultivable était beaucoup plus réduite. Parfois aussi, l'intérêt des découvreurs n'était pas de signaler aux concurrents la position des îles décou-