

vistazo

11 | 2025

Kettl, Leonhard | Schumann, Sophie | Steiner, Pia |
Döller, Matthias | Martina Stemberger (Hg.)



ÉTONNANTES VOYAGEUSES

Réécrire le monde au féminin

vistazo.

2025 Vol. 11 | Étonnantes voyageuses

INHALT

MARTINA STEMBERGER

ÉTONNANTES VOYAGEUSES : RÉÉCRIRE LE MONDE AU FÉMININ
(INTRODUCTION)

1-10

LEONHARD KETTL

« ... JE VAIS ME FONDRE, ME FONDRE DANS L'AILLEURS » : VOYAGE
ET DÉCONSTRUCTION DU SUJET DANS *ISOLA. RETOUR DES ÎLES GA-*
LAPAGOS DE DIANE DE MARGERIE

11-35

SOPHIE SCHUMANN

« ISOLA, OU L'INQUIÉTANT ISOLEMENT » : ÉLÉMENTS D'UNE POÉ-
TIQUE DE L'INSULARITÉ (DIANE DE MARGERIE)

36-61

vistazo.

2025 Vol. 11 | Étonnantes voyageuses

PIA STEINER

CORPORALITÉ ET ÉROTISME DANS *DE L'AVENTURE AU VOYAGE INTÉ-*
RIEUR DE KAREN GUILLOREL

62-87

MATTHIAS DÖLLER

LE RÉCIT DE VOYAGE COMME GENRE « FRICTIONNEL » :
« VARIATIONS SIBÉRIENNES » DE SYLVIE GERMAIN

88-111

ÉTONNANTES VOYAGEUSES : RÉÉCRIRE LE MONDE AU FÉMININ (INTRODUCTION)

MARTINA STEMBERGER

« Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires / Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers ! » (Baudelaire 1975 : 131) : c'est du poème « Le Voyage » de Charles Baudelaire que s'inspire le festival Étonnants Voyageurs à Saint-Malo, consacré, depuis 1990, à l'exploration des littératures de l'ailleurs.¹ Intertexte clé omniprésent jusque dans la littérature viatique de l'extrême contemporain, le poème de Baudelaire, investi d'un « conclusive and testamentary role » dans la construction des *Fleurs du Mal* (Catovic 2018 : 13), cristallise un imaginaire frappant en termes de genre ; puisant dans la mythologie grecque, Baudelaire cite, parmi les motifs susceptibles de pousser divers types de voyageurs (exclusivement masculins) à partir, non seulement le désir de « fuir une patrie infâme » ou « l'horreur de leurs berceaux », mais aussi la nécessité d'échapper à « [l]a Circé tyrannique aux dangereux parfums » (Baudelaire 1975 : 129) :

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers. (*ibid.* : 130)

¹ Cf. <https://www.etonnants-voyageurs.com> [10.02.2025].

Si, selon Marielle Macé (2011 : 99), « [c]iter Baudelaire, c'est déjà [...] voir en vers », quelles peuvent être les implications genrées de cette vision « en vers », modèle toujours fructueux « d'une habitation poétique du réel » ? Se rappelant son propre passé d'« enfant, amoureuse de cartes et d'estampes », Aude Seigne (2011 : 132), alors écrivaine voyageuse débutante, s'approprie, par une discrète intervention grammaticale, le vers inaugural du poème baudelairien. Dans ses *Chroniques de l'Occident nomade* (2011), se déploie un incessant dialogue intertextuel avec les grands prédécesseurs masculins, entre hommage et détournement ludique : l'autrice confesse non seulement son « envie de réécrire », en revisitant les clichés du discours sur le voyage, « le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert » (*ibid.* : 111) ; tout comme pour Baudelaire, elle transpose au féminin cet auteur culte de la littérature viatique du XX^e siècle qu'est Nicolas Bouvier (cf. *ibid.* : 15). Contributeur d'un premier plaidoyer collectif *Pour une littérature voyageuse* (cf. Borer/Bouvier et al. 1992), l'auteur de *L'Usage du monde* (1963) constitue une référence cruciale du manifeste postérieur « Pour une 'littérature-monde' en français » (2007), rédigé, au nom de quarante-quatre écrivain·e·s, par Michel Le Bris, fondateur du festival évoqué : « Les récits de ces étonnants voyageurs [...] auront été les somptueux portails d'entrée du monde dans la fiction. »²

Or, qu'en est-il de ces étonnantes voyageuses qui s'appliquent à réécrire, au sein d'un genre littéraire à forte domination masculine, ce même « monde » polysémique au féminin ? En 2010 encore, Delphine Peras peut constater, dans un article consacré aux « nouvelles baroudeuses », que « [l]a très masculine confrérie des écrivains voyageurs » s'ouvre enfin « de

² Pour une mise en contexte et une discussion critique de ce manifeste, cf. Forsdick 2010.

plus en plus aux femmes ». Et pourtant, depuis longtemps, *Les femmes aussi sont du voyage* (2021), ainsi que le souligne Lucie Azema, malgré la misogynie « profondément ancrée » (2022 : 53) dans un genre marqué par une « logique [...] hétérocentrée » (*ibid.* : 67), masculiniste et colonialiste. Comme le voyage lui-même, « a thoroughly gendered category » (Holland/Huggan 1998 : 111), la littérature viatique, véhiculant traditionnellement « un imaginaire de conquête, de possession, de mainmise et d'emprise » (Hourmant 2000 : 88), constitue ainsi jusqu'à nos jours un terrain privilégié de la renégociation des identités genrées.

Dans le cadre de ce séminaire, il s'agissait d'approfondir, à partir d'un corpus de récits viatiques de l'extrême contemporain, la question du genre au double sens du terme. À condition d'éviter les pièges d'une approche essentialiste, il est éclairant d'analyser la manière dont le récit viatique met en scène – et en suspens – le genre et le sujet genré en tant que construction socioculturelle et discursive, à envisager, dans une optique intersectionnelle, en interaction avec d'autres facteurs en jeu (classe sociale, appartenance ethnoculturelle, identité sexuelle, etc.). En l'occurrence, les écrivaines voyageuses étudiées sont des femmes occidentales, cultivées et émancipées, relativement (voire, pour certaines, très) aisées dans une perspective globale ; dans ce sens, notre corpus renvoie aux écueils d'un féminisme blanc, bourgeois et intellectuel face au défi social et postcolonial. Les textes traités témoignent également du statut ambigu de la voyageuse, malgré tout privilégiée à plus d'un titre, par rapport au « *travelee* » (concept forgé par Mary Louise Pratt [2008 : 225] pour désigner « the position of the people and places traveled to »), féminin comme masculin. Face aux hommes indigènes, l'étrangère peut se retrouver dans une situation contradictoire, à la fois dominante et dominée. Ainsi Aude Seigne se voit-elle reprocher, en Inde, une prétendue attitude de supériorité ; minidialogue chargé qui provoque une réflexion de principe sur l'expérience vécue

de la voyageuse, sur ses gardes pour de bonnes raisons et pourtant surprise par ses propres réactions :

Un homme en moto s'est arrêté près de nous sur le bord gauche de la route. Il nous a demandé quelque chose et j'ai répondu « non » sans écouter. Il a tout de suite enchaîné : « Je ne comprends pas pourquoi les femmes européennes sont si froides avec les hommes de mon pays. » Il était scandalisé. J'avais envie de lui répondre qu'un *homme de son pays* était venu se masturber devant moi quelques jours auparavant. J'avais envie de lui cracher dessus peut-être, comme j'aurais pu cracher sur ce pauvre homme qui secouait son pénis au pied du Baby Taj pendant que je contemplais la rivière sacrée et son étrange beauté grise. Cracher sur les gens ? Il y a des moments où je ne sais plus très bien d'où viennent certains confins de moi-même. (Seigne 2011 : 13)

Comment des autrices contemporaines affrontent-elles les défis du voyage – surtout du voyage solo – au féminin, dont le problème du harcèlement sexuel ? D'un bout à l'autre du corpus étudié, les écrivaines, appartenant à des générations différentes, évoquent leurs mésaventures comme voyageuses solitaires dans un monde dominé par les hommes. Ainsi, Diane de Margerie se rappelle les nombreuses occasions où, au cours de ses voyages, elle s'est retrouvée exposée, voire stigmatisée en tant que « la *straniera* [...] la *gringa* », objet d'une attention hostile, « comme s'il fallait que la femme se contente du milieu dont elle est issue et ne s'avise surtout pas de faire irruption dans des mondes nouveaux » (2003 : 20). Cela non seulement au Maghreb, mais aussi en Amérique latine et en Italie du Sud : « La condition féminine notamment y est déplorable [...] », constate l'autrice à propos de la Sicile, avouant qu'il lui est « bien difficile [...] de vivre dans un pays où je ne puis m'identifier aux autres femmes » (Margerie s. d.). Expérience semblable chez Aude Seigne qui se souvient à son tour d'un séjour dans l'Italie méridionale : « [...] on ne rentre pas seule dans l'obscurité. Dès 18 heures, les places sont occupées exclusivement par les hommes [...] » (2011 : 86–87).

Dans les textes de notre corpus, l'on voit se déployer une dialectique complexe entre ouverture/fermeture envers le monde et les autres ; il n'est pas rare que le désir d'échange, de partage et de rencontres entre en conflit avec la nécessité de se protéger face à des expériences parfois très violentes et clairement genrées. « [...] je suis ouverte, en réception, en observation » : c'est ainsi qu'Aude Seigne résume l'état idéal du sujet voyageur (2011 : 75). Cependant, après avoir subi une agression dans l'espace public, la jeune femme se retire, désormais « close comme une huître », elle a hâte de quitter les lieux (*ibid.* : 59). L'autrice revendique pourtant sa notion d'un « *érotisme de voyage* » (V172) réinterprété au féminin ; à commencer par ses *Chroniques*, elle approfondit le multiple « lien aimer-voyager [...] lire-voyager [...] écrire-aimer et donc [...] lire-écrire-aimer-voyager » (Seigne 2011 : 49).

Lors de son voyage transeuropéen à pied, Karen Guillourel se heurte également au « machisme » (2009 : 337) et aux très réelles « violences faites aux femmes » (*ibid.* : 212), avec, comme point de culmination, une fatale « rencontre de trop » en Turquie où la marcheuse échappe de justesse à une tentative de viol (*ibid.* : 204–214). « En me confrontant au masculin de manière si violente, je me suis désintégrée puis reconstruite en devenant 'autre' », médite l'autrice : « Ma transformation aurait pu s'arrêter à une haine des hommes – par chance, cela n'a pas été. Je n'ai cessé de faire des efforts dans la direction d'une intégration de la violence comme une réalité de ce monde » (*ibid.* : 337). Clara Arnaud, qui parcourt la Chine de l'Ouest et le Caucase, seule avec des chevaux de bât, se voit de même confrontée aux manifestations d'une « écrasante domination masculine » (2017 : 189) ; « comme un animal aux aguets », elle se fie à son « instinct » pour gérer des situations précaires : « Car c'est bien à cela qu'est parfois ramenée une femme en voyage, à un corps qu'il faut protéger » (*ibid.* : 42).

Par-delà les dangers et défis pratiques, les écrivaines voyageuses se retrouvent dans une position particulière face à la tradition discursive d'un genre éminemment genré, foisonnant de topoï masculinistes. Pendant des siècles, le récit de voyage associe exotisme et érotisme, pays étranger et corps féminin : « Tous les pays sont vierges tant que je n'y ai pas mis le pied », proclame, en 1928, Roland Dorgelès (2022 : par. 6). L'on aurait pourtant tort de supposer que diverses « male fantasies surrounding the objectified – 'othered' – female body » (Holland/Huggan 1998 : 20) se limitent à la littérature viatique du passé. « Il paraît que des hommes inspectent les hanches des femmes pour savoir si elles feront de bonnes génitrices. D'autres fixent les yeux pour deviner si elles feront des amantes captivantes. [...] Certains coulent des regards identiques sur la géographie », note ainsi le célèbre écrivain aventurier contemporain Sylvain Tesson (2013 : 282), dont le récit d'un séjour de six mois *Dans les forêts de Sibérie* (2011) s'avère fortement marqué par un imaginaire des genres stéréotypé. Dans un récit viatique à la structure narrative par ailleurs sophistiquée, Éric Faye et Christian Garcin misent également sur un discours chauviniste qui se veut visiblement spirituel et drôle : « Vladivostok [...] saurait bien elle aussi – 'elle', car [...] cette ville comme d'autres est du genre féminin – me séduire [...] », affirme le double narrateur (2011 : 180), avant d'évaluer, d'un regard désabusé, la population indigène en fonction de ses « exigences en matière de beauté féminine » (*ibid.* : 183). Au lieu des « jeunes et jolies femmes » aperçues sur les « berges de l'Amour », les voyageurs-voyeurs ne trouvent, sur la plage locale, qu'un groupe d'« aimables grands-mères, souvent en soutien-gorge et parfois en string », « beach-club du troisième âge » dont ils ne manquent de railler les « peu ragoûtants appas » (*ibid.* : 179), illustration photographique à l'appui (cf. *ibid.* : 181). Cédric Gras, écrivain voyageur d'une génération postérieure (* 1982), sacrifie à

son tour, dans des récits réfléchis et nuancés à d'autres égards, à un masculinisme parfois naïf : ses observations sur la Russie, « pays chevaleresque » (2013 : 86), « pays des vrais hommes et des vraies femmes » (*ibid.* : 88), lui permettent en même temps de régler ses comptes avec « notre société occidentale [...] à l'occasion malsaine dans ses mœurs amoureuses » (*ibid.* : 83) et notamment « certaines féministes » aliénées, d'après l'auteur, à la véritable « féminité » (*ibid.* : 75). Dans un discours viatique adressé à un lecteur prototypique masculin, hétérosexuel et plus qu'un brin macho, Gras recycle la très traditionnelle « formule romanesque » (Todorov 2001 : 416) amalgamant aventure voyageuse et érotique : « Avouez, c'était mieux quand vous pensiez à elle, allongé sur votre lit, imaginant ses formes, [...] fantasmant sur vos découvertes. [...] Chers voyageurs, soyez chastes ! » (Gras 2013 : 32) ; après tout, « [l]e voyageur », même de nos jours, « est parfois amené à choisir entre une femme et les grands horizons [...] » (*ibid.* : 206). (Décidément, Baudelaire n'est pas bien loin.)

Comment les écrivaines voyageuses se positionnent-elles face à ce lourd héritage d'une rhétorique viatique chauviniste, entre affirmation et subversion, appropriation et parodie ? L'on peut se poser la question de savoir si – et si oui, de quelle manière – la conflictualité inhérente au récit de voyage féminin favorise également des expériences au niveau de la forme. Cherchant à réhabiliter « un genre dit mineur », Karen Guillorel envisage, entre autres, « l'autofiction de voyage » comme alternative aux « récits classiques » (V 82–84). Sur fond de sa propre œuvre, aux frontières fluides entre documentation et fiction, Clara Arnaud problématise l'idée du récit viatique comme « un genre à part » : « Il y a mille façons de conter un même événement [...]. [...] Et ledit 'récit de voyage' tend vers la littérature, quand il conte le monde au travers d'un œil sensible » (V 24). Autrice franco-canadienne bilingue, Astrid Wendlandt s'aventure en français – par contraste avec son identité professionnelle de journaliste anglophone – dans un

« monde de la littérature où tout est possible, où l'imaginaire se mêle à la réalité » (2014 : 14). Dans *Voyages avec l'absente*, exploration d'une riche saga familiale et de la biographie d'une mère très tôt disparue, Anne Brunswic recourt elle aussi à l'imagination pour « supplée[r] aux lacunes de la documentation » (2014 : 87).

D'un point de vue poétologique, la littérature de voyage représente un défi particulier : en tant que genre hybride, brouillant la dichotomie genettienne entre fiction et diction, le récit viatique relève de la « friction » (Ette 2020 : 141–149), d'une « littérature frictionnelle » (*ibid.* : 149) qui, comme signalé, entretient un rapport complexe avec l'intertextualité ; à une intertextualité « niée » (cf. Pfister 1993 : 110 *sqq.*), elle oppose traditionnellement une rhétorique de l'évidence autoptique qui vire rapidement « au *topos* romanesque » (Boucharenc 2004 : 124). Jusqu'au XX^e siècle, la posture de non-lecteur et « le refus de la littérature » (cf. Antoine 2006) peuvent pourtant constituer, dans le champ viatique, des atouts paradoxaux. Or, à notre époque de la « post-exploration » (Gras 2020 : 27), hantée par le fantasme rétrospectif de la véritable aventure, les écrivain·e·s voyageuses et voyageurs optent pour d'autres issues : conscient·e·s de suivre toujours déjà « le souvenir d'une encre ancienne » (Lapouge 2007 : 9), beaucoup d'entre elles et eux se tournent vers le « voyage intérieur » (cf. Guillorel 2009) et/ou la « [m]éditation métapoétique » (Seigne 2011 : 37). « Postmodernist travel books are almost invariably metanarratives, reflecting on their own status as texts – as *theoretical* texts – on travel », constatent Patrick Holland et Graham Huggan en 1998 (158) ; depuis, la tendance des écrivain·e·s voyageuses et voyageurs à jouer « self-consciously on the conventions of an already self-conscious genre » (*ibid.* : 16) n'a cessé de se renforcer. Par contraste avec l'intertextualité souvent camouflée d'antan, maints récits de voyage contemporains témoignent d'une littérisation revendiquée et même ludiquement affichée (cf. Stemberger 2018) : d'entrée en

jeu, Dominique Fernandez se résigne, auto-ironique, à l'éclectisme d'un récit qui, « je m'en excuse, sera farci de lectures et relectures » (2012 : 28). Évoluant de l'ancienne « angoisse » (cf. Bloom 1973) vers le plaisir ambigu de l'influence, les textes de notre corpus retracent à leur tour des aventures également, voire avant tout littéraires. Tout un jeu, parfois, autour de l'autoportrait de l'écrivaine en lectrice ; ainsi, Aude Seigne s'observe dans le rôle de « la liseuse attentive », de « la jeune fille qui lit » (2011 : 19), tout à fait disposée à franchir la frontière du livre pour se transformer elle-même en personnage littéraire : un amant rencontré en voyage n'annonce-t-il pas « qu'il donnera [s]on nom à l'héroïne » de son propre roman (*ibid.* : 24) ?

Ce numéro thématique comporte quatre contributions, toutes rédigées d'abord en guise de mémoire de Bachelor, et qui portent sur trois des ouvrages traités dans le cadre du séminaire.

Les deux premières études sont consacrées à *Isola. Retour des îles Galapagos* (2003) de Diane de Margerie (1927–2023), écrivaine, critique et traductrice au parcours cosmopolite. Dans un double « journal de bord et de lecture » (Margerie 2003 : 7), l'autrice relate un voyage aux îles Galápagos sur les pas (entre autres) de Charles Darwin, Herman Melville et Henri Michaux, tout en se référant une autre fois à Charles Baudelaire et Nicolas Bouvier. La « délivrance » du départ (*ibid.* : 13) correspond à l'évasion océanique dans un monde littéraire, à la fois monde genré :

[...] je vais me fondre, me fondre dans l'ailleurs, et très vite ma tête sera pleine à craquer de mots et d'images que je ne trouve qu'au loin, ici, dans les îles [...] – je vais être avec Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Kathleen Raine, Emily Brontë, Anna Maria Ortese, dans ce monde féminin qui est le seul auquel je peux rêver de m'identifier [...]. (*ibid.* : 15)

En même temps, les îles ne représentent-elles pas, dans une perspective historique, surtout « un monde d'hommes » (*ibid.* : 80) ? Le voyage dans ces mêmes îles, espace mythique où « tout peut se passer » (*ibid.* : 73), sert de cadre à un voluptueux excès de lectures, de la Genèse à Gilles Deleuze (cf. *ibid.* : 135–138). C'est encore la « [m]agie des textes » (*ibid.* : 128) qui alimente le désir paradoxal de « revenir au début de la création », de « [v]oir ce que l'homme a vu dans un temps immémorial » (*ibid.* : 74), de dépasser les limites de « son moi unique et stupide, borné, têtue et limité » (*ibid.* : 123) ; et Margerie de se rebeller, avec Michaux, contre ce que ce dernier nomme « le 'préjugé de l'unité' » : « 'On veut trop être quelqu'un.' C'est bien ce que pensent le voyageur et la voyageuse » (*ibid.* : 124).

Dans une double optique philosophique et narratologique, Leonhard Kettl se penche ainsi sur les rapports entre « voyage et déconstruction du sujet » dans le récit de Margerie. Mobilisant un corpus considérable de références (de l'« école du soupçon » de Paul Ricoeur – Marx, Nietzsche, Freud – à Jacques Derrida), il montre, dans le cadre d'un *close reading* de ce texte au « caractère fragmenté », combien ladite « déconstruction du sujet » se manifeste également au niveau de la structure narrative et de la syntaxe : « L'omission du sujet grammatical sert à mettre en scène la disparition du sujet au sens philosophique du terme. »

À partir du même texte de Diane de Margerie, Sophie Schumann vise à « dégager la poétique de l'insularité développée dans le récit » : « Isola, ou l'inquiétant isolement » (Margerie 2003 : 78) ? S'appuyant, entre autres, sur Deleuze (2002), Schumann interroge l'imaginaire littéraire de l'île dans toute son ambiguïté, les notions d'« insularité » et d'« îléité », la construction spatiotemporelle, la fonction de plusieurs symboles et images clés (la mer, les animaux, etc.) ainsi que le rôle de quelques intertextes privilégiés dans l'ouvrage de Margerie.

Notre parcours se poursuit avec une lecture du récit *De l'aventure au voyage intérieur. Paris – Istanbul – Jérusalem* (2009) de Karen Guillorel (* 1978). En 2006, l'autrice se lance dans un grand périple à travers l'Europe, entrepris à pied et en partie à vélo. Le récit de son « anti-croisade » (Guillorel 2009 : 228) autoréflexive renvoie à une riche tradition historique et littéraire : selon un topos établi, c'est l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de François-René de Chateaubriand qui marque, avec « [[l]entrée en littérature » du genre (Huenen 1987 : 52), un « moment inaugural » (Tinguely 2020 : par. 1) dans l'histoire du récit viatique. Écrivaine voyageuse multimédia, Guillorel propose une narration originale : abondant en références intertextuelles d'Homère à Houellebecq, son récit intègre un journal de ses rêves en voyage ainsi que des dessins de l'autrice. L'exploration de telle « brèche entre le monde réel et la fiction » (Guillorel 2009 : 53) nous ramène à la question poétologique du récit viatique comme genre « frictionnel » et ses métamorphoses à travers les médias : le projet inspire également un « documentaire sous forme de carnet de voyage animé »³ (*6000 km du couchant au levant*, 2009) et une série de vidéos consacrées au sujet du voyage au féminin, y compris conseils pratiques « pour les voyageuses seules et à pied » (Guillorel 2008).

Convaincue que « [c]e que raconte le corps est une part de notre discours » (Guillorel 2009 : 336), l'autrice déploie un dispositif sensoriel élaboré ; son

texte invite à s'interroger sur le rôle de la corporalité et de l'érotisme (concret comme métaphorique) dans un récit viatique qui revisite à rebours un imaginaire sexualisé au masculin :

Voyager a quelque chose de l'acte d'amour avec le monde. Ce peut être une forme d'érotisme. Je m'abandonne à cet amour lorsque je marche. Je lâche prise. L'insémination a lieu : je me laisse pénétrer par l'univers. Ce faisant j'ai le sentiment que mon corps ramasse poussière, vent, pluie et devient le creuset de quelque chose qui m'échappe, mais qui a trait au fait d'être vivant. (*ibid.* : 337)

Optant pour une approche phénoménologique (notamment Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty) qui tient également compte des études de genre (Judith Butler), Pia Steiner aborde ainsi, dans sa contribution, le sujet « Corporalité et érotisme » dans l'ouvrage de Guillorel. À travers une analyse détaillée du texte, elle montre combien le récit, par-delà et par le biais de l'« aventure physique », constitue une réflexion élaborée sur « les frontières entre le récit et l'expérience, entre le soi et le monde » ; genre par excellence de la confrontation avec l'autre et l'altérité, le récit viatique se sert de « l'expérience subjective du voyage comme un moyen d'introspection et de réflexion culturelle ».

Le numéro se clôt sur une singulière expédition littéraire en Sibérie : avec ses « Variations sibériennes » (intégrées, en 2011, dans le volume *Le Monde sans vous*), Sylvie Germain (* 1954), philosophe elle-même, renoue avec la tradition correspondante du genre. Son récit d'un trajet en Transsibérien a été rédigé dans un contexte particulier : un voyage littéraire collectif à bord

³ « Karen Guillorel. Écrivain, voyageuse, scénariste spécialisée en transmédia ». *Chemins d'étoiles*, s. d. <http://www.cheminsdetoiles.com/page/30651> [10.02.2025].

du wagon « Blaise Cendrars », dans le cadre de l'Année France-Russie 2010, engendre tout un corpus de récits et de fictions viatiques. « Encore Baudelaire... » (Fernandez 2012 : 172) ou comment trouver du nouveau ? Pendant une excursion en autobus où « [p]resque tout le monde prend des notes, probablement en vue d'un livre », Danièle Sallenave, autre participante du projet, conçoit « l'idée d'une petite nouvelle » dont les protagonistes seraient « deux écrivains [...] faisant le même voyage et voulant l'un et l'autre en publier le récit [...] ». Chacun essaie de garder pour soi les renseignements les plus intéressants, et tente de fournir à l'autre de fausses informations pour discréditer son livre » (2015 : 257) ; rivalité littéraire enjouée qu'illustre en effet une lecture croisée des ouvrages issus de ce même péripète (cf. Stemberger 2018 : par. 42).

Le récit de Sylvie Germain possède, en outre, une mélancolique dimension personnelle : l'autrice avait perdu sa mère peu de temps avant de partir. Dans un texte-palimpseste – métaphore revendiquée : « *Tout est écriture, et effacement continu*. [...] / *Tout est palimpseste* » (2011 : 36) –, le voyage réel s'efface derrière le parcours intérieur. Tout un « [v]oyage-feuilleter » (*ibid.* : 43) s'effectue en compagnie de divers fantômes littéraires : Ossip Mandelstam, avant tout, mais aussi Paul Celan, Anna Akhmatova, Boris Pasternak ou Jules Supervielle. S'adressant à « [s]on auditrice des limbes » (*ibid.* : 76), cette mère dont il faut douloureusement « *apprivoiser* » la disparition (*ibid.* : 21), Germain entretisse discours poétique et discours de deuil ; mêlant parole propre et étrangère, elle ébauche une poétique où « le réel et l'imaginaire transhument sans cesse de l'un à l'autre, se colonisent mutuellement » (*ibid.* : 25).

Sur l'exemple de ce texte exigeant, Matthias Döller interroge, par recours au concept d'Ottmar Ette, la poétique paradoxale du récit de voyage comme genre « frictionnel » et la configuration littéraire d'un « *je voyageur* », « *je narrant* », « *je philosophe* » (etc.) multiple ; analysant la fonction

d'« une multitude de figures de style », il approfondit également « [l]e rapport au monde par l'image » et l'usage germanien d'une « [é]criture iconographique » ainsi que le statut particulier de la Sibérie dans la littérature (entre autres) viatique.

Par-delà le focus thématique des études réunies dans ce numéro, signalons, pour finir, quelques autres aspects cruciaux également abordés dans le cadre de notre séminaire. Ainsi, les textes du corpus incitent à réfléchir sur la dimension politique et éthique de la littérature viatique contemporaine. Le voyage de Karen Guillorel « à la croisée de l'Orient et de l'Occident » (2009 : 130), récit d'une « aventure intérieure » personnelle (*ibid.* : 14), véhicule en même temps une réflexion critique sur le discours politique et médiatique de nos jours ; en parallèle, l'autrice ne cesse d'interroger son propre « discours sur le monde », son désir de voir se confirmer sa « belle histoire » (*ibid.* : 214) et ses « belles pensées » préconçues (*ibid.* : 199). Tout au long de sa marche à travers le continent, la voyageuse médite sur « cette entité curieuse et pétrie de paradoxes qu'est l'Europe » (*ibid.* : 9). Pendant sa traversée des Balkans, elle se rend pleinement compte de l'arrogance occidentalocentrique face à cette « Europe B » dont parle l'écrivain serbe Dragan Velikić dans son essai du même titre (2003) : « We don't think of Moldavia, Bosnia, or Serbia when we say 'Europe'. Geography is not enough by itself to get you on the floor » (2004 : 337).

Complice involontaire de l'exploitation touristique du monde, le sujet voyageur, pour Clara Arnaud, peut pourtant aussi remplir une fonction de « témoin éveillé » (V 25) ; lors de son voyage auprès des minorités opprimées dans l'Ouest de la Chine, Arnaud elle-même assume son rôle de

porte-parole pour « ceux qui en sont privés » (*ibid.*). Tout en mettant l'accent, elle aussi, sur la « riche aventure intérieure » (2010 : 116) d'un périple conçu comme « avant tout un exercice mental, une expérience spirituelle » (*ibid.* : 209), Arnaud rédige des récits qui relèvent d'une littérature de voyage engagée, même si sans visée militante (cf. Stemberger 2024b : par. 31).⁴ Et l'autrice de revendiquer, à partir du lien étymologique entre « soin » et « curiosité », une poétique viatique de la « cura », basée sur son idée – son idéal – du voyageur en tant que « curieux » au sens fort du terme : « Le voyageur est un curieux. Le mot vient du latin 'cura', le soin : il faudrait donc des curieux pour prendre soin du monde, le regarder avec douceur, l'envelopper de mots, pour prendre soin des autres, raconter leurs histoires [...] » (V 25).

Exercice de curiosité, ce séminaire se voulait aussi et surtout une « invitation au voyage », voyage littéraire et théorique qui nous a emmené·e·s, au cours d'un semestre, à travers un paysage textuel aussi riche que varié, de Paris à Jérusalem, des îles Galápagos au Tibet, de la Méditerranée en Sibérie. Avec ce nouveau numéro de *vistazo*, nous souhaitons inviter nos lectrices et lecteurs à se plonger à leur tour dans les passionnantes « histoires » viatiques explorées dans ces pages numériques : Étonnantes voyages ! ... et tant pis pour l'alexandrin.

⁴ À propos du voyage engagé au féminin dans l'extrême contemporain, cf. aussi Jones 2013 ; Stemberger 2024a.

SOURCES CITÉES

- Antoine, Philippe (2006) : « Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature ». *Sociétés & Représentations*, 21, 45–58.
- Arnaud, Clara (2010) : *Sur les chemins de Chine. Récit de voyage*. Montfort-en-Chalosse, Gaïa.
- Arnaud, Clara (2017) : *Au détour du Caucase. Conversation avec un cheval. Récit*. Montfort-en-Chalosse, Gaïa.
- Azema, Lucie (2022) : *Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ* [2021]. Paris, Points.
- Baudelaire, Charles (1975) : *Œuvres complètes*, t. I (éd. par Claude Pichois). Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bloom, Harold (1973) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Borer, Alain/Nicolas Bouvier *et al.* (1992) : *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles, Complexe.
- Boucharenc, Myriam (2004) : *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*. Ville-neuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Bouvier, Nicolas (1963) : *L'Usage du monde. Récit*. Dessins : Thierry Vernet. Genève, Droz.
- Brunswic, Anne (2014) : *Voyages avec l'absente. Récit*. Arles, Actes Sud.
- Catovic, Vedran (2018) : « 'Ceux-là Qui Partent pour Partir'. Travel as Relinquishment in Charles Baudelaire's *Le Voyage* ». *Paroles gelées*, 31, 13–28. <https://doi.org/10.5070/PG7311035337>.

Chateaubriand, F[rançois-René] A. de (1811) : *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, 3 vol. Paris, Le Normant.

Coll. (2007) : « Pour une 'littérature-monde' en français ». *Le Monde*, 15.03.2007. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

Coll. (2012) : *Voyageuses. Partir avec... Clara Arnaud, Anne Brunswic, Yanna Byls, Aude Créquy, Karen Guillorel et al.* Anney, Livres du monde [cité sous le sigle V].

Deleuze, Gilles (2002) : *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953–1974* (éd. par David Lapoujade). Paris, Minuit.

Dorgelès, Roland (2022) : « Découverte de l'Égypte ». In *id.*, *La Caravane sans chameaux* (éd. par Maéva Bovio). Grenoble, UGA, 31–42. Version numérique : <https://books.openedition.org/ugaeditions/29040>.

Ette, Ottmar (2020) : *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*. Berlin/Boston, De Gruyter.

Faye, Éric/Christian Garcin (2011) : *En descendant les fleuves. Carnets de l'Extrême-Orient russe*. Paris, Stock.

Fernandez, Dominique (2012) : *Transsibérien*. Photographies : Ferrante Ferranti. Paris, Grasset/Le Grand Livre du Mois.

Forsdick, Charles (2010) : « From 'littérature voyageuse' to 'littérature-monde'. The Manifesto in Context ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 14.1, 9–17. <https://doi.org/10.1080/17409290903412649>.

Germain, Sylvie (2011) : « Variations sibériennes ». In *ead.*, *Le Monde sans vous*. Paris, Albin Michel, 9–81.

Gras, Cédric (2013) : *Vladivostok. Neiges et moussons. Récit de voyage* [2011]. Éd. revue et complétée par l'auteur. Paris, Libretto.

Gras, Cédric (2020) : *Saisons du voyage* [2018]. Paris, Gallimard.

Guillorel, Karen (2008) : « Conseils pour les voyageuses seules et à pied » (I). *YouTube*, 11.11.2008. <https://www.youtube.com/watch?v=C3l-2Z4VnSs>.

Guillorel, Karen (2009) : *De l'aventure au voyage intérieur. Paris – Istanbul – Jérusalem*. Paris, Presses de la Renaissance.

Holland, Patrick/Graham Huggan (1998) : *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Hourmant, François (2000) : *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*. Paris, Aubier.

Jones, Kathryn N. (2013) : « Turning Travel into Travail. Twenty-First-Century Voyageuses engagées ». *Nottingham French Studies*, 52.1, 24–43.

Lapouge, Gilles (2007) : *L'Encre du voyageur*. Paris, Albin Michel.

Le Huenen, Roland (1987) : « Le récit de voyage. L'entrée en littérature ». *Études littéraires*, 20.1, 45–61. <https://doi.org/10.7202/500787ar>.

Macé, Marielle (2011) : *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard.

Margerie, Diane de (2003) : *Isola. Retour des îles Galapagos*. Paris, Pauvert.

Margerie, Diane de (s. d.) : « Pour l'amour des Galápagos » (Interview : Émeric Fisset/Gaële de La Brosse). *Transboréal*. <https://www.transboreal.fr/horizons.php?horid=23>.

Peras, Delphine (2010) : « Les nouvelles baroudeuses ». *L'Express*, 06.07.2010. https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-nouvelles-baroudeuses_904084.html.

Pfister, Manfred (1993) : « Intertextuelles Reisen, oder : Der Reisebericht als Intertext ». In Herbert Foltinek/Wolfgang Riehle/Waldemar Zacharasiewicz (dir.), *Tales and « their telling difference »*. *Zur Theorie und Geschichte der Narrativik*. Heidelberg, Winter, 109–132.

Pratt, Mary Louise (2008) : *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* [1992]. London/New York, Routledge.

Sallenave, Danièle (2015) : *Sibir. Moscou-Vladivostok, mai-juin 2010* [2012]. Paris, Gallimard.

Seigne, Aude (2011) : *Chroniques de l'Occident nomade*. Carouge-Genève, Zoé.

Stemberger, Martina (2018) : « Voyages-palimpsestes. (Inter-)Textualités de l'ailleurs dans l'extrême contemporain ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 16 : *L'Ailleurs par temps de mondialisation* (dir. Charles Forsdick/Anna Louise Milne/Jean-Marc Moura), 62-78. <https://doi.org/10.4000/fixxion.11255>.

Stemberger, Martina (2024a) : « Anne Brunswic, écrivaine voyageuse. Identité juive et poétique de l'engagement ». *Franges*, 2 : *Écrivaines juives de langue française* (dir. Maxime Decout/Nelly Wolf). <https://liej.hypotheses.org/martine-stemberger>.

Stemberger, Martina (2024b) : « À cheval entre 'la poésie et le réel, l'écrit et le vécu'. Savoir équestre et poétique du voyage chez Clara Arnaud ». *Arts et Savoirs*, 22 : *Transmission des savoirs équestres* (dir. Marie Raulier). <https://doi.org/10.4000/12xnn>.

Tesson, Sylvain (2013) : *Dans les forêts de Sibérie. Février-juillet 2010* [2011]. Paris, Gallimard.

Tinguely, Frédéric (2020) : « La relation littéraire ». *Viatica*, 7 : *Voyage et littérature* (dir. Anne-Gaëlle Weber). <https://doi.org/10.52497/viatica1314>.

Todorov, Tzvetan (2001) : *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine* [1989]. Paris, Seuil.

Velikić, Dragan (2004) : « B-Europe » [2003] (trad. par Sladja Blazan). In Ursula Keller/Ilma Rakuša (dir.), *Writing Europe. What is European about the Literatures of Europe ? Essays from 33 European Countries*. Budapest/New York, Central European University Press, 335–343.

Wendlandt, Astrid (2014) : *L'Oural en plein cœur. Des steppes à la taiga sibérienne*. Paris, Albin Michel.

Dernière consultation de toutes les sources numériques : 10.02.2025.

« ... JE VAIS ME FONDRE, ME FONDRE DANS L'AILLEURS » : VOYAGE ET DÉ- CONSTRUCTION DU SUJET DANS *ISOLA. RETOUR DES ÎLES GALAPAGOS* DE DIANE DE MARGERIE

LEONHARD KETTL

Abstract.

Cet article propose une analyse de *Isola : Retour des îles Galapagos* de Diane de Margerie, en mettant l'accent sur la déconstruction du concept de sujet. Le récit efface les frontières entre la subjectivité de la voix narrative et le monde extérieur, illustrant ainsi un désir de dépasser la notion de "moi unique" et de remettre en question l'idée d'unité et d'unicité. En s'appuyant sur les théories de penseurs comme Marx, Nietzsche et Freud, cette étude examine la manière dont le texte critique le sujet cartésien et ses pré-supposés transcendants. L'atavisme, motif central de l'œuvre, est utilisé pour symboliser le retour à un état primal, que les îles Galapagos incarnent comme un lieu originel, avant l'achèvement de la création. À travers ce voyage, l'individualité est transcendée, ouvrant l'accès à une forme d'universalité. L'article explore enfin comment cette déconstruction du sujet se manifeste à travers la forme, la structure et l'écriture du texte, en analysant les références intertextuelles et scientifiques qui en structurent le discours.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

Kettl, Leonhard (2025) : „... je vais me fondre, me fondre dans l'ailleurs“ : Voyage et déconstruction du sujet dans *Isola. Retour des îles Galapagos* de Diane de Margerie“. *vistazo*, Vol. 11, 11-35.

2025 | Vol. 11

Étonnantes voyageuses :

Réécrire le monde au féminin

Seite 11-35

vistazo.

« ... JE VAIS ME FONDRE, ME FONDRE DANS L'AILLEURS » : VOYAGE ET DÉCONSTRUCTION DU SUJET DANS *ISOLA. RETOUR DES ÎLES GALAPAGOS* DE DIANE DE MARGERIE

LEONHARD KETTL

1. Introduction

« [...] je vais me fondre, me fondre dans l'ailleurs [...] » (IL : 15) : dans *Isola : Retour des îles Galapagos*, les frontières entre la subjectivité de la narratrice et le monde extérieur s'estompent. Le désir de dépasser le « moi unique », « l'affreuse, intolérante idée de l'unité et de l'unicité » (IL : 123, 124) se manifeste à de nombreux endroits dans le texte et représente ainsi l'un des thèmes principaux de l'ouvrage. En appliquant la terminologie de Jacques Derrida, on pourrait parler d'un travail de déconstruction qui a lieu dans le texte et qui vise à remettre en question le sujet en tant que signifié transcendantal (1967 : 411). Mais sur quelles idées le texte s'appuie-t-il pour lancer sa critique du sujet ? Et par quels moyens cette déconstruction est-elle mise en scène ? Dans ce travail, nous proposerons une lecture d'*Isola* qui sera guidée par ces questions.

Pour bien cerner notre problématique, il est d'abord nécessaire de savoir ce que désigne le terme « sujet ». En nous en tenant à la locution célèbre de Descartes : « Je pense, donc je suis », nous en proposerons une définition que nous rapprocherons ensuite d'un passage d'*Isola*. De cette manière, nous pourrions vérifier si cette définition correspond à celle de Diane de Margerie. Après avoir ainsi établi une définition positive du terme, nous

examinerons comment le sujet est remis en cause au fil du texte. Nous nous appuyerons ici sur les penseurs de « l'école du soupçon », à savoir Marx, Nietzsche et Freud (Ricœur 1965 : 40), qui ont tous, à leur manière, critiqué le sujet cartésien. La comparaison avec la pensée de ces philosophes structurera notre questionnement et nous apportera quelques clés d'interprétation importantes.

Ensuite, nous allons analyser l'un des moyens principaux auxquels l'autrice recourt pour représenter la dissolution du sujet dans *Isola*, à savoir le motif de l'atavisme : en se référant aux œuvres de Darwin et de Joseph Conrad, Diane de Margerie met en scène son voyage sur les îles Galapagos comme un retour au « commencement du monde, avant que la création ne soit achevée » (IL : 74, 105). C'est sur les îles désertes, parmi les cris des otaries, « ces borborygmes, ces balbutiements des origines », que l'on se rend compte de « la parenté entre tous les êtres » (IL : 35, 105 sq.). Les îles Galapagos permettent donc à Diane de Margerie, comme elles le permettaient à Darwin, de remonter au début de l'évolution. En remontant aux origines, la narratrice transcende le sujet. Mais l'espace primitif ne se montre comme tel que par l'entremise de la littérature. L'accès « au début de la création » (IL : 74) s'ouvre à la narratrice moyennant la lecture et l'interprétation de textes ancrés dans la tradition littéraire et scientifique européenne. Afin de mieux comprendre cette tendance atavique, il est donc nécessaire d'analyser les références intertextuelles présentes dans *Isola*. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons notamment à *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et à l'influence qu'exerce l'expédition de Darwin sur le voyage de Diane de Margerie.

Dans le dernier chapitre, nous analyserons comment la déconstruction du sujet se reflète dans la forme, la structure et l'écriture de l'œuvre.

2. Le sujet dans *Isola. Retour des îles Galapagos*

La notion de « sujet » figure parmi les concepts les plus discutés de la pensée occidentale. C'est un terme riche en significations qui a connu d'importantes transformations au cours des siècles. Ce qui complexifie encore les choses, c'est qu'il renvoie à la fois à une fonction grammaticale, un état social et une idée philosophique et que ces trois acceptions peuvent, selon le cas, diverger ou converger. Il est donc difficile de fournir une définition exhaustive du sujet, même si l'on se borne, comme dans notre cas, à la dimension philosophique. Pour néanmoins bien délimiter notre sujet (ici au sens de « thème ») tout en évitant l'obligation de fournir une histoire conceptuelle complète, nous avons opté pour l'approche suivante : nous avons pris la locution de Descartes : « Je pense, donc je suis » comme point de départ de notre réflexion sur le sujet, puisque c'est celui-ci qui entreprend, pour la première fois, « eine Identifikation von S. [Subjekt] und denkendem Ich » (Mesch 1999 : 572) et que cette locution nous semble correspondre à l'acception du terme généralement répandue. Ensuite, il s'agira de trouver des passages dans le texte de Diane de Margerie conformes à la phrase de Descartes et d'ainsi établir une définition du sujet, mais aussi de son opposé, un état d'esprit ou une conscience dépourvue de la notion de sujet au sens classique. Les définitions ainsi obtenues, le sujet et son opposé, impliquent un certain mouvement, un développement, puisqu'il est question de « transcendance » et de « déconstruction » du sujet, c'est-à-dire du passage d'un état d'esprit à un autre. Or, cette tentative de déconstruction reflète un développement plus large dans l'histoire intellectuelle occidentale, développement qui a été traité par Paul Ricoeur dans son ouvrage *De l'interprétation : essai sur Freud* : il s'agit de la remise en cause du sujet à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, notamment par Marx,

Nietzsche et Freud, trois penseurs qui se sont tous attaqués de manière différente au sujet cartésien. Nous allons donc comparer la critique du sujet dans *Isola* à celle de ces penseurs.

Dans la traduction française de la locution de Descartes – « je pense, donc je suis » –, le « je » est posé comme l'origine de la pensée, comme le fond de toute réflexion. Le « je » y est aussi investi d'une certaine indépendance et d'autonomie sur le plan intellectuel : c'est lui seul qui est l'auteur et le maître de ses pensées. De plus, le « je » est, jusqu'à un certain degré, auto-suffisant, car il sait se reconnaître et s'affirmer soi-même. Cette réflexivité de la pensée, la connaissance et l'affirmation de soi-même, constituent ce qu'on entend communément par conscience (Gronke 1999 : 76). C'est là la base du sujet. Mais la formule implique aussi que l'existence dépendrait entièrement de la capacité réflexive – capacité quasiment exclusive aux êtres humains. Un certain anthropocentrisme commence donc à se glisser dans l'argumentation de Descartes.

Une autre conclusion que l'on peut tirer de cette formule est que la seule chose dont on puisse être sûr, c'est sa propre existence, alors que le monde extérieur est douteux. Certes, par la suite de son traité, Descartes affirme aussi l'existence de tout ce qui entoure le moi, mais cette affirmation du monde extérieur (*res extensa*) dépend elle-aussi de la pensée (*res cogitans*) (Esfeld 1999 : 573 sq.). On pourrait donc dire qu'il s'agit ici d'une philosophie qui non seulement fait preuve d'un certain anthropocentrisme, mais qui frôle aussi le solipsisme. Elle établit non seulement une distinction, mais aussi une hiérarchie entre le monde subjectif et le monde des objets. En Occident, cette hiérarchie sera poursuivie par le rationalisme et l'idéalisme, des courants philosophiques qui prennent leur origine dans les idées de Descartes et qui connaîtront leur essor dans la société bourgeoise des XVIII^e et XIX^e siècles. L'idéalisme y s'opposera à l'empirisme, son « adver-

saire » philosophique. Ensemble, le rationalisme et l'empirisme représentent les tendances intellectuelles principales des Lumières (Goldmann 1970 : 9). Au sein de l'idéalisme, c'est notamment Kant pour qui l'«*Einheit des Selbstbewusstseins*» représente la première condition de l'expérience et, par là même, de la connaissance (Esfeld 1999 : 573 sq.) : Kant affirme ainsi la cohérence et l'unité du sujet.

D'après cette formule, le sujet se définit donc par les caractéristiques suivantes : la conscience de soi, la capacité de réflexion, l'unité, l'individualité et l'isolation (ces deux derniers points résultent du fossé insurmontable entre sujet et objet, entre monde intérieur et monde extérieur). Complétons cette description avec la définition du sujet des Lumières que propose Abdoulaye Diouf, chercheur spécialisé en littérature française moderne et contemporaine : c'est un sujet « conscient, rationnel, autonome, universel et qui accède à l'identité par l'exercice de la raison » (Diouf 2017 : 35). Nous retenons surtout le qualificatif « rationnel ».¹

Afin de rapprocher ces réflexions du texte de Diane de Margerie, nous avons choisi un extrait qui nous semble particulièrement pertinent par rapport à la question du sujet. Dans ce passage, la narratrice réfléchit sur la natation :

¹ En s'appuyant sur Derrida, on pourrait objecter à cette définition qu'elle insiste trop sur le caractère rationnel du sujet cartésien et que pour Descartes, le Cogito reste valable même dans la folie, c'est-à-dire, même si toutes nos opérations intellectuelles et toutes nos impressions sensibles étaient fausses. L'argument de Descartes ne tendrait donc pas à conférer un statut privilégié à la raison et à déprécier ou à exclure la déraison et la folie : « Que je sois fou ou non, *Cogito, sum*. A tous les sens de ce mot, la folie n'est donc qu'un *cas* de la pensée (*dans la pensée*) » (Derrida 1967 : 86). Compte tenu de ces précisions, nos explications nous semblent toutefois toujours justifiées, car, selon Derrida, après avoir ainsi af-

fter ses vêtements, perdre ses contours, être à nu dans ce qui nous dépasse. Perdre son moi unique et stupide, borné, têtu et limité, moins construit par nous-même que par le regard des autres qui ne cessent de vouloir nous façonner. Se laver de ces regards réducteurs. Des limites qu'ils nous imposent. Plonger et replonger dans une eau salée, regarder en bas, les yeux ouverts dans le sel. Regarder en haut : repos de la vastitude. Repos. Repos. Perte de l'affreuse, intolérante idée de l'unité et de l'unicité alors que tout est ambigu et complexe. (IL : 123 sq.)

Ici, on peut d'emblée repérer plusieurs expressions qui renvoient à la conception du sujet telle que nous l'avons discutée tout à l'heure : il est question du « moi unique » ainsi que de « l'idée de l'unité et de l'unicité », enfin, de tout un champ lexical de l'unicité, de l'isolation et de la séparation. Le « moi unique » peut être considéré comme un dérivé du « je » de la locution cartésienne, puisque « moi » et « je » sont tous les deux des pronoms à la première personne du singulier, sauf que Margerie utilise « moi » à la forme nominale. Ces subtilités linguistiques ne sont pas insignifiantes : nous

firmé le Cogito, Descartes commence à déployer un discours rationaliste : « Dès qu'il a atteint cette pointe [le Cogito], Descartes cherche à se rassurer, à garantir le Cogito lui-même en Dieu, à identifier l'acte du Cogito avec l'acte d'une raison raisonnable » (ibid. : 89). C'est avec ce dernier mouvement qu'il procède à un « renfermement » de la folie : « Car il ne fait aucun doute que pour Descartes, c'est Dieu seul qui me protège contre une folie à laquelle le Cogito *en son instance propre*, ne pourrait que s'ouvrir de la façon la plus hospitalière » (ibid. : 90 sq.).

avons déjà évoqué le fait que l'idée de Descartes peut tout aussi être considérée comme un produit de la grammaire.² Le sujet grammatical et les pronoms ne sont que quelques-uns des outils linguistiques qui permettent à l'individu de se démarquer et de se distancer de son environnement. Moyennant le langage, on établit et renforce la distance qui sépare le sujet de l'objet. Il en résulte que le monde extérieur paraît reculé, inatteignable et étranger et que l'idée d'une hiérarchie entre le monde intérieur et le monde extérieur, telle qu'elle est impliquée chez Descartes, commence à s'imposer. Chez Margerie, le moi est donc « borné » et « limité », il a des « contours » imperméables qui empêchent toute fusion avec l'environnement. De plus, il est caractérisé par la conscience de son individualité, de sa différence et son isolation par rapport à l'autre.

Mais à la différence de Descartes, chez Margerie, le sujet ne se connaît pas soi-même : d'après elle, l'idée de l'individualité n'est pas évidente, n'est pas quelque chose à laquelle l'intellect arrive naturellement. Le moi n'est pas « construit par nous-même », mais il nous est imposé de l'extérieur, par le « regard des autres », c'est-à-dire par les interactions au sein de la société – une société qui souscrit largement aux idées de Descartes et ses successeurs. La suite du passage met encore en relief cet aspect sociétal :

Être amphibie avec simplicité, avec nudité. Accepter que l'on désire ceci et cela, ceci et son contraire. Cesser de penser à la conscience, au devoir, à la volonté mais larguer tout cela dans le Pacifique et laisser la mer ruisseler sur son corps. Se laisser aller à la pure paresse de la contemplation tandis que la peau se resserre et que les yeux brûlent à cause du sel. Perdre de vue le rivage en mettant la tête sous l'eau : tout oublier ; puis ressurgir – oublier

² Ici, nous nous référons à la critique linguistique de Nietzsche dont il sera encore question plus tard (Nietzsche 2020 : 77 ; Nietzsche 2020a : 31 ; Nietzsche 2020b : 279-281).

cette horreur : le quotidien. Ensuite : flotter sur le dos. Être femme *ou* poisson. Nager, c'est cela : perdre ce que Michaux appelle le « préjugé de l'unité ».

Comme il a raison lorsqu'il écrit : « On veut trop être quelqu'un. » C'est bien ce que pensent le voyageur et la voyageuse. (IL : 124)

L'unité et l'unicité sont ici associées à l'« horreur » qu'est le « quotidien ». Les interactions et les exigences quotidiennes renforcent donc le sentiment d'être un « moi » à part (nous reviendrons plus tard sur la critique sociale dans *Isola* ; celle-ci ressort de manière plus nette dans un passage contenant une interprétation de *Robinson Crusoe*). Le passage se conclut par des références à un texte de l'écrivain et poète Henri Michaux. Les citations proviennent de la postface à un recueil de poèmes et de textes courts dont nous disposons dans l'édition de 1989, intitulée *Plume. Précédé de Lointain intérieur* (Michaux 1989 : 213-220). Dans ce texte, Henri Michaux réfléchit à la question de l'identité et du sujet. Il y arrive à la conclusion que le moi unique ne correspondrait pas à la réalité de la psyché humaine, que celle-ci serait plutôt composée d'une grande multitude de moi, mais que l'on se verrait contraint d'en assumer un, sans le vouloir : « Mais l'ai-je voulu ? Le voulions-nous ? Il y avait de la pression (*vis a tergo*). *Et puis ?* J'en fis le placement. J'en fus assez embarrassé » (Michaux 1989 : 217). Pour Michaux ainsi que pour Margerie, le moi représente un fardeau, quelque chose que nous sommes obligés de maintenir en refoulant la multiplicité des identités qui nous sommes en réalité propres : « La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour

garder un même moi à travers les tentations continues de le changer » (Michaux 1989 : 217).

En nous en tenant aux passages cités et en prenant en compte le texte d'Henri Michaux, nous pouvons dégager les attributs qui caractérisent le sujet « non-cartésien » selon Diane de Margerie : la personnalité « non-cartésienne » serait surtout caractérisée par une multiplicité d'identités, par une fluidité et pluralité de voix, de personnalités (« perdre son moi unique » ; « préjugé de l'unité » ; « tout est ambigu et complexe ») et de volontés (« accepter que l'on désire ceci et cela »). On a donc affaire à un *dividuum* (Nietzsche 1975 : § 57) que l'on ne peut réduire à un seul moi et dont les composantes peuvent être contradictoires. Dans le passage cité, l'océan et le ciel, en tant que phénomènes naturels, semblent être emblématiques de cette manière d'être. Du fait de leur vastitude et leur immensité difficilement cernables, ils sont comparables au *dividuum*. Contrairement au sujet cartésien, ils sont par ailleurs perméables et savent s'amalgamer avec les objets qu'ils touchent. Par conséquent, ces phénomènes naturels peuvent inspirer un état d'esprit qui transcende la subjectivité au sens classique, car en nageant, en plongeant dans l'océan, on se fond dans l'autre, c'est-à-dire on surmonte la division entre sujet et objet. Ainsi, le « préjugé de l'unité » commence à s'écrouler.

Dans ce moment de transcendance transparaît en outre le fait que, pour avoir du sens, la notion de sujet dépend fortement de son contraire, l'objet.

³ Pour une définition de ce néologisme composé du nom « différence » et du participe présent du verbe « différer », voir Derrida 1972 : 16-18. Nous soulignons surtout deux aspects de cette définition : d'un côté, ce terme « renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve » (ibid. : 17). De l'autre côté, « le mouvement de la différence, en tant qu'il produit les différents, en tant

C'est donc un concept qui ne peut exister qu'à l'intérieur d'une structure de signification dont le principe de fonctionnement est celui de la *différence* (Derrida 1972 : 40).³ Le vouloir soustraire à cette structure et au jeu de ses signes reviendrait à vouloir l'ériger en signifié transcendantal, c'est-à-dire en signifié dont le sens ne dépend pas de la différence et qui constitue le centre, c'est-à-dire l'origine ou le *telos*, du système de signes. Un tel signifié serait à la fois « dans la structure et hors de la structure » (Derrida 1967 : 410 sq.). D'après Derrida, le sujet fait partie des signifiés transcendants qui ont tour à tour gouverné la pensée occidentale. Parmi ceux-ci figurent des concepts tels que « conscience », « Dieu » et « homme » (ibid. : 411). Or, vu que chaque signifié transcendantal n'obtient son sens que dans un système différentiel donné, il faut également reconnaître que le sujet « n'est pas présent ni surtout présent à soi avant la différence » (Derrida 1972 : 41). Autrement dit, le langage ne dépend pas du sujet, n'est pas un effet de celui-ci, mais c'est plutôt le contraire qui est vrai (ibid. : 41).

Dès que l'on considère ces signifiés transcendants comme des composantes d'un système différentiel, la question s'impose de savoir quelles sont les oppositions conceptuelles dont dépend leur signification. D'après Derrida, il y a des oppositions binaires qui occupent une place privilégiée dans notre pensée, dont par exemple nature/culture, sensible/intelligible ou homme/femme. Le couple sujet/objet a lui aussi été déterminant dans

qu'il différencie, est donc la racine commune de toutes les oppositions de concepts qui scandent notre langage, telles que [...] : sensible/intelligible, intuition/signification, nature/culture, etc. » (ibid.).

l'histoire de la philosophie occidentale. Le projet de Derrida consiste, entre autres, à déconstruire de telles oppositions binaires afin de les ouvrir à de nouvelles combinaisons et à de nouvelles significations. Cette déconstruction paraît d'autant plus nécessaire que ces oppositions constituent toujours une « hiérarchie violente », puisque « un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur » (Derrida 1972 : 56 sq.).

Comme le montre notre discussion de l'argument de Descartes, pour ce qui est de l'opposition sujet/objet, c'est le sujet qui domine l'objet. Selon Derrida, la déconstruction d'une telle opposition binaire peut s'effectuer en deux étapes : tout d'abord, il est nécessaire de renverser la hiérarchie qui existe entre les deux composantes d'un couple de concepts. Ensuite, il s'agit d'introduire ou de mettre en jeu un concept qui dépasse l'opposition traditionnelle, un « concept de ce qui ne se laisse plus, ne s'est jamais laissé comprendre dans le régime antérieur » (Derrida 1972 : 57). La deuxième phase doit aussi « marquer l'écart » entre l'opposition renversée et le nouveau concept (ibid. : 57 sq.).

Dans l'extrait d'*Isola* que nous avons cité plus haut, on peut observer un tel processus de déconstruction tendant à remettre en question le couple sujet/objet. Ici, le monde objectif, représenté par l'océan, s'empare en quelque sorte de la narratrice et lui inspire un état d'esprit qui dépasse la subjectivité au sens traditionnel. C'est donc l'océan qui joue le rôle actif, traditionnellement attribué au sujet, tandis que la narratrice se retrouve dans un état passif, état que l'on associe normalement au monde objectif. Cette passivité se manifeste notamment dans l'emploi du verbe « laisser ». On assiste donc à un renversement de la hiérarchie entre sujet et objet.

La deuxième étape de la déconstruction nous semble plus difficile à repérer dans le texte. On pourrait cependant affirmer que le règne animal fait

fonction du concept qui dépasse et déstabilise l'opposition binaire entre sujet et objet (« être femme *ou* poisson » ; le mot « amphibie » évoque également une certaine animalité). La question de la conscience et la capacité intellectuelle des animaux ainsi que l'idée de leur accorder des droits fondamentaux ont fait l'objet de maintes discussions et montrent que l'animal occupe en quelque sorte un espace intermédiaire entre les pôles, que l'on a du mal à le placer de l'un ou de l'autre côté de l'opposition binaire (Vie publique 2023).

Il faut encore ajouter un dernier point à l'interprétation de cet extrait d'*Isola* : ce passage laisse transparaitre l'idée que le *dividuum* accepte le fait que « tout est ambigu et complexe », alors que le « moi unique » aurait tendance à repousser et à réduire l'ambiguïté et la complexité de l'existence. En employant la terminologie de Derrida, on pourrait dire que l'on a ici affaire à une opposition entre une manière de penser qui affirme la *différence* et le jeu des signes et une autre qui s'appuie sur des signifiés transcendants pour figer la structure des signes et arrêter le jeu (1967 : 427).

1.1. Le sujet d'après l'« école du soupçon »

Plusieurs rapprochements, tant sur le plan littéraire que sur le plan philosophique, se sont déjà imposés à notre analyse d'*Isola*. Maintenant, il s'agit d'approfondir les comparaisons que nous avons frôlées et d'en établir d'autres afin de pouvoir ancrer le texte de Diane de Margerie dans un contexte culturel plus large. Nous n'avons pas l'intention de fournir un aperçu complet de tous les courants intellectuels qui auraient pu influencer l'auteur. Nous ne prétendons pas non plus que celle-ci aurait activement tenté d'incorporer dans *Isola* les idées que nous présenterons par la suite. Il s'agit plutôt de proposer un rapprochement qui nous semble pertinent et fructueux pour notre interprétation.

Plus haut, nous avons déjà mentionné deux philosophes qui ont tous les deux façonné notre manière de penser le sujet, à savoir Descartes et Nietzsche. Ces auteurs défendent en outre deux points de vue divergents sur ce thème : Descartes étant souvent considéré comme le père fondateur de l'idée de subjectivité moderne, alors que Nietzsche compte parmi les critiques les plus célèbres de celle-ci, il y a comme une rupture entre leurs philosophies. Dans son ouvrage *De l'interprétation : essai sur Freud*, le philosophe Paul Ricœur aborde lui aussi cette rupture. D'après lui, trois penseurs en particulier ont remis en cause la conception du sujet formulée par Descartes. À côté de Nietzsche, il compte Marx et Freud parmi ceux-ci. Il regroupe ces détracteurs sous le nom « école du soupçon », terme que nous allons reprendre pour ce travail. Selon Ricœur, ce qui oppose la philosophie de l'école du soupçon à celle de Descartes, c'est surtout une autre conception de la conscience. Si pour Descartes la conscience est rationnelle et la seule chose dont on puisse être tout à fait certain, pour l'école du soupçon elle est tout aussi douteuse que le monde extérieur l'est pour le premier (Ricœur 1965 : 41). L'école du soupçon avait donc pour but de passer d'une science basée sur « la conscience immédiate du sens » à une « science médiante du sens » (ibid. : 42). Cela signifie que, en raison des doutes qu'eux trois avaient à l'égard des idées immédiates, ils ont développé des systèmes d'interprétation qui prenaient les objets, les expressions de la conscience, dont par exemple les rêves, l'économie, les expressions du pouvoir, pour objet d'analyse (ibid. : 42).⁴

⁴ C'est cette « science médiante du sens » qui guide l'herméneutique de Ricœur. Derrida critique cette approche parce qu'elle suppose que l'on pourrait, à un moment donné, accéder à toute la signification d'un texte (1972 : 62).

Mais en quoi leurs critiques de la conscience consistent-elles exactement et dans quelle mesure peuvent-elles contribuer à notre interprétation d'*Isola : Retour des îles Galapagos* ? Ce qui unit Marx, Nietzsche et Freud, c'est donc qu'ils considèrent « la conscience dans son ensemble comme conscience 'fausse' » (Ricœur 1965 : 41). Pour Marx, les illusions de la conscience sont causées par les idéologies. Celles-ci transportent des vérités qui ne servent qu'à la classe dominante, mais qui prétendent être universellement valables. Mais en dépit de ce fait, toutes les classes sociales acceptent ces vérités douteuses et ni la classe dominante, ni la classe dominée ne savent reconnaître les intérêts économiques unilatéraux qui les sous-tendent. Selon Marx, le seul système économique qui n'aurait pas besoin d'idéologies serait le communisme, puisque dans celui-ci, il y aurait une répartition de ressources parfaitement égalitaire (Noetzel 1999 : 251 sq.).

Dans cette définition, nous retenons un aspect qui nous semble particulièrement utile pour notre interprétation : l'idée que la participation au système économique entraîne la modification de la conscience de l'individu. Le système économique moule les esprits des individus selon ses propres besoins et, pour Diane de Margerie, le sujet, le « moi unique », renvoie aux exigences du mode de production dominant.

Plusieurs passages nous amènent à cette conclusion : plus haut, en analysant les extraits d'*Isola*, nous avons déjà pu constater que l'autrice associe le « moi unique et stupide, borné, têtu et limité » au quotidien. C'est pour

elle un sous-produit des interactions sociales. Le fait que cette dimension sociale soit également liée à des considérations économiques ressort de ses réflexions sur *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, dispersées dans tout le texte. Au début, Robinson Crusoé semble surtout incorporer l'homme obsédé par les habitudes, incapable de se défaire du quotidien :

Pas d'attaches, surtout. Assez. Assez. Ne pas faire comme le Robinson de Defoe (que je relis ici) qui reproduit dans son île toute l'Angleterre victorienne avec ses casseroles et ses souvenirs bibliques. [...]

Se révolter contre Robinson Crusoé épris de prières, qui, devenu sa propre femme, veut récurer sa petite demeure, nettoyer, s'organiser, tout en parlant à Dieu. Parler à Dieu, oui, mais sans s'installer et s'organiser. Devenir hâve et blême, maigre et saint, chaste et voyant, transparent comme une méduse, inspiré comme un fou. Devenir fou peut-être, mais ne pas devenir normal sur une île déserte [...]. (IL : 50 sq.)

Le quotidien, la domesticité et le travail réglés, représentent ici une fois de plus un poids, quelque chose qui attache et qui limite. Pour qu'une société fonctionne, il doit y avoir des règles, des contrats et des conventions. La vie structurée et repliée sur elle-même, le quotidien tel que le vit Robinson Crusoé, peut être vu, au niveau de l'individu, comme le résultat de cette nécessité sociale. Mais malgré le fait que Crusoé échappe sur son île à l'emprise de la société, il continue de vivre comme s'il était encore en Angleterre. Ainsi, il est incapable de se « fondre dans l'ailleurs », d'assumer « l'anonymat » de l'île et de se défaire de son moi (IL : 15, 14). Contrairement au protagoniste du roman de Defoe, la narratrice semble parvenir à se soustraire à l'influence de la société pendant son voyage, mais seulement par le truchement d'amis qui lui fournissent les conditions matérielles favorables à cet effet. Ils l'invitent chez eux aux îles Galapagos et lui permettent ainsi de faire ses observations en tant que spectatrice désintéressée, échappant aussi bien au quotidien des autochtones que celui des touristes

sur place. Sa critique de la domesticité mesquine de Crusoé prend ainsi une dimension ironique.

Le fait qu'il ne s'agisse pas seulement d'une critique générale de la société, à la manière de Rousseau, mais aussi d'une critique du capitalisme, apparaît clairement lorsque l'autrice cite, toujours au sujet de Crusoé, de *Causes et raisons des îles désertes* de Gilles Deleuze :

J'apprécie aussi intensément dans ce texte son [Gilles Deleuze] mépris des agissements de Robinson Crusoé. Son analyse m'enchanté : « La vision du monde de Robinson réside exclusivement dans la propriété, jamais on a vu de propriétaire aussi moralisant [...] Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé ; tout est appliqué péniblement sur l'île. Le temps n'est que le temps nécessaire au capital pour rendre un bénéfice à l'issue d'un travail. Et la fonction providentielle de Dieu, c'est de garantir le revenu. » (IL : 136)

En citant Deleuze, Diane de Margerie se rapproche de la critique marxiste de *Robinson Crusoe*, selon laquelle le roman reproduirait l'idéologie du capitalisme et le protagoniste du roman incarnerait le type idéal d'entrepreneur. Marx lui-même s'était penché à plusieurs reprises sur le phénomène de la *Robinsonade*, terme avec lequel il désignait moins le roman de Defoe lui-même que le mythe autour de Robinson Crusoé et les nombreuses imitations qui ont paru par la suite (Basso 2020 : 124 sq.). Pour lui, les *Robinsonaden* reproduisaient de manière exemplaire l'idéologie bourgeoise. À la différence de Marx, les philosophes de l'école de Francfort, Adorno et Horkheimer, tout comme Deleuze, n'exceptaient pas Defoe de la critique de véhiculer l'idéologie capitaliste :

Die beiden prototypischen Schiffbrüchigen [Ulysse et Crusoé] machen aus ihrer Schwäche – der des Individuums selber, das von der Kollektivität sich scheidet – ihre gesellschaftliche Stärke. Dem Zufall des Wellengangs ausgeliefert, hilflos isoliert, diktiert ihnen ihre Isoliertheit die rücksichtslose Ver-

folgung des atomischen Interesses. Sie verkörpern das Prinzip der kapitalistischen Wirtschaft, schon ehe sie sich eines Arbeiters bedienen; was sie aber an gerettetem Gut zur neuen Unternehmung mitbringen, verklärt die Wahrheit, daß der Unternehmer in die Konkurrenz von je mit mehr eingetreten ist als dem Fleiß seiner Hände. Ihre Ohnmacht der Natur gegenüber fungiert bereits als Ideologie für ihre gesellschaftliche Vormacht. (Adorno, Horkheimer 2022 : 69)

Pour Adorno et Horkheimer, la situation dans laquelle se retrouve Robinson Crusoe est une sorte de métaphore pour l'état de l'individu dans la société capitaliste. Dans l'idéologie de cette société, l'individu qui, dans son isolement et malgré des circonstances défavorables, arrive à réaliser du profit, représente un idéal-type. Il est livré à lui-même et atomisé – au moins dans l'imaginaire de la bourgeoise, car en réalité, la société n'a jamais été aussi forte et développée que sous le capitalisme. Mais, comme l'explique Luca Basso, dans le mode de production capitaliste, il n'y a plus de contradiction entre société et isolation puisque la lutte entre des individus atomisés constitue le ressort et le principe d'organisation de la société (2020 : 131 sq.). *Robinson Crusoe* montre quels effets une telle idéologie peut avoir sur la conscience : la distinction et la hiérarchisation entre sujet et monde extérieur fait que l'environnement n'apparaît au sujet que comme un champ à maîtriser, à subjuguier et à exploiter. Le monde extérieur est là pour la gratification « des atomischen Interesses » et cette gratification peut être obtenue en appliquant du travail et du capital. Dans *Isola*, Diane de Margerie présente une vision contraire de la relation entre être humain et île. L'île n'y est pas seulement une chose sur laquelle il faut agir, mais un endroit qui transforme les êtres humains tout autant qu'il est transformé par eux. Ainsi, en comparant l'histoire de *Robinson Crusoe* à celle de Selkirk, le naufragé qui a été le modèle pour le roman, l'autrice observe :

[...] l'image qui me reste n'est pas celle d'un Robinson industriel comme dans le roman de Defoe, mais celle, véritable, de l'hybride qu'il était devenu quand, au bout de quatre ans d'une solitude démentielle, il fut enfin sauvé, vêtu des peaux des bêtes qu'il avait tuées, incapable de parler, ayant oublié le langage. (IL : 69)

À travers la citation de Deleuze, nous avons donc pu dégager un autre aspect de la critique du sujet dans l'ouvrage de Diane de Margerie, à savoir le fait que le moi unique remplit une fonction économique et que sa forme répond aux exigences du capitalisme. Sur ce plan-là, sa critique part d'une idée de base semblable à celle qu'exprime Marx avec le terme d'idéologie : les circonstances économiques façonnent la forme et les contenus de la conscience. Il en découle une autre thèse que nous avons déjà abordée plus haut, lorsque nous avons rapproché *Isola* du texte d'Henri Michaux, à savoir que le sujet ne correspond pas à un quelconque état naturel. Il est construit, car c'est en participant à la société que l'on se voit obligé de développer ou d'assumer une identité figée et délimitée. Comme nous l'avons déjà signalé, il est toutefois difficile de lire cette critique matérialiste du sujet sans percevoir l'ironie qui résulte des circonstances dans lesquelles la narratrice peut accomplir son voyage.

Nietzsche, de son côté, voit dans la morale la cause principale des illusions de la conscience, car elle cache les luttes pour le pouvoir qui sous-tendent toutes les actions et interactions humaines. D'après lui, l'homme aurait tendance à prendre la morale et ses jugements pour éternels et universellement valables, alors qu'ils sont, en réalité, historiquement contingents et rien d'autre que les produits des relations de pouvoir. La lutte pour le pouvoir est aussi à l'origine de l'invention du sujet. Selon lui, ce sont les faibles, les opprimés, qui avaient besoin de l'idée de sujet – « sujet » n'étant pour lui qu'un terme moderne pour « âme ». La raison en est que le sujet permet de poser une essence immuable derrière toutes les actions et de tenir cette

essence pour responsable des bonnes et des mauvaises actions. Or, pour Nietzsche, il y a seulement des actions et celles-ci ne peuvent être ni bonnes ni mauvaises. En vérité, ils ne sont que l'expression de la force et il est dans la nature de la force de se décharger, c'est-à-dire, de tendre à en surmonter une autre. Par conséquent, il n'y a pas de morale, il y a seulement des gradations de force ou de pouvoir. L'idée du sujet contredit ce constat, car elle implique que la force dominante choisirait de dominer et qu'elle pourrait agir différemment, de la même façon que les faibles choisiraient d'être faibles. Nietzsche l'exprime ainsi :

Das Subjekt (oder, dass wir populärer reden, die Seele) ist vielleicht deshalb bis jetzt auf Erden der beste Glaubenssatz gewesen, weil er der Überzahl der Sterblichen, den Schwachen und Niedergedrückten jeder Art, jene sublime Selbstbetrügerei ermöglichte, die Schwäche selbst als Freiheit, ihr So- und So-sein als Verdienst auszulegen. (Nietzsche 2020b : 280 sq.)

Qu'est-ce que cette digression dans la pensée de Nietzsche apporte à notre questionnement ? Tout d'abord, il faut reconnaître que l'insistance sur le pouvoir, telle qu'elle est présente chez Nietzsche, ne semble pas vraiment correspondre à la manière de penser de Diane de Margerie. Si l'on voulait néanmoins faire un rapprochement, on pourrait souligner le fait que les deux ont en commun l'idée que la morale joue un rôle significatif dans la construction du sujet. Ainsi, pour reprendre la citation plus haut, le fait de perdre son moi unique signifie aussi de « cesser de penser à la conscience, au devoir, à la volonté » (IL : 124). La conscience – entendue ici comme la faculté morale, la mauvaise conscience – disparaît donc en même temps que le sujet, ce qui permet de s'assimiler à la nature et, par la suite, de se « fondre dans l'ailleurs », c'est-à-dire de surmonter la distinction sujet-objet. La nature n'a pas de morale et le développement de la conscience chez l'homme fait que celui-ci s'éloigne d'elle. En suspendant les jugements mo-

raux, ce mouvement peut être renversé. La rupture de l'homme avec la nature suite au développement de la conscience est aussi l'un des thèmes principaux des premiers chapitres de la *Genèse*, un autre texte auquel Diane de Margerie se réfère à plusieurs endroits (voir par exemple : IL : 49, 93, 136 sq.). Dans la Bible, dès que l'homme acquiert la connaissance du bien et du mal, il prend conscience de sa propre nudité – selon nous, une métaphore pour la naissance du sujet et de la prise de conscience de l'opposition entre homme et nature.

En lien avec ces considérations, il nous semble nécessaire de mentionner une autre explication du rapport entre moralité et subjectivité proposée par Nietzsche : d'après lui, ce sont en outre la punition et la culpabilité qui sont responsables pour le développement de la conscience. À mesure que les sociétés se sont développées, le nombre d'interdits a augmenté et les outils pour entraver et punir les digressions de ses membres se sont eux aussi multipliés. Ainsi, face à la menace des diverses punitions corporelles, les membres de la société se sont vus contraints de détourner la direction de leurs forces de l'extérieur vers l'intérieur, si bien que les pulsions qui s'exprimaient auparavant dans la violence et la cruauté envers l'autre, se sont muées en actes de cruauté envers soi-même. Pour Nietzsche, c'est là l'origine de la mauvaise conscience, de la morale et de l'intériorité de l'homme – intériorité qui mènera à son tour à l'invention de l'âme (2020b : 322 sq.).

Sur ce point, l'argumentation de Nietzsche ressemble également à l'explication fournie par la Bible : chez lui, tout comme dans les premiers chapitres de la *Genèse*, le développement de la faculté morale tire l'homme de manière violente de son état de béatitude animale (2020b : 323). Le passage de l'animal à l'homme et vice versa joue également un rôle important dans l'ouvrage de Diane de Margerie. Il en sera encore question dans le deuxième chapitre de ce travail.

En dehors de la question de la moralité, Nietzsche nous livre encore d'autres réflexions importantes sur le sujet. Dans sa critique de l'idée d'un être moral responsable pour toutes les actions, il recourt à une argumentation linguistique. Dans ce travail, nous avons déjà utilisé cette argumentation de manière préliminaire. Cette critique linguistique consiste à dire que le langage, avec son sujet grammatical, a engendré le sujet au sens philosophique. La raison en est que le langage amène à penser que, derrière chaque action, il y ait un auteur qui en est responsable. Mais cet auteur est une invention, il est, comme le dit Nietzsche, « *hinzugedichtet* » (2020b : 279). En effet, en introduisant l'auteur on double l'action. Ainsi, la phrase : « Le feu brûle » contient déjà un pléonasme. On n'a pas le droit de déduire de l'action de brûler un sujet qui exécute cette action. Si l'on accepte l'argument de Nietzsche, la locution de Descartes : « Je pense, donc je suis », commence à s'écrouler. Le « je » disparaît dans cette phrase et avec lui toute la première partie de la locution. La conséquence que Nietzsche en tire est que le « je » arrête d'être l'auteur et le maître de sa pensée. Au lieu de cela, la pensée devient autonome, elle commence à hanter l'homme : « [...] ein Gedanke kommt, wenn 'er' will, und nicht wenn 'ich' will; so dass es eine *Fälschung* des Thatbestandes ist, zu sagen : das Subjekt 'ich' ist die Bedingung des Prädikats 'denke' » (Nietzsche 2020a : 31). Cet argument nous sera encore utile pour l'analyse des moyens stylistiques employés par Diane de Margerie pour mettre en scène la déconstruction du sujet.

⁵ Il convient ici de préciser que Nietzsche emploie le terme *dividuum* pour décrire l'homme qui agit selon des principes moraux rigides, ce qui va, dans une certaine mesure, à l'encontre de notre raisonnement. L'homme moral, en se sacrifiant pour une idée ou un principe, choisirait de sacrifier une partie de lui-même au profit d'une autre partie qui lui est

Il nous reste encore à illustrer un dernier élément de la critique nietzschéenne du sujet. Cet élément nous servira aussi de transition à la pensée de Freud. Ce qui relie Nietzsche et Freud, c'est que pour eux, notre appareil psychique et physiologique est foncièrement divisé. Dans le cadre de notre analyse du texte d'Henri Michaux, nous avons déjà utilisé le terme *dividuum*, emprunté à Nietzsche (1975 : § 57)⁵, pour décrire le foisonnement des personnalités et des moi qui, selon le premier, correspond à la nature des êtres humains. L'aversion qu'éprouve Henri Michaux contre l'obligation de « garder un même moi » rejoint dans plusieurs aspects la philosophie de Nietzsche. Ce dernier compare l'organisation de notre corps et de notre psyché à l'organisation d'un État : « [...] unser Leib ist ja nur ein Gesellschaftsbau vieler Seelen [...] » et ce n'est qu'en l'emportant sur de nombreuses « *Unterwillen* » que la volonté arrive à mettre en marche l'ensemble du corps (2020a : 33). Mais à la différence de Michaux, Nietzsche réduit la foule des âmes et des volontés à deux catégories fondamentales qui sont à l'œuvre dans l'acte de la volonté : il y a d'un côté celle ou celles qui commandent (il ne ressort pas clairement du texte de Nietzsche s'il s'agit ici d'une ou de plusieurs volontés) et de l'autre côté celles qui obéissent (2020a : 33). Une telle réduction et hiérarchisation n'est pas entièrement compatible avec les conceptions de Michaux et de Margerie. De plus, pour Nietzsche, la volonté a toujours pour but d'augmenter son pouvoir (2020a : 38) – même l'idéal ascétique s'explique selon lui ainsi. En revanche, chez Michaux et chez Diane de Margerie, la volonté paraît plus contradictoire. Ainsi, Diane de Margerie écrit : « Accepter que l'on désire ceci et cela, ceci

plus cher : il devient ainsi un *dividuum* (Nietzsche 1975 : § 57). Néanmoins, le terme nous semble approprié pour décrire la multiplicité des identités dont il est question chez Michaux et Margerie.

et son contraire. Cesser de penser à la conscience, au devoir, à la volonté mais larguer tout cela dans le Pacifique et laisser la mer ruisseler sur son corps » (IL : 124). Pour elle, la volonté n'est pas réductible à un seul but. Il en va de même pour Henri Michaux : « Chaque tendance en moi avait sa volonté, comme chaque pensée dès qu'elle se présente et s'organise a sa volonté. Était-ce la mienne ? Un tel a en moi sa volonté, tel autre, un ami, un grand homme du passé, le Gautama Bouddha [...] » (Michaux 1989 : 217).

Passons maintenant à Freud, le troisième « fondateur » de l'école du soupçon. Tout comme les trois auteurs mentionnés ci-dessus, il rejette la notion de l'unité du sujet. Il reprend l'idée de Nietzsche d'un « Gesellschaftsbau vieler Seelen » et la pousse encore plus loin en proposant un modèle détaillé de la structure psychique. Chez lui, le *dividuum* se compose du sur-moi, du ça et du moi. Ces trois niveaux psychiques fonctionnent selon des logiques complémentaires, mais différentes, de sorte que l'un peut agir de manière délétère sur l'autre et faire basculer tout l'ensemble psychique. Ce qui fait de Freud l'un des représentants de l'école du soupçon, c'est que pour lui, le jeu des pulsions échappe souvent à notre entendement. Les pulsions, les désirs, les craintes et les souvenirs refoulés tombent tous sous le domaine de l'inconscient ou du ça. Or, la conscience est souvent incapable d'accéder à l'inconscient et d'en déchiffrer les contenus. Moyennant l'interprétation des rêves et le travail thérapeutique basé sur la libre association et le transfert, la communication entre le moi et le ça peut être rétabli.

⁶ Un autre passage qui témoigne de la présence de la pensée de Freud dans *Isola* est le suivant : « [...] même une petite île comme Procida peut incarner en elle tous les extrêmes,

Il est très vraisemblable que la pensée de Freud a, dans une certaine mesure, informé l'écriture de Diane de Margerie, par exemple en ce qui concerne le thème récurrent du retour à l'enfance : « Il m'était impossible de contrecarrer le puissant courant qui revenait vers l'intérieur, comme il est impossible de ne pas faire retour à l'enfance [...] » (IL : 102) ; ou bien : « À vrai dire, sous ses allures de départ, le voyage cache souvent un retour à l'enfance [...] » (IL : 31).⁶ L'idée que les expériences infantiles puissent continuer à nous hanter beaucoup plus tard rappelle Freud. Le désir d'un retour à l'enfance qui traverse *Isola* fait en outre penser à la compulsion de répétition, elle-même liée à la pulsion de mort. Celle-ci s'exprime entre autres dans le « Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes » (Freud 1967 : 38). Cette pulsion de revenir en arrière va à l'encontre de l'idée du sujet autonome et indépendant telle qu'elle a été défendue par les philosophes des Lumières. Le *sapere aude* de Kant trouve ainsi un contrepoids important dans la tendance régressive. Le fait d'être un sujet, d'être un individu et d'affirmer à tout moment son indépendance et sa compétitivité demande des efforts et l'existence d'une telle tendance régressive impliquerait qu'il y ait des éléments psychiques qui refusent de les fournir. Ce refus se manifeste dans le désir de revenir à l'enfance et d'ainsi retourner à un état de minorité.

De plus, pour nous arrêter encore sur le *sapere aude* de Kant, nous avons déjà vu que, selon les critiques marxistes, l'exhortation à l'individualisme repose sur un paradoxe, car l'individu n'a pu émerger qu'au sein d'une société très forte, une société marquée par un haut degré d'interdépendance.

toutes les initiations : la tentation presque naturelle de l'inceste, [...] la nécessité de mythifier l'image du père [...] » (IL : 138).

Cela soulève à son tour la question de savoir si, en prônant l'individualisme, on n'introduirait qu'une nouvelle illusion, à savoir celle de l'autonomie. Henri Michaux, en tout cas, semble prendre une position plus réservée quant au potentiel émancipateur de la pensée : « *D'ailleurs, QU'EN SAIT-IL [le philosophe] DE SA PENSÉE ? Il en est bien mal informé. [...] Les composantes de sa pensée, il ne les connaît pas ; à peine parfois les premières ; mais les deuxièmes ? les troisièmes ? les dixièmes ?* » (Michaux 1989 : 219). À la différence de Kant, le savoir représente pour lui un jeu à somme zéro. Et même la critique de la raison, moyen par lequel Kant tâche de jalonner le terrain dans lequel le *sapere aude* peut être valable, ne peut avoir pour lui qu'un succès limité :

En un point aussi, l'examen de la pensée fausse la pensée comme, en microphysique, l'observation de la lumière [...] la fausse.

Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre. Toute science crée une nouvelle ignorance. Tout conscient, un nouvel inconscient. Tout apport nouveau crée un nouveau néant. (Michaux 1989 : 220)

Il serait bien sûr vain de vouloir déduire des quelques passages cités l'attitude de Michaux et de Margerie envers la philosophie des Lumières. Mais il ressort du texte de Diane de Margerie que le voyage représente pour elle un autre mode de connaissance qui ne s'appuie pas seulement sur la pensée rationnelle : en voyageant, l'homme découvre sa minorité à l'égard du monde extérieur : « Le voyage nous apprend que nos forces sont limitées, que les hantises irrationnelles sont plus fortes que nous, que la raison ne domine pas le chaos, qu'il y a des deuils impossibles à faire » (IL : 103).

Diane de Margerie se réfère également de manière critique à la psychanalyse, par exemple dans ses réflexions sur l'enfance de Darwin : « [...] il y a des deuils impossibles à faire. On nous a tellement affirmé qu'il fallait guérir de nos hantises en les disséquant, prendre conscience des faits obscurs

et refoulés pour nous en libérer [...] mais non » (IL : 30 sq.). L'autrice met ici en doute l'efficacité de la psychanalyse. Nous nous gardons, nous aussi, de procéder à une interprétation psychanalytique d'*Isola* qui risquerait de prendre le texte pour l'expression directe de la psyché de l'autrice. Mais à l'aide de la pensée de Freud, nous avons pu dégager un autre motif littéraire concourant à la déconstruction du sujet dans le texte, à savoir le désir de revenir au début, ou en d'autres termes : la tendance atavique.

En essayant de comprendre les idées des penseurs que Paul Ricœur a regroupés sous le nom « école du soupçon », nous avons pu dégager différentes manières de déconstruire le sujet. Nous avons aussi établi des correspondances entre leurs idées et certains thèmes abordés dans *Isola*. À cet endroit, il convient de rappeler encore une fois que nous ne voulons pas insinuer que Diane de Margerie ait activement tâché d'incorporer les idées des philosophes que nous venons de mentionner dans son œuvre. La désignation de Paul Ricœur nous servait avant tout comme fil conducteur et comme trame pour notre interprétation. Pour conclure ce chapitre, résumons les observations que nous avons faites :

1. Le sujet naît des interactions sociales.
2. Le mode de production capitaliste favorise l'émergence du sujet et de l'individualisme tels que l'on les conçoit dans la société occidentale.
3. La morale contribue à la construction du sujet.
4. Le sujet n'est ni cohérent ni unifié : il faudrait, selon les auteurs cités, remplacer l'individu par le *dividuum*.

5. L'homme a tendance de vouloir « rétablir un état de chose antérieur ».7

3. Surmonter le sujet en remontant aux origines

Nous avons déjà constaté que l'un des thèmes récurrents dans *Isola* est le désir de retourner dans l'enfance. Mais le désir de faire retour ne s'arrête pas là. Dans plusieurs endroits du texte se manifeste aussi une tendance de revenir encore plus en arrière, de « revenir au début de la création » (IL : 74), là où les frontières entre les espèces commencent à s'estomper. C'est le contact avec la nature des îles Galapagos qui semble inspirer à la narratrice un tel mouvement régressif. Mais l'impression d'être en face d'une nature originelle a elle-même été préparée par la culture : la narratrice arrive sur les îles Galapagos avec un certain nombre d'idées préconçues et d'images préfabriquées par rapport à la flore et la faune autochtones. Ces idées préconçues sont en partie dues à l'expédition de Darwin qui a fait entrer les îles Galapagos dans la conscience collective. Dès le début, le personnage de Darwin semble planer sur le voyage de Diane de Margerie : à Puerto Ayora, là où l'autrice passe une grande partie de son séjour, il prête par exemple son nom à une station de recherche, la station Darwin, ainsi qu'à l'avenue qui y mène et dans le *Salvavida*, le restaurant qu'elle fréquente presque tous les soirs, se trouve une fresque du scientifique (IL : 37, 101). De plus, Darwin semble déterminer la manière dont la narratrice perçoit

certain animaux, car il est souvent question de leur aspect préhistorique – association qui lui a peut-être été inspirée par les théories du scientifique anglais. Mais les idées préconçues de la narratrice se heurtent au début à une réalité décevante : la nature de l'île de Santa Cruz offre un aspect indigne et semble avoir été en grande partie apprivoisée, si bien que l'autrice se demande : « Où sont donc ces animaux dont on m'a tant parlé ? » (IL : 23). Pour le moment, son désir de découvrir la faune des îles Galapagos dans un état « évoquant la préhistoire » et d'ainsi faire correspondre son expérience à celle de Darwin ne se réalise pas : « Les animaux évoquant la préhistoire s'avèrent pour l'instant n'être qu'un mythe, car de toute une journée passée à la station de Darwin [...] je n'ai vu qu'un seul malheureux iguane à l'air dégoûté » (IL : 21). La première tortue géante qu'elle rencontre est enfermée dans un enclos et il paraît que ces animaux ne survivent que grâce à l'intervention des hommes qui les élèvent « jusqu'à ce qu'elles aient deux ans » pour ensuite les réintroduire dans la nature (IL : 23). Mais la narratrice semble déterminée à ne pas laisser ce fait entacher ses images préconçues. Ainsi, après avoir remarqué que les pierres parsemant l'île ressemblent aux tortues géantes, elle constate : « Il suffit d'imaginer que ce sont là des tortues millénaires pour être satisfait » (IL : 23). De même, l'iguane mentionné plus haut, malgré son aspect malheureux, la frappe déjà avec sa « tête du début des âges, entre celle d'un lézard et celle d'un oiseau de proie » (IL : 21). Elle espère que les animaux se présenteront à elle dans un état plus digne sur une île « moins habitée, non polluée par la présence humaine » (IL : 23). La narratrice ne cache pas qu'elle a des

⁷ Nous nous servons ici de la traduction de Paul Ricœur de la citation de Freud (Ricœur 1965 : 285). Nous avons déjà utilisé la citation originale ci-dessus.

idées précises par rapport à ce qu'elle souhaite voir. Elle semble même déjà savoir ce qu'une telle vue signifierait pour elle : « [...] la beauté de ces bêtes consisterait surtout à ce qu'elles soient groupées en grand nombre, en troupes, en multitudes obscures ; elles incarneraient alors, enfin, une liberté à laquelle personne ne pourrait porter atteinte » (IL : 23 sq.).

La narratrice s'approprie encore davantage les théories de Darwin lorsqu'elle commence à lire la *Nouvelle Biographie de Darwin* de John Bowly et l'*Autobiographie* écrite par Darwin lui-même. Ainsi, *Isola* se transforme de plus en plus en dialogue avec le scientifique anglais. À cet égard, *Isola* peut-être considéré comme un récit de voyage du type des *second journeys* (Leavenworth 2020 : 86). Les *second journeys* se caractérisent par le fait que leurs auteurs ont pour but de répéter le périple d'un personnage historique ou littéraire célèbre. Ainsi, le second voyage s'entend comme conversation intertextuelle avec un prédécesseur historique et avec le passé dans lequel celui-ci évoluait. À ce titre, le second voyage permet de comparer le passé au présent et d'ainsi faire ressortir les différences et les ressemblances entre les époques. L'expédition de Darwin et ses biographies constituent ainsi le « premier récit de voyage » auquel se réfère Diane de Margerie surtout dans la première moitié de son ouvrage. Ce premier récit détermine la structure du *second journey* (ce qui, dans le cas d'*Isola*, n'est vrai que dans une moindre mesure [Leavenworth 2020 : 86, 95]).

Darwin, du fait de sa célébrité, exerce une influence ambivalente sur les îles Galapagos de la narratrice : d'une part, il lui permet d'entrer en contact avec un monde originel et non pollué, même si ce monde a souvent besoin d'imagination supplémentaire de la part de l'autrice pour prendre vie. D'autre part, ses découvertes font partie des raisons pour lesquelles l'archipel attire tant de touristes et perd son aspect sauvage. Ainsi, l'autrice se demande : « Alors comment concilier la notion de 'zone protégée' avec la multiplication des relations entre les îles et le continent, et avec le boom

touristique ? [...] Pour que le paradis demeure un paradis, sans doute faut-il y renoncer ? » (IL : 55). Au début, la tentative d'accéder à un sentiment d'authenticité à l'aide du « premier voyage », élément typique des *second journeys* (Leavenworth 2020 : 89), ne réussit qu'à moitié : les impressions de Puerto Ayora et les premiers iguanes et tortues rencontrés ne rendent que manifeste à quel point les îles ont été transformées par la modernité. L'autrice se voit pour le moment incapable « to escape to less 'evolved' sites » (Leavenworth 2020 : 90). Mais un peu plus tard, son expérience semble s'accorder davantage avec la vision darwinienne et l'autrice est frappée par l'idée d'une « communauté d'origine » et d'une parenté entre les espèces (IL : 34) :

Comment ne pas être saisi, aux Galapagos, par les plaintes presque humaines des otaries, par l'œil plein d'expérience résignée de la tortue, par la familiarité gourmande des moineaux et fraternelle des dauphins ? Comment ne pas voir les affinités entre la pensée de Darwin et celle d'un Lafcadio Hearn interprétant l'univers du bouddhisme : 'La plainte grêle du grillon nocturne est peut-être celle d'une voix jadis humaine qui se lamente ; les singulières marques rouges qui se voient sur la tête des cigales sont les caractères de noms de fantômes [...]'. (IL : 34)

Encore plus tard, sur une plage déserte, à l'écart de la vie moderne de l'île de Santa Cruz, ses attentes par rapport au paysage des îles Galapagos sont entièrement satisfaites : « Enfin ! Voici *enfin* un paysage tel que j'espérais le trouver : une plage dévorée par la mangrove, avec, à marée basse, une quantité inouïe d'oiseaux, et personne ! » (IL : 64).

D'après Lindgren Leavenworth, la rencontre d'un élément qui évoque l'état originel d'un environnement rendu méconnaissable par la modernité appartient aux thèmes récurrents des *second journeys*. Il s'agit là d'une forme de nostalgie qui entraîne le risque de virer dans l'idéalisation du passé (Leavenworth 2020 : 90). Mais *Isola* échappe au piège dans lequel donnent beaucoup d'ouvrages de ce type en évitant de représenter le passé comme

un paradis écologique. Si jamais une sorte d'équilibre écologique existait, il a déjà commencé à disparaître à l'âge des premiers colons : « [...] trop de corsaires, de flibustiers, de baleiniers sont passés par là, massacrant les tortues géantes renversées sur le dos par ces affamés [...] » (IL : 24). C'est le passé qui a fait basculer l'écosystème des îles tandis que le présent tâche de le rétablir :

Les colons avaient autrefois introduit des espèces domestiquées (chiens, chats, vaches, chèvres, cochons) qui ont ravagé les tortues et les iguanes. [...] Les hommes qui avaient importé ces nouvelles espèces destructrices ont participé au meurtre général de centaines de milliers de tortues, ils ont mangé la chair des iguanes ; à présent, pour annuler ce temps des massacres, règne l'obsession de conserver, de faire se reproduire. (IL : 26 sq.)

La nature elle-même, même si l'autrice semble projeter de nombreux désirs et d'idéaux sur elle, n'est jamais représentée comme harmonieuse :

Mais encore : ambivalence de cette 'parenté intime' entre l'homme et l'animal. Cette pensée n'est consolante qu'en apparence si l'on songe aux carnages perpétrés par les animaux entre eux, semblables en cela aux humains. Mais avec l'excuse qu'ils mangent pour se nourrir au lieu de tuer par ambition. Et puis, n'éprouvent-ils pas cruellement le désir de 'marquer leur terrain' ? (IL : 35)

L'idée qu'il y ait des « barrières entre les règnes » (IL : 35) ne paraît plus plausible à l'autrice, malgré les implications ambivalentes qui en découlent. Par la suite du texte, cette vision darwinienne façonnera de plus en plus le regard que porte Diane de Margerie sur les îles Galapagos. Ainsi, sur l'île de Santa Fé, le fait d'être dans un espace habité uniquement par des animaux lui donne « cette miraculeuse impression d'être au commencement du monde, avant que la création ne soit achevée, avant que l'homme et la femme n'aient fait leur apparition » (IL : 105). Une fois que les « barrières entre les règnes » ont été détruites, la possibilité s'ouvre de parcourir à volonté l'échelle de l'évolution. La narratrice éprouve ainsi « le désir ou la

possibilité de devenir ce que l'on observe » et de « se quitter soi-même pour devenir l'autre », elle ressent sa « vie projetée dans ces crabes, ces petits coquillages » et dans « la pose élégante et investigatrice, prête à l'envol, du héron bleu » (IL : 117). En s'assimilant aux animaux, elle suit l'exemple d'un certain type de personnage de la littérature marine :

Et ce qu'il y a d'intéressant dans les personnages de Melville hantés par la mer, c'est qu'ils dépassent toute psychologie, dépassent notre entendement car ils ont été contaminés par les éléments, ou par les bêtes : entre Achab et la Baleine Blanche, entre les harponneurs obstinés et les tortues défiant les obstacles, existe une osmose qui, tout comme les œuvres de Darwin, célèbre ce qui en nous est proche de l'animal. (IL : 41)

Mais ce mimétisme ne se limite pas aux hommes et aux animaux. Les frontières entre les êtres vivants et les choses inanimées semblent, elles aussi, s'estomper : les tortues se transforment en pierres et vice versa, la lave prend la forme des iguanes, les noix de coco flottantes se muent en otaries et les îles deviennent à leur tour des tortues (IL : 118, 82, 115). La narratrice s'approche du début de la création. Là, les catégories et les distinctions n'existent pas, il n'y a qu'une seule matière primitive contenant toute la diversité future. Une autre métaphore que l'on pourrait utiliser pour s'expliquer les transformations constantes qui ont lieu dans *Isola* est celle du chaos originel : dans ce chaos, tout n'est que potentialité et les formes sont en fluctuation permanente : « Tout ici est possible » (IL : 73).

Plus on descend l'échelle de l'évolution, plus les différentes espèces convergent et se ressemblent et plus il est facile de se reconnaître et de se fondre dans l'autre. Mais le fait de vouloir recouvrer une certaine animalité perdue cadre aussi avec le désir de surmonter sa propre subjectivité. Comme nous l'avons montré au cours de notre analyse de la locution cartésienne, être un sujet signifie entre autres être conscient de soi-même, avoir la capacité de réflexion et être un individu autonome. En s'assimilant

aux animaux, en assumant la « parenté entre tous les êtres », on renoncera jusqu'à un certain degré à ces qualités. Mais ce renoncement paraît nécessaire face au chaos originel qui nous contraint de reconnaître les limites de la raison du sujet occidental : « Le voyage nous apprend que nos forces sont limitées, que les hantises irrationnelles sont plus fortes que nous, que la raison ne domine pas le chaos [...] » (IL : 103).

L'autrice ne se réfère pas seulement à Darwin et à ses découvertes scientifiques pour mettre en scène le retour aux débuts du monde. Ce sont aussi des œuvres littéraires, dont notamment celles de Joseph Conrad, Daniel Defoe, H. G. Wells, Herman Melville et Michel Tournier, qui lui inspirent cette tendance atavique. L'autrice consacre plusieurs pages à *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. En interprétant cet ouvrage, elle compare la jungle congolaise à une île et établit ainsi un lien entre son propre voyage et les événements relatés dans le roman – événements basés à leur tour sur le vécu de Joseph Conrad. Dans *Heart of Darkness*, un marin du nom de Marlow s'engage dans une entreprise commerciale belge pour remonter en bateau à vapeur le cours d'un fleuve africain. Mais plus il avance dans le continent africain, plus ses certitudes commencent à s'effondrer. Au cœur de la jungle, les réticences et la morale que la civilisation a imposées aux colons européens disparaissent et, au-delà du bien et du mal, tout un champ de possibilités s'ouvre à eux. Ils traitent les peuples autochtones avec cruauté et s'adonnent à leurs vices sans craindre les conséquences. Mais c'est Colonel Kurtz qui pousse la violence à l'extrême. Diane de Margerie cite l'ouvrage de Conrad : « Remonter le fleuve, écrit-il, c'était revenir aux premiers jours de la création [...] » (IL : 73). Le voyage de Marlow décrit donc la même trajectoire régressive que celui de Diane de Margerie. « Aux premiers jours de la création », et sur « une terre détachée des autres terres » (IL : 75, 76), le sujet commence à s'écrouler : « L'homme n'a plus aucune identité, réduit à rien, à son propre bavardage inepte » (IL : 76). Il

s'avère ainsi, à quel point le sujet a été façonné par la civilisation : « dans la solitude de l'île, débarrassé de tout enseignement moral [...] celui qui arrive dans la Terre Inconnue encore nanti d'une capacité de jugement la perd bientôt dans la folie ». La « nostalgie de l'animal » l'emporte donc sur les habitudes transmises par la civilisation (IL : 77, 78).

Tout comme dans son propre texte ou dans le roman de H. G. Wells qu'elle rapproche également de *Heart of Darkness*, la frontière entre homme et animal semble s'effacer :

« Tandis que je restais là, pétrifié d'horreur, l'une de ces créatures se souleva sur les mains et les genoux et s'éloigna à quatre pattes pour aller boire à la rivière. » Quelle différence, je me le demande encore une fois, entre ces malheureux noirs réduits à un état bestial et les bêtes humanisées qui lapent l'eau dans *L'île du docteur Moreau* ? Les frontières dans les îles perdues seraient-elles abolies ? La curiosité de l'homme va-t-elle jusqu'à le pousser à voir ce qu'il était au temps d'avant l'humaine conscience ? (IL : 78 sq.)

Selon Jean-Marc Moura, *Heart of Darkness* a souvent été interprété à travers le prisme de la psychanalyse. Du point de vue de la psychanalyse, l'atavisme qu'incarne Kurtz serait lié à l'obsession pulsionnelle de celui-ci de posséder la mère (Moura 1998 : 66). Plus haut, nous avons déjà brièvement parlé d'une affinité possible entre certains thèmes littéraires dans *Isola* et l'idée de la pulsion de mort chez Freud. L'interprétation psychanalytique de *Heart of Darkness* nous semble d'ailleurs indiquer la direction que prendrait une lecture freudienne d'*Isola*. Mais la lecture que préfère Moura se concentre sur l'appropriation de la « mythologie exotique » de la part de Kurtz. D'après lui, cette mythologie paraît particulièrement séductrice aux yeux des coloniaux européens parce qu'elle offre une perspective religieuse qui réinvestit la terre avec une signification magique qui a disparu, au moins à un niveau superficiel, en Occident. De plus, elle permet aux Européens qui savent la manière de se présenter aux autochtones comme des

êtres supérieurs et, de cette manière, de les subjuguier et de les exploiter. Kurtz tire donc profit de ce mythe de plusieurs façons : il s'en sert pour satisfaire ses « pulsions premières », pour réaliser du profit matériel et pour obtenir une identité cohérente, car ce qui caractérise Kurtz, c'est sa personnalité fragmentée. Il n'appartient à aucune nationalité fixe, poursuit des occupations très diverses, et semble réunir en soi plusieurs identités différentes. Tout au long du récit, Marlow peine à se faire une image précise de Kurtz. Contrairement à cela, la mythologie exotique présente à Kurtz un moi concret, tout-puissant et chargé d'une signification religieuse (Moura 1998 : 64-67). Il devient l'idole des autochtones et « s'unit [...] à la culture et à la terre africaines » (Moura 1998 : 66). Mais la conséquence en est qu'il s'ouvre un fossé insurmontable entre le mythe, répondant aux « pulsions premières de l'humain », et le langage, le logos occidental. (Moura 1998 : 66).

Au premier abord, cette quête du moi dans *Heart of Darkness* semble s'écarter du motif de la déconstruction du sujet tel que nous l'avons examiné dans ce travail. Jusque-là, nous avons mis l'accent sur la perte du « moi unique » chez Margerie, tandis que Kurtz, dans le roman de Conrad, désire exactement cela : un moi unique en tant que remède contre son identité fragmentée. Cette contradiction apparente peut être diminuée si l'on examine en détail l'identité dont il est question : le moi qu'adopte Kurtz est un « moi idéal, pleinement accordé à la terre africaine » (Moura 1998 : 65 sq.). C'est donc un moi plus large que le sujet occidental, un moi fusionné avec la terre et la nature environnante et qui ne ressemble guère au « moi unique et stupide, borné, têtu et limité » que fuit Diane de Margerie. On peut ainsi comparer le désir de Diane de Margerie de « se fondre dans l'ailleurs » à la quête d'un moi élémentaire de Kurtz. Les deux font preuve d'une tendance que l'on pourrait appeler « païenne », puisqu'ils as-

pirent tous les deux à accéder à un état d'esprit dans lequel la nature apparaît à nouveau animée. Une telle vision du monde semble correspondre à celle que proposent les mythologies polythéistes et animistes. Dans celles-ci, les phénomènes naturels sont personnifiés par des esprits et des divinités, tels que les dieux fleuves ou les dryades dans la mythologie grecque. Le fait de devenir un être surnaturel permet donc à Kurtz de transcender les limites de sa subjectivité et de se fondre dans le paysage. De la même manière, mais sans avoir l'ambition de devenir une idole, la narratrice d'*Isola* aspire à se transformer en animal ou à se fondre dans la vastitude de l'océan et du ciel.

Sa lecture de *Heart of Darkness* amène l'autrice également à réfléchir à la fascination qu'exercent les espaces solitaires sur nous. Elle arrive à la conclusion que ce qui nous attire tant, c'est le fait d'être en face de ce que nous ne pouvons pas définir :

Angoisse et désir de cela qui ne peut se définir. [...] Peur qui naît dans la vérité et la réalité du Loin : peur qu'il n'y ait pas d'unité, de réconciliation possible, de monde idyllique. Que la solidarité, le lien entre les êtres et les îles soit ténu, bientôt brisé ; que chaque île soit individuelle, soumise à sa propre loi. Oui, dans cette peur se cache le plaisir ambigu d'apprendre des horreurs en même temps que la nostalgie d'une foi en l'individu. Mais chacun est soi. Il n'y a pas de vie étale, réconciliée pour tous. (IL : 77)

Ce passage nous confronte à une difficulté : comment comprendre cette « nostalgie d'une foi en l'individu » ? Le désir de vivre dans des paysages primitifs et isolés, ne serait-il au fond qu'un désir d'être loin des autres et de s'assurer ainsi de son individualité, de son « moi unique » ? Si tel est le cas, est-il vraiment légitime d'associer la tendance atavique à la déconstruction du sujet ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord analyser les deux mouvements contraires abordés dans ce paragraphe : de l'un côté,

il y est question de la « peur qu'il n'y ait pas d'unité, de réconciliation possible, de monde idyllique ». Il s'agit donc de la crainte de l'atomisation, d'un basculement dans le *bellum omnium contra omnes* ou de l'impossibilité du projet civilisationnel. L'individualisme et l'isolation poussés à l'extrême, soit par une logique interne, soit par des facteurs externes, apparaissent ici comme une menace. De l'autre côté, la « nostalgie d'une foi en l'individu » semble relativiser cette peur. Mais cette expression nous paraît difficile à interpréter :

(a) Est-ce le désir de raviver la confiance en l'individu, de bâtir un individu fort, rationnel et confiant à la manière des Lumières, qui s'exprime ici ? (b) Ou s'agit-il plutôt d'un désir détourné d'anarchisme, d'atomisation, un acquiescement secret à l'idée d'un tel *bellum omnium contra omnes* ? Ce désir détourné expliquerait également pourquoi la lecture des *Robinsonades* nous fait tant de plaisir : l'idée d'être capable de survivre sans l'aide de la société nous paraît rassurante et nous flatte. Mais il faut se demander si ce désir n'existe qu'à cause de la conception de l'individu que la civilisation occidentale impose à ses citoyens et si la nostalgie éprouvée ne représentait qu'un accès de sentimentalité envers une idée qui, pour l'autrice, n'est plus tenable. (c) Ou, pour proposer une troisième interprétation, cette foi renvoie-t-elle à une confiance en l'individu de maintenir et de protéger la solidarité et l'unité menacées ?

Nous optons pour la deuxième option, puisque la « nostalgie d'une foi en l'individu » interprétée comme un désir caché d'être livré à soi-même correspond davantage aux autres parties de l'ouvrage. Il convient aussi de dire que le désir de se voir confronté à la même situation que Robinson Crusée n'équivaut pas à un acquiescement aux idéaux de l'individualisme occidental. Diane de Margerie le montre dans son ouvrage : elle oppose au « Robinson industriel » et capitaliste de Defoe (IL : 69 ; Gontard 2013 : 81) son image d'un Robinson moitié homme, moitié animal : « [...] qu'aurai-je

voulu pour Robinson ? Certes pas qu'il se souvienne des hommes et de leurs habitudes, mais qu'il aille jusqu'à changer d'espèce peut-être, qu'il oublie tout-à-fait les humains dans son désir d'être reptile ou poisson » (IL : 136). Le Robinson de Diane de Margerie, bien que livré à soi-même et tout aussi individuel que celui de Defoe, n'est pas un sujet au sens cartésien du terme : il est irrationnel, proche de la folie et incapable de parler (IL : 69). En cela, il ressemble davantage aux animaux qu'aux êtres humains. Si l'on admet donc que le terme « individu » peut avoir des acceptions différentes, la contradiction entre le désir de transcender le sujet et celui d'être tout seul en tant qu'individu peut être résolu.

Un autre passage de *Heart of Darkness*, repris par Diane de Margerie, peut contribuer à réduire la contradiction :

« Voyez-vous quoi que ce soit ? Il me semble que j'essaie de vous raconter un rêve » dit-il encore – « essai infructueux, car nulle description d'un rêve ne peut rendre cette sensation particulière, cet amalgame d'absurdité, de surprise et de confusion dans un frémissement de révolte et de lutte, cette impression d'être pris dans les rets de l'incroyable, qui est l'essence même des rêves... »

Marlow conclut : « On vit comme l'on rêve – seul... » (IL : 78)

En comparant l'état d'esprit qui naît dans les endroits isolés à un rêve, Margerie semble souligner à la fois l'état isolé et l'autonomie douteuse des êtres humains. Avec la phrase « We live as we dream – alone » (Conrad 2018 : 29), Marlow met en doute la communicabilité des expériences de la vie. Il lui semble que le langage est incapable de traduire le sens profond d'une situation. La vie est pour lui comme un rêve et l'on ne peut pas raconter un rêve de manière fidèle. Selon ce raisonnement, chaque rêveur est ainsi comme une île « soumise à sa propre loi », pour le dire avec Diane de Margerie. Mais le fait de rêver implique aussi une perte d'autonomie, puisque le rêveur n'a pas de contrôle sur les images et les impressions qui

l'assaillent. La vision de l'individu qui transparaît dans ce passage est donc celle d'un individu dépourvu de la certitude cartésienne : il ne sait ni si ses impressions du monde extérieur correspondent à la réalité, ni si sa conscience peut lui fournir des certitudes. Sur ce plan-là, cette vision semble cadrer avec celle de l'école du soupçon pour qui la conscience faisait l'objet principal de doute.

Ces considérations nous amènent à la conclusion que l'interprétation de *Heart of Darkness* que propose Diane de Margerie n'est pas en contradiction avec le motif de la déconstruction du sujet qui traverse *Isola*, même si une certaine ambiguïté persiste à cet égard : comment l'expérience de la solitude est-elle conciliable avec le désir de perdre son « moi unique » si elle ne transmet que la certitude qu'il n'y a que des individus ? La « liberté de l'Île » (IL : 76), ne renforce-t-elle ainsi que le solipsisme cartésien ? Mais vu que l'ambiguïté fait partie des outils artistiques et que la littérature peut traiter de sentiments contradictoires, il faut éviter d'imposer à tout prix une interprétation univoque à l'ouvrage.

4. Analyse formelle

Jusqu'à présent, nous avons traité notre problématique surtout sur le plan des idées et des motifs littéraires. Dans ce chapitre, nous analysons les moyens formels qu'emploie l'ouvrage pour mettre en scène la déconstruction du sujet.

Au début de l'ouvrage, une sorte d'avant-propos nous informe sur la manière dont *Isola* a été écrit : d'après celui-ci, l'ouvrage se compose d'un journal que l'autrice a tenu lors de son voyage sur les îles Galapagos et de « lectures et réflexions faites au retour ». *Isola* est ainsi un « journal de bord et de lecture en somme » (IL : avant-propos), description qui annonce déjà

le haut degré d'intertextualité qui marque l'œuvre. Les entrées de journal sont précédées d'indications de lieu et de date et classées par ordre chronologique. Les descriptions des lieux, du paysage et des impressions de l'autrice alternent avec des réflexions plus larges, souvent sur le passé de l'autrice, sur l'histoire et la politique environnementale des îles ou sur des ouvrages littéraires. Il n'est pas toujours évident de savoir quels passages remontent à « des notes prises sur le vif » et lesquels ont été rédigés ultérieurement (IL : avant-propos). La chronologie de l'œuvre est ainsi interrompue. Souvent, les réflexions de l'autrice s'éloignent fortement de la réalité qui l'entoure lors de son voyage : c'est le cas avec son interprétation de l'ouvrage de Joseph Conrad. Cette interprétation occupe environ huit pages et prend ainsi une place importante dans l'œuvre, sans qu'il y ait une relation directe entre *Heart of Darkness* et les îles Galapagos. L'effet qui en résulte est que le voyage que décrit l'autrice ne paraît pas comme un mouvement constant et linéaire dans l'espace et dans le temps, mais plutôt comme une suite de vignettes et de réflexions, reliées principalement par les thèmes littéraires et par les indications de lieu et de date. À cet égard, *Isola* peut être considéré comme un carnet de voyage dans la tradition postmoderne, car selon Holdenried, Honold et Hermes, les récits de voyage postmodernes se caractérisent souvent par le fait que le voyage lui-même n'y joue qu'un rôle secondaire. Il ne donne en premier lieu que l'occasion pour la réflexion littéraire (Holdenried et al. 2017 : 11).

Une autre considération nous amène à associer *Isola* à la littérature postmoderne. Sur le plan formel, la postmodernité prône une écriture du discontinu. Marc Gontard décrit cette écriture de la manière suivante : « Contre la pensée unitaire et totalisante de la modernité, elle met au premier plan l'expérience de l'hétérogène, de l'altérité, du chaos [...] » (Gontard 2013 : 12, 88). Pour produire cet effet de discontinuité, la littérature

postmoderne recourt à des « procédés qui relèvent du collage, de la fragmentation et de l'hybridation » (ibid. : 88). Nous avons déjà parlé du caractère fragmenté d'*Isola*. Gontard explique encore plus en détail ce qu'est l'*écriture fragmentale* au sens postmoderne :

Mais, si la mise en œuvre correspond à une mise-en-ordre, le texte fragmental, inorganisé, hétérogène apparaît au contraire comme ce qui échappe à la volonté de maîtrise en subvertissant le principe d'Unité et donc celui de Vérité issu du même rationalisme dialectique. L'écriture fragmentale apparaît au contraire comme une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des vérités provisoires. (Gontard 2013 : 103)

Dans un autre endroit, Gontard la qualifie en outre d'écriture du chaos et de l'aléatoire (ibid. : 103). Cette description nous semble correspondre à *Isola*. Dans l'ouvrage de Diane de Margerie, l'aspect chaotique est bien sûr amoindri par la cohérence des métaphores et des thèmes littéraires récurrents (dont par exemple la tendance atavique). Mais, les éléments suivants contribuent à susciter un effet de fragmentation et de discontinuité : (a) le rôle secondaire que joue la représentation du voyage en tant que mouvement linéaire dans l'espace et le temps ; (b) le caractère composite de l'œuvre qui fait que l'on ne peut distinguer les notes prises sur le vif des réflexions ultérieures ; (c) le caractère apparemment spontané et inorganisé des réflexions (ibid. : 103). Par inorganisé, nous entendons que l'agencement des réflexions dans l'œuvre paraît spontané, déterminé par le hasard et par l'association libre. Par exemple, la relecture de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier amène la narratrice à penser à son

⁸ La prise de position de Derrida à ce propos illustre cette attitude de la philosophie post-moderne : « [...] je n'ai jamais dit qu'il n'y avait pas de 'sujet de l'écriture'. Je n'ai jamais dit non plus qu'il n'y avait pas de sujet. [...] Il faut seulement reconsidérer le problème de l'effet de subjectivité tel qu'il est produit par la structure du texte. De ce que je désignais tout à

ancienne maison en Sardaigne. Elle commence à relater une histoire qui lui y est arrivée. Ce qui a suscité ce souvenir, c'est le mot « passé » qu'elle a utilisé dans le passage précédent pour décrire l'œuvre de Tournier. Cela donne l'impression que le principe d'organisation repose davantage sur l'association que sur un enchaînement rationnel.

Le caractère fragmenté d'*Isola* correspond aussi à la conception du sujet dans la pensée postmoderne. D'après Abdoulaye Diouf, la postmodernité tend à rétablir le sujet, mais à la différence de Kant et de Descartes, elle part de l'idée d'un « sujet instable, fragmenté et changeant » (Diouf 2017 : 35).⁸ Cette définition correspond largement au texte de Diane de Margerie lorsqu'il y est question du désir de « perdre son moi unique et stupide, borné, têtue et limité » (IL : 123) et de surmonter le « préjugé de l'unité » (IL : 124 ; Michaux 1989 : 217).

La déconstruction du sujet se manifeste également au niveau du langage. Pour le démontrer, reprenons encore la citation du début du travail :

Être amphibie avec simplicité, avec nudité. Accepter que l'on désire ceci et cela, ceci et son contraire. Cesser de penser à la conscience, au devoir, à la volonté mais larguer tout cela dans le Pacifique et laisser la mer ruisseler sur son corps. Se laisser aller à la pure paresse de la contemplation tandis que la peau se resserre et que les yeux brûlent à cause du sel. Perdre de vue le rivage en mettant la tête sous l'eau : tout oublier ; puis ressurgir – oublier cette horreur : le quotidien. Ensuite : flotter sur le dos. Être femme *ou* poisson. Nager, c'est cela : perdre ce que Michaux appelle le « préjugé de l'unité ».

l'heure comme le texte général – son 'bloc' – et non seulement du texte linguistique » (1972 : 122).

Comme il a raison lorsqu'il écrit : « On veut trop être quelqu'un. » C'est bien ce que pensent le voyageur et la voyageuse. (IL : 124)

Ce passage se compose d'une suite de phrases infinitives, c'est-à-dire de phrases dépourvues de sujet (p. ex. : « Être amphibie » ; « Accepter que » ; « se laisser aller »). L'omission du sujet grammatical sert à mettre en scène la disparition du sujet au sens philosophique du terme. Les phrases infinitives créent un effet de dépersonnalisation tout en accélérant le rythme de lecture et en accentuant le verbe, c'est-à-dire, l'action. Le lecteur ou la lectrice a ainsi le sentiment d'être submergé-e d'impressions et de données sensuelles. Le sujet perd le contrôle et est emporté aussi bien par les éléments que par sa propre pensée. C'est donc une illustration de la formule de Nietzsche : « [...] ein Gedanke kommt, wenn 'er' will, und nicht wenn 'ich' will [...] » (2020a : 31).

L'autrice recourt à plusieurs endroits à cette figure de style, comme dans l'extrait suivant, où la narratrice s'exhorte à retenir les leçons du voyage : « Au retour du voyage : revoir lucidement ce qu'on a vu. Accepter les ambivalences. Rejeter les certitudes. Réfléchir à comment contourner l'obstacle, l'éviter ; ne pas se perdre en affrontements inutiles » (IL : 103). Les phrases infinitives s'enchaînent ici comme des mantras et l'emploi des ellipses renforce encore l'impression de spontanéité et d'intimité. C'est une écriture qui se méfie des certitudes et de la « pensée unitaire » (Gontard 2013 : 88) et qui cherche à évoquer le chaos et l'ambivalence.

5. Conclusion

Dans *Isola. Retour des îles Galapagos*, la narratrice cherche à dépasser la subjectivité cartésienne. La conception du sujet comme être essentiellement rationnel, autonome et unique lui paraît limitative et réductrice, car

cette définition ne correspond pas à une réalité ambiguë, chaotique et irrationnelle. Le voyage représente ainsi une occasion de se libérer de cet état d'esprit, ce que la narratrice parvient à faire à plusieurs endroits dans l'œuvre en se fondant dans le paysage des îles Galapagos. Mais que signifient ces moments de transcendance ? Et quel est le mobile précis derrière ce besoin de libération ? Le besoin de dépasser le sujet, relève-t-il par exemple d'un désir de « n'être plus rien pour ne plus rien ressentir » (IL : 130 sq.) ou plutôt de l'intention d'étendre le domaine de la conscience, intention qu'avaient aussi les penseurs de l'école du soupçon (Ricœur 1965 : 43) ? Et dans le deuxième cas, la narratrice parvient-elle vraiment à dépasser le sujet ou le modifie-t-elle seulement ? Il nous semble difficile de donner une réponse définitive à ces questions. Mais nous croyons avoir pu démontrer que le texte arrive à déstabiliser l'opposition binaire entre sujet et objet et que le sujet en tant que signifié transcendantal, en tant que centre organisant tout le discours autour de lui, y est remis en question. Ces considérations rendent aussi manifeste que le terme « transcendance » atteint ici ses limites, car il impose implicitement une logique binaire (transcendance/immanence, en-deçà/au-delà), sinon un centre, à un discours qui cherche à y échapper. Sur le plan du vécu, la déconstruction du sujet se traduit par le fait que la narratrice accède à certains endroits à une conscience plus aiguë et plus en accord avec le monde : elle accède à un état qui lui permet d'échapper à l'obligation de trancher, de réduire la complexité du monde pour enfin pouvoir « se laisser aller à la pure paresse de la contemplation » (IL : 124) et « accepter les ambivalences », « accepter que l'on désire ceci et cela » (IL : 103, 124). C'est ainsi que s'ouvre la possibilité du jeu à la voyageuse.

BIBLIOGRAPHIE

Basso, Luca : « Marx gegen die Robinsonaden. Die Frage der Vereinzelung », in Bies, Michael/ Mengaldo, Elisabetta (dir.), *Marx konkret. Poetik und Ästhetik des 'Kapitals'*. Göttingen : Wallstein 2020, p. 123-138, doi.org/10.5771/9783835344464.

Conrad, Joseph : *Heart of Darkness* [1899]. Knowles, Owen/ Simmons, Allan H. (éd.). Cambridge : Cambridge University Press 2018, https://doi.org/10.1017/9781108553766.

Derrida, Jacques : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil 1967.

– : *Positions. Entretien avec Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris : Minuit 1972.

Diouf, Abdoulaye : « Suspicion postmoderne en littérature. La Modernité à l'épreuve de la contestation », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 11 : 2, 2017, p. 30-41, http://doi.org/10.18352/relief.969.

Esfeld, Michael : « Subjektivität », in Prechtel, Peter/Burkard Franz-Peter (dir.), *Metzler Philosophie Lexikon*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart : J.B. Metzler 1999, p. 573-574.

Freud, Sigmund : « Jenseits des Lustprinzips » [1920], in Freud, Anna et al. (éd.), *Gesammelte Werke*, vol. 13. Frankfurt : Fischer 1967 [en ligne], p. 1-70, https://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd13.pdf [14.08.2024].

Goldmann, Lucien : *Structures mentales et création culturelle*. Paris : Anthropos 1970.

Gontard, Marc : *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*. Rennes : Presses universitaires de Rennes 2013, https://doi.org/10.4000/books.pur.55574.

Gronke, Horst : « Bewußtsein », in Prechtel, Peter/Burkard Franz-Peter (dir.), *Metzler Philosophie Lexikon*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart : J.B. Metzler 1999, p. 76-78.

Holdenried, Michaela/Honold, Alexander/Hermes, Stefan : « Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung », in eid. (dir.) : *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin : Erich Schmidt 2017, p. 9-16, https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-17130-9.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. : *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt : Fischer 2022.

Lindgren Leavenworth, Maria : « Footsteps », in Pettinger, Alasdair/ Youngs, Tim (dir.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/New York : Routledge 2019, p. 86-98, https://doi.org/10.4324/9781315613710.

Margerie, Diane de : *Isola. Retour des îles Galapagos*. Paris : Pauvert 2003 [cité sous le sigle IL].

Mesch, Walter : « Subjekt », in Prechtel, Peter/Burkard Franz-Peter (dir.), *Metzler Philosophie Lexikon*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart : J.B. Metzler 1999, p. 572-573.

Michaux, Henri : « Postface », in *Plume. Précédé de Lointain intérieur* [1963]. Nouv. éd. revue. et corr. Paris : Gallimard 1989, p. 213-220.

Moura, Jean-Marc : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses Universitaires de France 1998.

Nietzsche, Friedrich : « Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister » [1878], vol. 1, in Colli, Giorgio/Montinari,azzino (éd.), *Digitale Krit. Gesamtausgabe – eKGWB*. Berlin/New York : De Gruyter 1975, [en ligne] http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I [13.08.2024].

– : « Jenseits von Gut und Böse » [1886], in Colli, Giorgio/Montinari,azzino (éd.), *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. München : dtv 2020a, p. 9-244.

– : « Zur Genealogie der Moral » [1887], in Colli, Giorgio/Montinari,azzino (éd.), *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. München : dtv 2020b, p. 245-412.

– : « Götzen-Dämmerung » [1889], in Colli, Giorgio/Montinari,azzino (éd.), *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. München : dtv 2020, p. 55-161.

Noetzel, Thomas : « Ideologie », in Prechtel, Peter/Burkard Franz-Peter (dir.), *Metzler Philosophie Lexikon*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart : J.B. Metzler 1999, p. 251-252.

Ricœur, Paul : *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris : Seuil 1965.

Vie publique (réd.) : « Bien-être animal : une préoccupation croissante », 19.12.2023, <https://www.vie-publique.fr/eclairage/18774-bien-etre-animal-une-preoccupation-croissante> [20.01.2025].

« ISOLA, OU L'INQUIÉTANT ISOLEMENT » : ÉLÉMENTS D'UNE POÉTIQUE DE L'INSULARITÉ (DIANE DE MARGERIE)

SOPHIE SCHUMANN

Abstract.

Cet article analyse *Isola. Retour des îles Galapagos* de Diane de Margerie, en se concentrant sur la poétique de l'insularité développée dans le récit. À travers des descriptions détaillées des îles et de leur faune, l'auteure explore la relation entre l'individu et l'île, utilisant des références intertextuelles pour enrichir son propos. L'étude s'appuie sur des théories littéraires, notamment celles de Horst Brunner et Gilles Deleuze, et examine comment l'isolement insulaire génère chez l'écrivaine une quête artistique et intérieure, marquée par une transformation personnelle.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2025 | Vol. 11

Étonnantes voyageuses:

Réécrire le monde au féminin

Seite 36-61

vistazo.

« ISOLA, OU L'INQUIÉTANT ISOLEMENT » : ÉLÉMENTS D'UNE POÉTIQUE DE L'INSULARITÉ (DIANE DE MARGERIE)

SOPHIE SCHUMANN

1. Introduction

L'objet de ce travail est l'ouvrage *Isola. Retour des îles Galapagos* (2003) de l'écrivaine française Diane de Margerie. Cet ouvrage relève d'une littérature personnelle et argumentative basée sur son vécu et ses impressions lors de son voyage aux îles Galápagos. Le but de cette analyse est de dégager la poétique de l'insularité développée dans le récit. À cet égard, l'accent est mis sur les moyens linguistiques et stylistiques employés par l'auteure pour décrire les îles, et plus précisément les îles Galápagos. Par exemple, dans ses multiples descriptions de la nature des îles Galápagos, ou dans sa description des animaux. Son œuvre possède aussi des caractéristiques poétiques grâce à ses nombreuses références intertextuelles.

Le deuxième chapitre présente d'abord les caractéristiques littéraires du récit. Nous abordons à ce sujet la spécificité du genre de la littérature de voyage. Cette partie du travail s'appuie notamment sur l'article « La littérature de voyage et d'ascension : du passage de la relation de voyage à la conscience de la relation au monde » de Françoise Besson (2017).

Les trois chapitres qui suivent abordent la notion d'insularité, qui occupe une place centrale dans ce travail. Des approches de définition importantes sont tirées de Horst Brunner dans son ouvrage *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur* (1967), ainsi que de

Gilles Deleuze dans le volume *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974* (2002). Dans le cinquième chapitre, nous abordons en détail l'écriture poétique de l'auteure et nous comparons la perception subjective de Diane de Margerie à celle, plus neutre, d'un cartographe.

La partie principale de ce travail est basée sur la classification de Brunner de l'île en zones « intérieure » et « extérieure ». Dans les deux chapitres d'analyse suivants, nous allons classer les symboles et les thèmes de l'ouvrage en fonction de ces deux domaines, pour ensuite les analyser dans le contexte d'une poétique de l'insularité. Dans ce contexte, l'entretien avec Diane de Margerie dans le recueil *Îles funestes, îles bienheureuses* (2004) édité par Émeric Fisset est une source importante, ainsi que plusieurs références intertextuelles de Diane de Margerie. À partir de cette analyse, nous allons enfin répondre à la question de savoir comment l'isolement (sur l'île) crée chez l'auteure un besoin d'art et de poésie et évoque un changement intérieur.

2. Caractéristiques littéraires du récit

Isola. Retour des îles Galapagos est un texte narratif en prose, même s'il comporte des éléments poétiques. Nous y trouvons une multitude de références intertextuelles et de nombreuses figures de style. *Isola* est un carnet de voyage tout en étant un journal intime où Margerie communique ses pensées personnelles au lecteur. L'ouvrage reconstitue le journal de l'auteure qu'elle a tenu pendant son voyage aux Galápagos en hiver 2000 (cf. Fisset, Brosse 2004 : 118). Il se compose de dix chapitres dont les titres sont déjà une référence à l'écriture poétique de l'ouvrage. Dans chaque partie, Margerie précise quand elle a visité certains endroits, en mentionnant des dates et des lieux précis, renforçant ainsi l'apparence de récit de voyage de son texte.

Comme l'explique Françoise Besson dans son article, c'est le récit de voyage qui « éveille notre conscience de l'autre et du monde » (Besson 2017 : par. 1). Besson souligne à cet égard qu'une caractéristique de la littérature de voyage, c'est « l'observation de l'infiniment petit, la minuscule fleur ou l'insecte, [qui] conduit le voyageur [...] à avoir un rapport au monde plus humble » (Besson 2017 : par. 8). La citation suivante de Diane de Margerie confirme cette affirmation :

Cet envol d'insectes loin des 'flaques' me semble cerner l'essentiel du voyage qui tient au trajet en lui-même, un trajet éphémère mais hors du temps, qui répond à un appel puissant et remplace la durée par l'espace. (IL :: 133)

La comparaison avec le monde animal pousse l'auteure à réfléchir plus profondément sur l'origine du voyage. L'expression « trajet éphémère mais hors du temps » exprime l'impression d'intemporalité de son voyage. Chez Margerie, ce sont surtout des émotions durables qui lui demeurent après son séjour aux Galápagos et qui, comme on peut le constater dans le dernier paragraphe de l'ouvrage, la poussent à écrire :

De toutes ces images liées à des îles [...] laquelle surnage dans mon esprit ? Oui, c'est bien elle [...] une image de victoire, de liberté, de triomphe, l'image d'un envol, d'un trajet qui serait plénitude [...] alors heureusement [...] surgit la pensée de l'encre noire et le fait de pouvoir écrire, écrire un livre en quelques jours ; les mots se pressent, j'entends le livre au fond de ma tête, sonore, avec les vagues – mais non, le livre n'est pas écrit, il flotte seulement, tandis que la houle soulève encore l'esprit. [...] voguant d'une île à l'autre, ne sachant d'où je viens et encore mais où je vais – ce que l'on appelle, dans notre pauvre langage humain, être perdue en allant, comme l'écrivit Baudelaire, 'n'importe où hors du monde'. (IL : 139, 140)

Cette citation met également en évidence le fait que la nature est une source d'inspiration puissante pour sa création littéraire. La référence à Charles Baudelaire renforce ici le sentiment de sa recherche existentielle et

de son aspiration à la liberté créative. Dans le cadre de ce travail, notre objectif est donc, comme précisé, de dégager quelques éléments d'une poétique de l'insularité.

3. La notion d'île

Il existe plusieurs façons de définir les îles. Dans ce chapitre, nous allons donner un aperçu des définitions géographiques et des considérations philosophiques. Les îles sont depuis l'Antiquité des concepts de l'histoire culturelle européenne et peuvent représenter à la fois un paysage géographique et un paysage intime. L'île peut représenter un paradis, un lieu de désirs, un refuge intérieur ou un lieu d'évasion, un lieu de solitude et d'abandon ou un lieu de peur et de terreur (cf. Pichler, Jurcic, Roca Arañó, Siguan 2023 : 11 et Genet 2001 : 16).

L'île peut, de façon simple, être « définie comme une terre entourée d'eau » (Grondin, Genevois 2022 : par. 1). Le géographe considère qu'il s'agit là d'une structure topologique bien définie. Néanmoins, cette discontinuité physique comporte aussi certaines limitations, telles que l'enclavement, l'éloignement mais aussi l'isolement (cf. Grondin, Genevois 2022 : par. 1 et Moles 1982 : 281). D'après Bernardie-Tahir et Taglioni dans leur article « Les territoires insulaires : des lieux d'exception » (2016 : 44-49), il est souhaitable d'éviter ces considérations purement quantitatives, qui forment la base de la nissonologie, car les limites d'îles impliquent aussi des dimensions psychologiques (cf. 2016 : 44). C'est la raison pour laquelle Brunner définit l'île à la fois sur le plan géographique et sur le plan temporel. Il en décrit quatre caractéristiques. L'île est close, limitée, a une forme temporelle caractéristique – la durée, qui est sensée stagnante ou circulaire – et est en antithèse au monde (cf. 1967 : 22, 23). Nous examinerons plus en détail la forme temporelle particulière de la durée dans chapitres qui suivent.

Selon les éditeurs de l'œuvre *Inseln als literarischer und kultureller Raum*, la situation particulière de l'île, évoquée par Brunner, réunit la plupart des représentations de l'île (cf. Pichler *et al.* 2023 : 11). De cette manière, elles représentent un espace à l'extérieur, à la périphérie, et constituent un cosmos distinct. La situation particulière de l'île la démarque donc de la normalité qui prévaut sur le continent (cf. 2023: 11). Les îles sont fréquemment le symbole d'un monde bipolaire « des Innen und Außen, des Eigenen und Fremden [...] » (cf. 2023 : 11). Brunner se concentre dans son œuvre spécifiquement sur cette relation entre « l'intérieur » et « l'extérieur » du monde, en tant qu'espace poétique (cf. 1967 : 24, 25). Dans le chapitre qui suit, nous examinerons plus en détail cette bipolarité.

Leur existence peut aussi être considérée comme bipolaire. La référence que fait Margerie à Gilles Deleuze est intéressante à ce sujet. Dans son ouvrage Deleuze analyse, en effet, la signification de la notion d'île. Les îles continentales se sont séparées d'un continent et sont par conséquent des îles dérivées. Elles ont quasiment rompu avec leur passé. La séparation d'un continent résulte d'une désarticulation, c'est-à-dire d'une rupture causée par une érosion, par exemple (cf. Pichler *et al.* 2023 : 11, Appinger 2006 : 4 et Deleuze 2002 : 11). D'après Deleuze « elles survivent à l'engloutissement de ce qui les retenait » (2002 : 11).

Contrairement aux îles continentales, les îles océaniques sont originelles et essentielles. Composé de coraux, un véritable organisme se révèle dans les îles. Elles ont émergé du fond de la mer à la suite d'éruptions volcaniques ou d'autres phénomènes géologiques. Certaines îles sortent lentement de la mer, en groupe ou individuellement, tandis que d'autres disparaissent et reviennent (cf. Pichler *et al.* 2023 : 11 et Deleuze 2002 : 11). Les îles Galápagos dont parle Margerie dans son ouvrage sont des îles océani-

ques d'origine volcanique. Deleuze mentionne à cet égard deux significations centrales de l'île pour l'être humain, la séparation et la création (cf. 2002 : 12 et Appinger 2006 : 5):

Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. (Deleuze 2002 : 12)

La notion de séparation et de création renvoie aux typologies de formation géologique des îles. La citation de Deleuze illustre la nature ambivalente des rêves d'îles. D'une part, les îles peuvent symboliser un nouveau départ. Nous pouvons remarquer une similitude avec les îles qui émergent du fond de la mer. Margerie le souligne également dans son ouvrage :

J'aime l'accent mis sur un imaginaire lié au désir d'une deuxième naissance. 'La seconde origine [...] est donc plus essentielle que la première...' ou encore '... il ne faut pas que tout commence, il faut que tout se répète ...' et Gilles Deleuze mentionne le mythe du déluge, l'histoire de l'Arche de Noé qui s'arrête 'au seul endroit de la terre qui n'est pas submergé, au lieu circulaire et sacré'. (IL: 135)

De l'autre côté, les îles peuvent aussi créer un sentiment de séparation. À l'instar de l'émergence des îles continentales, les îles peuvent susciter une sensation d'absence de connexion avec le continent (cf. Deleuze 2002 : 12). Cette contradiction est soulignée par Diane de Margerie dans son ouvrage :

L'île ne fait-elle pas toujours resurgir l'idée d'un Antérieur oublié, d'un Tout dont elle faisait autrefois partie, obsédant du fait même que l'on ne sait plus comment, et où, ont eu lieu leur coupure ? L'île n'est qu'une partie d'un tout. Ou alors une inquiétante émanation des profondeurs volcaniques. Comment savoir si, dans la fascination que nous éprouvons, nous cherchons à nous rattacher, ou à nous détacher ? Voulons-nous couper le cordon, ou bien, du fait d'être entourés d'eau, et solitaires, avons-nous la nostalgie de la matrice, de l'énigme dont l'île est issue ? (IL : 88, 89)

Nous pouvons voir cette partie du texte comme une réflexion philosophique de l'auteure sur la nature et l'importance des îles. Margerie se questionne sur l'isolement d'une île et sur sa relation avec un ensemble plus large. Elle évoque l'idée que les îles sont issues d'une séparation ou d'une émanation. La relation entre l'île et l'eau qui l'entoure et le désir d'y adhérer ou de s'en détacher suggère une confrontation plus profonde avec l'identité, l'isolement et la connexion. Margerie réfléchit à la signification métaphorique des îles et à leur force symbolique.

4. La notion d'insularité

L'interrogation de Diane de Margerie sur la signification métaphorique de l'île nous conduit directement au cœur de notre étude, qui traite de la poésie de l'insularité. Appinger affirme que la forme géographique de l'île amène à l'idée idéale d'une île, « eine Metapher, eine Denkfigur, die eine Abstraktion der Eigenschaften, die die reale Raumform anbietet, versucht » (2006 : 5). Pichler et les autres auteurs confirment la réflexion d'Appinger dans cette citation : « Die Insel kann für vieles stehen, sie bietet Raum genug, um sich mit Inhalt füllen zu lassen » (2023 : 13; cf. aussi Grondin, Genevois 2022 : par. 1-4). Le résultat est un espace abstrait, souligné par Appinger : « Genau dieser Idealraum und seine Elemente [...] soll mit dem Begriff *Insularitäten* ausgedrückt werden [...] » (2006 : 5).

Nina Weigel souligne également cet aspect, en ajoutant qu'il s'agit de concepts insulaires qui ont été influencés culturellement pendant des décennies (cf. 2023 : 374). Elle définit la notion d'insularité (« Insularität ») comme « [d]ie Gesamtheit der kulturellen Inselvorstellungen » (2023 : 374). Weigel fait référence à Anna Wilkens, qui avait déjà essayé de définir le terme dans son essai « Ausstellung zeitgenössischer Kunst : Inseln – Archipele – Atolle.

Figuren des Insularen » (2011 : 57-98) quelques années auparavant. Wilkens inclut dans son exposé les stéréotypes associés aux îles, liés à leurs représentations culturelles. Il s'agit d'endroits gérables, maîtrisables, fermés et isolés, donc intemporels (cf. 2011 : 62). Elle cherche également à approfondir l'analyse de la notion d'insularité, en suggérant deux interprétations possibles. Tout d'abord, elle propose de distinguer la notion d'île de celle d'insularité. Le terme « insularité » est souvent utilisé comme synonyme d'« isolement » ou de « phénomènes d'isolement ». L'auteure souligne que les îles géographiques ne sont pas nécessairement associées à cette insularité (cf. 2011 : 62). En d'autres mots, l'isolement géographique ne signifie pas l'isolement culturel ou social d'une île.

D'un autre côté, c'est la deuxième approche de Wilkens, nous pouvons aussi considérer l'insularité comme une qualité directement liée à une île. Cette insularité ne peut être trouvée ailleurs que sur l'île. Wilkens souligne que le résultat d'une telle réflexion ne peut jamais être limité à un seul concept d'insularité (cf. 2011 : 62).

Diane de Margerie s'intéresse également aux différents concepts d'insularité. Dans son ouvrage elle fait allusion à divers écrits littéraires qui exposent différentes conceptions culturelles de l'île, et donc des notions d'insularité. Ainsi elle se réfère par exemple à *L'île du docteur Moreau* (cf. IL : 76, 90, 92) de H.G. Wells, à l'ouvrage *Au cœur des ténèbres* (cf. IL : 73, 74, 76) de Joseph Conrad ou à *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (cf. IL : 56, 60, 62, 63) de Michel Tournier. *Moby Dick* (cf. IL : 40, 44-46, 126) de Herman Melville et *La Genèse* (cf. IL : 136-138) de la Bible offrent également des points de vue différents. L'accumulation des représentations insulaires de ces œuvres littéraires crée une description d'un lieu à l'extérieur, c'est-à-dire dans ce contexte situé à la périphérie. Sa position particulière le sépare de la « normalité du continent » et en fait un cosmos complet (cf. Pichler *et al.* 2023 : 11). Brunner affirme à cet égard que l'image de l'île dans les œuvres

littéraires est influencée par les idées d'une culture dominante, ce qui a également un impact sur l'évaluation spatiale de l'île (cf. 1967 : 25).

Weigel (cf. 2023 : 374) et Wilkens (cf. 2011 : 62) remarquent que les concepts d'insularité qui s'approchent des îles réelles posent aussi des problèmes. Bien que les idées ne soient pas toujours dérivées de véritables îles, elles y sont transposées. Cela détermine ensuite la perception de l'île et fausse ainsi la réalité. Cela affecte aussi la perception des habitants des îles, car celle-ci est « von dominanter Festlandskultur geprägt [...] » (Wilkens 2011 : 62). Néanmoins, influencés par les différents concepts d'insularité, les habitants du continent ont une conception des îles différente de celle des insulaires (cf. 2011 : 62). Le concept d'insularité est donc fortement influencé par la perspective : « Ist der Blick von einer auf dieselbe Insel, von einer auf andere Inseln gerichtet, von der Insel zum Kontinent oder umgekehrt? » (cf. 2011 : 62)

5. La notion d'îléité

La perspective subjective évoquée dans le chapitre précédent fait référence à un autre sous-concept lié à l'insularité : la notion d'îléité. En suivant l'argumentation de Bernardie-Tahir et Taglioni, ce terme est d'abord défini par Moles. Pour lui, l'îléité est une grandeur topopsychologique de même qu'une fonction phénoménologique (cf. Bernardie-Tahir & Taglioni 2016 : 45 et Moles 1982 : 283). D'après les auteurs, c'est la raison pour laquelle cette notion « pourrait être définie comme la dimension psychologique de l'insularité » (Bernardie-Tahir & Taglioni 2016 : 45). Cependant, le géographe Joël Bonnemaïson essaie de différencier les deux termes. L'auteur souligne que l'îléité est moins quantifiable que métaphorique (cf. 1990 : 120) :

L'îléité participe, en revanche, à l'univers de la représentation et de la métaphore, elle ne concerne pas tellement le fait mais la vision. [...] Il y a une

symbolique de l'île qui renvoie à un archétype idéal, variable selon les civilisations, peut-être même selon les individus. Appelons 'îléité' cet archétype, chaque île s'en rapproche plus ou moins. (Bonnemaïson 1990 : 120)

À la différence de l'insularité qui englobe l'ensemble de la culture insulaire, l'îléité représente ainsi plutôt une vision individuelle de l'île ce qui implique un aspect psychologique (cf. Weigel 2023 : 374 et Bernardie-Tahir & Taglioni 2016 : 45). « Il y a une symbolique de l'île » comporte l'idée que les îles ont des significations et des associations différentes selon les cultures et les civilisations. L'îléité veut dire que les îles ne se limitent pas à leur emplacement géographique, ce qui caractérise selon Bonnemaïson la notion d'insularité, mais qu'elles englobent également des dimensions culturelles et psychologiques plus profondes. Ainsi, elles sont chargées de symboles et de métaphores qui peuvent varier en fonction du contexte et de l'individu (cf. Bonnemaïson 1990 : 120).

En récapitulant les approches de définition des notions d'insularité et d'îléité, nous pouvons dire que l'insularité offre un cadre plus large pour les représentations culturelles des îles, tandis que l'îléité se concentre sur la dimension subjective, symbolique et métaphorique de ces représentations. L'insularité englobe toutes les conditions culturelles et sociales, tandis que l'îléité souligne l'importance individuelle et culturelle ainsi que l'idéal des îles. Cependant, les définitions se superposent, ce qui complique une séparation stricte des concepts.

6. La perception des îles Galápagos de Margerie

Diane de Margerie perçoit les îles Galápagos différemment des habitants. Elle est une visiteuse, une voyageuse. Son regard est souvent radieux. C'est ce qui ressort des nombreuses répétitions du mot « magnifique » en référence à la nature des îles Galápagos : « les magnifiques rouleaux du Pacifique », « les frégates dites magnifiques », « je regarde le mâle unique [...] Il est puissant et magnifique », « ces magnifiques oiseaux blancs », « un magnifique poisson » (IL : 83, 99, 106, 108, 120).

Bien que Margerie soit une visiteuse, elle se démarque des touristes typiques. Selon une interview avec l'auteure, des amis l'ont accueillie aux îles Galápagos. Grâce à cette opportunité, elle a pu rester deux mois dans les îles, tandis que les touristes ne peuvent séjourner que quelques jours dans l'archipel. En conséquence, son regard se révèle plus authentique et plus proche de la population des îles (cf. Fisset, Brosse 2004 : 119).

Dans son article « Vivre dans l'île », Joël Bonnemaïson souligne que les insulaires sont rarement ceux qui rêvent de l'île. D'après l'auteur, ils la perçoivent plutôt comme un endroit négatif, isolant et source de malheur (cf. 1990 : 119). Les citations suivantes de l'auteure confirment cette affirmation :

La 'civilisation' qui se développe à Santa Cruz masque à peine la menace de la pollution et de la corruption par l'argent. (IL : 49)

[...] dans Santa Cruz, la délinquance augmente comme partout chaque année à cause de la pauvreté [...] la population de Puerto Ayora dépend de plus en plus des produits importés très chers [...] des femmes et enfants démunis doivent débusquer coquillages et crabes dans les rochers pour se nourrir. [...] J'emprunte tous ces détails à l'ensemble des rapports passionnants qui parsèment l'ouvrage de Christophe Grenier : *Conservation*

contre nature : les Galapagos, où il analyse, chiffres à l'appui, le revers de la médaille. (IL : 53)

Les citations montrent que les insulaires de Santa Cruz sont confrontés à de graves problèmes sociaux et économiques. La hausse de la pauvreté et de la criminalité sur l'île met en évidence les conditions de vie parfois précaires de ses habitants. Il est donc envisageable que l'île soit plutôt un lieu de malheur pour ceux-ci. Nous pouvons ainsi affirmer que le point de vue de Diane de Margerie sur les îles Galápagos est à la fois positif et critique.

6.1. Subjectivité

Dans ce chapitre, nous comparons le point de vue subjectif sur l'île de Margerie avec le point de vue apparemment neutre d'un cartographe. La comparaison repose sur les réflexions de Brunner, qui servent de fondement à l'analyse suivante. En cartographie, une île réelle ne peut être considérée que comme une grande ou petite zone de terre entourée par l'eau des mers, des lacs ou des rivières. Un géomètre, tout comme un cartographe, ne perçoit pas de signification secondaire dans l'eau qui entoure l'île. Il ne fait pas non plus l'amalgame de deux îles dans ses idées, ce qui contraste avec ce que Margerie fait régulièrement dans son œuvre (cf. Brunner 1967 : 7, 13) : « en Martinique [...] tout me semble plus cossu, plus feuillu, plus aimable, plus *offert*, ce qui me fait préférer la Guadeloupe dense et concentrée, poussiéreuse et révoltée, avec ses paysages tristes mais grandioses. » (IL : 15, 16) Margerie décrit la Guadeloupe de la manière suivante dans une interview :

Je me suis aussi trouvée à mon aise en Guadeloupe, dans ces paysages volcaniques que je qualifierais presque de dramatiques. La chaleur qui y règne est mon élément naturel : j'aime ne pas pouvoir distinguer la frontière entre l'air extérieur et mon être propre. Et puis il y a cette incomparable 'musique de nuit' que font les crapauds. Quant aux Guadeloupéens, ils sont

très inventifs, ils ont le goût des couleurs, des vêtements, des danses... Tout cela ressource et inspire. (Fisset, Brosse 2004 : 119)

Lors de cette entrevue, nous pouvons déjà remarquer que l'auteure utilise un langage très riche et puissant pour décrire sa vision des îles. Dans la deuxième phrase de cette citation, elle utilise des éléments métaphoriques pour décrire sa connexion profonde avec la nature. De plus, la musique nocturne des crapauds exprime des émotions fortes et suscite une impression puissante, tout comme la représentation des Guadeloupéens. Le regard de Margerie sur l'île contraste avec la vision d'un géomètre qui sait agencer la terre en formes mesurables, toutes équivalentes, sans contenu essentiel (cf. Brunner 1967 : 13). Cette comparaison repose sur l'analyse de Horst Brunner de l'œuvre en prose *Die Insel* d'Eugen Gottlob Winkler. Celui-ci

beschreibt diese Inseln nicht wie ein Geometer, Kartograph oder Reisebeschreiber, also mit nachprüfbaren Maßzahlen, normierten Zeichen oder definierten Termini. Der Leser erfährt weder die geographische Länge und Breite, die Fläche, Topographie und Daten wie die Bevölkerungszahl usw. (Brunner 1967 : 12)

Il est possible d'appliquer cette affirmation à l'œuvre de Diane de Margerie. L'auteure ne donne pas non plus de détails géographiques. Chez Margerie, l'écriture des îles devient poétique à travers les images, les sensations, les émotions et les figures de style. Elle a une conscience sensible. Encore une fois, nous pouvons établir un parallèle avec l'œuvre de Winkler. Brunner explique en ce qui concerne *Die Insel* :

Hier liegt nicht die objektive Beschreibung eines bestimmten Raumes vor, sondern eine Betrachtung, in der sich ein Mensch – ein bestimmter Mensch in einer bestimmten geistigen und historischen Situation – darüber klar zu werden versucht, welche Empfindungen das Raumerlebnis einer Insel in

ihm hervorruft. [...] für das assoziierende, sich erinnernde, erlebende Bewußtsein [...] gewinnen die objektiven Formen subjektive Inhalte, sie rufen Empfindungen in ihm wach [...]. (1967 : 13)

Cette affirmation de Horst Brunner s'applique aussi à Diane de Margerie. Nous allons documenter ce fait à travers plusieurs passages du texte qui décrivent la nature des îles Galápagos. En arrivant sur l'île de Santa Cruz, Margerie commence par décrire la mer : « Dès la descente de l'avion, l'étrange couleur laiteuse de la mer m'avait étonnée » (IL : 21). L'utilisation de l'adjectif « étrange » témoigne déjà d'une perception subjective, tandis que le verbe « étonner » exprime le sentiment de l'écrivaine. L'écriture poétique est également illustrée par un grand nombre de comparaisons. C'est surtout le monde animal et végétal qui est ainsi subjectivé par l'auteure : « L'iguane a une peau écailleuse, marronnasse et noire, et sa crête, loin d'être impressionnante, ressemble à des franges de rideaux » (IL : 21). Nous pouvons clairement distinguer la subjectivité des formes objectives dans ce dernier exemple :

[...] le moindre rocher de lave, qui change d'aspect et se meut quand la marée le recouvre et le découvre, se transforme en iguane ; une noix de coco beige-marron qui dérive en flottant devient une otarie ; une feuille rouge de mangrove immobilisée entre des rochers et c'est un crabe orangé ; une grosse masse de lave concave et c'est une tortue renversée par les pirates dont la chair a servi de repas [...]. (IL : 82)

C'est d'après Brunner la conscience sensible qui nous permet de perdre notre indifférence à l'égard de l'espace existant (cf. 1967 : 17).

6.2. Les îles Galápagos comme un lieu mystérieux

En suivant l'argumentation de Brunner, une île géographiquement déterminée peut rapidement devenir un endroit mystérieux. La condition nécessaire est une conscience rêveuse mais aussi fantaisiste qui s'empare de l'île de manière poétique. C'est ainsi que des associations sont établies,

amenant la réalité pure de l'île à un niveau supérieur (cf. 1967 : 7). Diane de Margerie nous montre à plusieurs reprises cette conscience imaginative et rêveuse dans son œuvre. Elle ne situe pas l'île sur le plan géographique, mais sur le plan poétique :

Ce qui nous fascine tellement dans l'île serait-ce d'être entouré par la mer mangeuse, d'être sain et sauf sur un lopin de terre au milieu du danger, perdu dans 'la mer toujours recommencée' dont on ne sait pas, justement, où elle commence ? Elle finit peut-être sur le rivage, là-bas, pour continuer à vivre sous terre, à resurgir ailleurs en d'autres mers, mais où donc commence-t-elle ? Nous sommes au sec sur notre arche, sur notre lopin de terre, entourés du mystérieux danger d'une mer sans commencement ni fin, sans visage, sans forme, sans yeux, avec sa répétition inépuisable [...]. (IL : 129, 130)

La réflexion de l'auteure commence par une question rhétorique au début de la citation. En plus, l'extrait comporte l'allitération « sain et sauf » ainsi que la métaphore et aussi l'allitération « mer mangeuse », les anaphores « sur notre arche, sur notre lopin de terre » et « sans commencement ni fin, sans visage, sans forme, sans yeux ». La citation de Margerie met en avant la sécurité ressentie sur une île par rapport à l'immensité de la mer. Ce manque de délimitation claire est donc associé au danger. L'île est perçue comme un refuge, tel une arche de Noé, au milieu des forces imprévisibles de la nature. La mer représente ainsi symboliquement le danger, tandis que l'île offre la sécurité, métaphoriquement l'arche de Noé, qui offre une protection contre les étendues infinies de la mer. Cette sensation de l'auteure d'une eau inconnue et mystérieuse autour de l'île contraste fortement avec la vision claire et neutre de la mer par un cartographe.

En somme, cet extrait peut être interprété comme une métaphore de l'existence humaine. L'île peut être le symbole de la sécurité limitée que nous cherchons dans un monde imprévisible et dangereux. La répétition de l'in-

finité de la mer souligne la continuité et l'omniprésence des défis existentiels. Les réflexions subjectives de l'auteure sont également mises en évidence par la citation suivante :

Arides, arides, ces îles ! Ainsi celle-ci où ne pousse que du lichen et une minuscule plante rouge sang, entre les dalles d'une lave si poreuse qu'un être tant soit peu corpulent la traverserait facilement pour se retrouver au centre de la Terre. Île faite de roches aux formes fantastiques dont un rocher noir et farouche, presque gothique, recouvert de corail blanc, qui ressemble à un château suspendu de Magritte. (IL : 119)

Cette citation comprend la répétition « Arides, arides » ainsi que la comparaison « qui ressemble à un château suspendu de Magritte ». Nous pouvons y trouver également la métaphore « île faite de roches aux formes fantastiques ». La description faite par Margerie d'une ambiance surréaliste ou féérique sur l'île est renforcée par l'inclusion du tableau surréaliste *Le Château dans les Pyrénées* de l'artiste belge René Magritte. Les tableaux du peintre dépeignent fréquemment des scènes inhabituelles (cf. Mayer 2010 : 6, 22, 117). Selon Margerie, les rochers de l'île de Bartolomé ont des formes fantastiques, tout comme le rocher de Magritte. Chez Margerie, cela donne une impression surréaliste et fantastique. De même que le spectateur/la spectatrice peut découvrir le mystère de la création dans les tableaux de Magritte, Margerie discerne le mystère de la création en observant la nature des îles Galápagos (cf. Mayer 2010 : 6). Margerie ne se contente donc pas de percevoir le « *Mysterium der Schöpfung* » (Mayer 2010 : 6) de l'île, elle veut voyager au début de la création et la comprendre :

Aimer ces îles, c'est vouloir revenir au début de la création, point commun entre tant d'œuvres : Defoe, Conrad, Tournier. Voir ce que l'homme a vu dans un temps immémorial. Délire de curiosités, de questions sans réponses. (IL : 74)

L'amour des îles est donc associé à la nostalgie du début de la création. Une caractéristique partagée par de nombreux écrivains comme Defoe,

Conrad ou Tournier. Tous ces auteurs s'intéressent à ce qu'un être humain aurait pu observer dans un passé préhistorique.

7. « L'intérieur » et « l'extérieur » du monde

L'île est particulièrement apte à illustrer la relation entre « l'intérieur » et « l'extérieur » du monde, en tant qu'espace poétique (cf. Brunner 1967 : 24, 25 et Weigel 2023 : 375). Ainsi que l'affirme Brunner, c'est surtout sa forme spatiale et temporelle particulière qui fait que l'île est souvent utilisée comme scène ou métaphore pour mettre en contraste « l'intérieur » avec « l'extérieur » du monde. L'île peut être utilisée comme un moyen d'expression poétique pour représenter les antithèses de différentes époques. C'est ainsi que l'île établit un lien entre le moi et le monde, la durée et le caractère éphémère, l'éternité et la temporalité, l'intériorité et l'activité et l'ordre et la diversité (cf. Brunner 1967 : 24).

Le domaine de « l'intérieur » c'est-à-dire le moi, la durée, l'éternité ainsi que l'intériorité et l'ordre est en antithèse avec le domaine de « l'extérieur », représenté par le monde, le caractère éphémère, la temporalité ainsi que l'activité et la diversité. La perception de l'espace et du temps de l'île est déterminée par une conscience humaine qui évalue la relation de l'île avec le monde, c'est-à-dire la relation de « l'intérieur » avec « l'extérieur » (cf. Brunner 1967 : 23-25 et Weigel 2023 : 375).

D'après Weigel, si les nouveaux habitants de l'île sont accueillis de manière amicale, par exemple, l'île sera certainement appréciée positivement. Par conséquent, l'isolement de l'île est lié à la sécurité. La clarté de ses limites équivaut à la visibilité, à l'ordre ou à la concentration. La forme temporelle,

la durée, crée une illusion d'intemporalité idyllique (cf. Weigel 2023 : 375 et Brunner 1967 : 23).

Sur la plage des îles Galápagos, l'écrivaine se remémore sa résidence en Sardaigne : « [...] je me souviens des autres îles : de la merveilleuse petite maison en Sardaigne où j'étais au début [...] comme enveloppée dans un silence absolu » (IL : 56-57). Il est évident dans cette citation que la maison en Sardaigne procure un sentiment de sécurité et de tranquillité pour Margerie. Il semble que l'endroit ait quelque chose de spécial et de magique pour l'écrivaine. La Sardaigne a été un lieu positif, comme on peut le constater également en observant la description de la population : « Les Sardes sont sobres, et les femmes superbes et fières » (Fisset, Brosse 2004 : 119). Néanmoins, la Sardaigne ne correspond pas à « l'île intérieure » (cf. Fisset, Brosse 2004 : 119) de Margerie, comme l'illustre la citation suivante de son ouvrage : « [...] mais il fallut la quitter parce qu'il nous semblait devoir aller vivre ailleurs, là où les yachts des milliardaires ne risquaient pas d'arriver » (IL : 57). Par conséquent, Margerie perçoit l'île de manière différente :

Le cordon était coupé d'avec la Sardaigne même si j'aimais toujours autant cette île admirable [...]. Comme souvent, le continent finit par avoir raison de l'île. Ce qui subsista ce fut l'intérieur, les forêts de chênes-lièges, [...] Éternel combat entre le tourisme et la vie sauvage. (IL : 58-59)

In fine, la Sardaigne est sous l'influence du continent et n'est plus un endroit séparé du monde extérieur. La protection de la nature et du paysage intacts est mise en péril par les milliardaires et les touristes du continent. Cela transforme la perception de l'île en un endroit négatif. Cependant, ce ne sont pas uniquement les influences extérieures qui peuvent altérer l'image de l'île. En cas de problèmes avec la population indigène, l'île se transforme également en un lieu de terreur. C'est la raison pour laquelle

l'isolement de l'île est lié à l'enfermement, à l'étroitesse, au vide et à la limitation. La durée est associée à l'ennui et à la tristesse douloureuse (cf. Brunner 1967 : 23 et Weigel 2023 : 375).

Diane de Margerie partageait cette vision en Sicile, une autre île où l'écrivaine a résidé et qu'elle décrit dans son ouvrage de la manière suivante : « Nous avons alors [...] déménagé pour la Sicile. [...] J'en garde un souvenir étrange, comme d'un rêve oscillant entre le cauchemar de l'enfermement et la beauté aride, splendide du lieu » (IL : 59). Cette fois, ce n'est pas l'influence extérieure qui la pousse à quitter l'île, ni la nature de l'île, car elle écrit : « Le lieu était magnifique, à la pointe extrême d'une pointe de terre, non loin de Syracuse : une falaise déserte avec quelques agaves et un bouillonnement d'écume au pied des rochers » (IL : 59). C'est plutôt l'attitude des habitants de la Sicile qui déplaît à Margerie :

La condition féminine notamment y est déplorable, et c'est bien difficile pour moi de vivre dans un pays où je ne puis m'identifier aux autres femmes. [...] J'ai alors eu le sentiment que j'étais hors du lieu où je devais être, et que je n'aurai jamais de vie intérieure sur cette île. (Fisset, Brosse 2004 : 119)

L'isolement sur l'île ressemble ici à un enfermement, à l'étroitesse et donc à une limitation spirituelle. En ce qui concerne son identité féminine, Margerie se sent incomprise en Sicile et donc isolée (cf. Brunner 1967 : 23 et Weigel 2023 : 375).

En fin de compte, ce sont les Galápagos que Margerie appelle dans une interview son « île intérieure » (cf. Fisset, Brosse 2004 : 119). Le voyage vers l'archipel a profondément changé Margerie. Elle parle d'une excursion sur une île isolée, habitée uniquement par des animaux remarquables. Inspirée par la nature des îles, elle se plonge à son retour dans la lecture de tout ce qu'elle peut trouver sur les îles Galápagos. Cela explique ses nombreuses références littéraires, incluant Conrad, Melville ou Darwin (cf. Fisset,

Brosse 2004 : 119). Brunner explique en ce qui concerne la perception individuelle d'une île :

Damit steht fest, daß die Bewertung des poetischen Raums der Insel nicht zufällig und willkürlich sein wird, sondern daß sie von epochalen und individuellen Gesetzmäßigkeiten abhängt, von Antworten, die ein Dichter oder eine Epoche auf die Frage nach dem Verhältnis von 'Dinnen' und 'Draußen' geben. (Brunner 1967 : 25)

Dans le chapitre d'analyse suivant, nous essayons de différencier la description des îles Galápagos de Margerie dans les catégories du monde « intérieur » et « extérieur », proposées par Brunner. À partir de cette analyse, nous cherchons à comprendre pourquoi Diane de Margerie qualifie les îles Galápagos d'« île intérieure » (cf. Fisset, Brosse 2004 : 119).

8.L'extérieur du monde

Selon Diane de Margerie l'île contraste fortement avec le monde extérieur. Horst Brunner écrit à propos de l'œuvre en prose de Winkler : « In scharfer Dialektik stehen sich dabei Insel und Welt als das bergende 'Dinnen' und das ängstigende 'Draußen' – geschieden durch die [...] Wasserfläche – gegenüber » (Brunner 1967 : 19). Cette affirmation est également valable pour Margerie. À « l'extérieur », la peur de la vie, la peine, la tromperie et la nullité sont présentes. Nous retrouvons fréquemment cette séparation dans l'œuvre de Diane de Margerie, dès les premières pages :

Chaque fois que je pars pour les îles [...] c'est avec ce soulagement extrême de quitter ce qu'ils appellent 'la vie'. [...] c'est le moment de filer vers l'île, vers l'anonymat ; c'est enfin la pause dans la culpabilité car le désir de solidarité avec le genre humain nous dépasse, nous déborde. (IL : 13, 14)

Nous pouvons clairement voir la séparation entre « l'extérieur » et « l'intérieur » dans cette citation, car Margerie ressent un « soulagement extrême »

à chaque fois qu'elle se rend sur l'île. Cela montre que l'écrivaine souhaite se distancer des aspects négatifs de la vie. Le passage démontre que Margerie est submergée par la responsabilité et les attentes qu'elle a envers les autres à « l'extérieur ». De ce fait elle voit l'île comme un lieu où elle peut s'évader de l'angoisse et de la peine de la vie, un lieu où elle peut se reposer.

Sur l'île, le voyageur/ la voyageuse, y compris Diane de Margerie, échappe au monde et à ses revendications. Le garçon mentionné dans l'œuvre de Winkler « hat [...] das Gefühl, auf einer Insel herausgenommen zu sein aus dem reisenden, gefährlichen Strom des Lebens » (Brunner 1967 : 8). Cette affirmation de Brunner est d'autant plus soulignée par la citation suivante de Margerie :

Et chaque jour qui passe, je vivrai ce bonheur d'être là où personne ne sait ce que je suis, ni ce que je fais, ni mon nom, ni combien je suis fatiguée des villes, des expériences, du sens du devoir [...] ma tête sera pleine à craquer de mots et d'images que je ne trouve qu'au loin, ici, dans les îles [...] je vais vivre en pensée, libre de m'adonner, en dehors de tout lieu, temps ou nationalité, à ma patrie intemporelle, celle de l'imaginaire que la Ville Grise s'accorde si bien à tuer. (IL : 15)

Pour Diane de Margerie l'île est un refuge de « l'extérieur ». Sur l'île, nous ne connaissons pas son identité. Il est possible d'identifier, dans cette citation, une motivation pour son récit littéraire de voyage. Elle trouve son bonheur personnel dans les îles, car elles lui permettent de se consacrer à ses pensées. Cela se reflète bien à la fin de la citation.

Dans cette citation, nous trouvons également plusieurs figures de style qui soulignent l'aspect poétique de son ouvrage. Nous pouvons identifier une anaphore avec la répétition de l'expression « ni ». L'extrait du texte contient aussi une antithèse. En mettant en avant les îles comme un lieu de liberté et d'imaginaire, Margerie accentue le contraste entre la « Ville Grise »

(IL : 15), une métaphore de Paris comme l'explique l'auteure dans un entretien, et les îles. Dans la métropole, la vie lui semble banale et standardisée (cf. Fisset, Brosse 2004 : 120).

Dans *Die Insel* de Winkler, le monde extérieur est également présenté de manière négative : « Scharf sind hier 'Draußen' und 'Drinnen', die auf den Schein gerichtete Welt der Erwachsenen und die 'maßlos beglückende Stunde' auf der Insel gegeneinander abgesetzt » (Brunner 1967 : 8). Il est à nouveau possible d'établir un lien entre les œuvres. Pour Margerie, Paris est un endroit à l'extérieur. C'est la raison pour laquelle la « Ville Grise » (IL : 15) contraste fortement avec l'intérieur de l'île, qui incarne un moment de bonheur illimité (cf. Brunner 1967 : 8). La citation suivante met à nouveau en évidence le désir de l'île chez Diane de Margerie :

N'y a-t-il pas, chez nous qui sommes prisonniers des villes, une nostalgie de cette transparence dans notre amour pour les récits des séjours prolongés dans les îles ? Comme si le voyageur ou le nageur ne faisaient plus qu'un avec l'élément liquide [...]. (IL : 127)

Margerie voit dans les récits insulaires la possibilité d'échapper à l'espace étroit et restreint de la ville, et de vivre la liberté et la transparence de la vie insulaire. La ville, en tant que contrepartie de l'île, est associée à l'étroitesse et à l'enfermement, alors que l'île représente un lieu de transparence. Dans la citation qui suit nous pouvons conséquemment constater que Margerie perçoit dans l'île une opportunité d'émancipation qui lui permet de se libérer des contraintes sociales et de retrouver une existence animale naturelle :

Peut-être est-ce surtout cela que nous cherchons dans certaines îles: une rupture totale avec les habitudes, une révolte contre l'état de robot, une joie du corps réconcilié avec l'instinct, une plongée dans les mystères qui dépassent les analyses réductrices, une animalité qui n'a rien à voir avec les contorsions de la pornographie, une sensualité qui s'adresse jusqu'aux

plantes et au sable – une sorte d'étonnement qui nous laisse pantois devant l'absence de démarcation entre l'océan et le ciel. (IL : 123)

Nous pouvons y constater que Margerie décrit les îles comme des endroits où l'on peut s'évader des exigences de la vie quotidienne. Par conséquent, elles permettent une expérience sensorielle nouvelle du monde. Ces impressions sensorielles évoquées par Margerie mettent encore une fois en avant l'élément poétique de son ouvrage. Selon Margerie, ce sont les choses insignifiantes qui l'entourent dans le monde extérieur qui l'accablent. D'après l'auteure, il est essentiel de s'échapper de ce monde pour ne pas perdre sa propre identité, sinon nous risquons de nous assécher (cf. Fisset, Brosse 2004 : 120). Les premières paroles de son œuvre expriment clairement cette nostalgie d'une délivrance. Margerie cite à ce propos D. H. Lawrence afin de renforcer son affirmation :

[...] Que ne puis-je voguer à jamais sur un petit vaisseau tranquille et solitaire d'une terre à l'autre, d'une île à l'autre, et vagabonder parmi les espaces de ce monde merveilleux ! [...] Quitter à jamais les chaînes de la terre ! (IL : 13)

8.1. Le symbole de l'eau

La mer et l'eau sont des éléments centraux dans l'ouvrage de Margerie. Dans ce chapitre, nous nous demandons si l'eau est considérée comme une frontière entre « l'intérieur » et « l'extérieur », ou si l'eau est plutôt un espace intermédiaire entre les deux domaines comme l'esquisse Ottmar Ette dans son article « Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive » (2011 : 13-56) : « Das Meer, das Wasser bildet [...] das unbewegliche Element, den beweglichen Zwischenraum par excellence [...] » (2011 : 17).

8.1.1. La puissance

La mer ne paraît tranquille qu'au regard superficiel. Au contraire, elle est constamment en mouvement et en changement (cf. Ette 2011 : 14). Cette agitation est illustrée dans la citation suivante dans laquelle Margerie décrit la mer qui entoure l'île de Santa Cruz :

De loin parvient la rumeur du Pacifique, plus grandiose que celle de nos océans. Dès la descente de l'avion, l'étrange couleur laiteuse de la mer m'avait étonnée. Impossible de voir aucune démarcation entre ciel et terre. (IL : 21)

La « rumeur du Pacifique » témoigne dans cette citation de la violence de l'eau. Par la comparaison « plus grandiose que celle de nos océans », nous voyons que le bruit du Pacifique apparaît à Diane de Margerie plus impressionnant et plus imposant que celui des océans qu'elle connaît déjà. La supériorité du Pacifique et l'accent mis sur sa grandeur sont également soulignés dans la citation suivante :

[...] une fois parvenue devant le grande large, la force de la marée est telle que je n'ose plus m'aventurer. [...] Il m'était impossible de contrecarrer le puissant courant qui revenait vers l'intérieur, comme il est impossible de ne pas faire retour à l'enfance, de maîtriser l'attraction subite pour un être, d'arrêter le temps. (IL : 102)

La force des marées et de l'océan est utilisée pour illustrer l'impossibilité de remonter dans le temps. Comme un courant déchirant, le temps ne peut pas être inversé et contrôlé. La mer est donc transformée en un espace de liberté sans contrôle. Ce mouvement constant et dynamique de la mer est également visible par la couleur de l'eau (cf. Ette 2011 : 14, 15). Au début de son ouvrage, la couleur de la mer qui entoure l'île de Santa Cruz est décrite de Margerie par « l'étrange couleur laiteuse » (IL : 21). Plus loin dans le texte, il est question d'« une mer turquoise » (IL : 73) et à la fin, d'« une mer

étincelante » (IL : 139). En conséquence, le caractère incontrôlable de la mer se reflète également dans le changement constant de ses couleurs.

L'observation qu'il est « [i]mpossible de voir aucune démarcation entre ciel et terre » (IL : 21) démontre clairement que

Das Meer [...] nicht im eigentlichen Sinne *definiert* [werden kann], also in seinen Grenzen und Enden bestimmt werden [kann], verbindet es sich doch mit dem Land, dessen Grenzzaum [...] es ebenso in immer neuen Bewegungen durchdringt wie den Himmel, von dem es sich nicht wirklich abgrenzen lässt. Das Meer ist überall [...] (Ette 2011 : 14).

La séparation de l'île du continent par la mer peut entraîner un sentiment d'isolement sur l'île (cf. Ette 2011 : 15). Margerie conclut à ce sujet : « L'île, de par ses limites, engendre le désir d'évasion et donc de la mer ». (IL : 84) Ainsi, la mer est à la fois un symbole de liberté et de séparation.

8.1.2. Le voyage

Le bruit de la mer peut également symboliser le voyage en lui-même ; c'est ce qu'illustre la citation suivante :

Le voyage : un suspens. [...] il me semblait entendre la rumeur de la mer comme l'incarnation même du voyage : partir-revenir ; partir-revenir, toute la nuit. [...] j'entendais aller et venir les vagues, aller et venir. Avec elles, le voyage continue. Parfois, j'aspire au repos : que les vagues s'arrêtent comme leur mur figé par Moïse ! Mais je sais que notre voyage commun continuera jusqu'au bout. (IL : 48)

Les vagues qui s'écoulent sont le symbole de la continuité du voyage. La dernière phrase évoque le cycle sans fin du voyage, suggérant ainsi que le voyage est un processus continu. Malgré tout, Margerie éprouve un désir de tranquillité, comme le montre la comparaison avec Moïse. Selon Margerie, le voyage signifie également un changement intérieur, tout comme la mer change constamment de couleur : « Ce que l'on veut grâce au voyage,

c'est voir, pour soi-même changer. C'est voyager d'île en île pour se transformer [...] Voyager et revenir autre » (IL : 103). Diane de Margerie cite à cet égard Nicolas Bouvier :

Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr. (IL : 104)

Selon Bouvier, l'eau ne se limite pas à être une frontière, il s'agit plutôt d'un élément de connexion. L'eau est présentée comme un intermédiaire entre l'individu et le monde qui est utilisé comme une métaphore des expériences de la vie. Les expériences sont éphémères, tout comme les couleurs de l'eau (cf. Wilkens 2011 : 64). Dans le prochain sous-chapitre, nous examinerons la description de la nage dans le texte de Margerie ; pour l'auteur, celle-ci ressemble aussi métaphoriquement à un voyage.

8.1.3. La nage

Ah ! nager ! Plonger dans la mer ! Se jeter à l'eau ! (IL : 51)

Qu'est-ce que nager ? [...] Cesser de penser à la conscience, au devoir, à la volonté mais larguer tout cela dans le Pacifique et laisser la mer ruisseler sur son corps. [...] Perdre de vue le rivage en mettant la tête sous l'eau : tout oublier ; puis ressurgir – oublier cette horreur : le quotidien. Ensuite : flotter sur le dos. Être femme et poisson – ne plus savoir si l'on est femme *ou* poisson. Nager, c'est cela : perdre ce que Michaux appelle le 'préjugé de l'unité'. [...] C'est bien ce que pensent le voyageur et la voyageuse. Nager dans le plus total abandon. [...] Nager, c'est voyager. C'est perdre la notion d'un temps fractionné. (IL : 123, 124)

Dans cet extrait qui commence par une question rhétorique, la nage est décrite comme une expérience profonde et spirituelle qui va bien au-delà de l'activité physique. Margerie met en avant son lien avec l'eau. Nager est décrit comme un moyen de se libérer des contraintes et des attentes sociales

qui nous limitent et nous façonnent fréquemment. Margerie cherche à dépasser ses propres limites. Nager permet de laisser de côté l'idée d'unité et de se consacrer à l'ambiguïté et à la complexité de la vie. Il s'agit d'accepter la dualité et la contradiction en soi, et de lâcher les notions rigides d'identité et d'unité. Nager est présenté comme une forme de voyage où le temps ne joue aucun rôle et où la séparation entre l'homme et la nature est floue. L'écrivaine décrit la nage dans l'eau comme une manière de ne pas penser au devoir et à la conscience. Cela démontre la pureté et la neutralité absolue de l'eau. Diane de Margerie cite à ce propos Alessandro Baricco et « cet *Océan-Mer* » qu'il « décrit si bien » dans son roman du même titre :

‘Elle semblait une spectatrice, silencieuse et même complice. Elle semblait un cadre, un décor, un arrière-plan. [...] la mer était tout.’ Si bien que tous les êtres vivants [...] sont happés et cernés par cette immensité envoûtante non-humaine dans laquelle s’immerger, se fondre, se réfugier, oublier, trouver peut-être une deuxième vie cachée, souterraine, sous-marine, inconnue, mystérieuse comme la Mort. La terre-vie-et-douleur face à la mer-mort-et-l’oubli. (IL : 130)

Baricco dépeint l'océan comme un témoin silencieux et un complice. Il a donc un rôle passif. En conséquence, l'eau ne fait partie ni de l'intérieur ni de l'extérieur du monde, elle est neutre :

[...] la mer [...] annule tout ce qui existe. Comme l'écrit Baricco: ‘Il n’y a pas de radeau, il n’y a pas d’hommes, il n’y a pas de paroles, de sentiments, de gestes, rien. Il n’y a pas de coupables, ni d’innocents, de condamnés ni de sauvés. Il y a seulement la mer.’ Serait-ce pour ce manque total de moralité, d’humanité, de jugement propre à la mer, que nous aimons tant les îles qui nous permettent d’être entourés par Elle, cette monstresse animale sans regard ? (IL : 130-131)

Enfin, une ambiguïté se manifeste dans la représentation de la mer. D'une part, Diane de Margerie décrit la mer comme un lieu de liberté et d'oubli.

D'un autre côté, cette neutralité absolue fait également peur, comme le démontre cette dernière citation, car elle engendre un vide et une absence d'éléments humains et de jugements moraux.

8.2. L'oiseau

Un autre élément qui caractérise le domaine de « l'extérieur du monde » est l'oiseau qui peut symboliser l'évasion, la mobilité voire la liberté. Comme nous l'avons déjà exposé, chez Brunner, le domaine « intérieur » est souvent associé aux aspects émotionnels et psychologiques, tandis que le terme « extérieur » fait référence à la nature et au physique (cf 1967 : 24-25). Dans les passages suivants tirés du texte de Margerie, l'oiseau peut exprimer, selon les interprétations esquissées, à la fois « l'intérieur » et « l'extérieur » du monde, ainsi que le symbole de l'eau. L'oiseau crée un lien entre les deux domaines en reflétant à la fois la beauté de la nature et en suscitant des émotions et des réflexions personnelles chez Margerie. Dans cette citation, Margerie illustre de manière imagée la variété des oiseaux marins et leur capacité à s'adapter à leur environnement naturel :

Ainsi se vérifie une fois de plus l'interaction des règnes puisque les oiseaux ont fécondé la terre, que ce soient les albatros marins capables de flotter des semaines entières dans le vent, ou encore d'autres oiseaux marins tels les fous, les pétrels ou les frégates dites magnifiques, sans doute parce que les yeux cerclés de rouge ont quelque chose de magique. (Mais pour moi, l'oiseau le plus beau que j'aie vu se trouve [...] dans les falaises de l'île de Plaza, oiseau d'une blancheur totale et lumineuse, accompagné d'une traînée éblouissante qui ajoute une sorte de feu d'artifice à son mystère lorsqu'il s'élançait, à contre jour, dans le soleil.) (IL : 99)

Les nombreuses figures de style et leurs sensations émotionnelles témoignent encore de l'écriture poétique. La description affective, reconnaissable au superlatif, „l'oiseau le plus beau » et aux adjectifs « éblouissante » et « lumineuse », exprime la grande admiration et la fascination de Margerie pour

les oiseaux. En employant la métaphore « qui ajoute une sorte de feu d'artifice », Margerie renforce sa perception d'un oiseau splendide à l'apparence spectaculaire. L'hyperbole « les albatros marins capables de flotter des semaines entières dans le vent » donne une représentation exagérée du vol des oiseaux. De manière métaphorique, cela peut représenter la liberté et l'indépendance totales des animaux. La liberté des oiseaux est également soulignée dans cette citation de l'auteure :

Nous marchons le long d'une falaise abrupte qui abrite des centaines d'oiseaux criards, notamment des paille-queue – ces magnifiques oiseaux blancs [...] Une otarie [...] git comme morte [...] tandis que les oiseaux s'égosillent, décrivant des cercles concentriques dans le soleil, et que montent les gémissements des otaries: deux registres tellement différents qui se mêlent ainsi entre la mer et le ciel, comme si le grondement exprimait l'obscurité puissante des cavernes, et les cris stridents de la frégate et du paille-en-queue, une liberté aigüe et revendicatrice. (IL : 108)

Les descriptions acoustiques de Margerie montrent un contraste entre la vivacité des oiseaux et l'inertie des phoques : La formule « les oiseaux s'égosillent, décrivant des cercles concentriques dans le soleil [...] une liberté aigüe et revendicatrice » transmet l'énergie, l'intensité et la liberté des oiseaux, tandis que « les gémissements des otaries » impliquent une note plaintive et une présence terrestre.

8.2.1. Le voyage

Comme l'eau, l'oiseau est également une métaphore du voyage. La poésie de l'île et de l'insularité se nourrit aussi d'un certain nombre de sources littéraires. C'est ainsi que Diane de Margerie fait référence à l'écrivain Yi Munyöl. La citation suivante offre une vision poétique de la liberté, étroitement associée aux thèmes de la transformation, du voyage et de la mort :

Je me souviens aussi de l'image frappante de Yi Munyöl [...] – celle d'un oiseau de feu aux ailes d'or qui jaillit subitement lorsque son héros brûle toutes ses calligraphies et ses œuvres du passé. S'alléger, devenir léger, nomade, flottant et vagabond, grâce au voyage ! L'oiseau de feu : c'est cela que le poète de Yi Munyöl voit au moment de mourir et d'abandonner son corps, dans une libération hallucinatoire. (IL : 127)

La métaphore de l' « oiseau de feu » de Munyöl est un symbole puissant de la possibilité de se libérer des entraves de la vie. L'oiseau représente un voyage empreint de légèreté et de liberté. L'énumération successive des adjectifs „ léger, nomade, flottant et vagabond » renforce la sensation de liberté fluide et dynamique. L'oiseau de feu, souvent associé au phénix, incarne l'idée du renouvellement et de l'ascension. La formule « wie ein Phönix aus der Asche aufsteigen » (cf. Krienitz 2018 : 46) illustre cet acte de renaissance. Ce renouvellement nous ramène à Deleuze, qui, comme nous l'avons déjà souligné, identifie deux significations centrales de l'île pour l'homme : la séparation et la création (cf. Krienitz 2018 : 46 et Deleuze 2002 : 12).

La transformation qui se produit pendant le voyage, représentée par le symbole de l'oiseau de feu, est encore confirmée dans la citation suivante de Margerie : « Ce que l'on veut grâce au voyage, c'est voir, pour soi-même changer. C'est voyager d'île en île pour se transformer [...] Voyager et revenir autre » (IL : 103). Dans cette citation, le domaine « intérieur » de Brunner apparaît visible, car chez Margerie, des changements intrinsèques se produisent lors du voyage vers les îles. Il s'agit donc, pour l'auteure, avant tout d'un voyage intérieur aux îles, ce qui confirme sa notion d' « île intérieure » (cf. Fisset, Brosse 2004 : 119). Les îles Galápagos évoquent chez Diane de Margerie un état d'ivresse qui favorise des expériences transcendantes :

Dans les états visionnaires auxquels on atteint à travers la perte de soi, à travers l'effroi, une perception nouvelle s'esquisse où l'on est saisi par une

vie extra-corporelle, hors du temps, qui n'est plus de l'ordre du réel immédiat. Ce qui reste d'une vie, ce sont peut-être ces rares instants où l'on a pu se quitter sans mourir. (IL : 127-128)

Cette nouvelle expérience intérieure de l'auteure est à nouveau illustrée par l'auteure à travers une citation de Nicolas Bouvier : « On ne voyage pas pour se gaver d'exotisme ou d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore [...] » (IL : 104). Lors d'une entrevue, Margerie exprime ses réflexions sur cette phrase :

„ ‘Rincée’ : oui, c'est ce que j'ai ressenti en revenant des Galápagos. J'étais transformée. Je n'avais plus peur d'avouer que j'aimais la solitude. À mon avis, seul ce genre de voyage, dans la nature dépouillée, peut procurer cet état, qui règne sur l'île déserte. (Fisset, Brosse 2004 : 121)

8.2.2. La nature dépouillée

La nature intacte de ces îles est également illustrée par ses descriptions des oiseaux des îles Galápagos : « Ce qui frappe, c'est l'impassibilité de ces oiseaux qui semblent exiger silence et solitude » (IL : 23). L'écriture poétique se manifeste à nouveau dans cette citation. Margerie transmet aux animaux les émotions et les comportements humains, ce qui est considéré comme de l'anthropomorphisme. La formule « ces oiseaux qui semblent exiger silence et solitude » souligne l'importance de la tranquillité dans une nature préservée. Lesdits oiseaux demandent un espace sans perturbations souvent provoquées par l'homme. Cette harmonie prédominante dans la nature intacte se manifeste dans cette description détaillée du comportement des oiseaux :

Elles passent un long moment à plonger leur bec légèrement spatuleux dans leurs plumes, à s'ébrouer, se gonfler, puis tout-à-coup, elles ouvrent ce bec très grand et poussent des cris aigus et répétés. Je ne sais pourquoi, mais voir ainsi leur cri sortir de leur bec, tandis que la marée montante s'active doucement, me procure un intense sentiment de plénitude. Je me

gorge du fait que les oiseaux ont une notion du temps si différente de la nôtre : les mouettes des laves ont visiblement *tout* leur temps. (IL : 66)

Dans ce passage, l'auteure met en avant le fait que les mouettes des laves ont probablement une perception très différente du temps. La nature et les animaux ont un effet de ralentissement sur la vie de ceux qui les observent. Les observations des oiseaux et de leurs comportements sont présentées par Margerie de façon très poétique qui met en valeur la beauté et l'harmonie de la nature. Elle éprouve un sentiment de gratitude et de plénitude grâce à l'observation de la nature dépouillée.

9. L'intérieur du monde

La perception du temps, déjà présente dans les citations du chapitre précédent, nous amène maintenant au sujet de « l'intérieur du monde ».

9.1. La durée chez Diane de Margerie

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, il existe une sensation particulière de la temporalité sur l'île. Brunner décrit cette durée limitée de la manière suivante :

Die Zeit auf der Insel 'will wenig besagen' – sie stellt sich als Dauer, als Eimerlei, unbewegt oder kreisend, jedenfalls ohne Inhalt und Ziel dar. Damit steht sie in Gegensatz zur Zeit, wie sie ‚Draußen, empfunden wird, nämlich als inhaltsreich und damit als ‚vergänglich‘, als ‚fliehend‘, ‚reisend‘, ‚fortschreitend‘, in jedem Falle also als ‚bewegt‘. (1967 : 22)

Ce fait est également perceptible chez Diane de Margerie. L'auteure souligne dans le passage suivant à nouveau le contraste entre les aspects « intérieur » et « extérieur » en établissant une distinction entre le temps de la ville et celui de l'île :

Le temps n'est plus compté. C'est enfin l'arrêt, le silence [...] Le temps ici n'est pas un temps cassé, cassant, avec les interruptions incessantes et fébriles des villes ; il a un sens, une épaisseur – celle de la durée. (Ce n'est pas que je prétende que le temps aille à reculons : simplement qu'il s'arrête suffisamment pour que je le sente passer.) (IL : 64)

Margerie explique comment le temps sur l'île cesse d'avoir une influence. Au lieu de cela, elle éprouve un sentiment de stagnation et de tranquillité. Contrairement au temps fragmenté des grandes villes animées, elle peut percevoir le temps sur les îles de manière consciente (cf. Brunner 1967 : 11). En ville, l'auteure est souvent submergée par l'agitation, la routine et les obligations sociales. En revanche, l'île offre un environnement isolé et calme, où le temps peut s'écouler plus lentement et sans les influences extérieures (cf. IL : 13-15, 118) : « Le temps sur une île n'est pas le même que dans une ville. Le seul fait d'être cerné par l'infini intensifie la durée, la rend intemporelle » (IL : 60).

L'idée selon laquelle l'île est cernée par l'infini suggère que son environnement naturel, entouré par la mer et le ciel, procure un sentiment d'immensité et de liberté (cf. IL : 15, 21). La perception du temps chez Margerie est intensifiée par cette infinité : « Chaque jour, partout, dans les îles : ce sentiment de vivre la même chose, mais tout étant, jour après jour, aggravé, intensifié, dramatisé, avec les obsessions qui ressortent, nourries par le silence [...] » (IL : 50). Cette citation permet encore une fois une comparaison avec l'œuvre de prose de Winkler, dans laquelle « das sehnsuchtsvolle Bild einer 'Gegenwelt' zur Zeitwirklichkeit [aufleuchtet], in der Konzentration, Beschränkung, sichere Tat möglich ist [...] » (Brunner 1967 : 12). Cette concentration particulière est également présente chez Diane de Margerie. Elle la décrit lors d'un entretien en se référant à son expérience de lecture sur l'île :

Le temps s'étire très différemment. Par exemple, je ne lis pas un livre de la même manière à Paris et sur une île. Il y a là une fusion avec les autres éléments qui me permet de 'm'enfoncer' dans le livre, aidée par tout ce qui m'entoure. Une autre respiration m'habite, qui m'incite à communiquer avec moi-même et avec le monde de l'écrivain. Quand je déniche un beau livre, j'attends donc pour pouvoir le découvrir dans ces conditions, dans la durée qui est la mienne. (Fisset, Brosse 2004 : 122)

Il ressort de cette citation que la forme temporelle particulière de l'île offre à Margerie un espace d'approfondissement et de réflexion. En considérant l'île comme une meilleure zone vers le monde extérieur, Margerie peut profiter d'une expérience de lecture plus profonde. L'île se transforme alors en un lieu paradisiaque de sécurité, contrairement à un monde extérieur en constante mutation (cf. Brunner 1967 : 11). La citation suivante montre cette forte opposition entre l'île et le monde extérieur en abordant certains aspects essentiels de la perception du temps :

Quel jour est-on ? Quel mois ? Est-ce jeudi ou vendredi ? Ai-je vieilli ou rajeuni ? Qui suis-je ? Suis-je ce que j'ai été, ou bien suis-je en train de changer ? Tous les jours se rassemblent. Réveil à quatre heures trente ou bien, si je ne pars pas en bateau, vie qui commence vers six heures. (IL : 50)

Cet extrait débute par six questions qui illustrent la relativité du temps. Les trois premières questions révèlent une désorientation fondamentale et une perte de contrôle par rapport à la notion du temps dans les îles chez Margerie. Les réflexions qui suivent témoignent d'une confrontation existentielle plus profonde avec son propre processus de vieillissement et l'identité. La dernière question de cette autoréflexion aborde l'élément central du changement du temps. Pourtant, la vie quotidienne de Diane de Margerie est organisée, comme en témoigne la dernière phrase. Comme nous allons le constater dans la citation suivante, c'est la nature qui agit en tant que minuteur :

Je continue à perdre avec bonheur toute notion du temps. Je me coule dans le moule de la journée. Réveil avec les oiseaux [...], lever entre cinq heures et sept heures. Fatiguée dès que tombe l'obscurité si rapide, à six heures, je me mets à écrire vers huit heures trente – un renversement total de mes habitudes. (IL : 118)

Contrairement à l'environnement urbain, caractérisé par l'activité humaine et la mesure artificielle du temps, l'heure aux îles Galápagos est déterminée par des rythmes naturels tels que le changement de jour et de nuit. C'est pourquoi l'auteure s'enfonce dans « le moule de la journée » et laisse la nature réguler ses phases de création et de repos (cf. Jürgens 2020 : 37, Prior 2020 : 337 et Billmann-Mahecha 2020 : 341). Sur la base de cette analyse, nous allons maintenant examiner la perception du temps sur l'île de Charles Darwin et Robinson Crusoé.

9.1.1. La durée chez Darwin

À l'opposé de Margerie, qui a une plus grande liberté de temps et peut donc ajuster sa vie quotidienne selon le rythme naturel de l'île, le naturaliste respecte un horaire strict. L'emploi du temps de Charles Darwin contraste donc fortement avec celui de Diane de Margerie. Comme le montre le passage suivant où Margerie cite un extrait de la biographie de Charles Darwin, celui-ci n'utilise pas la nature comme horloge naturelle :

Jean Rostand la résume ainsi, cette vie réglée comme du papier à musique : 'Lever de bon matin. Courte promenade avant le petit déjeuner. Travail de huit heures à neuf heures et demie (c'est un des meilleurs moments pour Darwin). Repos sur un divan en écoutant la lecture du courrier et quelquefois d'un roman... Travail de dix heures et demie à midi...' et ainsi de suite jusqu'au dîner, [...] et du coucher à dix heures et demie'. On frissonne au récit de cette vie si méthodique. (IL : 29)

Nous pouvons voir l'énorme discipline du naturaliste aux îles Galápagos. La comparaison « cette vie réglée comme du papier à musique » renvoie à

sa vie quotidienne organisée. En examinant la dernière phrase, nous pouvons observer que cette méthode extrême provoque une certaine angoisse et un certain malaise chez l'auteure. À la différence du temps structuré chez Charles Darwin ou de la perception naturelle du temps chez Margerie, l'exemple suivant représente une annulation totale de toute perception du temps.

9.1.2. La durée chez Robinson

L'écrivaine fait référence à l'ouvrage *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. Le protagoniste de Tournier, tout comme dans le roman *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, est échoué sur une île déserte. Contrairement à Charles Darwin, Robinson ne parvient au véritable bonheur qu'en l'absence de temps :

Quelle est la véritable joie de ce Robinson oublié sur l'île de Speranza ? C'est tout simplement la négation du Temps. Le temps s'est arrêté. [...] La catastrophe arrive sous forme d'une élégante goélette [...] elle apporte [...] le calendrier, les dates, le Temps. Robinson apprend qu'il est dans l'île depuis vingt-huit ans. (IL : 61)

La représentation de la goélette comme porteuse de la catastrophe est paradoxale, car un navire est souvent associé à l'espoir, au salut et à la civilisation. La nef de l'arche de Noé, évoquée dans l'Ancien Testament, est une représentation symbolique du salut du déluge dans la tradition chrétienne. De plus, dans l'*Odyssée* d'Homère, les navires témoignent de l'espoir d'un retour à Ithaque (cf. Homer 2016 : 126, 193, 195) et renforcent ainsi la connexion entre le protagoniste et sa patrie (cf. Mitterhofer 2018 : 364). Dans ce contexte, cependant, le navire devient le symbole du malheur, car il confronte Robinson à la réalité du temps et de la civilisation. Sans temporalité, Robinson était « [...] d'une jeunesse minérale, divine, solaire. [...] Sous le

soleil-dieu, Speranza vibrait dans un présent perpétuel, sans passé, ni avenir » (IL : 62). Alors qu'il doit maintenant constater qu'il a vieilli et s'est aliéné du monde extérieur par le long isolement (cf. IL : 61, 62).

De cette manière, nous pouvons constater que l'isolement de Robinson sur l'île n'a pas seulement des répercussions physiques. L'aliénation du monde qui accompagne l'isolement peut aussi impliquer un sentiment d'enfermement sur l'île, et donc contenir une dimension psychique. Ce fait révèle un autre aspect du domaine « intérieur » de Brunner.

9.2. Enfermement

Passons maintenant à l'impact de cet enfermement sur l'homme. La captivité physique sur l'île peut, par exemple, provoquer un sentiment de désespoir (cf. Gombaud 2007 : 129, 615). Cette affirmation est confirmée par Diane de Margerie :

Les pensées des marins noyés refont surface : que faire sur cette terre aride où, muselé, je meurs de soif, où l'on m'a emmené pour que j'y sois une victime encerclée, enfermée, se demande l'abandonné ? Tous les jours monte la rage du prisonnier, la haine du bourreau, le désir de voir les navires sombrer à l'horizon puisqu'ils n'ont pas vu le chiffon agité en appel. Qu'ils crèvent, eux aussi ! Que les requins les dépècent ! (IL : 51)

La citation souligne également que l'isolement involontaire peut engendrer de la colère et de la haine. Afin de mieux appréhender les effets de la captivité sur l'île, Margerie fait référence à de nombreuses œuvres littéraires : « [...] tant d'écrivains démontrent le contraire, comme si approfondir l'idée de l'île et de l'isolement menait tout droit à la conception du maudit [...] » (IL : 90) En se référant aux réflexions de l'auteure et à ses intertextes, l'objectif des chapitres suivants est d'analyser l'effet de l'enfermement sur l'île.

9.2.1. Patrick Watkins

Pour commencer, nous faisons mention du marin irlandais Patrick Watkins. Randy Moore souligne dans son ouvrage encyclopédique *Galápagos. An Encyclopedia of Geography, History, and Culture* (Moore 2021) que Watkins a été le premier résident des îles Galápagos. Pour assurer sa survie, Watkins chassait des animaux et cultivait des fruits et des légumes qu'il échangeait contre du rhum sur les navires amarrés. Dans les rares récits de l'Irlandais, il est décrit comme un individu effrayant, portant des vêtements en lambeaux. Watkins, connu sous le nom de « Fatherless Oberlus », était ivre la plupart du temps et faisait travailler des marins pour lui. Afin de les empêcher de poursuivre leur voyage, il tentait de les enivrer pour qu'ils manquent le départ de leur bateau (cf. Moore 2021 : 352, 353). Le comportement tyrannique de l'ancien marin est mis en lumière par le traitement de l'un de ses matelots :

„ En 1812, un navigateur devait découvrir un autre 'Robinson' [...] un certain Patrick Watkins [...] il n'en développa pas moins une intense soif de pouvoir : il se croyait le Roi de Floreana, et, s'étant approprié un malheureux Noir descendu de quelque navire, il en fit son souffre-douleur. [...] Tyran invétéré, bourreau sadique, l'île l'avait révélé à lui-même. (IL : 69, 70)

La comparaison avec Robinson souligne l'ambivalence de la nature humaine. Alors que Robinson, dans sa solitude, fait l'expérience d'une sorte de réalisation de soi et de réflexion morale, Watkins montre une évolution opposée. Ainsi, Margerie voit l'île comme un lieu de révélation de soi, où nous pouvons dévoiler nos véritables traits de caractère.

La citation dépeint un homme qui, à cause de son isolement, se transforme en un maître cruel et avide de pouvoir. Les passages « il se croyait le Roi de Floreana » et la répression du « malheureux Noir » témoignent également d'un abandon des valeurs morales. En l'absence de normes sociales et de contrôle, l'homme peut donc devenir un tyran. Margerie mentionne à ce

sujet un portrait de Watkins de Herman Melville. Dans son roman *Les Encantadas ou Îles Enchantées*, le personnage Oberlus est inspiré par le marin irlandais (cf. IL : 47 et Moore 2021 : 353) :

„ Le long exercice d’une domination absolue sur tout ce qui l’entourait, la solitude presque ininterrompue, le manque de relations humaines’ lui inspirant ‘une sorte de mépris purement animal pour le reste de l’univers.’ Enfermement et dégradation de l’être qui a perdu tous ses points de repère. [...] Enfermement de l’homme : il en devient bestial. Mais pas innocent. Saldisme de l’homme lorsqu’il n’est plus retenu par la présence d’autrui. (IL : 47)

Cette citation transmet l’idée que l’isolation de l’homme de la civilisation sans influence morale de ses congénères peut conduire à la perte de tout sens moral. Il devient bestial. En conséquence, Margerie se demande si, en l’absence de contraintes morales ou juridiques, le mal et le bien pourraient être équivalents :

Maître ou esclave dans l’île de solitude : est-ce la seule alternative ? L’île pose-t-elle, plus que tout autre lieu, le problème de l’ambiguïté liée à la liberté ? Faire le mal ou faire le bien, est-ce équivalent dans l’île parce que n’y règne plus aucune contrainte liée à une loi morale ou pénale ? [...]

Isola, où l’inquiétant isolement. (IL : 76-78)

L’île est présentée dans cette citation comme un espace qui teste les limites de la liberté. Sans contraintes ni règles extérieures l’homme doit faire un choix entre le bien et le mal. Selon Margerie, dans un état d’isolement, il est nécessaire de remettre en question les notions traditionnelles du bien et du mal, de la domination et de la soumission. Nous pouvons retrouver cette réflexion de l’auteure dans plusieurs de ses références intertextuelles.

9.2.2. La prison

L’isolement des îles est souvent utilisé comme un lieu d’exil, l’océan servant de frontière et de moyen de contrôle. Les îles Floreana, San Cristóbal et Isabela de l’archipel des Galápagos ont été des colonies pénitentiaires entre 1833 et 1959 (cf. IL : 90 et Moore 2021 : 351). Néanmoins, comme le démontre la citation suivante, il y avait peu de justice et de comportement éthique dans ces lieux « où pourtant jamais ne put s’établir une justice sereine » et où l’auteure songe à ces « bagnes, clos et resserrés sous un soleil meurtrier, avec leurs bourreaux sadiques [...] » (IL : 71). Ici, nous observons la confrontation entre le bien et le mal qui peut se produire sur l’île. Des « bourreaux sadiques » dirigent les colonies pénitentiaires des îles Galápagos, agissant contre les normes sociales. Isolés, sans aucun contrôle, ils abusent de leur pouvoir. La prison et l’île deviennent ainsi un lieu de violence et de terreur (cf. Pichler *et al.* 2023 : 11 et Genet 2001 : 16). L’émergence de traits sadiques est également visible dans la référence intertextuelle suivante de Diane de Margerie.

9.2.3. L’île du docteur Moreau

Le récit *L’île du docteur Moreau* de H. G. Wells raconte l’histoire du scientifique Dr. Moreau. Il effectue sur une île des interventions chirurgicales et des manipulations génétiques sur des animaux et crée des « hommes-bêtes ». Ils vivent dans un village et sont soumis aux lois et règlements du Dr. Moreau. Le scientifique est vénéré par ses créatures, qui appellent le docteur leur « Maître » (cf. Michel-Fauré 2022 : par. 18). Diane de Margerie se questionne à ce propos : « Le docteur Moreau, personnage des plus inquiétants créé par H.G. Wells, aurait-il tenté d’humaniser l’animal [...] s’il n’avait été à l’abri des regards dans la solitude de son île ? » (IL : 86)

L’isolement de l’île est donc aussi une source de danger. Coupé des normes et des valeurs sociales, Moreau n’hésite pas à abandonner sa décence. Il devient un créateur satanique, comme le décrit Margerie, qui transforme

l'île en un laboratoire du mal (cf. IL : 92). À la différence de la connotation négative du mot « enfermement », la référence intertextuelle suivante de l'auteure expose une représentation idéalisée de l'isolement, qui a des répercussions positives sur l'individu.

9.2.4. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Dans l'enfermement de l'île de Michel Tournier, le personnage principal mène une existence libre, loin des soucis :

L'île de Tournier, c'est cela : [...] Une vie libre, loin des tracas de la famille, de la religion, du travail, de la rue. Une vie où Robinson est seul, amant de toute la nature – une vie tellurique sans œil qui juge, sans femme qui engendre, sans fils adolescent qui observe. Une vie solitaire [...]. (IL : 62)

La solitude et l'enfermement ne deviennent donc pas pour Robinson un dilemme moral, mais une occasion de découverte de soi et de retour à la nature. Contrairement à Watkins, aux gardiens de prison et à Moreau, pour qui l'absence d'un « œil qui juge » conduit au satanisme et à la tyrannie, Robinson développe son propre ordre moral en harmonie avec la nature.

Ce chapitre confirme le fait que c'est l'individu qui détermine l'interprétation de l'espace insulaire comme endroit meilleur ou pire par rapport au monde extérieur (cf. Brunner 1967 : 23, 24). Les actions de Watkins, de Moreau ou des gardiens de prison ont fait de l'île un lieu de terreur, tandis que l'île de Robinson s'est transformée en un lieu de découverte de soi-même. L'évaluation de l'espace insulaire de Robinson est semblable à celle de l'auteure. Malgré tout, comme nous allons le constater dans le dernier chapitre de l'analyse, il existe des divergences importantes.

10. La transformation intérieure chez Diane de Margerie

« Étrange comme vous vient rapidement, dans une île, le sentiment d'être séquestrée » (IL : 50) écrit Diane de Margerie dans son ouvrage. Le sens connotatif du verbe « séquestrer » renvoie également au sentiment d'isolement de Margerie sur l'île. Néanmoins, l'auteure est activement à la recherche de cet enfermement, comme le prouve une interview. Nous remarquons un contraste avec Robinson qui, échoué sur l'île, lutte pour sa survie et « qui, devenu sa propre femme, veut récurer sa petite demeure, nettoyer, s'organiser, tout en parlant à Dieu » (IL : 51). Dans cette citation, Margerie décrit Robinson comme une personne coincée dans son isolement. Enfermé dans un cercle d'auto-organisation et d'obligations, il tente de surmonter le sentiment d'enfermement. D'après Margerie, c'est la raison pour laquelle il ne parvient pas à trouver de la délivrance dans la solitude (cf. IL : 50-51).

Bien que l'enfermement dans l'île ne fasse pas de Robinson un tyran sadique, il tente d'annuler la séparation avec son pays natal. Nous remarquons une différence essentielle par rapport à Diane de Margerie, qui associe la solitude de l'île à une liberté totale précisément parce qu'il n'existe pas de lien avec le monde extérieur :

Le besoin d'être libre. De rompre. (Pas de billet d'avion, pas de navire en vue.) L'ambiguïté poussée à l'extrême. Et surtout cet étrange désir de filer, de repartir – mais pas pour un retour comme si de rien n'était, pas pour la Ville Grise ou le Continent. Pour une autre île peut-être ? Pas d'attaches, surtout. Assez. Assez. Ne pas faire comme le Robinson de Defoe (que je relis ici) qui reproduit dans son île toute l'Angleterre victorienne avec ses casseroles et souvenirs bibliques. (IL : 50)

Pour l'écrivaine, l'île est un endroit pur, une sorte de « tabula rasa », et donc un lieu de renouveau. Celle-ci surgit chez l'auteure précisément en raison

du manque de connexion avec le monde extérieur. De cette manière, elle esquisse une critique de la société d'aujourd'hui. « *Île, isola, isolement* – je ne cesse d'être consternée par l'idée toute faite que l'on se fait de la solitude » (IL : 134), écrit Margerie. Le désir de solitude est devenu indésirable de nos jours en raison de son association avec l'égoïsme « [a]lors qu'il porte à la contemplation, à la méditation, au travail, à la compréhension des autres auxquels on a le temps de réfléchir » (Fisset, Brosse 2004 : 120). Pour Margerie, la solitude est donc une condition indispensable à l'empathie, comme le démontre la citation suivante : « Sans solitude, nous n'avons rien à donner, ni même le temps de penser à l'autre ; l'essentiel tient à elle » (IL : 135).

Cette réflexion expose le paradoxe entre solitude et connexion interpersonnelle. Bien que la solitude soit souvent perçue de manière négative et, par définition, éloigne les gens, cette citation suggère que l'isolement peut être la fondation d'une relation plus profonde avec autrui. Ainsi, c'est le désir de changement intérieur qui pousse l'auteure à se rendre aux Galápagos (cf. IL : 134) :

Il s'agira peut-être d'un changement qui dérange : une autre façon d'envisager nos relations avec autrui [...] des ruptures avec des êtres trop patiemment supportés par cette peur inoculée d'être seul [...] une envie grandissante de silence, et [...] une libération [...] une perception nouvelle du bonheur [...]. (IL : 134)

L'expérience de l'île a donc un effet profond sur la psyché et la personnalité de Margerie, ce qui lui permet de se redécouvrir et de prendre une nouvelle direction créative dans sa vie :

„ Devenir fou peut-être, mais ne pas redevenir normal sur une île déserte – devenir fou pour être sauvé juste à temps, enrichi à vie par des visions et des cauchemars – devenir fou, mais devenir écrivain. (IL : 51)

D'après Diane de Margerie, l'écriture lui permet finalement de transformer son expérience de la solitude en quelque chose de constructif et d'expressif :

[...] j'ai revécu mon voyage aux Galápagos pour le partager à travers l'écriture. L'île intérieure, on ne peut pas la garder pour soi, car on désire partager moralement ce goût pour la liberté et la solitude. (Cf. Fisset, Brosse 2004 : 120)

L'expression « j'ai revécu mon voyage aux Galápagos » suggère que l'écriture de Margerie ne se limite pas à la simple reproduction de ses souvenirs. Son objectif est de les revivre émotionnellement et psychologiquement, et de les partager avec d'autres individus à travers son écriture poétique. En tant que lieu solitaire et isolé, l'île devient ainsi, à travers sa lecture, un élément d'une relation humaine profonde et d'une communauté.

11. Conclusion

En analysant des extraits de l'œuvre *Isola*, nous avons constaté la présence de nombreux symboles et thèmes associés à une poétique de l'insularité. À présent, nous allons faire une brève synthèse des principales constatations et conclusions.

Dès le début de l'ouvrage, nous pouvons percevoir l'écriture de l'auteure, fortement émotive et empreinte d'impressions personnelles (utilisation des effets de style et images). Il s'avère que le genre de la littérature de voyage offre un cadre approprié à la narration, car il est caractérisé par une perception de la nature empreinte de révérence et de profonde réflexion. La vision humble de Diane de Margerie de la faune et de la flore des îles Galápagos est également mise en valeur par ses descriptions poétiques.

L'analyse de la notion d'île démontre qu'elle possède différentes connotations individuelles en plus de sa dimension géographique. L'île peut être vue à la fois comme un refuge et comme un endroit de terreur. En outre, l'île peut représenter un nouveau départ et une nouvelle création, ce qui incite l'auteure à une réflexion philosophique sur l'identité, l'isolement et le lien avec le monde extérieur. Ces réflexions métaphoriques de l'île sont à la base de la notion d'insularité, qui désigne l'ensemble des concepts culturels liés aux îles. Diverses approches de définition permettent d'identifier le sous-concept de l'îléité, qui englobe surtout des aspects psychologiques de la perception individuelle de l'île.

Le chapitre 6 examine de manière approfondie l'influence psychologique de l'île sur l'auteure. Bien que Margerie offre une description radieuse sur l'île, le long séjour permet de mieux se familiariser avec les îles Galápagos et leur population. De cette manière, l'écrivaine décrit également les conditions de vie précaires dans l'archipel et exprime ainsi une vision critique de l'île. La perspective subjective de l'auteure, qui ouvre des perspectives sur la poésie de l'insularité, est confirmée, car de nombreuses différences apparaissent entre un observateur neutre, tel que le cartographe objectif, et l'auteure. Outre les descriptions affectives d'îles différentes que Margerie illustre avec des expressions telles que « l'étrange couleurs laiteuse de la mer m'avait étonnée », nous voyons comment les formes objectives contiennent des contenus subjectifs et suscitent ainsi des sentiments chez l'auteure. Ceux-ci sont exprimés à l'aide d'un langage poétique qui inclut des figures stylistiques telles que les anaphores, les métaphores, les comparaisons et les hyperboles.

À partir d'une analyse approfondie des rapports entre « l'intérieur » et « l'extérieur » du monde, il s'est avéré que chez Diane de Margerie, c'est surtout « l'intérieur » qui joue un rôle crucial dans l'élaboration d'une

poétique de l'insularité. À l'opposé du monde extérieur, connoté négativement par des expressions telles que « la Ville Grise » ou « nous, qui sommes prisonniers des villes », les îles Galápagos représentent pour Margerie son « île intérieure », un lieu de repos et donc un lieu de liberté. Les symboles de l'eau et des oiseaux, bien qu'ils soient attribués au monde extérieur, créent un point d'intersection entre les deux domaines. L'auteure associe de manière métaphorique les deux symboles à la liberté et à la transformation, soulignant ainsi le changement intérieur à travers les îles.

L'évaluation de la forme temporelle spécifique de l'île confirme une fois de plus que l'écrivaine perçoit les îles Galápagos comme une « île intérieure ». Contrairement au temps à l'extérieur, marqué par l'agitation, le temps sur l'île est associé à l'immobilité, au calme et à l'intemporalité. À la différence de Charles Darwin, qui est strict dans son approche du temps, chez Margerie, c'est la nature qui dicte le rythme de la journée.

Enfin, dans la seconde symbolique du domaine intérieur, consacrée à l'enfermement, nous retrouvons une fois de plus un regard critique sur les îles (Galápagos). En examinant plusieurs références intertextuelles, nous constatons les aspects négatifs de l'insularité. Le marin Patrick Watkins, le gardien de prison et le protagoniste du roman *L'île du docteur Moreau* soulignent les conséquences négatives de l'isolement sur une île, qui peut mener à des comportements tyranniques et sadiques. L'île révèle donc les véritables caractéristiques de l'être humain. C'est la raison pour laquelle il est essentiel de remettre en question les idées traditionnelles du bien et du mal sur l'île.

Lors d'une dernière comparaison intertextuelle, il devient évident que l'enfermement de Robinson et l'isolement de Diane de Margerie sur l'île présentent des différences marquées. Même si Robinson élabore sa propre morale en harmonie avec la nature, il s'oppose néanmoins à la solitude.

Contrairement à Margerie, qui considère la séparation totale avec le monde extérieur comme un élément fondamental de sa transformation intérieure.

En fin de compte, nous pouvons identifier une approche critique envers la société. L'auteure constate que la société d'aujourd'hui adopte une attitude négative à l'égard de la solitude, qu'elle assimile à de l'égoïsme. Pour résumer, il apparaît que seule la solitude et l'isolement dans les îles Galápagos offrent à l'écrivaine la possibilité d'établir une connexion plus profonde avec la société et d'éveiller chez elle un besoin d'art et de poésie.

BIBLIOGRAPHIE

Appinger, Christoph (2006) : *Topos Insel. Insularität in zeitgenössischen Reiseberichten, Diplomarbeit*, Univ. Wien.

Besson, Françoise (2017) : « La littérature de voyage et d'ascension : du passage de la relation de voyage à la conscience de la relation au monde ». Dans : *ILCEA*, n° 28, s. p., <https://doi.org/10.4000/ilcea.4133> [31.07.2024].

Bernardie-Tahir, Nathalie/ Taglioni, François (2016) : « Les territoires insulaires : des lieux d'exception ? » Dans : *Cultures et Sociétés*, n° 40, 44-49.

Billmann-Mahecha, Elfriede (2020) : *Zeitgefühl. Dans : Schinkel, Sebastian/ Hösel, Fanny et al. (dir.) : Zeit im Lebensverlauf. Ein Glossar*. Bielefeld : transcript, 341-346.

Bonnemaison, Joël (1990) : « Vivre dans l'île. Une approche de l'îlénité océanienne ». Dans : *L'Espace géographique*, t. 19-20, n° 2, 119-125.

Brunner, Horst (1967) : *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart : Metzler.

Deleuze, Gilles (2002) : *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris : Minuit.

Ette, Ottmar (2011) : « Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive ». Dans : Wilkens, Anna E./ Ramponi, Patrick/ Wendt, Helge (dir.) : *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld : transcript, 13-56.

Fisset, Émeric/ La Brosse, Gaële de (2004) : « Pour l'amour des Galápagos ». Dans : Fisset, Émeric (dir.) : *Îles funestes, îles bienheureuses. Chemins d'étoiles. Invitations à l'itinérance*. Paris : Transboréal, 118-123.

Genet, Jacqueline (2001) : « L'île-refuge et ses métamorphoses dans la poésie de Yeats ». Dans : Amiot-Jouenne, Pascale (dir.) : *Irlande. Insularité, singularité ? Nouvelle édition [en ligne]*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 16-36.

Gombaud, Stéphane (2007) : *Iles, insularité et îlénité Le relativisme dans l'étude des espaces archipélagiques*, Thèse de doctorat, Univ. de la Réunion.

Grondin, Patricia/ Genevois, Sylvain (2022) : « Île, insularité, îlénité ». Dans : *Géoconfluences*, s.p., <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/insularite> [31.07.2024].

Homer (2016) : *Odysee* (trad. Kurt Steinmann). München : Penguin.

Jürgens, Kerstin (2020) : « Arbeit ». Dans : Schinkel, Sebastian/ Hösel, Fanny et al. (dir.) : *Zeit im Lebensverlauf*. Ein Glossar. Bielefeld : transcript, 37-42.

Krienitz, Lothar (2018) : *Die Nachfahren des Feuervogels Phönix*. Berlin : Springer Spektrum.

Margerie, Diane de (2003) : *Isola. Retour des îles Galapagos*. Paris : Pauvert. [cité sous le sigle IL]

Mayer, Susanne (2010) : *Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit bei René Magritte*, Diplomarbeit, Univ. Wien.

Michel-Fauré, Valérie (2022) : « Archipels imaginaires, voyages en insularités ». Dans : *Babel*, s. p., <https://doi.org/10.4000/babel.14108> [31.07.2024].

Mitterhofer, Hermann (2018) : « Dem Auge erzählt ». Dans : *Zeitschrift für Pädagogik*, n° 3, 359-373.

Moles, Abraham A. (1982) : « Nissonologie ou science des îles ». Dans : *L'Espace géographique*, t. 11, n°4 281-289.

Moore, Randy (2021) : *Galápagos. An Encyclopedia of Geography, History, and Culture*. Santa Barbara, California : ABC-CLIO.

Pichler, Georg/ Jurcic, Christina/ Roca Arañó, Francisca/ Siguan, Marisa (2023) : « ‚Das schöne Stückwerk Meer‘ – Inseln als literarischer und kultureller Raum. Eine Einleitung ». Dans : eid. (dir.) : *Inseln als literarischer und kultureller Raum. Utopien, Dystopien, Narrative der Reise*. Berlin : Peter Lang, 11-15.

Prior, Helmut (2020) : « Zeiterleben ». Dans : Schinkel, Sebastian/ Hösel, Fanny et al. (dir.) : *Zeit im Lebensverlauf. Ein Glossar*. Bielefeld : transcript, 335-340.

Weigel, Nina (2023) : « Insularitätskonzepte als Diskursliferanten. Lukas Maisels Roman Buch der geträumten Insel ». Dans : Pichler, Georg/ Jurcic, Christina/ Roca Arañó, Francisca/ Siguan, Marisa (dir.) : *Inseln als literarischer und kultureller Raum. Utopien, Dystopien, Narrative der Reise*. Berlin : Peter Lang, 373-382.

Wilkens, Anna E. (2011) : « Ausstellung zeitgenössischer Kunst : Inseln – Archipele – Atolle. Figuren des Insularen ». Dans : ead./ Ramponi, Patrick/ Wendt, Helge (dir.) : *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld : transcript, 57-98.

CORPORALITÉ ET ÉROTISME DANS *DE L'AVENTURE AU VOYAGE INTÉRIEUR* DE KAREN GUILLOREL

PIA STEINER

Abstract.

Dans cet article, l'œuvre *De l'aventure au voyage intérieur* de Karen Guillorel est analysée sous l'angle de la corporalité et de l'érotisme dans le cadre de son voyage de Paris à Jérusalem. À partir d'une approche phénoménologique, en particulier à travers les théories de Husserl et Merleau-Ponty, l'article examine comment la perception du corps et de l'érotisme façonne l'expérience subjective du voyage. Il explore la corporalité de Guillorel, ses interactions avec son environnement, ainsi que l'érotisme dans sa relation avec son partenaire, mettant en lumière l'interaction entre le corps, le voyage et l'introspection personnelle.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2025 | Vol. 11

Étonnantes voyageuses:

Réécrire le monde au féminin

Seite 62-87

vistazo.

CORPORALITÉ ET ÉROTISME DANS DE L'AVENTURE AU VOYAGE INTÉRIEUR DE KAREN GUILLOREL

PIA STEINER

1. Introduction

Le voyage à pied de Karen Guillorel de Paris à Jérusalem n'est pas seulement un effort purement physique, mais aussi mental. La question se pose donc de savoir comment la conscience est liée au corps et si ces deux choses fonctionnent en unité interactive ou si elles sont divisées en dualisme. Cette étude examine comment la corporalité et l'érotisme dans *De l'aventure au voyage intérieur* influencent l'expérience de voyage de Karen Guillorel.

Ce travail s'appuie sur la phénoménologie comme cadre théorique ; j'y examinerai des aspects choisis de la philosophie phénoménologique qui sont pertinents pour la compréhension de la corporalité et de l'érotisme dans la littérature de voyage. Je me concentrerai en particulier sur les concepts développés par Husserl et Merleau-Ponty, qui expliquent comment les expériences subjectives sont façonnées par la perception du corps propre et du monde. Ces approches serviront de base pour une analyse approfondie de l'œuvre de Guillorel, mettant en lumière comment la corporalité et l'érotisme influencent ses expériences de voyage.

Dans le deuxième chapitre, je me consacrerai à l'étude de la corporalité dans l'œuvre de Guillorel. Les sections suivantes examineront en détail la corporalité de la voyageuse et ses interactions avec son environnement.

Cette analyse sera divisée en trois parties : d'abord, j'examinerai les expériences corporelles propres à Guillorel et leur importance pour son voyage. Ensuite, je me pencherai sur les aspects supplémentaires de sa présence corporelle, qui sont enrichis par des objets externes ou des moyens de transport. Enfin, j'analyserai la corporalité des autres personnes que Guillorel rencontre au cours de son voyage, et la manière dont ces rencontres influencent sa perception et sa réflexion sur elle-même. Cette approche vise à offrir un aperçu aussi diversifié et large que possible de cette thématique. Le troisième chapitre est consacré à l'érotisme. Il s'agira d'abord en particulier le rôle de la relation de Guillorel avec son partenaire dans le contexte de son voyage, puis d'examiner la question de l'érotisme comme état d'exception durant le parcours.

Ce travail vise ainsi à explorer, par le prisme des approches phénoménologiques, les notions de corporalité et d'érotisme dans l'œuvre de Karen Guillorel. Comme mentionné, son voyage de Paris à Jérusalem ne se limite pas à une aventure physique ; il est en même temps conçu comme un projet littéraire qui interroge les frontières entre le récit et l'expérience, entre le soi et le monde. En tant qu'écrivaine voyageuse, Guillorel se positionne dans une tradition qui utilise l'expérience subjective du voyage comme un moyen d'introspection et de réflexion culturelle.

2. En guise de contextualisation théorique : à propos de la phénoménologie

La perception de notre monde et des choses est généralement prise pour acquise par chacun-e d'entre nous. Peu doutent de leur existence. Cepen-

dant Merleau-Ponty, en tant que représentant majeur de la phénoménologie, propose une perspective qui souligne le rôle de l'expérience corporelle dans la compréhension du monde. Il soutient que la perception n'est pas seulement un enregistrement passif d'impressions, mais un processus actif qui influence profondément notre compréhension du corps et de l'esprit :

Les vues scientifiques selon lesquelles je suis un moment du monde sont toujours naïves et hypocrites, parce qu'elles sous-entendent, sans la mentionner, cette autre vue, celle de la conscience, par laquelle d'abord un monde se dispose autour de moi et commence à exister pour moi. (Merleau-Ponty 1945 : 3)

La phénoménologie – fondée par le philosophe austro-allemand Edmund Husserl et l'un des courants philosophiques les plus importants du XX^e siècle, qui continue d'influencer la pensée philosophique et d'autres disciplines jusqu'à aujourd'hui (cf. Bernet 2010) – tente de comprendre comment il est possible que nous puissions faire l'expérience des choses et du monde dans son ensemble de manière significative (cf. Wehrle 2022 : 1).

Le concept de base de la phénoménologie est celui de l'intentionnalité, qui affirme que la conscience est toujours conscience de quelque chose. Chaque expérience consciente possède une structure composée de l'acte de conscience lui-même et de son objet intentionnel. Cependant, les objets qui ne sont trouvés intentionnellement que dans la conscience sont, selon Husserl, principalement une constitution « in verschiedenen Formen gegenständlicher Intention als das, was sie uns sind und gelten » (Husserl 1984 : 169). L'intention d'un sujet corporel est cependant seulement partielle et jamais exhaustive (cf. Wehrle 2022 : 3). La perception d'un objet est donc un processus où le sujet expérimentant est « aktiv mitbeteiligt, indem es das Objekt nach und nach kennenlernt » (Wehrle 2022 : 11).

Selon le principe de la description phénoménologique formulé par Merleau-Ponty, « [i]l s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser »

(Merleau-Ponty 1945 : 4). La première étape est d'aborder les choses telles qu'elles sont. Cela se fait par les méthodes de la description et l'Épochè. Ce procédé permet d'examiner les phénomènes sans préjugés, en se concentrant sur l'expérience immédiate. Ensuite, la nature d'une apparition peut être explorée par une variation eidétique imaginée des choses perçues, ce qui aide à reconnaître les caractéristiques fondamentales d'une apparition. Les conditions d'apparition, qu'elles soient historiques, culturelles, individuelles ou biologiques, sont déterminantes pour la manière dont les choses sont perçues : « Die Sachen, das Was, zeigen sich je nach der Zugangsart, das Wie » (Kienzler 2020 : 44).

La phénoménologie, bien qu'elle remette d'abord en question notre certitude quant à l'existence du monde et des choses, conduit néanmoins toujours à une intersubjectivité : « Der Inhalt der Erfahrung weist in seinem Sinn immer schon über das einzelne Subjekt hinaus [...] » (Wehrle 2022 : 20), et ainsi, l'échange avec d'autres sujets demeure essentiel pour dissiper la peur d'une illusion de l'existence. Cependant, la phénoménologie ne reste pas à un niveau subjectif, mais vise une science descriptive de la conscience qui ne repose pas sur l'empirisme ou les règles de déduction aprioriques, mais sur la saisie intuitive des lois essentielles des phénomènes. Le but est donc « die Sachen selbst zur Aussprache ihres eigenen Sinnes zu führen » (Kienzler 2020 : 46).

2.1. Perspectives phénoménologiques sur la littérature

Dans le cadre de la phénoménologie, de nombreux chercheurs – à commencer par Husserl lui-même – se sont interrogés sur le lien entre philosophie et littérature (cf. Dijan 2021 : 7). Avant tout, il se pose la question de savoir si une approche phénoménologique est applicable à et pertinente pour une analyse de l'ouvrage de Karen Guillorel, *De l'aventure au voyage intérieur*. Il convient de clarifier ce que l'on entend, dans une perspective

phénoménologique, par une œuvre littéraire. Vandeveldelà la décrit comme suit :

The literary work can be seen as the intentional product of its author's consciousness or as the constitution of a meaning originating from the intentional act of the reader. The work can be considered as a manifestation of the experience (*Erlebnis*) of its author or as the manifestation of experiences (existential themes and problems), independently of the life of the author. (Vandeveldelà 2010 : 21)

Une œuvre littéraire peut être comprise, dans un sens phénoménologique, comme l'expression des expériences conscientes et inconscientes tant de l'auteur·e que de la lectrice ou du lecteur. Ce n'est pas seulement un texte, mais une interaction vivante qui se transforme et s'enrichit constamment à travers les actes intentionnels de lecture et de compréhension. Ces processus reflètent les principes fondamentaux de la phénoménologie, qui cherchent à saisir la manière dont les expériences de corporéité et d'existence sont transmises et vécues dans les œuvres littéraires. La littérature n'est donc pas seulement un objet statique, mais un processus qui se crée dans la corrélation entre l'auteur·e et le lectorat. On peut alors se référer à Husserl, qui décrit la perception d'un objet comme un processus dans lequel le sujet expérimentateur est activement impliqué. Une œuvre littéraire peut ainsi être modifiée et enrichie par différentes interprétations et contextualisations.

La rencontre de ces deux disciplines est, ainsi que le constatent Majolino et Dijan, d'une part « [i]névitable – car l'ambition d'une approche philosophique se mesure notamment à l'aune de son pouvoir de s'attaquer aux affaires humaines les plus diverses » (Majolino/Dijan 2021: 16), et d'autre part « [s]urprenante – car rien n'aurait pu laisser croire que la créature philosophique inventée par Husserl, mathématicien et logicien de formation,

aurait eu les moyens nécessaires d'aborder la complexité foncière des phénomènes littéraires » (Majolino/Dijan 2021: 16).

La question reste de savoir si des méthodes sont adaptées pour une réflexion phénoménologique sur la littérature. Pour y répondre, deux approches sont pertinentes. Il y a d'une part l'approche de Husserl, qui considère la phénoménologie comme une discipline qui s'intéresse (aussi) à la littérature. D'autre part, il y a l'approche de Ricœur, qui observe ces disciplines d'un point de vue herméneutique et conçoit une phénoménologie de la littérature (cf. Dijan 2021 : 10). Ces deux approches diffèrent déjà dans leur signification :

Car une chose est de faire de la littérature elle-même une phénoménologie, une phénoménologie qui puisse, comme l'indique le titre de l'étude de Collette «Veiller sur le sens absent” ; une autre est de faire porter la phénoménologie sur la littérature, clarifier ses concepts fondamentaux par cette même méthode qui aura amené Husserl, dès le départ, à clarifier les concepts fondamentaux d'autres formes du savoir humain, des mathématiques à l'éthique, des sciences de la nature à la théologie. (Majolino/Dijan 2021 : 17)

Le phénomène littéraire est abordé par les deux concepts à partir de l'imagination, c'est-à-dire en examinant comment l'imagination contribue à la création, la représentation et la perception des œuvres littéraires. On peut ensuite distinguer entre phénomène par excellence et phénomène réduit. La première approche considère le phénomène comme quelque chose de caché, mais comme une unité fondamentale qui constitue la base de l'apparition. Le phénomène réduit, en revanche, se concentre sur la corrélation entre l'apparaissant et l'apparence, en cherchant l'unité dans la diversité de l'expérience. Ces concepts fondamentaux constituent les pierres angulaires de la phénoménologie herméneutique de Ricœur d'une part (cf. Ricœur 1975 : 44) et de la phénoménologie constitutive d'Husserl d'autre

part (cf. Husserl 1973d : 14). La première a développé le concept de l'imagination productive, tandis que la phénoménologie constitutive a développé celui de la phantasia mise en forme. Les deux tentent d'expliquer des phénomènes particuliers de l'imagination littéraire.

Chez Ricœur, la phénoménologie herméneutique vise à révéler le sens caché. Cela se fait par l'imagination productive, qui est censée être un moyen universel de manifestation de ce sens (cf. Ricœur 1975 : 61). L'imagination habituellement intégrée dans les œuvres littéraires est un cas particulier de cette imagination productive. Elle révèle principalement l'aspect du temps humain et de la chose du texte (cf. Ricœur 1975 : 58). La désignation de Ricœur comme phénoménologie de la littérature a donc pour fonction de montrer que l'œuvre littéraire elle-même a le pouvoir de révéler le sens caché du temps humain (cf. Ricœur 1985 : 233).

Dans la phénoménologie constitutive de Husserl, la tâche est d'expliquer les concepts fondamentaux de la connaissance, de l'action et du sentiment à travers des phénomènes réduits et la description de leurs structures corrélatives. La phantasia mise en forme est considérée comme une structure de corrélation régie par des lois logiques spécifiques. Cela permet à la phénoménologie constitutive de décrire les structures de corrélation littéraire. Husserl identifie ici deux formes de phantasia mise en forme : celle qui est façonnée par l'écriture elle-même et celle qui est reconstruite par la lecture. Ces concepts aident à clarifier la pratique comme la critique littéraire. Ainsi, la description de la phénoménologie de la littérature a un rapport direct avec la littérature (cf. Husserl 1980 : 514).

En plus de ces deux approches de la connexion entre les champs de la littérature et de la phénoménologie, Vandeveldé décrit également plusieurs courants de la phénoménologie appliqués à la littérature. Ceux-ci ne sont pas différenciés en détail selon les deux approches mentionnées

précédemment. Cependant, ils montrent la diversité des approches phénoménologiques de la littérature. Car cette dernière peut servir de domaine d'application pure, mais aussi de manifestation de questions et de thèmes existentiels, ou encore de réservoir de récits à partir desquels les lecteurs et lectrices peuvent formuler leur propre vie (cf. Vandeveldé 2010 : 21-37).

Il ressort donc d'un examen de la connexion entre phénoménologie et littérature qu'il existe sans aucun doute une certaine relation entre ces deux disciplines. Cette relation peut varier selon l'approche. Selon Vandeveldé (2010 : 39), « [...] literature and phenomenology cannot be construed as independent disciplines. Rather, literature is intrinsically phenomenological, and phenomenology cannot but function like literature ».

2.2. Corporalité vs. corporéité

Afin d'inscrire ces explications sur la phénoménologie et la littérature dans le contexte de cette étude, il est nécessaire de commencer par préciser les concepts de corporalité et de corporéité. En effet, dans *De l'aventure au voyage intérieur* de Karen Guillorel, le corps de la voyageuse fonctionne comme un moyen de transport tout au long de son parcours. Selon une approche phénoménologique, la corporalité ne doit toutefois pas être limitée au corps physique, mais elle englobe également la conscience. Wehinger note à ce sujet : « Er [der Körper] ist nicht nur Physikalität, sondern auch Subjektivität » (Wehinger 2023 : 18).

La première étape consiste donc à distinguer entre corporalité et corporéité. La première se limite, selon cette définition, à la physicalité. La corporéité, en revanche, est liée à la dimension de la sensation (cf. Wehinger 2023 : 18). Sartre critique une approche purement anatomique du corps, qui réduit l'expérience vécue à une perspective objectivante, affirmant que

cette perspective externe trouve son origine dans l'étude anatomique du cadavre (cf. Sartre 1943 : 606). Husserl souligne également la distinction entre corporéité et corporalité. Il décrit d'une part le corps subjectif qui rend possible et accompagne l'expérience, et d'autre part le corps qui permet l'expérience objective (cf. Husserl 1973b : 57). Cependant, cette distinction peut mener à un dualisme, à une scission du sujet. Il se pose donc la question de la relation entre corporalité et corporéité ; entre physicalité et conscience. Merleau-Ponty tente de contrecarrer ce dualisme en parlant de l'unité du corps et de l'esprit (cf. Merleau-Ponty 1945 : 114). Il argumente que la base de cette unité est l'existence. L'Être-au-monde est fortement lié à la capacité d'action et aux possibilités d'action. Ce n'est pas seulement un phénomène humain, mais se retrouve également dans le monde animal, comme Merleau-Ponty le montre à travers des exemples de représentations organiques (cf. Merleau-Ponty 1945 : 102). Ainsi, l'existence est le lieu où le corps et l'esprit se rejoignent, les frontières entre l'organique et le psychique se brouillent.

Pour que soit possible la perception en tant que sujet expérimentant, il faut supposer qu'il y a un rapport à l'espace. Le sujet ne peut établir ce rapport que grâce à sa corporéité (cf. Husserl 1973c : 265). On peut radicaliser cette approche en ajoutant que le corps ne sert pas seulement de centre d'orientation, mais que ses mouvements jouent un rôle décisif dans la perception. Gibson soutient qu'une perspective stationnaire est seulement un cas limite d'une perspective mobile (cf. Gibson 1979 : 205). Husserl attribue également une certaine importance au mouvement, qui joue un rôle crucial dans l'expérience (cf. Husserl 1966 : 299). On peut illustrer cela par une citation de l'œuvre de Guillorel : « En tentant d'observer les uns et les autres, je croise leurs regards qui m'examinent avec curiosité, ce qui m'empêche de répondre pleinement à leurs faits et gestes » (AVI : 151).

La voyageuse observe les regards des autres qui la rencontrent. En même temps, les regards perçus des autres sont accompagnés de l'expérience du mouvement de ses propres yeux. Pour Husserl, une intentionnalité perceptive implique donc un mouvement (cf. Husserl 1973a : 176). Il est important de souligner que la perception consciente fonctionne seulement lorsqu'il s'agit de corporéité. Le corps est toujours le point de départ de chaque expérience. Husserl affirme que chaque expérience du monde que nous (les humains) faisons est rendue possible et médiatisée par notre corporéité (cf. Husserl 1952 : 56).

Le corps est donc la condition de possibilité pour percevoir le monde. Notre corps est toujours présent à nous. Sartre va même plus loin en disant que le corps est présent de manière invisible, car il est vécu. Le corps ne devient perceptible que lorsque les interactions familières avec le monde sont perturbées, comme dans les situations limites. Sartre note que la douleur révèle la corporéité en rendant le corps immédiatement perceptible, rompant l'immersion dans le monde (cf. Sartre 1943 : 388).

Une analyse de la corporéité permet ainsi de mieux comprendre la relation à soi, aux autres sujets et au monde. Dans le contexte de ce travail, une telle analyse facilite la compréhension des expériences de Guillorel pendant son voyage et de sa perception des autres sujets.

2.2.1. Perspectives phénoménologiques sur l'érotisme

L'érotisme peut être compris comme une partie des expériences de corporéité. Il ne se limite pas seulement aux contacts sexuels, mais inclut également la sensualité psychique et les relations amoureuses. L'érotisme est particulièrement présent dans la littérature de voyage, comme le souligne Aldrich (2019 : 520) : « Sexual opportunities often present themselves to travellers, and curiosity, desire and the fact of being away from prying eyes

and censorious attitudes at home can encourage indulgence. » Dam confirme également cette idée en expliquant que le voyage place les individus dans un état d'exception qui offre une ouverture aux rencontres érotiques (cf. Dam 2019 : 315).

L'érotisme peut également être analysé d'un point de vue phénoménologique. Dans ce contexte, il est fondamentalement considéré comme une expérience humaine essentielle qui dépasse la simple attraction physique : « Phänomenologisch gesprochen begehrt man sexuell den *Anderen*, in Gestalt seines Körpers, nicht schlichtweg den Körper des Anderen » (Mühleis 2011 : 321). Selon Luce Irigaray et Simone de Beauvoir, l'érotisme ne se limite pas aux contacts physiques mais inclut une sensualité psychique et une forme de relation intersubjective. Toutes deux argumentent que l'érotisme doit être compris comme une forme d'interaction qui s'implique dans la subjectivité et l'être du sujet. Le corps de l'Autre n'est pas seulement l'objet du désir, mais aussi le porteur de significations et d'expériences vécues et partagées dans la rencontre interpersonnelle (cf. Mühleis 2011 : 324-328).

Merleau-Ponty, dans son analyse de la perception sexuelle et du désir, décrit le corps comme une capacité vivante qui transforme la signification en gestes et actions. Pour lui, la perception érotique de l'Autre n'est pas simplement la perception d'un autre corps, mais l'accès à des significations connotées érotiquement. Cette intentionnalité corporelle originelle permet à notre propre corps de désirer l'Autre et d'être orienté vers lui d'une manière corporellement naturelle. L'érotisme peut donc aussi être compris comme un processus qui transcende les frontières entre le moi naturel (caractérisé par des réactions et perceptions spontanées et immédiates) et le moi intentionnel (cf. Thomas 1996 : 107).

La corporalité et l'érotisme sont les principaux aspects de cette analyse de l'œuvre de Guillorel. Il est également important de souligner ce que l'expérience et, en particulier, les sujets et l'auto-expérience signifient dans un contexte phénoménologique pour cette analyse. Cela permet de revenir à un niveau plus général, éloigné du niveau subjectif, en accord avec la pensée fondamentale de Husserl en phénoménologie.

2.3. Expérience

Ce concept fondamental de la théorie de la phénoménologie sur l'expérience se réfère à la déclaration de Husserl sur le principe de tous les principes :

Am Prinzip alle Prinzipien: dass jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, dass alles, was sich uns in der 'Intuition' originär (sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich gibt, kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen. (Husserl 1976 : 51)

Comme déjà expliqué dans les pages précédentes, il ne s'agit pas de dériver l'expérience de quelque chose, mais de décrire sa structure. Toute expérience vécue est vécue avec une signification particulière. Il ne s'agit pas de penser que si l'on soustrait le sens de l'expérience, on se retrouve devant la réalité véritable. Au contraire, la chose intentionnellement consciente est perçue dans son état actuel, telle qu'elle est.

Par l'expérience, le monde est constitué. L'expérience n'est pas un processus passif de vécu, mais est activement impliquée dans la formation de la réalité. Un aspect central ici est aussi l'auto-constitution. Cela signifie que l'expérience se vit elle-même et n'est comprise comme une véritable expérience que par ce biais. Cela va au-delà de l'expérience des choses et inclut la propre existence et sa perception (cf. Weidtmann 2019 : 70-73).

2.3.1. Auto-expérience

D'une perspective phénoménologique, l'auto-expérience est comprise comme un processus où le soi est décrit comme réceptif et passif. Le soi est donc à comprendre comme un organe de réception, marqué par des influences extérieures et intérieures, plutôt que comme un acteur actif. Cette nature passive du soi signifie qu'il est, par exemple, influencé par des sentiments souvent inconscients et sans nom avant d'être portés à la conscience.

Ce n'est qu'en corrélation avec l'activité du moi que l'auto-expérience est pleinement comprise. Le moi, qui fonctionne comme un centre d'action, est responsable de la direction et de la formation consciente. Cependant, du point de vue phénoménologique, on considère que toute action consciente du moi découle d'une sensation passive préalable (cf. Witte 2024 : 207-208).

3. Corporéité

Le voyage de Guillorel n'est pas seulement une odyssée physique, mais aussi une exploration profonde de la corporéité. À travers la réflexion détaillée de ses états corporels, il est révélé à quel point l'interaction entre l'effort physique, l'expérience psychique et les questions existentielles est complexe.

3.1. La voyageuse et sa propre corporéité

Dès le début du périple, il est clair que la voyageuse doit être dans un état physique excellent pour pouvoir entreprendre et accomplir ce parcours. Elle l'affirme elle-même : « Je suis en effet consciente que je dois être en parfaite condition physique pour atteindre Jérusalem » (AVI : 31). Il existe donc dès le début une prise de conscience que son état physique joue un

rôle central dans l'accomplissement de son objectif. La perspective phénoménologique souligne que l'expérience du corps, en tant que médium de l'expérience du monde, est essentielle. Guillorel reconnaît que sa condition physique ne permet pas seulement la poursuite du voyage, mais constitue également la base de la réflexion sur son identité et sa sexualité. Ici, on pourrait invoquer la théorie de Judith Butler, qui conçoit le genre comme performatif et considère l'expérience corporelle comme une dimension centrale dans la construction de l'identité (cf. Butler 1988 : 522). À travers ce prisme, les défis physiques de Guillorel participent d'une construction identitaire genrée, en écho à la performativité du genre décrite par Butler.

Pour réaliser de manière durable cette condition de corporalité, Guillorel réfléchit dès le début aux soins corporels et à la prévention nécessaire des blessures. Se rappelant le conseil d'un ami (cf. AVI : 31), elle souligne à son tour cette nécessité de prendre soin de son propre corps. Cette attention portée à son propre corps et à ses besoins représente également une forme d'expérience consciente. Ainsi, le soin des pieds est considéré comme essentiel pour poursuivre le voyage, car elle envisage de parcourir à pied le chemin de Paris à Jérusalem, ce qui indique une connexion profonde entre la corporalité et le bien-être psychique. Cela est à nouveau un indice de la corporéité au sens phénoménologique. L'existence, l'être-au-monde, tel que décrit par Merleau-Ponty, est le lien entre la conscience et le corps. Ce lien est renforcé et clarifié par la réflexion consciente de Guillorel sur ses états corporels et ses besoins. Le voyage devient ainsi un processus de confrontation constante avec sa propre corporéité, considérée non seulement comme un moyen, mais comme une partie intégrante de l'ensemble de l'expérience et de la connaissance de soi.

La citation suivante illustre également ce lien étroit entre la condition physique et le sentiment de santé excellente : « J'ai le cœur joyeux et me sens

en excellente santé, loin de l'épuisement du début du voyage » (AVI : 83). Cela illustre la perception et la réflexion de Guillorel sur la corrélation entre son état physique et psychique. La citation montre un sentiment de bien-être, à la fois physique (« en excellente santé ») et mental (« le cœur joyeux »). Cette expérience positive contraste avec « l'épuisement du début du voyage », ce qui renvoie aux défis initiaux et à l'épuisement qu'elle a ressentis au début de son parcours. Ce contraste met en lumière comment l'état de la voyageuse a évolué depuis le début de son périple. La déclaration implique une transformation : le sentiment initial d'épuisement s'est transformé en un sentiment de joie et de santé. Cela montre que les efforts physiques du voyage, associés à la gestion mentale et émotionnelle de ces expériences, ont conduit à un développement positif de son état général. Cette évolution illustre également la manière dont l'expérience corporelle structure la perception de soi et du monde, dans une dynamique phénoménologique. Par rapport au passage cité ci-dessus (« En tenant d'observer les uns et les autres, je croise leurs regards qui m'examinent avec curiosité [...] », AVI : 151), où Guillorel réfléchit aux regards des autres et à son propre mouvement, la phrase « J'ai le cœur joyeux et me sens en excellente santé » témoigne d'une auto-observation et d'une réflexion similaire. Dans les deux cas, Guillorel décrit ses expériences non seulement comme des observations externes, mais comme des réactions corporelles profondément ressenties. Les deux citations montrent comment les stimuli externes et internes sont interconnectés. La deuxième citation décrit la transformation interne provoquée par les défis corporels et émotionnels auxquels elle a été confrontée.

3.1.1. Usure, blessure et maladie

Alors que Guillorel réfléchit à ses progrès et à l'harmonie croissante entre la santé physique et le bien-être émotionnel, une constatation centrale de

l'approche phénoménologique reste que le corps devient surtout remarquable lorsque les interactions familières avec le monde sont perturbées. En ce sens, ce sont précisément les moments d'usure, de blessure et de maladie qui mettent le corps en lumière et révèlent la signification profonde de la corporéité. Ces interruptions indésirables de l'état habituel mettent en évidence les limites et la fragilité de l'existence physique et conduisent à une confrontation plus intense avec sa propre existence et le monde.

Guillorel montre dès le début de son voyage des signes d'usure de son corps. Elle écrit par exemple : « [...] il fallait avant tout mettre un pied devant l'autre et personne n'allait le faire à ma place » (AVI : 51). Ici, la nécessité de la persévérance et de l'effort individuel est clairement soulignée. L'expérience de son corps comme une action continue et consciente est, dans ce contexte, une épreuve qu'elle doit surmonter seule. Chaque pas qu'elle fait n'est pas seulement un mouvement physique, mais un acte conscient de son existence. En particulier, l'affirmation que « personne n'allait le faire à ma place » souligne la responsabilité individuelle et l'inévitabilité de l'expérience corporelle. Guillorel doit donc se confronter consciemment à chaque pas qu'elle fait. Le processus continu de mouvement implique l'expérience subjective de la corporéité de Guillorel. Mettre un pied devant l'autre devient l'incarnation de la réalité existentielle du voyage.

Cet effort qu'elle endure mène inévitablement à l'usure de son corps. Guillorel écrit entre autres :

Les pieds écrasés de l'homme me rappellent qu'étant marcheuse, j'ai un usage des pieds assidu qui me fait en prendre soin par nécessité. Mon ongle incarné ne se résorbe toujours pas, mais ne me fait pas pour autant souffrir. Cependant viendra le moment où je ne pourrai plus marcher, ce qui, j'espère, arrivera le plus tard possible. (AVI : 62)

L'usure de son corps, en particulier de ses pieds, due au mouvement constant est un aspect central dans l'auto-expérience du voyage. L'usure et la blessure, dans ce cas l'ongle incarné, soulignent la corporéité de Guillorel. Elle comprend également que le corps n'est pas simplement donné, mais qu'il doit être entretenu. Il y a une reconnaissance de la limitation physique due à l'usure et de l'effort continu pour maintenir la fonctionnalité physique. Lorsque Guillorel pense à l'incapacité future de marcher, cela conduit à une confrontation profonde avec sa propre corporéité et la finitude des limites de son propre corps. L'usure du corps est ainsi une prise de conscience de sa propre corporéité, où le corps n'est plus simplement compris comme un objet fonctionnel. Bien que le corps en tant qu'objet physique soit usé, cela ne signifie pas nécessairement une usure de la corporéité. Car l'expérience et le ressenti restent intacts. On peut en conclure que l'expérience de l'usure et la conscience accrue qui en découle renforcent même la corporéité.

En cas de maladie, le corps se fait de même particulièrement remarquer. Dans le passage suivant, Guillorel décrit la maladie comme un état de transe, où elle continue à avancer malgré sa faiblesse physique : « Je tombe soudain malade, la seule fois de mon voyage, et vis l'errance dans cette ville le cœur en arc-en-ciel, dans une transe qui me fait avancer sur les pavés de la vieille ville comme un spectre vaporeux mais heureux » (AVI : 71).

Il est ainsi clair que la maladie n'est pas seulement une perturbation du corps, mais aussi de la corporéité. En effet, le monde (dans ce cas la ville) est perçu différemment. Ainsi, l'expérience du voyage est perturbée ou influencée. Le fait de continuer à marcher montre que le corps n'est pas absolument déterminé par les limitations physiques. En réalité, le niveau mental de l'existence reste actif et influence plus fortement l'expérience et les actions. Cette perception accrue conduit également à une intensifica-

tion de l'expérience de son propre corps. La maladie influence certes la corporéité et la corporalité, mais la dimension physique de l'existence est négativement affectée, alors que pour la corporéité, on ne peut pas nécessairement parler d'un effet négatif. Il s'agit plutôt d'un changement, dans cet exemple, d'une intensification de la perception.

3.1.2. Malaise

En plus de l'usure corporelle, le voyage de Guillorel engendre également des malaises et des pressions psychiques. Les efforts mentaux et physiques marquent sa conscience et l'expérience de soi tout au long de son périple.

Dès le début de son voyage, des exemples illustrent le lien étroit entre conscience et corps : « La froidure extérieure me pince tout autant que dans le garage mais là, au moins, je marche. D'accord, me dis-je, voici comment les gens peuvent mourir de froid dans leur sommeil » (AVI : 36). Le froid est perçu ici non seulement comme désagréable, mais aussi comme potentiellement mortel. Guillorel reconnaît le danger que représente le froid ainsi que l'effort mental nécessaire pour rester en mouvement afin de ne pas sombrer dans la léthargie. Cela montre comment les sensations corporelles influencent directement la conscience et la capacité à agir. La conscience du froid et le mouvement constant deviennent des aspects centraux de la survie.

La perception de soi se transforme également à travers l'état d'épuisement de la voyageuse. En témoigne, par exemple, le passage suivant : « La lune étant pleine, avec mes frusques de voyage, mon sac à dos et mon visage épuisé, je dois avoir l'air halluciné » (AVI : 175). La perception d'elle-même, se voyant perçue par les autres et le monde comme « hallucinée », indique une charge psychique. Avec chaque jour de voyage supplémentaire, sa conscience commence à se modifier, et ainsi, sa perception de soi-même et de son voyage se transforme.

En prenant conscience de son apparence extérieure, notamment à cause de l'épuisement, Guillorel devient de plus en plus consciente de son état intérieur. Ces états lui permettent de réfléchir sur ses situations et d'y réagir. Le froid la force à bouger, et l'épuisement lui fait prendre conscience de l'ampleur des exigences de son voyage.

3.1.3. Questions existentielles

Au cours du voyage de Guillorel, il s'agit d'une réflexion non seulement sur la corporéité et les efforts physiques, mais aussi sur la connexion entre le conscient et l'inconscient. En atteste la citation suivante : « C'est l'une des questions cruciales de ce voyage. Quels sont les vases communiquant entre le conscient et l'inconscient ? L'intérieur et l'extérieur ? Entre ma personne et ce monde ? » (AVI : 56). L'inconscient influence le conscient, que ce soit par des rêves, que Guillorel consigne régulièrement pendant son voyage, par l'intuition ou par les émotions. Ces interactions façonnent la perception. Guillorel réfléchit à la manière dont ses états intérieurs, qu'il s'agisse de pensées ou de sentiments, sont liés à la réalité extérieure. Cela montre l'interpénétration de la subjectivité et de l'objectivité. La question de la relation entre la personne et le monde touche en quelque sorte le cœur de l'analyse existentielle phénoménologique. Guillorel se demande comment elle-même, en tant qu'individu, se situe par rapport au monde. Son existence propre, selon une perspective phénoménologique, ne peut être comprise indépendamment du monde. Ses expériences et ses actions sont toujours enracinées dans un contexte plus large. Le monde influence la voyageuse et elle influence à son tour le monde.

L'interrogation sur la réalité de sa propre existence et de ses perceptions ressurgit à plusieurs reprises au cours de son voyage :

Y ai-je vraiment survécu ? Est-ce que mon cerveau n'est pas en train de me mentir, de me faire croire que j'ai réussi à m'échapper. Est-ce que je ne suis pas morte et que mon cerveau, en un temps infiniment court mais qui peut

me sembler une vie, ne me raconte pas une suite qui panse les blessures ? (AVI : 215)

Guillorel réfléchit à la possibilité que sa conscience soit une illusion. Dans des situations extrêmes ou des moments de stress intense, la conscience peut en effet altérer ou déformer la perception de la réalité. La perception subjective de la réalité ne coïncide pas toujours avec la réalité objective. Comme l'affirme Wehrle, l'intention d'un sujet est seulement partielle. Cela peut logiquement mener à une incertitude.

Cette incertitude quant à la réalité de l'expérience vécue se manifeste à nouveau un peu plus loin dans le texte, alors que la voyageuse poursuit son périple dans un état d'aliénation au monde et aux autres, perçu comme une isolation extrême :

À ce moment précis de mon voyage, je ne rencontre plus personne, je suis devenue sourde, je ne ressens plus rien, ni amour, ni haine, j'ai le cœur vide, je ne suis moi-même plus qu'une coquille vide. Je ne continue de marcher que parce que j'ai peur de m'écrouler. La discipline de la marche m'empêche de m'effondrer complètement, mais elle est une violence de chaque seconde. (AVI : 216)

Cette isolation n'est pas seulement physique, mais aussi, voire surtout sociale et émotionnelle. La perte de contact avec les autres conduit à une aliénation de soi-même et de son environnement. Ce vide radical entraîne également une restriction et une altération des expériences sensorielles. L'autrice constate qu'elle est « devenue sourde » et qu'elle ne ressent « plus rien, ni amour, ni haine ». Cependant, le fait de continuer à marcher par peur de s'effondrer totalement, malgré toutes les difficultés, est presque une contrainte violente exercée sur elle-même. Il y a une tension entre le besoin de maintenir l'activité physique et les charges psychiques extrêmes. Si l'on s'en tient à l'approche plus radicale de Gibson, qui considère que la corporéité rend les expériences possibles pour un sujet

principalement à travers le mouvement, cela se reflète parfaitement dans la situation de la voyageuse. En effet, sans la marche, il lui semble impossible de vivre son parcours.

3.2. La corporéité de la voyageuse et la fonction des compléments

La corporéité de la voyageuse elle-même est complétée, au cours de son périple, par des objets ou des moyens de transport autres que son corps physique, afin de prévenir la fragmentation de sa physicalité.

3.2.1. La recherche de l'eau

Ainsi, surtout dans le premier tiers du voyage, la quête de l'eau est un motif récurrent. Cette quête ne sert pas seulement à assouvir le besoin physique de la soif, mais aussi à entrer en contact avec des étrangers et à élargir ainsi le champ de ses expériences.

Un exemple de cette dualité associée à la soif est fourni par le passage intitulé « Perdre la tête dans les Dolomites » (AVI : 66-69). La voyageuse y converse avec une autochtone du Tyrol du Sud, son intention étant simplement de demander de l'eau. Cette scène décrit une communication entre deux sujets qui, malgré leurs efforts, échoue. Toutes deux parlent des langues différentes, bien que Guillorel connaisse quelques phrases en allemand. Cette barrière linguistique illustre comment le langage peut échouer en tant que médium de compréhension à défaut bases linguistiques communes. Il existe également un écart entre l'intention signifiée et l'expression linguistique réelle que Guillorel remarque chez l'autre femme. Celle-ci tente de raconter un épisode de son enfance, à propos des changements dans son village, mais ses propres paroles lui échappent, lui semblent étrangères. Cela illustre l'idée de Wittgenstein selon laquelle la signification d'un mot réside dans son usage, mais aussi la difficulté de transmettre pleinement des pensées par le langage (cf. Wittgenstein 1989 :

43). Suite à cette rencontre, Guillorel réfléchit à la nature du langage en tant qu'outil souvent employé inconsciemment, et à la peur qui survient lorsque cet outil échoue soudainement. Pour la voyageuse, la capacité de s'exprimer est également étroitement liée à l'identité et à la compréhension de soi. Perdre cette capacité signifierait perdre une partie d'elle-même, ce qui constitue une menace existentielle. D'un point de vue phénoménologique, l'expérience immédiate de la soif est une sensation corporelle concrète qui influence sa perception et ses actions. L'expérience de la corporéité est mise en avant par la nécessité de trouver de l'eau. Le récit de la situation est fortement ancré dans la structure temporelle, où passé, présent et futur sont étroitement entrelacés. La vieille femme se souvient de son enfance et des changements dans le village. Ces souvenirs influencent son expérience présente et sa perception de l'étrangère. Simultanément, la voyageuse elle-même est enfermée dans le présent, mais ses pensées et perceptions sont influencées par la rencontre avec la vieille femme et ses souvenirs. C'est un exemple d'expérience intersubjective, où la conscience de l'un-e est façonnée par la rencontre avec l'autre. La réflexion de l'autrice sur le langage présente également des points de rattachement avec la pensée phénoménologique : pour Guillorel aussi, le langage peut être vécu comme un phénomène et n'est pas seulement un moyen de communication, mais une manière fondamentale de comprendre son monde et elle-même.

La quête de l'eau constitue presque toujours une expérience intersubjective durant le voyage de Guillorel, ainsi lors de son passage dans le village de Butanje en Slovénie : « En demandant de l'eau à l'un de ses habitants, un grand gaillard aux yeux clairs et aux cheveux noirs, celui-ci me convie au déjeuner dominical en compagnie de sa femme et de leurs trois enfants » (AVI : 83).

Cette quête de l'eau n'est pas seulement une expérience immédiate de corporéité, mais aussi une action consciente et intentionnelle, façonnée par des attentes et des normes sociales. La voyageuse dirige sa conscience, qui peut être comprise comme une expérience intentionnelle orientée, influencée par des attentes concernant la réaction de l'environnement. Par sa description de l'homme à travers ses traits physiques marquants, sa perception devient une expérience active et constitutive qui façonne l'identité de l'homme dans sa conscience. L'invitation au déjeuner représente une expérience intersubjective où les manières d'être de Guillorel et de l'homme s'influencent mutuellement dans une interaction sociale. Une expérience non intersubjective, mais où l'attente d'une réaction de l'autre est néanmoins présente, est la suivante :

La gorge sèche, je me sentais complètement déshydratée. Mon regard est alors tombé sur le bénitier. Un peu intimidée par le tabou que j'allais enfreindre, j'ai glissé ma bouteille en plastique dedans et l'ai remplie à moitié, puis j'ai bu avec soulagement en regardant à droite et à gauche. J'ai rempli la bouteille à nouveau pour continuer ma route. Qu'importent les doigts sales, qu'importent les règles étouffantes du sacré, j'ai éprouvé une libération qui m'a fait chantonner tout l'après-midi... À partir de ce moment-là, je n'ai plus hésité à réitérer le geste lorsque je n'avais pas le moyen de remplir ma bouteille. (AVI : 86)

Boire de l'eau du bénitier, un objet considéré comme sacré, constitue une violation consciente des normes religieuses et mélange le sacré et le profane, ce qui conduit à un sentiment de libération et de soulagement personnels. Cette action montre comment la voyageuse utilise et transforme activement son environnement pour satisfaire ses besoins. La structure temporelle de l'expérience est également cruciale : le soulagement corporel immédiat et l'effet durable sur l'humeur de la voyageuse montrent comment les actions présentes façonnent les expériences et attentes futures. Dans le passage cité, la structure temporelle montre comment les actions

présentes peuvent faire naître et influencer les relations et connexions sociales futures.

Il y a également des moments où la voyageuse se voit refuser de l'eau, comme dans l'exemple suivant : « Trois fois, quatre fois même, de l'eau m'est refusée durant les trois jours où je parcours l'arrière-pays croate, les yeux fixés vers Sarajevo » (AVI : 89). Cette expérience répétée souligne une nécessité fondamentale et l'inconfort qui découle d'un double refus : « [...] les gens ne voulaient pas entrer en contact avec moi – donc me refusaient de l'eau » (AVI : 89). Cette privation à la fois corporelle et sociale influence la conscience et la perception de la voyageuse ; le refus agit comme une déception répétée de son intention. En particulier, le cadre temporel de trois jours renforce cette dimension. Il met également en avant l'isolement et le sentiment d'incompréhension qui naissent de la non-réalisation de l'intention d'interaction sociale.

Cette analyse phénoménologique de la recherche de l'eau montre que même une action apparemment simple et quotidienne peut avoir une signification complexe et influencer le déroulement du voyage.

3.2.2. Les autres moyens de transport

Le motif de divers moyens de transport s'avère également crucial dans le récit de Guillorel. Même si le projet initial était de parcourir tout le chemin de Paris à Istanbul à pied, la voyageuse finit par utiliser, au cours de son périple, d'autres moyens de transport qui dépassent la dimension de son propre corps.

La première fois qu'elle décide de prendre un bus se produit en Bosnie-Herzégovine : « Car j'ai pris le bus de Kozarac à Prijedor, enfreignant la règle de la marche » (AVI : 103). Cela représente un déplacement dans la conscience intentionnelle de la voyageuse. L'intention initiale d'effectuer tout le trajet à pied est interrompue. Cette rupture n'est pas seulement un

acte physique. Il participe d'une réflexion consciente de la voyageuse, qui met en évidence qu'il existe une certaine dynamique entre la conscience et l'état corporel. L'intention n'est donc pas rigide, mais flexible et adaptable. Cela conduit à une renégociation de la compréhension de soi et de l'objectif.

La question de l'utilisation (ou non) de divers moyens de transport ne relève cependant pas uniquement de la renégociation intrinsèque ; la pression sociale est également un facteur, comme le montre la citation suivante :

Si je crains de prendre des transports en chemin, je réalise que le regard des autres compte plus que je ne le crois. Bien des gens sont les premiers à dire que nous trichons si nous ne faisons pas tout à pied, tout en ajoutant peu après qu'ils plaisaient – ce qui est rarement le cas.

Mais davantage que le regard d'autrui, marcher par principe permet de garder de la tenue et d'éviter l'errance. Marcher requiert un effort durable sur de longs mois. Garder le rythme est un enjeu déterminant pour arriver à l'objectif imaginé. S'il est nécessaire d'être créatif sur l'itinéraire pour mener le voyage à son terme, il est impératif de se maintenir dans l'énergie du voyage. Le mental est tellement fragile, la paresse si prompte à survenir... (AVI : 103)

Le regard des autres représente une grande influence qui détermine les décisions et les actions de la voyageuse de manière significative. La décision de marcher n'est donc pas seulement une décision personnelle prise par Guillorel seule, mais aussi une réaction à la perception (attendue, supposée) par les autres. Le regard des autres objective l'individu. Il en résulte que Guillorel peut ressentir une certaine hétéronomie, car l'influence des attentes externes est si importante. Cette objectivation peut également provoquer de la honte. Car on devient conscient de soi-même en tant qu'objet jugé par les autres. La peur de Guillorel d'être perçue comme une tricheuse illustre ce même fait. Sa réflexion dans le passage cité indique

que ses actions – ainsi la décision de marcher par principe – sont guidées par une combinaison de facteurs ou de convictions internes et d'attentes sociales externes.

Les tensions internes de la voyageuse se manifestent également dans le passage suivant : « Oui, sauf aujourd'hui en fait. C'est bizarre. Je m'étais juré de tout faire [à] pied. Là, je fais une exception, mais je crois que ça ne menace pas mon voyage. J'ai peur de perdre le fil – tu comprends ? » (AVI : 113), explique-t-elle à un interlocuteur en Bosnie. Cette citation reflète la complexité entre l'intention et l'action. La décision de faire une exception révèle la flexibilité de l'intentionnalité. Cette rupture semble encore « bizarre » pour la voyageuse, bien qu'elle ait déjà utilisé d'autres moyens de transport auparavant. Cela montre à quel point cette rupture reste inhabituelle et significative pour elle. La peur de « perdre le fil » renvoie à l'importance de la continuité et de la cohérence dans l'expérience consciente. Pour Guillorel, la continuité de son intention initiale est essentielle pour maintenir la cohérence de son expérience de voyage et de son identité.

La rupture finale et absolue de l'intention se retrouve dans un passage où la voyageuse décide finalement de modifier son projet initial et d'effectuer la dernière partie du parcours à vélo : « Je confie à Isabelle [sa compagne de voyage pendant une partie du trajet] mon désir de continuer le voyage à vélo, lui faisant part de l'état de fatigue dans lequel je me trouve » (AVI : 180). D'une part, la voyageuse reconnaît ici son épuisement corporel, d'autre part, elle ne renonce pas à son désir de continuer son voyage. L'épuisement corporel est une atteinte à son intention initiale, qui reste cependant inchangée, seul le mode de continuation du voyage change. L'intersubjectivité dans cette situation montre également l'importance des interactions sociales dans la réflexion.

3.2.3. Rencontres avec des hommes

En plus de la complémentarité avec la corporéité de Guillorel, les rencontres avec des hommes durant son voyage influencent profondément l'expérience de ses péripéties. Les aspects de pouvoir, d'autonomie et de corporéité se manifestent, dans ce contexte, de manière particulièrement prononcée.

Voyager seule peut représenter un danger pour une femme lorsqu'elle rencontre un homme. Historiquement, les femmes n'étaient pas considérées comme capables de voyager seules, ou leur intérêt était réduit à la recherche d'une aventure sexuelle (cf. Birkett/Wheeler 1998 : xii). Mais il existe aussi des exemples actuels qui montrent que les femmes partagent généralement le sentiment qu'un homme est une menace. En témoigne une discussion récente dans les médias sociaux sur la question de savoir si, en tant que femme, on préférerait être seule dans la forêt avec un ours ou un homme : la réponse tombe (presque) toujours sur l'ours (cf. Philibert 2024). Les hommes sont donc perçus, entre autres, comme une menace, facteur renforcé par le prétendu manque de sérieux d'une femme qui voyage seule. Ce sentiment de menace est également vécu par Guillorel lorsqu'elle est molestée par un homme, pendant une baignade dans une rivière :

[...] dans le doute, lorsqu'une femme fait signe à un homme de partir, je ne vois pas pourquoi le message ne serait pas reçu. Me baigner dans une rivière entre donc dans la liste de choses agréables que je ne pourrai plus vivre durant ce voyage. (AVI : 119)

Dans ce passage, se révèle la tension entre l'intentionnalité propre et la réaction de l'environnement, notamment celle des autres. L'intentionnalité est perturbée par les hommes. Cela illustre comment les dynamiques sociales et les structures de pouvoir influencent l'expérience de la vo-

yageuse. Cette influence des autres limite son intention initiale de se détendre. Le plaisir de la baignade devient impossible car son acte intentionnel est relégué à l'arrière-plan par la peur et l'insécurité provoquées par les hommes qui l'observent.

À l'occasion, cette insécurité provoquée par les rencontres avec des hommes conduit la voyageuse à se demander si elle est également responsable d'être victime. Ainsi dans le passage suivant :

Il me prend dans ses bras et je maudis ma stupide politesse. Je le quitte avec soulagement. Qu'est-ce qui m'a pris de courir le risque de me retrouver dans une situation pénible ? Suis-je aveugle ? Ne suis-je pas claire ? Est-ce que j'émet des signaux qui m'échappent ? (AVI : 163)

La réflexion de la voyageuse sur une situation où elle se trouve dans les bras d'un homme presque inconnu, en maudissant sa « stupide politesse », montre la tension entre son intentionnalité propre et les dynamiques sociales externes. Même si son acte initial était de se montrer aimable, elle le regrette immédiatement. La conscience et l'intention sont donc fortement influencées par des stimuli externes et des expériences passées. Un autre exemple de l'influence des stimuli externes est le suivant (la voyageuse est interpellée par un jeune camionneur, mais poursuit sa route en « lui faisant signe que la discussion n'aura pas lieu ») :

Quelques secondes plus tard, j'entends de nouveau sa voix, plus proche, il roule au ralenti sur le bas-côté de la route tout en continuant à me parler. Je ne le regarde pas. Il m'interpelle plus fort, sur un ton fâché. Je lui fais signe sèchement de partir. Le gars fronce les sourcils, avance, se gare, descend de son camion et vient vers moi avec un sourire.

Je me raidis et m'arrête, sidérée de son insistance. Il me dit je ne sais quoi et s'approche. Je recule, sur mes gardes. Le gars fronce les sourcils et m'invective. Je recule encore et lui fais signe de partir, la main prête à sortir le couteau. Il s'en retourne en rage vers son camion et démarre brutalement.

Je poursuis ma route, avec un sentiment de malaise, sans savoir si j'ai bien agi. (AVI : 203)

La perception d'un danger imminent provoque chez la voyageuse des réactions corporelles telles que la tension et la préparation à se défendre. Son corps, en tant qu'acteur intentionnel dans le monde, se manifeste dans cette situation, comme son moi naturel, par des réactions immédiates. L'intentionnalité est donc dépassée en cas de menace existentielle.

Un peu plus loin dans le texte, Guillorel cite un autre exemple d'un comportement transgressif d'un homme et de la transgression du moi naturel qui s'ensuit : « J'ai envie de hurler. Mais je suis sans force et comment vais-je pouvoir me révolter contre cette main sur la cuisse ? C'est le père de mes sauveteurs ! » (AVI : 212). En se basant sur Sartre, on peut affirmer que si le corps est invisiblement présent parce qu'il est vécu, il devient ici perceptible. Une interaction familière est perturbée. La voyageuse ne s'attend pas à ce que le père de ses « sauveteurs » (elle vient d'échapper à une tentative de viol) la harcèle sexuellement. Son corps devient perceptible parce qu'il s'agit d'une situation limite. Son intention de crier est toutefois entravée par la position de pouvoir de l'homme et le choc de la situation.

3.3. La corporéité des autres

En plus de sa propre corporéité, Guillorel décrit durant son voyage celle des personnes qu'elle rencontre ou observe. Une analyse de cette corporéité offre une compréhension plus profonde de l'expérience de la voyageuse et de sa perception du monde.

Au début de son parcours, Guillorel ne voyage pas seule, mais avec une connaissance. Guillorel se montre déjà préoccupée : « La jeune femme est pleine d'allant, mais j'ai des doutes sur sa constitution physique et je ne connais rien de son mental » (AVI : 25). D'une part, elle reconnaît la vitalité

et l'énergie de l'autre, mais d'autre part, elle exprime des doutes quant à sa condition physique. Ses doutes reposent sur sa perception partielle. Elle perçoit le corps et la corporéité séparément. Cette observation peut également être appliquée à Guillorel elle-même, qui commence ce voyage avec un élan considérable mais ne connaît en réalité presque rien de son propre état mental et doute aussi de son état physique, car elle a recours à plusieurs suppléments. Elle ne parle donc pas seulement d'une autre personne, mais aussi d'elle-même ; la situation devient transpersonnelle. Le propre et l'étranger se confondent. Cela montre encore une fois comment la perception et la conscience propre sont en dialogue constant avec le monde et les autres. L'être dans le monde est donc toujours aussi un être-avec. Guillorel ne vit pas l'autre femme isolément, mais dans le contexte de sa propre existence et de ses propres incertitudes. Sa perception n'est pas seulement une réception passive d'informations, mais une construction active.

Un autre exemple de cette construction active peut être observé dans le passage suivant :

Quelques mètres plus loin apparaît un petit village où je fais la rencontre de deux hommes taciturnes à l'allure rustre. Le second, à qui je demande de l'eau en présentant timidement ma bouteille, m'observe droit dans les yeux du haut de son balcon puis continue de fumer, sans un mot. Je me demande, en quittant le village, si le contact avec la Slovénie va me plaire. Je ne connais rien de ce pays [...]. (AVI : 78-79)

Le silence et l'apparence rustre des hommes contribuent à la signification de la rencontre et à la construction que la voyageuse se fait des hommes ainsi que du pays lui-même. L'interaction non verbale, notamment l'observation silencieuse et le refus de donner de l'eau, a un effet distanciant, voire hostile, sur Guillorel. Le regard de l'homme est interprété comme l'expression d'une certaine attitude. Ne connaissant pas le pays, la voyageuse

projette son incertitude sur la situation. Dans une autre situation, elle décrit son environnement de la manière suivante : « Dans la rue, les gens sont plus silencieux, plus circonspects » (AVI : 87). Le silence et la prudence que Guillorel perçoit chez les gens dans la rue ne sont pas des phénomènes isolés, mais ils transmettent une certaine ambiance qui influence la propre perception de la voyageuse. La collectivité agit comme un miroir pour son état propre. Guillorel adapte sa corporéité à celle qui règne autour d'elle.

Un autre aspect de la corporéité d'autrui se manifeste dans les illustrations présentes dans le livre, qui apparaissent au début de chaque nouveau chapitre. Elles représentent Guillorel elle-même, d'autres personnes qu'elle rencontre au cours de son voyage, ou bien des dessins de villes et de leurs environs. Dans l'œuvre de Guillorel, les illustrations jouent un rôle significatif qui dépasse celui d'un simple complément visuel. Par contraste avec une documentation photographique de voyage, susceptible d'offrir une représentation réaliste de ce qui est vu, Guillorel utilise ses propres dessins, teintés de subjectivité, pour véhiculer une réflexion plus profonde et personnelle de ses expériences et perceptions. Ces dessins lui permettent non seulement de documenter ses expériences, mais aussi de les interpréter et de les façonner, créant ainsi un niveau narratif supplémentaire qui dépasse le texte écrit.

Le choix de dessins plutôt que de photographies comme médium de documentation visuelle a des implications intéressantes pour la compréhension des expériences de voyage de Guillorel. Les dessins ne sont pas simplement des produits d'une reproduction technique de la réalité, mais les résultats d'un processus créatif fortement influencé par la perception personnelle et l'état émotionnel de l'artiste. Cette forme d'expression créative met en avant la perspective phénoménologique sur le voyage : il ne s'agit pas tant d'une représentation objective du monde que d'une expérience

subjective et de la manière dont ce monde est interprété par le sujet conscient – en l'occurrence Guillorel elle-même.

Dans le cadre des activités créatives de Guillorel, qui ne se limitent pas à l'écriture mais s'étendent à divers médias tels que des vidéos sur YouTube (Guillorel 2009), il devient évident qu'elle utilise différentes formes d'expression pour capturer et représenter ses expériences de voyage de manière multidimensionnelle. Cette approche transmédiatique lui permet de brouiller les frontières entre les différentes formes d'art et de créer une représentation plus globale de son voyage, qui reflète à la fois la dimension extérieure et intérieure de l'expérience.

De plus, on pourrait interpréter le choix des dessins comme une réflexion consciente sur l'approche phénoménologique. Dans un monde dominé par les stimuli visuels et les images numériques, les dessins de Guillorel offrent une perspective alternative, plus profondément ressentie, de voir le monde. Ils invitent la spectatrice et le spectateur non seulement à consommer ce qui est vu, mais aussi à réfléchir à la nature subjective de la vision et de l'expérience. Cela correspond encore à l'approche phénoménologique, qui se concentre sur l'expérience immédiate et l'attribution de sens par le sujet conscient.

En somme, les illustrations dans l'œuvre de Guillorel ne doivent pas être perçues uniquement comme des compléments visuels, mais comme une partie intégrante de ses réflexions créatives et de la représentation de ses expériences de voyage. Elles offrent une dimension supplémentaire qui permet de saisir et d'éclairer la complexité et la profondeur de l'expérience phénoménologique du voyage.

4. Érotisme

L'érotisme comme partie intégrante de la corporéité est le deuxième point central de cette analyse. Comme mentionné précédemment, l'érotisme peut être compris comme une forme d'interaction qui intervient dans l'être de Guillorel durant son voyage. Il ne s'agit pas uniquement de désirs sexuels, qui sont d'ailleurs quasiment absents dans le récit du voyage de Guillorel, mais plutôt de la relation affective avec son partenaire Yann et de l'état d'exception mentionné au début. Cet état est déclenché par le voyage et par la voyageuse elle-même.

4.1. La voyageuse et son compagnon

D'un point de vue phénoménologique, l'amour n'est pas seulement une expérience émotionnelle, mais un événement complexe profondément enraciné dans l'existence humaine. L'amour dépasse l'attraction physique pure pour englober une variété de significations et de sensations que le sujet éprouve en relation avec l'autre. Dans ce contexte, la phénoménologie considère l'amour comme une rencontre existentielle qui transforme radicalement l'être de l'amant et de l'aimé (cf. Rother 2023 : 161). La perception érotique de l'autre, telle que décrite par Merleau-Ponty, est une porte d'accès à des significations profondes, transmises par la corporéité intentionnelle (cf. Fabeck 1994 : 90). Cette perception dépasse une simple attirance physique ; elle constitue une reconnaissance et un désir profonds de l'autre dans toute son existence. L'amour crée une proximité et une connexion qui élèvent les individus au-delà d'eux-mêmes et permettent la formation d'un monde commun. Dans ce processus, le corps joue un rôle central, car il n'est pas seulement le porteur de sensations, mais aussi le médiateur de sens et d'expériences.

Avant même que Guillorel ne commence son voyage, la relation avec son compagnon Yann est mentionnée : « Nous avons chacun un portrait l'un de l'autre que nous avons fait réaliser bien avant mon départ » (AVI : 20). La

création de portraits l'un de l'autre, en tant qu'actes symboliques de préservation de la présence et de lien émotionnel, exprime l'intentionnalité corporelle. Le corps ne doit pas être compris seulement comme un objet parmi d'autres, mais comme un sujet qui crée et éprouve des significations. Les portraits fonctionnent comme une incarnation de la perception réciproque et de la reconnaissance de leur relation. « Bien avant mon départ » signale la prévoyance et la conscience de la séparation, ainsi que la nécessité de maintenir la présence de l'autre. Les portraits assurent donc la continuité de leur relation dans le futur (lorsque Guillorel sera déjà en voyage) et font disparaître la distance spatiale. En tant qu'objets matériels existant dans le monde et pouvant être perçus par la voyageuse et son compagnon, ils déclenchent également une résonance corporelle. Ils sont ainsi des objets médiatiques qui maintiennent vivante la relation en l'absence physique.

Même pendant le voyage de Guillorel, la relation avec Yann reste constante. Il la rejoint également à certains endroits, comme au début de son voyage en France : « Nous avons passé trois jours en amoureux avec Yann dans une station thermale [...] » (AVI : 39). Bien que les mentions des visites soient toujours très brèves dans l'ensemble de l'ouvrage de Guillorel, elles ont une importance significative pour son expérience. D'une part, l'expérience de passer trois jours à la station thermale avec son compagnon permet à la voyageuse de recharger ses batteries pour les efforts physiques à venir. D'autre part, le fait de prendre le temps pour cette expérience démontre l'importance de la relation. Guillorel interrompt délibérément son voyage pour s'engager dans cette expérience. De plus, l'expression « en amoureux » met l'accent sur l'aspect romantique et souligne l'amour mutuel. Une autre visite de Yann pendant le voyage de Guillorel a lieu à Venise : « Cliché ? Qu'importe : mon amoureux m'a rejointe à Venise » (AVI : 71). Dans cette situation, l'espace, c'est-à-dire le lieu Venise, joue

également un rôle important. Comme le suggère Guillorel avec la question rhétorique « Cliché ? », Venise est interprétée comme un lieu fortement lié à des notions de romantisme dans l'imaginaire collectif. L'espace contribue à la création de sens et influence la manière dont les expériences sont perçues et interprétées, amplifiant ainsi la résonance émotionnelle de la rencontre. L'espace lui-même devient donc une sorte de co-acteur dans la relation. L'acceptation consciente de la part de la voyageuse (« Qu'importe ») montre que, bien qu'elle reconnaisse le côté cliché, elle ne diminue pas l'importance du moment. Cela montre également que la voyageuse et son compagnon sont conscients des attentes associées à leur rencontre. Ce n'est donc pas seulement l'expérience elle-même qu'ils vivent sur place, mais aussi la conscience et la réflexion sur celle-ci qui contribuent à la formation de l'expérience et de sa signification. Pendant leur séjour à Venise, Guillorel change également sa tenue pendant ces trois jours : « J'ai troqué mes habits de voyage contre une petite tenue noire, un chapeau et des nu-pieds » (AVI : 73). Cela symbolise un changement d'identité et de rôle, que la voyageuse adopte en présence de son compagnon. C'est donc une expression de l'adaptation pour se conformer à l'état d'exception de cette rencontre érotique pendant le voyage et pour favoriser cet aspect.

Au cours du voyage, son compagnon la rejoint encore une fois à Istanbul. Dans ce passage, bien que la description initiale des journées passées ensemble soit similaire aux visites précédentes, une certaine dynamique de tension est décrite. « Pendant les quatre jours où nous vivons en amoureux dans Istanbul, il constate mon état de tension permanente, lorsque dans la rue, les hommes ont des regards trop pressants » (AVI : 227). Cette dynamique résulte de l'influence extérieure. La perception des regards insistants des autres hommes affecte l'expérience de la voyageuse et son bien-être. Guillorel souligne ainsi la vulnérabilité et le besoin de protection au sein d'une relation, ainsi que le rôle de l'autre, en l'occurrence Yann,

dans la perception et la gestion de ces tensions. Dans cette situation, l'espace, c'est-à-dire Istanbul, joue à nouveau un rôle décisif. Après avoir voyagé pendant longtemps et vécu plusieurs expériences négatives, comme le harcèlement par des hommes, sa perception a changé. Ces expériences ont touché et modifié sa corporéité, allant d'un comportement corporel intrusif de la part des hommes à une transformation corporelle, jusqu'à une modification de la conscience et donc de la perception des événements futurs. La perception des hommes dans les rues d'Istanbul est en effet fortement influencée par les expériences passées de la voyageuse. Ces regards extérieurs sont perçus comme invasifs et menaçants, créant une « tension permanente ». Cette tension ressentie reflète la réaction corporelle à un environnement qu'elle perçoit comme hostile. La présence de Yann dans cette situation peut être comprise comme une co-constitution de l'expérience du soi. Yann ne se contente pas d'être un observateur, mais devient un participant actif réagissant à la corporéité de sa compagne. Cette perception réciproque et cette conscience de l'état de l'autre s'ancrent dans la relation. Malgré ces tensions, Guillorel décrit les jours passés avec Yann comme « en amoureux ». Tous deux sont conscients que la visite de Yann à Istanbul sera la dernière avant que la voyageuse arrive à Jérusalem, car « [l]'idée d'entrer dans un aéroport lui donne des nausées » (AVI : 227). Cependant, Guillorel écrit que « [...] l'amour est toujours très fort » (AVI : 227). Malgré les circonstances extérieures, l'amour persiste, montrant ainsi la nature transcendante de cet amour entre la voyageuse et son compagnon. La constance de l'amour témoigne de sa signification existentielle. Ce n'est donc pas seulement une expérience émotionnelle passagère, mais une rencontre fondamentale et radicalement transformative entre les sujets. L'amour, tout comme la maladie pour la corporéité, est un état d'exception qui rend le corps perceptible. Il dépasse ainsi l'ordinaire. L'amour peut être compris comme un médium par lequel la voyageuse et

son compagnon non seulement se découvrent eux-mêmes, mais aussi se découvrent mutuellement. Ils créent un espace commun pour partager des expériences.

Leur relation est une relation intentionnelle qui perdure au-delà des difficultés momentanées. Cela est démontré dès le premier passage sur la réalisation des portraits bien avant le voyage jusqu'au moment à Istanbul où ils s'appêtent à se séparer pour le reste du voyage, mais où l'amour persiste néanmoins.

4.2. État d'exception

Le terme état d'exception décrit fondamentalement une situation dans laquelle les règles et normes habituelles du quotidien sont transgressées et le sujet entre dans un mode d'existence inhabituel. Dans le contexte de la littérature de voyage, selon Aldrich (cf. 2019 : 520) et surtout Dam (cf. 2019 : 315), le voyage représente un état d'exception en matière d'érotisme. Cet état permet non seulement aux voyageurs de s'immerger proactivement dans des rencontres érotiques, mais il crée aussi un état d'exception pour ceux et celles avec qui la voyageuse entre en contact, en ce sens qu'ils peuvent s'ouvrir à une personne extérieure à leur environnement, culture, pays, etc.

Dès le début du récit de Guillorel, il devient évident que les voyageurs et voyageuses sont souvent supposé-e-s être à la recherche d'une aventure érotique. Alors que la voyageuse et une amie (qui l'accompagne pour cette étape) font la sieste dans un village, elles se retrouvent face à « une bande d'adolescents un peu braillards » : « Vous baisez ? », leur lance aussitôt l'un des garçons. Et Guillorel de constater que selon un cliché tenace, « [u]ne femme partant à pied cherche sans doute aussi l'aventure sexuelle » (AVI : 30). Dans ce contexte, l'érotisme est réduit à sa seule composante sexuelle.

Dès le début de son parcours, la voyageuse est donc confrontée aux suppositions d'autrui sur ses intentions.

Comme déjà mentionné, la présence de l'étrangère peut aussi créer un espace sécurisé pour les autres, sans intention consciente de sa part, mais qui permet aux autres de parler de leurs sentiments et expériences, notamment dans un contexte érotique. Ainsi, un homme lui confie : « J'ai peur d'éprouver trop de souffrance à ne pas pouvoir partager les moments forts avec quelqu'un au quotidien. Tu comprends ? » (AVI : 66). Son interlocuteur exprime ici la peur de la solitude et le besoin d'une expérience partagée. L'expérience subjective de la solitude et de la souffrance est amplifiée par l'absence d'une expérience intentionnelle partagée avec un autre sujet. Pour la voyageuse, cette interaction constitue également une expérience profonde. En devenant le catalyseur de la révélation de soi des autres, elle devient elle-même partie d'un réseau d'expériences et de significations partagées qui influencent son propre voyage.

Un autre partage d'expérience se produit en Bosnie-Herzégovine alors que la voyageuse rencontre une jeune femme nommée Katica : « Je vais te montrer l'endroit préféré des amoureux de Prijedor, à la rivière » (AVI : 106), lui promet cette dernière. L'espace sert de scène à l'intentionnalité. Le lieu n'est pas seulement une réalité physique, mais est chargé de sens par l'intention des sujets. Le lieu sert également de décor à leur intentionnalité érotique. La perception du lieu par la voyageuse est donc déjà influencée par son intentionnalité originelle. Le fait que Katica propose de lui montrer ce lieu crée également une certaine attente. S'ensuit un dialogue entre la voyageuse et ladite Katica, qui commence par lui demander si elle est en couple – « Tu as un *boyfriend* ? » (AVI : 106) – avant d'avouer à son tour :

– Tu sais, j'ai un amoureux, mais je me demande si je n'aime pas les femmes...

Je ne sais pas trop quoi penser de ce qu'elle vient de dire, si c'est une déclaration d'amour ou un secret comme on m'en confie si régulièrement en chemin. Est-ce que mes traits un peu androgynes l'ont invitée à la confiance ? Ou est-ce parce qu'en marchant seule, je symbolise à ses yeux la femme qui n'a pas besoin des hommes ? Elle semble avoir un amoureux comme elle assumerait une nécessité sociale. J'entrevois en elle un profond désespoir et de véritables interrogations quant à ses propres aspirations. (AVI : 107)

La révélation de soi de Katica est manifestement un acte d'intentionnalité, où elle choisit la voyageuse comme auditrice pour partager ses conflits intérieurs. Guillorel réfléchit aux propos de Katica et questionne ses propres perceptions et interprétations, exprimant son incertitude quant à la nature des confidences de Katica. La voyageuse reconnaît également dans les propos de Katica un conflit entre nécessité sociale et authenticité personnelle, car la jeune femme semble avoir un amoureux uniquement par obligation sociale. Le dernier point met en évidence les questions existentielles de Katica qui affectent Guillorel et influencent son propre voyage. La voyageuse ne peut pas aider Katica de manière durable pour l'avenir dans cette incertitude. Cependant, sa présence et son statut d'étrangère ont permis à Katica de s'ouvrir à quelqu'un, avec une intention consciente.

Outre ces rencontres relativement inoffensives, Guillorel se retrouve souvent dans des situations désagréables avec des hommes pendant son voyage. Bien que la question ait déjà été abordée dans le chapitre sur la corporéité, il reste également des éléments à analyser en rapport avec la problématique de l'érotisme. Lorsque la voyageuse se trouve en Serbie, elle se retrouve chez un homme, Meho, dont la mère est également présente. Se produit alors la situation suivante :

- Tu sais où tu vas dormir ?
- Non. Je veux dire, ici, mais je ne sais pas dans quelle pièce.
- Tu vas dormir avec moi alors ? dit-il mi-riant mi-sérieux. (AVI : 152)

Cette interaction soulève plusieurs aspects problématiques. La question de savoir où la voyageuse va dormir et l'invitation suivante de Meho à partager son lit montrent que le jeune homme se trouve en position de pouvoir. Il souhaite créer une intimité que la voyageuse ne souhaite pas. Il y a donc une dynamique de pouvoir asymétrique qui place cette dernière dans une position passive. Cette invitation apparente à la proximité se produit dans un contexte non exempt de pression. La voyageuse se trouve dans une position vulnérable, car elle n'a effectivement pas d'autre endroit où dormir. C'est une situation pleine de tension entre proximité et distance ; désir et rejet. La question du lieu de sommeil, pour la voyageuse, n'est pas seulement une question d'espace physique, mais aussi une question de contrôle situationnel et de sécurité. L'incertitude spatiale renforce l'incertitude corporelle. Sa réaction corporelle à l'ambiguïté et à la menace potentielle amplifie son incertitude. Son intentionnalité corporelle se focalise sur la perception de la sécurité et le rejet d'une potentielle agression.

Une autre situation de rejet est vécue par la voyageuse peu après, lorsqu'elle rencontre un chauffeur qui lui propose de dormir dans son bus : « *No sex! You're OK with that, no sex ?* lui dis-je en faisant un geste de mes deux mains croisées en signe de refus » (AVI : 165). Sa communication verbale et non verbale claire montre son effort conscient de préserver son autonomie et son intégrité. Dans le contexte de l'état d'exception, le refus clair de Guillorel peut être perçu comme une résistance aux attentes stéréotypées et aux projections selon lesquelles les voyageurs, notamment les femmes voyageant seules, seraient à la recherche d'aventures sexuelles. Elle affirme non seulement ses limites individuelles, mais s'oppose également aux stéréotypes culturels et aux attentes sociétales envers les femmes voyageuses. Le geste non verbal des mains croisées est, d'un point de vue phénoménologique, une manifestation de son intention de refus. C'est une clarification de sa résistance aux avances sexuelles. La nécessité

de dire explicitement et de manière répétée « *No sex* » reflète l'expérience subjective de menace vécue par la voyageuse.

Guillorel se retrouve dans une autre situation en interaction avec un homme, où elle admet s'être laissée « séduire », mais seulement parce qu'elle manquait de contact physique :

À ce moment précis, je m'interroge sur ma propre sensualité. Ce sujet n'est décidément pas une mince affaire. Dans le cas précis de ce garçon, je ne peux pas nier que je me suis laissée « séduire » quelque part. Le contact physique me manquant, il a dû le percevoir, a fait des avances, a vu que je les refusais mais que je ne le plantais pas là pour autant. Éternelle histoire. (AVI : 163)

L'expérience directe du contact physique est perçue par la voyageuse comme désagréable et elle se sent obligée d'agir contre sa propre « stupide politesse » (AVI : 163). L'expérience du corps dans cet état d'exception devient donc une source de réflexion sur les limites et besoins personnels. La réflexion sur sa propre sensualité et le sentiment d'avoir été séduite conduit Guillorel à se placer dans une certaine mesure en position de victime. Elle se demande si elle « émet[] des signaux » (AVI : 163) qu'elle ne perçoit pas consciemment. Il s'agit donc de savoir si la perception inconsciente des impressions sensorielles et des états émotionnels est en conflit avec la conscience. La question de savoir si la voyageuse est « aveugle » (AVI : 163) reflète la tension entre l'expérience intérieure et le comportement extérieur. Il s'agit donc d'un conflit entre l'expérience subjective et la perception externe par les autres.

Il est clair que le voyage de Guillorel est en tout cas un voyage sexualisé, qui n'est pas attribué de cette manière par elle-même mais par d'autres. À cet égard, se manifestent des différences entre les hommes et les femmes

qu'elle croise en chemin. Dans une interaction en Turquie, la problématique culturelle devient également évidente ; ainsi que le constate Filiz, une jeune femme turque cultivée et émancipée :

Ces problèmes entre les hommes et les femmes sont souvent un problème d'éducation. Beaucoup d'hommes ne sont pas en relation avec d'autres femmes que leur mère jusqu'à leur mariage. Et certains restent célibataires. Ils ne savent pas comment parler avec une femme. Ils n'ont pas d'éducation. Alors ils sont brutaux. [...] Tu imagines, ces hommes qui n'ont pratiquement jamais vu une fille se retrouvent à Istanbul et en voient plein dans la rue qui, en plus, ne portent pas l'habit traditionnel. Ça les rend fous. Du coup c'est dangereux. (AVI : 229)

L'absence d'expériences et d'interactions sociales peut influencer la perception et le comportement. Le rapport au monde est fondamental pour la compréhension de sa propre expérience. Les hommes qui ont des interactions limitées avec les femmes perçoivent les femmes à travers une lentille déformée, ce qui conduit à une interprétation erronée et à un comportement inapproprié. Les normes culturelles jouent également un rôle essentiel dans la façon dont les hommes perçoivent les femmes qui ne correspondent pas à ces normes. La perception de la « dangerosité » dans ce contexte peut être vue comme une conséquence directe de l'écart entre les attentes culturelles et la réalité, influençant l'expérience subjective. L'exemple de Filiz montre comment les hommes, non habitués aux femmes, se sentent menacés dans un environnement comme Istanbul qui défie leurs normes culturelles, ce qui conduit à un sentiment d'insécurité et potentiellement à un comportement agressif. La réalité subjective d'un individu est toujours en interaction avec son environnement social et culturel.

Un exemple de cette intégration dans un contexte culturel et de la confrontation de la voyageuse (en compagnie alors de son amie Isabelle) avec un autre homme est le suivant :

- Et vous, vous êtes mariée ? demande Tahsin.
- Oui, dis-je aussitôt en montrant une bague sertie de jade offerte deux jours avant par une famille amicale. (AVI : 244)

Comme la bague n'est pas une véritable alliance, elle a une signification différente pour les deux sujets de cette interaction. Tahsin croit qu'il s'agit d'une alliance et oriente ainsi sa conscience vers cet objet. La voyageuse, en revanche, sait qu'elle porte cette bague uniquement par autoprotection et la perçoit donc différemment. La bague est ainsi une réaction à ses semblables, au contexte social et culturel. C'est une mesure préventive pour se protéger du danger. Les objets et symboles peuvent ainsi avoir des significations différentes dans divers contextes culturels et sociaux. Le fait que la voyageuse porte cette bague par autoprotection fait référence à l'état d'exception. Il est toujours présupposé qu'elle est à la recherche d'une aventure érotique ou d'un mari. Les mots ne suffisent pas à clarifier cette idée, ce qui la pousse à recourir à des objets matériels.

4.3. Le voyage comme érotisme

Outre les rencontres à connotation érotique, on trouve à la fin de l'œuvre de Guillorel un passage qui décrit le voyage lui-même comme un acte d'érotisme ou plutôt comme un « acte d'amour » :

Voyager a quelque chose de l'acte d'amour avec le monde. Ce peut être une forme d'érotisme. Je m'abandonne à cet amour lorsque je marche. Je lâche prise. L'insémination a lieu : je me laisse pénétrer par l'univers. Ce faisant j'ai le sentiment que mon corps ramasse poussière, vent, pluie et devient le creuset de quelque chose qui m'échappe, mais qui a trait au fait d'être vivant. (AVI : 337)

Dans le cas de Guillorel, voyager, notamment marcher, est bien plus qu'un simple mouvement physique répétitif d'un lieu à un autre ; c'est un engagement existentiel profond. Le voyage est un acte de dévotion et de désir

qui plonge la marcheuse dans un état où elle peut s'abandonner entièrement au monde et s'y connecter. Le corps devient perceptible à travers le voyage, car le voyage est une situation limite. Il n'y a aucune banalité dans les voyages de Guillorel ; c'est pourquoi cette dévotion lui est possible.

La représentation du voyage comme un « acte d'amour » constitue une position radicale et ambivalente par rapport aux topoï masculinistes traditionnels de la littérature de voyage. Ces topoï, qui présentent souvent les espaces parcourus comme féminisés et passifs, utilisent un langage de conquête et de séduction — des termes tels que « conquérir », « séduire », « déflorer » et « pénétrer » sont typiques de ce type de narration, qui met fréquemment l'accent sur le pouvoir et le contrôle. Dans le texte de Guillorel, la métaphore de l'« acte d'amour » renverse ces notions en représentant le voyage comme un processus de réception et de pénétration, à la fois actif et passif, qui permet une connexion profonde et intime avec le monde. La mention de « l'érotisme » dans ce contexte renvoie à la dimension correspondante du passage. La voyageuse abandonne ses conceptions habituelles et son contrôle pour s'engager pleinement dans l'expérience. Cette forme d'intimité existentielle peut être comprise non seulement comme une transformation émotionnelle ou spirituelle, mais aussi comme une transformation physique. Elle ne se contente pas de percevoir, elle est. Les termes « insémination » et « pénétration » ne sont pas utilisés ici dans le sens conventionnel de l'intrusion physique, mais comme des métaphores de l'influence profonde du monde sur le sujet et de la transformation qu'apporte le voyage. Le voyage est un processus de réception et d'intégration des impressions sensorielles et des expériences.

L'expérience corporelle du voyage est encore accentuée et amplifiée par Guillorel lorsque son corps absorbe la poussière, le vent et la pluie, devenant un « creuset ». Le corps est la condition préalable à la perception, et

le voyage intensifie la connexion du corps au monde. Cette métaphore illustre que le corps du voyageur et de la voyageuse ne sert pas seulement d'instrument d'expérience, mais devient lui-même une partie active du monde qu'il traverse.

À la fin de son récit, Guillorel revient sur cet aspect crucial de la transformation et la relation entre l'individu et le monde : « J'ai changé. Le monde m'a changée. Il me semble que, par un mouvement paradoxal, j'ai à la fois grandi à l'intérieur de moi-même, et rétréci dans le monde » (AVI : 338). Il s'agit ici d'une double dimension du changement : d'une part, le changement personnel de la voyageuse et, d'autre part, le changement simultané provoqué par et dans le monde. Cela reflète la réciprocité d'une relation dans laquelle la voyageuse est influencée par des influences extérieures, mais affecte également son environnement et les personnes avec lesquelles elle interagit. L'expansion intérieure du soi semble, selon Guillorel, être en contradiction avec une réduction perçue de la présence corporelle à l'extérieur. Elle se sent à la fois élargie et limitée. Cette ambivalence et ce mouvement paradoxal reflètent la relation complexe entre le soi et le monde.

La perception et l'expérience du monde ne sont pas seulement influencées par la réalité extérieure, mais aussi par le développement intérieur. Ce développement intérieur peut être compris comme une croissance intellectuelle et émotionnelle, tandis que ce rétrécissement mondain peut être vu comme l'expression de l'épuisement physique. Cela conduit cependant à un certain dualisme dans le contexte de la corporalité. En se référant à Merleau-Ponty, il est nécessaire de contrer la séparation entre corporalité et corporéité. Le fondement, même s'il semble inégal pour Guillorel à ce moment-là, est l'existence, l'« Être-au-monde ».

À travers cette représentation consciente, qui cite et remet en question les modèles narratifs traditionnels de la littérature de voyage, Guillorel se positionne dans une tradition littéraire historique, par rapport à laquelle les récits de voyage au féminin peuvent osciller entre affirmation et parodie. Ainsi, son utilisation des métaphores de l'amour et de l'érotisme invite à une nouvelle lecture du voyage : non pas comme une conquête, mais comme une rencontre profonde et transformative entre le sujet et le monde.

5. Conclusion

Cette analyse a montré le rôle crucial de la corporalité et de l'érotisme dans *De l'aventure au voyage intérieur* de Karen Guillorel, en tant qu'aspects décisifs qui influencent profondément son expérience du voyage. L'approche phénoménologique a permis de clarifier que la dimension physique et érotique du voyage n'est pas seulement accessoire, mais qu'elle comprend des éléments centraux qui marquent l'ensemble de l'expérience et de la perception voyageuse.

La corporalité de la voyageuse, marquée par l'épuisement, les blessures et la maladie, est une composante intégrale de son parcours. Ces états limites conduisent à une confrontation plus intense avec son propre corps et ses limites. L'interaction entre le corps et l'esprit montre que bien qu'un dualisme puisse exister, les deux sont inséparables et restent surtout connectés par la marche et le voyage. Pour Guillorel, sa corporalité détermine non seulement la manière dont elle perçoit le monde qui l'entoure, mais aussi sa manière d'interagir avec ce dernier. Son corps n'est pas seulement un moyen de transport, mais un médium par lequel elle éprouve et traite le monde.

La dimension érotique, telle qu'elle est présentée dans l'ouvrage de Guillorel, va au-delà de la dimension purement sexuelle et englobe un niveau existentiel. La relation avec son partenaire Yann est un point central de cette expérience érotique, que l'on peut décrire comme une rencontre phénoménologique constamment transformative. Cette relation s'étend à l'ensemble du voyage, commençant bien avant que Guillorel n'entreprenne son périple et se poursuivant d'une certaine manière à l'infini. L'érotisme ne se limite pas à cette relation personnelle : Guillorel étend cette notion également au voyage lui-même, qu'elle interprète comme une forme d'expérience érotique. La connexion intime avec l'environnement, l'absorption et l'intégration des impressions sensorielles et des expériences évoque un « acte d'amour » (AVI : 337).

L'analyse de la corporalité et de l'érotisme dans le récit de Guillorel a montré que ces éléments sont essentiels pour comprendre et vivre le voyage. Les expériences physiques et érotiques influencent non seulement la perception et l'interaction, mais aussi le voyage intérieur de l'autrice et sa perception de soi. Ce travail a donc démontré que le corps, dans ce contexte, est bien plus qu'un simple moyen de transport ; c'est la raison fondamentale pour laquelle Guillorel peut vivre le voyage. Et cette expérience se caractérise notamment par l'érotisme.

En réponse à la question de recherche, on peut affirmer que la corporalité et l'érotisme marquent de manière significative l'expérience de voyage relatée dans le récit de Karen Guillorel, et ce sous différents aspects. Par le parcours et l'absorption de nouvelles impressions conscientes, la conscience de la voyageuse se transforme, ce qui influence à son tour ses actions. C'est ainsi dans un cycle sans fin que se déploie un voyage extérieur et intérieur, concret et métaphorique, rendu possible et sans cesse reconfiguré par l'érotisme et la corporalité.

BIBLIOGRAPHIE

Aldrich, Robert (2019) : « Gender and Travel Writing ». Dans : Nandini Das/Tim Youngs (dir.): *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 520-534.

Bernet, Rudolf (2010) : « Was kann Phänomenologie heute bedeuten ? » Dans : *Information Philosophie*, vol. 4, p. 7-21. <https://www.informationphilosophie.de/?a=1&t=4841&n=2&y=1&c=1> [14.06.2024].

Birkett, Dea/Sara Wheeler (1998) : « Introduction ». Dans : *eaed*. (dir.): *Amazonian. The Penguin Book of Women's New Travel Writing*. Londres : Penguin, p. vii-xiii.

Butler, Judith (1988) : « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». Dans : *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, p. 519-531.

Dam, Anders Ehlers (2019) : « Introduktion til temaet Rejsens Erotik ». Dans : *European Journal of Scandinavian Studies*, vol. 49, n° 2, p. 315-316. <https://doi.org/10.1515/ejss-2019-0034> [14.04.2024].

Dijan, Aurélien (2021) : « Introduction : Phenomenology and Literature ». Dans : *Phainomenon*, vol. 32, n° 1, p. 5-14. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2021-0011> [17.07.2024].

Fabeck, Hans von (1994) : *An den Grenzen der Phänomenologie : Eros und Sexualität im Werk Maurice Merleau-Pontys*. Munich : Wilhelm Fink.

Gibson, James (1979) : *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey : Erlbaum Associates.

Guillorel, Karen (2009) : *De l'aventure au voyage intérieur. Paris-Istanbul-Jérusalem*. Paris : Presses de la Renaissance. [cité sous le sigle AVI]

Guillorel (2009) : *Chaîne YouTube de Karen Guillorel*. <https://www.youtube.com/@karenguillorel> [17.08.2024].

Husserl, Edmund (1952) : *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1966) : *Analysen zur passiven Synthesis*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1973a) : *Cartesianische Mediationen und Pariser Vorträge*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1973b) : *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität II*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1973c) : *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität III*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1973d) : *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1976) : *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1980) : *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. La Haye : Nijhoff.

Husserl, Edmund (1984) : *Logische Untersuchungen*. La Haye : Nijhoff.

Kienzler, Klaus (2020) : *Cézanne, Klee, Kandinsky. Zur Phänomenologie der Kunst des Sehens*. Munich : Verlag Karl Alber.

Majolino, Claudio/Dijan, Aurélien (2021) : « Phénoménologies 'de' la littérature – phénomène, imagination, fictions littéraires ». Dans : *Phainomenon*, vol. 32, p. 15-68. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2021-0012> [10.07.2024].

Merleau-Ponty, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Mühleis, Volkmar (2011) : « Sexualität und Begehren in der Phänomenologie ». Dans : *Philosophische Rundschau*, vol. 58, n° 4, p. 319-328.

Philibert, Marjorie (2024) : « Seules en forêt, une majorité de femmes préféreraient croiser un ours qu'un homme ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2024/06/16/seules-en-foret-une-majorite-de-femmes-prefereraient-croiser-un-ours-qu-un-homme_6240498_4497916.html [17.06.2024].

Ricœur, Paul (1975) : « Phénoménologie et herméneutique ». Dans : *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, p. 39-72.

Ricœur, Paul (1985) : *Temps et Récit. 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil.

Rother, Wolfgang (2023) : « Zur Phänomenologie von Liebe und Hass. Sartres Philosophie sozialer Beziehungen ». Dans : *conexus*, p. 153-170 <https://doi.org/10.24445/conexus.2023.06.010> [11.07.2024].

Sartre, Jean-Paul (1943) : *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.

Thomas, Phillip (1996) : *Selbst-Natur-sein. Leibphänomenologie als Naturphilosophie*. Berlin : Akademie-Verlag.

Vandeveld, Pol (2010) : « Introduction ». Dans : *id. (dir.) : Phenomenology and Literature. Historical Perspectives and Systematic Accounts*. Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, p. 7-42.

Wehinger, Daniel (2023) : « Der Mensch als Leib-Seele-Einheit ». Dans : *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 77, n° 1, 2023, p. 17-36.

Wehrle, Marne (2022) : *Phänomenologie. Eine Einführung*. Berlin : J.B. Metzler.

Weidtmann, Niels (2019) : « Erfahrung in Pragmatismus und Phänomenologie ». Dans : *Phänomenologische Forschungen*, vol. 2, p. 65-90. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27125508> [09.07.2024].

Witte, Karl Heinz : « Das Unbewusste, Selbsterfahrung und mystische Erfahrung ». Dans : *Zeitschrift für Individualpsychologie*, vol. 36, n° 3, p. 204-216. <https://doi.org/10.13109/zind.2011.36.3.204> [09.07.2024].

Wittgenstein, Ludwig (1989) : *Philosophische Untersuchungen* [1953]. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

LE RÉCIT DE VOYAGE COMME GENRE « FRICTIONNEL » : « VARIATIONS SIBÉ- RIENNES » DE SYLVIE GERMAIN

MATTHIAS DÖLLER

Abstract.

Cet article analyse « Variations sibériennes » de Sylvie Germain à travers la notion de friction entre fiction et diction, comme le propose Ottmar Ette, en lien avec le paradigme genettien. Le récit de voyage, marqué par le deuil de l'auteure, explore la relation entre le réel sibérien et l'imaginaire. L'analyse se concentre sur la manière dont le je narratif, à la fois poète, voyageur et philosophe, interagit avec le monde traversé, et comment cette interaction éclaire la gestion du deuil et les micro-récits qui en émergent.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2025 | Vol. 11

Étonnantes voyageuses:

Réécrire le monde au féminin

Seite 88-111

vistazo.

LE RÉCIT DE VOYAGE COMME GENRE « FRICTIONNEL » : « VARIATIONS SIBÉRIENNES » DE SYLVIE GERMAIN

MATTHIAS DÖLLER

1. Introduction

1.1. Contexte des « Variations »

Le récit de voyage de Sylvie Germain, intitulé « Variations sibériennes », premier des cinq textes parus dans le recueil *Le monde sans vous*, a été rédigé alors que l'auteure participait à un voyage littéraire dans le cadre de l'année France-Russie 2010 du 28 mai au 14 juin à travers la Sibérie (Salez 2010). Ce voyage était placé sous le signe du fameux poème de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), un texte qui a durablement marqué la littérature de voyage francophone et qui devient une référence clé du récit de Germain.

Cette dernière, avec d'autres écrivains et écrivaines, dont Jean Echenoz, Mathias Enard, Dominique Fernandez et Maylis de Kerangal (leur nombre exact varie d'une source à l'autre), est montée dans le train qui a démarré à Moscou pour voyager à travers la Russie jusqu'à Vladivostok à l'Extrême-Orient du pays. Tout au long de ce voyage, les gens de lettres ont participé à des conférences et des tables rondes, mais il y a aussi eu des rencontres avec des étudiants et des professeurs de français.

En marge, il convient de noter que le texte de Germain n'est pas la seule création littéraire basée sur ce voyage. On peut citer tout un corpus de publications très hétérogènes, dont *Transsibérien* de Dominique Fernandez,

Tangente vers l'est de Maylis de Kerangal et *Sibir* de Danièle Sallenave. Tous ces textes sont de nature différente ; la particularité de celui de Germain réside dans le fait que l'auteure entreprend ce voyage peu après la mort de sa mère, Henriette. Les « Variations sibériennes » constituent donc le résultat d'une réflexion profonde sur des questions les plus diverses liées aux adieux et à la mort d'êtres chers, à la mémoire de ces derniers et à la communication avec eux, au passé et l'histoire de tout ce que l'auteure rencontre au cours de son trajet, au franchissement de seuils, et plus encore. La voyageuse souhaite entrer dans cette nouvelle phase de la vie où l'on a appris à supporter la perte d'un être cher, à transformer ce poids en grâce, tout en avouant qu'il y a « *des tâches vouées à l'inachèvement* » (MSV 2011 : 13). Son voyage devient une recherche des possibilités qui seraient en mesure de l'aider à surmonter son deuil.

1.2. Objectif

Dans ses cours sur la littérature de voyage, donnés à l'université de Potsdam en 2002/03, 2012 ainsi qu'en 2018/19 et publiés collectivement sous le titre *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur* (2020), le romaniste allemand Ottmar Ette modélise le terme de « friction » dans une dimension littéraire qui, d'après lui, est la caractéristique particulière des récits de voyage moderne :

Als friktionale Literatur ist dem Reisebericht eine innere Bewegung eingeschrieben, die nicht zur Ruhe kommt und nicht zur Ruhe kommen kann. Fiktion und Diktion treten ständig in gegenseitige Wechselwirkung und erzeugen eine Friktion, eine Reibung, die nicht zur Ruhe kommt, sondern ständig neue [F]unken schlägt. Denn dank seiner Friktion siedelt sich der Reisebericht gleichsam auf beiden Seiten des Paradigmas an und mehr noch: Er friktioniert die beiden statischen Begriffe und verwandelt sie in ein Spannungsfeld, das dieser literarischen Gattung eigentümlich ist. (Ette 2020 : 149)

Ette, qui s'appuie dans ses explications sur la classification de la littérature par Gérard Genette en *fiction* et *diction*, écrit qu'il existe une interaction mutuelle au sein de ce genre, qui génère une friction qui ne peut jamais se calmer. J'aimerais placer cette constatation d'Ette à côté d'une citation de Germain, tirée des « Variations sibériennes », afin d'arriver à la question de recherche de ce travail par le contact entre les deux propos. L'accent est mis sur les images évoquées par Germain dans ce passage, car l'évocation d'images se fait du début à la fin de son récit.

La terre est un énorme fablier, illustré d'images réelles et plus encore, d'images fictives et virtuelles. Mais toutes sont en relation, le réel et l'imaginaire transhument sans cesse de l'un à l'autre, se colonisent mutuellement, tantôt s'enlacent tantôt se heurtent, leur rivalité est à la fois ludique, amoureuse, très sérieuse, féroce, aussi féconde que meurtrière. (MSV 2011 : 25)

La *friction* (Ette) entre *fiction* et *diction* (Genette) ainsi que la rencontre du *réel* et de l'*imaginaire* (Germain) semble caractériser le récit de voyage dans son ensemble et les « Variations sibériennes » en particulier. En me basant sur le texte de Germain, je cherche donc à répondre à la question de savoir de quelle manière le *je narrant* du récit établit un rapport au monde traversé, au réel sibérien – et inversement, dans quelle mesure ce monde traversé se rapporte au *je narrant*, qui fait le deuil de sa mère. Les connaissances acquises doivent permettre d'éclairer la nature des micro-récits du texte ainsi que leurs effets sur le paradigme genettien de *fiction* et de *diction*, qui sous-tend ce travail. Pour ce faire, il s'agit de déterminer comment les éléments fictionnels correspondent à la réalité et par quels moyens linguistiques cette correspondance est établie.

Il y a lieu de penser que le *je narrant* des « Variations sibériennes » n'est pas un *je* homogène mais, bien au contraire, très diversifié. Il est tantôt poète,

tantôt voyageur ; parfois philosophe, parfois historien. Les micro-récits offerts au lectorat sont donc tout aussi variés. L'important, c'est de comprendre comment l'un se rapporte à l'autre : origine et présent, religion et culture, adieu et poésie, mère et fille ; peu ou rien de ce qui est – et de ce qui défile dans les cinq chapitres qui vont de Moscou à Vladivostok – est sans rapport avec autre chose et l'un entraîne souvent l'autre. Les racines du réel puisent souvent leurs nutriments dans les couches profondes de l'imaginaire – et inversement. S'il existe une ligne qui permette de séparer l'un de l'autre, où faudrait-il la placer ? Dans ce travail, je me penche donc sur la question de savoir dans quelle mesure ce *je narrant* se réfère par ses propos au réel hors texte de la Sibérie et dans quelle mesure cette région de la Russie correspond à la gestion du deuil de l'auteure qui déplore la perte de sa mère.

2. Aperçu et champs de recherche sur la littérature de voyage

2.1. Brève histoire du développement

Le récit de voyage littéraire est un genre très dynamique, décrivant les expériences et les impressions d'un écrivain ou d'une écrivaine lors d'un voyage. Contrairement aux récits de voyage purement factuels ou documentaires, le récit de voyage littéraire accorde une importance particulière aux figures de style, aux réflexions et impressions subjectives de la personne voyageant. De tels types de textes sont relativement récents d'un point de vue historique et ont vu le jour à peu près au début de la Renaissance et des grandes 'découvertes'. Ils constituent souvent non seulement des représentations verbales informatives des pays traversés, mais aussi des interprétations personnelles de ce qui a été vécu pendant un voyage.

Dans l'Antiquité, par contraste à nos jours, le récit de voyage traite principalement de découvertes et d'expéditions et documente également les campagnes militaires et les voyages d'exploration individuels en essayant d'empêcher une vision subjective et de présenter une image objective des conditions géographiques et culturelles. Jonathan Burgess explique qu'après tout la guerre et le commerce ont été les premières causes de mobilité dans l'Antiquité (cf. Burgess 2019 : 19). La célèbre épopée grecque d'Homère, l'*Odyssée*, décrit les aventures de son protagoniste, rentrant de la guerre de Troie, et peut être considérée comme l'un des premiers textes qui a posé les bases de la littérature de voyage, en transmettant non seulement des particularités géographiques, recherchées par le lectorat dans un récit de voyage classique, mais aussi des aperçus culturels et sociaux des contrées parcourues.

Par la suite, le récit de voyage médiéval admettait déjà de plus en plus souvent une fusion d'observations réelles et de passages fantastiques, reflétant la vision du monde de l'époque qui était imprégnée de croyances religieuses et de spiritualité. Peter Hulme and Tim Youngs citent entre autres les écrits de Marco Polo comme une réinterprétation du genre, marquée par exemple par la curiosité pour d'autres modes de vie (cf. Hulme, Youngs 2002 : 3). La littérature de voyage médiévale était placée sans surprise sous le signe de la croyance et devait transmettre surtout des descriptions de saints, de reliques ou de miracles ainsi que des réflexions sur la foi et les expériences spirituelles. Cela se manifeste en particulier dans les récits de pèlerinage, qui relatent la recherche d'un renouveau spirituel et de l'au-delà. Bien que les connaissances en matière de géographie ou de cultures étrangères soient encore limitées à cette époque, les récits de voyage étaient déjà considérés comme un moyen important d'obtenir des informations sur le monde lointain.

Le récit de voyage littéraire de l'époque moderne commence à se cristalliser à partir du début de la Renaissance, caractérisée par la découverte du 'nouveau' monde ; selon Hulme et Youngs, il est en plein essor à l'époque de Thomas Cook (cf. Hulme, Youngs 2002 : 7). La modernité met l'accent sur les expériences personnelles, les opinions, les points de vue subjectifs et les émotions des voyageurs et voyageuses et se distingue plus nettement de la tendance antérieure à une perspective qui se veut objective. La description simple de lieux et d'événements est embellie avec des qualités littéraires et inclut plus souvent qu'auparavant des réflexions sur des thèmes culturels, sociaux ou même philosophiques. Les écrivains et écrivaines de récits de voyage modernes interprètent ce qu'ils ont vécu et le placent dans un contexte plus large, ce qui permet au lectorat de recevoir une vision plus complète de ce qui est décrit. En combinant la perspective personnelle, le matériel autobiographique, le style littéraire, des réflexions approfondies, des éléments fictionnels et d'autres éléments encore, le récit de voyage moderne devient un genre qui, plus que d'autres, permet la plus grande liberté littéraire possible et fait disparaître les frontières plutôt visibles entre les genres en les intégrant tous dans un seul texte. Comme il a subi des changements fondamentaux depuis la Renaissance, un sous-chapitre spécifique sera consacré au récit de voyage littéraire dans la prochaine section de ce travail.

2.2. Particularités du récit de voyage littéraire et des « Variations »

Le récit de voyage littéraire est un genre varié et dynamique qui a trouvé quelques-unes de ses principales caractéristiques après des siècles d'évolution. Des éléments d'études culturelles, d'anthropologie, de géographie, de philosophie, d'histoire et bien d'autres encore s'ajoutent à la littérarité du texte, ce qui en fait un genre fortement interdisciplinaire. Différentes disciplines et approches élargissent la compréhension de la littérature de

voyage, car les contextes culturels, personnels, géographiques, etc. dans lesquels un récit a été rédigé doivent toujours être pris en compte. Dans le texte de Germain, les circonstances à prendre absolument en compte sont par exemple la mort de sa mère ou le rôle de la Sibérie dans un contexte politique et culturel – et ce surtout à l’époque du régime stalinien, quand de nombreuses voix artistiques, intégrées dans les « Variations sibériennes », ont été réduites au silence, ayant trouvé une mort prématurée dans les camps de travail de Kolyma à l’Extrême-Orient de l’Union soviétique, qui les a fait tomber, pour certaines, dans l’oubli pendant des décennies. Au cours de son voyage, l’auteure ne commémore pas seulement sa mère, mais aussi ces personnes qui ont trouvé la mort à cause du ledit régime et dont les poèmes l’aident à faire son deuil. Cette diversité de contextes et de disciplines à prendre en compte complique considérablement le classement dans la structure des genres littéraires.

Autour du récit de voyage, une attention particulière est portée aux transitions, souvent fluide et typique du genre, entre un monde métaphysique et un monde empirique, au dédoublement polyphonique de l’instance narrative à la première personne et à la manière dont le *je narrant* atteint l’authenticité et la crédibilité par rapport à ce qu’il rapporte. Tous ces facteurs jouent un rôle important dans les « Variations sibériennes ». Cependant, il convient de rappeler brièvement d’autres dimensions du récit de voyage, comme par exemple les études sur le genre à travers la littérature de voyage, qui se penche sur les défis auxquels sont confrontées les femmes voyageuses dans une activité historiquement très dominée par des hommes et qui s’interroge également sur l’influence des perspectives féminines sur l’expérience du voyage. Un autre exemple encore concerne la colonisation et les rapports de force à travers une perspective euro-centrique, même s’ils sont moins importants pour le texte de Germain, au moins à première vue. L’auteure se solidarise avec la population indigène

de Sibérie dans la mesure où elle fait entendre certaines de leurs revendications et de leurs souhaits dans son texte. Cela devient particulièrement visible dans un épisode concernant une momie de jeune fille, la « Princesse de l’Altaï », qui a été retirée de sa tombe, comme le raconte Germain, pour être exposée dans un musée situé à six cents kilomètres de là. Les habitants du village d’Orotkoï demandent son rapatriement, ils se sentent volés, et une série de séismes après le retrait de la momie a renforcé leur conviction que ce vol les mettait en danger (cf. MSV 2011 : 19). Ce passage illustre au surplus comment le danger réel ressenti par les villageois est enraciné dans leurs croyances païennes. Mais pour revenir à la recherche sur la littérature de voyage, en l’occurrence celle-ci s’interroge surtout, à partir d’exemples pertinents, sur les méthodes et sur la manière dont les peuples et les cultures colonisés sont marginalisés dans de tels récits de voyage et dont leurs voix sont réduites au silence dans la représentation du réel au sein du texte.

Parlant de celui-ci, un point important de la recherche autour de ce genre concerne justement cette représentation du réel. Aujourd’hui, le récit de voyage n’est plus considéré comme une simple documentation d’un trajet parcouru, mais plutôt comme une action narrative visant à construire une réalité extratextuelle. Pour cela, l’écriture, la stylistique et les stratégies narratives sont mises en lumière afin de pouvoir comprendre la création de représentations verbales. Le *je voyageant*, en tant que narrateur hétérogène, devient un objet d’étude important avec sa perspective qui lui est propre et qui sera intégrée dans le texte.

2.3. Un genre « frictionnel »

Afin d’attribuer au récit de voyage littéraire une place dans la structure des genres, Ette, déjà mentionné plus haut, cite dans son travail sur la littérature de voyage les points communs et les différences avec des genres apparentés comme l’autobiographie ou le roman. Parmi les similitudes avec

l'autobiographie, il faut citer la division du narrateur en un je narré et un je narrant. En ce qui concerne le récit de voyage, cela signifierait la division du narrateur en un je voyagé et un je voyageant. Cette division de l'instance narrative en différents je narratifs mériterait d'être examinée de plus près par rapport aux « Variations sibériennes », car le je narrant du texte n'est pas un je constant, comme déjà souligné. D'autre part, le récit de voyage a en commun avec le roman qu'il s'agit dans les deux cas des formes hybrides qui intègrent d'autres genres. Ainsi, le texte de Germain présente des traits non seulement d'une autobiographie, on y trouve également des traits d'un roman, d'un poème en prose, d'un traité scientifique (puisque le je voyageant se réfère à des données empiriques du monde traversé ; cet aspect sera abordé plus loin) et plus encore. Quant à un roman, l'inclusion de tous les genres concevables n'est pas inhabituelle et c'est même un phénomène très fréquent de nos jours. Pourtant, comme le constate Ette dans ses explications, il faut clairement le distinguer du récit de voyage sur un point crucial :

Der literarische Reisebericht, als Hybridform dem Roman eng verwandt, unterscheidet sich doch von diesem durch seinen anderen historischen Ort innerhalb des Gattungssystems, durch seine ihm zugewiesene Position im Spektrum von fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur sowie durch spezifische Aneignungsformen insbesondere in Hinblick auf die Institutionalisierung seiner Lektüre. (Ette 2020 : 141)

Pendant la lecture, les lecteurs et les lectrices ne fouillent généralement pas un roman à la recherche des descriptions ou d'informations qui se rapportent au monde réel dans lequel ils se trouvent, même si celles-ci peuvent aussi être fournies par la narration, ce que Roland Barthes a accentué dans son essai « L'effet de réel » (1968). Le lectorat d'un roman ne recherche donc pas dans la fiction des faits vérifiables qui se rapportent à la réalité extratextuelle. En contraste avec le roman, Ette constate que le récit de voyage revendique des modes de lecture qui correspondent à celles

d'une littérature non fictionnelle ; lire comme s'il s'agit d'une *narratio vera* (cf. Ette 2010 : 142). Par contre, les récits de voyage des époques antérieures, on l'a vu plus haut, se distinguent de leur forme tardive dans la mesure où la transmission de connaissances empiriques n'était pas toujours une préoccupation des voyageurs et voyageuses de l'époque. Ce développement vers le réalisme semble trouver son origine dans la découverte du 'nouveau' monde au début de la Renaissance, lorsque peu de gens avaient les moyens ou la possibilité de traverser vers le continent nouvellement découvert et que les informations tant attendues sur ce pays devaient être fournies par les personnes qui s'y étaient rendues comme, par exemple, Jean de Léry (1534–1613) ou André Thevet (1516–1592).

Il ressort de ce qui précède que le genre de récit de voyage peut être à juste titre classé dans le pôle non-fictionnel de la littérature, puisque, comme le constate Ette, l'instance narrative d'un tel récit de voyage présentera souvent des faits empiriques qui peuvent être analysés d'un point de vue géographique, ethnographique, sociologique ou encore économique, et que les modèles de lecture correspondant à ces disciplines peuvent y être appliqués (cf. Ette 2020 : 142). Mais si nous constatons par la suite que le récit de voyage présente également des éléments fictionnels qui s'opposent diamétralement au pôle non-fictionnel de la littérature, nous devons nous demander où classer le récit de voyage dans le spectre de la littérature. Pour tenter d'établir une telle classification, je m'appuie, suivant Ette, sur la distinction entre les pôles littéraires de *fiction* et de *diction*, telle que Gérard Genette l'a établie dans son texte *Fiction et diction* (1991): « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles – encore une fois, sans préjudice d'amalgame et de mixité » (Genette 2004: 110).

3. Le rapport au monde par l'image

3.1. Écriture iconographique

Les deux voyageurs écrivains français mentionnés ci-dessus étaient conscients des attentes élevées de leur lectorat, pour qui la seule façon de voir ce qu'ils voyaient eux-mêmes était la lecture du livre qu'ils tenaient entre leurs mains. Louise Million-Hazo, spécialiste en littérature du XVI^e siècle, écrit en conséquence que Léry rêvait d'un hyperréalisme qui rendrait visible, même sensible, pour son lectorat ce qui s'est révélé au voyageur, bien au-delà des limites d'une esquisse ou d'un dessin – et cela dans toutes ses dimensions : visuelles et auditives, mais aussi gustatives, tactiles ou olfactive (cf. Million-Hazo 2022 : 2). L'hyperréalisme, en l'occurrence, constitue bien entendu une notion anachronique. Ce mouvement artistique pictural n'a en fait reçu une plus grande attention que dans le dernier quart du XX^e siècle, mais il s'accorde bien avec les aspirations de Léry, qui rêvait d'une écriture picturale. Il sera encore question de cette forme d'écriture à plusieurs reprises, car la représentation du monde parcouru passe chez Germain également par elle. L'une des caractéristiques essentielles des écrivains et écrivaines de voyage, et ce au moins depuis la Renaissance, deviendra donc la peinture d'images verbales. Celles-ci se sont déjà révélées au lectorat d'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry, un texte datant de l'an 1578, et se révèlent tout autant au lectorat de nos jours des « Variations sibériennes ».

Ce que Million-Hazo appelle, dans son article, *écriture iconographique*, ne se réfère pas au premier sens de l'iconographie, mais plus généralement aux illustrations et aux images linguistiques d'une publication. Il semble donc légitime d'affirmer que ce terme s'applique également à l'écriture des « Variations sibériennes », pour laquelle l'image du réel sibérien décrite par mots occupe une fonction centrale du récit. À cela s'ajoute l'imbrication de

tous les sens dans l'écriture du voyage, qui est particulièrement évidente à travers le récit de Germain. L'auteure perçoit, pour en donner quelques exemples, des sons qui « produisent des images » (MSV 2011 : 43), constate que son atlas amoureux « a changé de format, il a pris la forme d'un accordéon, il se plie, il se tord, se déplie, se distord, il musique des couleurs, des images, des odeurs et des bruits » (MSV 2011 : 43) ou que le regard est plus qu'une expérience visuelle, qu'il se fait en outre « auditif, tactile et gustatif » (MSV 2011 : 46). Plusieurs épisodes, se référant d'une manière ou d'une autre à la Sibérie et plus précisément à la perception de cette vaste contrée, aiguïssent tel ou tel des cinq sens dans l'imaginaire du lectorat, que ce soit pour faire surgir visuellement une contrée lointaine dans l'ici et maintenant de la lecture, pour porter un son lointain jusqu'au lieu de cette lecture, où qu'il se trouve, ou encore pour évoquer un parfum dont la source se trouve à des milliers de kilomètres des lecteurs et lectrices. Ces représentations du réel que l'on trouve dans le texte de Germain évoquent donc dans notre imaginaire des images qui stimulent notre créativité et notre activité en tant que récepteur. Avec les connaissances acquises par la représentation d'une ville, un lac, etc., chacun, chacune d'entre nous reconstruit dans l'imaginaire les descriptions verbales, ce qui donne lieu à une infinité d'interprétations différentes. Ainsi, ce qui est imité par la plume de Germain se réinvente à chaque lecture.

Les observations dans la nature, d'ailleurs une occupation essentielle dans l'ouvrage de Germain, lui servent manifestement de modèle d'écriture, car la terre, écrit-elle au début de son récit, « déploie un grand vocabulaire : minéral, ligneux, végétal et aqueux » (MSV 2011 : 14). Il semble que la voyageuse veuille s'approprier cette polyvalence au niveau du langage et qu'elle cherche par la suite à solliciter tous les sens dans son écriture, afin de permettre au lectorat d'avoir l'image la plus imposante et le sentiment le plus vif de ce que lui révèlent les vastes contrées de la Sibérie. En socio-

sémiotique, on appelle ce procédé de communication multimodalité (cf. Elleström 2021 : 41), c'est une méthode de communication qui tente de faire appel à plusieurs sens lors de la transmission d'un message, ce qui contribue à ce que le récepteur puisse mieux assimiler ce qui lui est transmis. Gunther Kress fournit une introduction vaste à ce domaine et explore dans sa recherche la manière dont divers moyens sémiotiques (image, écriture, geste, son, etc.) sont combinés pour créer un message. Il se demande notamment pourquoi la multimodalité a connu un tel regain d'intérêt au cours de la dernière décennie, alors que les images, les gestes, etc. à des fins de communication étaient ancrés dans les cultures humaines bien avant l'écriture (cf. Kress 2010 : 5). Pour les écrivains et écrivaines de récits de voyage, il s'agit de toute façon d'une manière opportune de transmettre leurs impressions lors du trajet de la manière la plus impressionnante possible. L'auteure se réfère ainsi au monde par de telles représentations réalistes des lieux de son voyage. L'écriture iconographique est l'un des moyens utilisés (et dont j'aimerais présenter d'autres) par Germain pour construire ce réel hors texte dans son récit. Elle active la créativité du lectorat en utilisant des images concrètes et tangibles du monde pour exprimer des sensations abstraites et difficiles à saisir. Cette écriture construit en quelque sorte un pont vers le réel hors texte, grâce auquel le lectorat parvient plus facilement à saisir et à vivre lui-même les émotions et les sensations que l'auteure ressent lors de son voyage.

3.2. Évidentia

Million-Hazo note que depuis Platon et Aristote, les arts poétiques cherchent à mettre en valeur une même vertu, tant au milieu de la narration que de la description : l'*évidentia* (terme latin, dans la rhétorique grecque l'*enargeia*). On entend par là toute description qui semble particulièrement vivante et qui a la capacité de donner au lectorat l'illusion de croire

qu'il a devant lui l'objet ou l'être décrit, alors que ledit objet ou être est très loin. Ce procédé, au fil du temps, a reçu de nombreux synonymes, tels que *diatypose*, *hypotypose*, *illustratio*, *demonstratio*, pour n'en citer que quelques-uns (cf. Million-Hazo 2022 : 7). Nous utiliserons par la suite le terme d'hypotypose, selon la définition qu'elle reçoit par Perrine Galand-Hallyn :

Il s'agit de la description détaillée d'un objet ou d'une scène, dont on attend qu'elle soit vraisemblable et même visible : tout un ensemble de procédés stylistiques doivent en effet concourir à créer l'effet de présence. La pratique de l'*enargeia*, qui dérive de la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, se rattachera donc, pour les humanistes, à la question fondamentale de l'émulation entre la littérature et les arts. (Galand-Hallyn 1995 : 136)

Ainsi, pour l'hypotypose, un langage très imagé, descriptif et riche en détails est essentiel pour parvenir à créer une image vivante de la chose décrite. Cela est possible grâce à un vocabulaire vaste et à l'intégration de détails tels que les couleurs (aspect central des descriptions de Germain), les mouvements (ce qui intensifie l'impression de vivacité ; on peut songer, par exemple, au mouvement décrit du train, cf. MSV 2011 : 11), des sons (tels les appels vains « *Coucou ! Hé ho ! Ohé ! Hou hou !* », MSV 2011 : 57) et toutes les impressions sensorielles qui contribuent à rendre vivante la représentation de la chose décrite. Par la suite, cette vivacité sait initier l'implication émotionnelle du lectorat, car il peut vivre l'objet ou le sujet de la description d'apparemment très près, ce qui suscite des réactions émotionnelles telles que la compassion ou la tristesse.

En tant que moyen stylistique, l'hypotypose n'est liée à aucun genre littéraire spécifique. La poésie l'a utilisée et l'utilise encore volontiers pour décrire des sentiments, la prose l'utilise surtout pour créer des scènes drama-

tiques et la poésie épique l'a utilisée pour décrire des batailles ou des spectacles naturels. Un écrivain, une écrivaine s'en sert pour élargir le caractère narratif ou descriptif de son texte, afin de donner au moins l'illusion du réel.

En effet, la voyageuse aime restituer ce qu'elle voit, et cela avec un vocabulaire aussi riche que possible, en faisant appel à tous nos sens. Son écriture tente alors de transcrire au plus près le réel sibérien. L'Extrême-Orient de la Russie peut encore donner l'impression d'être l'une des rares régions du monde à être épargnée par le tourisme de masse occidental, et ce pour différentes raisons. La plus importante est peut-être le fait qu'elle se trouve loin de l'Europe et que, d'un point de vue occidental, elle n'est pas trop desservie par les transports rapides, comme le veut le tourisme de masse moderne (par exemple par un grand nombre de vols directs ou des trains à grande vitesse). Mais cela en fait aussi un pays approprié pour le travail de deuil de la voyageuse, comme nous le verrons plus loin dans ce travail. De ce fait, ils existent toujours des barrières linguistiques qui semblent dissuader encore la plupart des intéressés d'y voyager, car ces barrières commencent à s'estomper principalement au moment quand le tourisme prend de l'ampleur et cela n'arrivera pas tant que l'infrastructure correspondante n'aura pas été mise en place. Ainsi, pour de nombreuses personnes intéressées, le récit de voyage restera l'une des rares possibilités adéquates de découvrir quand même la Sibérie et de s'immerger dans les vastes paysages de cette région. C'est peut-être justement là que réside une grande incitation pour Germain à accorder une grande place dans son récit à la description de ce qui a été vu. De nombreux lecteurs et lectrices se feront une image des pays dont on leur parle sur la base d'un tel récit. L'auteure elle-même s'applique à peindre cette image pour eux, elle peint une description verbale, l'écriture devient iconographique. Les passages suivants, où l'auteure se réfère à l'apparence et au bleu du lac Baïkal, semblent aptes pour illustrer ladite écriture et le procédé stylistique de l'hypotypose :

Œil cyclopéen, ombilical, et céleste. Le bleu soyeux de son iris est d'une telle beauté qu'il en chavire le cœur, étreint la gorge et tous les sens ; il laisse le regard épuisé de ravissement, comme l'est le corps après l'amour [...] Sa prunelle invisible est énorme, elle s'enfonce à plus de 1600 mètres. Les rayons lumineux qui y plongent sont saisis par l'ivresse des profondeurs et se mettent à chanter, ils émettent des vibrations cristallines infrasonores. (MSV 2011 : 45-46)

Selon le modèle célèbre des fonctions du langage, formulé par Roman Jakobson dans son article « Linguistics and Poetics » (1960), on peut aisément identifier, outre la fonction référentielle qui vise en priorité à transmettre une représentation du lac, la fonction poétique dans laquelle la forme même du message devient une préoccupation. Cette fonction attire l'attention du lectorat sur la manière dont un message est formulé, et pas seulement sur le contenu du ledit message. Pour le récit de voyage littéraire, dont l'existence ne se justifie pas que par la transmission de faits empiriques ou d'événements historiques, mais aussi, par exemple, par le rythme et la sonorité de la langue, la fonction poétique devient un précurseur important de la littérarité de ces récits. Grâce à elle, les modèles habituels et connus de la communication sont brisés, ce qui contribue à aiguïser l'attention du récepteur et peut ainsi conduire à une perception différente du texte. Examinons à ce sujet un deuxième exemple tiré du texte de Germain :

Le bleu très pur tinte tout bas au creux de l'ouïe, il s'y enroule et il se mêle au sourd bruissement du sang ; il s'insinue jusque dans le cœur, alors saisi d'un émoi radieux. Il pénètre la peau, lui donne une sensibilité neuve – l'air alentour est la plus fraîche des caresses, il ruisselle sur le visage, le cou, les mains et jusque dans la bouche, avec un goût de folle candeur. (MSV 2011 : 46)

La voyageuse s'efforce de fournir une représentation détaillée, évocatrice et réaliste du lac, en utilisant une multitude de figures de style. Des métaphores et des comparaisons sont toujours le premier moyen de mettre en relation ce que l'on ne connaît et ne voit pas clair avec ce que l'on connaît du monde. L'expérience des sens, si importante pour le procédé d'hypotypose, est poussée à l'extrême par la figure de style de la synesthésie, qui est obtenue par la fusion de la vue (« Le bleu très pur »), de l'ouïe (« tinte tout bas au creux de l'ouïe » ; « sourd bruissement du sang ») et du toucher (« s'insinue jusque dans le cœur » ; « pénètre la peau »). Cette fusion aboutit à une image sensorielle et intense d'une couleur d'abord perçue comme abstraite et difficile à définir, à savoir le bleu, qui fait l'objet de la description et dont l'expérience devient une « sensibilité neuve ». La synesthésie utilisée ici exacerbe la stimulation de l'imagination déjà envisagée par l'hypotypose et devient une expérience non seulement sensorielle, mais aussi esthétique pour le lectorat. La fonction poétique selon Jakobson devient donc, comme mentionné, évidente. Les « Variations sibériennes » accordent une large place non seulement à cette fonction du langage, mais plus généralement à la poésie, aussi en raison des nombreuses références intertextuelles qui intègrent les vers des plusieurs poètes et poétesses dans le texte de Germain.

Les moyens linguistiques choisis par l'auteure sont caractéristiques de ses représentations stylisées et se réfèrent à la notion de Genette de diction. Ils ont un impact non seulement sur l'esthétique du texte, mais aussi sur son intelligibilité. Cette modification donne l'impression de réduire la distance réelle entre un lecteur ou une lectrice et le lac. Malgré le style poétique, les passages mentionnés ci-dessus prétendent à un récit documentaire. C'est pour cela que nous voyons que la classification du récit de voyage dans la structure des genres littéraires est difficile et que la littérature en général peut être beaucoup de choses à la fois. S'il n'est pas faux

de dire que la littérature est l'art du langage, cela ne suffit pas à la définir. Dans l'Antiquité, la littérature et la poésie ont même longtemps été considérées comme une seule et même chose.

Un autre aspect doit être ajouté aux explications de ce chapitre. Les passages des « Variations sibériennes » qui traitent de la description de la nature, perçue par la voyageuse comme fascinante, ne deviennent pas toujours l'expérience esthétique qu'en raison d'une modification stylistique de l'auteure. Genette estime qu'un tel jugement de valeur esthétique sur un texte peut tout aussi bien trouver son origine en dehors d'un texte :

Un texte de prose non-fictionnelle peut fort bien provoquer une réaction esthétique qui tienne non à sa forme, mais à son contenu : par exemple, une action ou un événement réel rapporté par un historien ou un autobiographe peut, comme tout autre élément de la réalité, être reçu et apprécié comme un objet esthétique indépendamment de la manière dont il est raconté. Mais, outre qu'un objet esthétique n'est pas la même chose qu'une œuvre [...], il me semble que dans ce genre de cas, si l'authenticité du fait est fermement établie et clairement perçue – et même d'ailleurs si elle est illusoire –, l'éventuel jugement esthétique portera non pas sur le texte, mais sur un fait qui lui est extérieur, ou supposé tel, et dont, pour parler naïvement, le mérite esthétique ne revient pas à son auteur – pas plus que la beauté de son modèle ne dépend du talent d'un peintre. (Genette 2004 : 115-116)

Le fait que Germain se réfère souvent à un référent extratextuel dans ses descriptions ne permet donc pas, selon Genette, d'attribuer l'esthétique du texte exclusivement à l'écriture :

La valeur esthétique d'un événement, hors de toute narration ou représentation dramatique, n'est assignable à aucun texte, et celle d'un récit, ou d'un drame, relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent) de quelque coopération des deux, dont le rôle d'ensemble et la répartition ne sont guère mesurables. (Genette 2004 : 116)

Comme l'auteure s'appuie dans des tels passages sur des faits du monde empirique avec lesquels elle est entrée en contact au cours de son voyage, son récit exige, suivant la logique, des modes de lecture qui correspondent à ceux de la littérature non fictionnelle. Germain, en tant que *je écrivain* des « Variations sibériennes », se glisse à plusieurs reprises dans le rôle d'un *je scientifique* qui présente à son lectorat des informations, des faits, des données ou des chiffres du monde traversé, par exemple les croyances des peuples autochtones de Sibérie (cf. MSV 2011 : 19), les distances par rapport aux villes (cf. MSV 2011 : 19), l'apparence d'un paysage autour d'une métropole (cf. MSV 2011 : 70) et ainsi de suite. Il semble important pour le genre de récit de voyage que nous, les lecteurs et les lectrices, puissions croire aux informations reçues, non seulement, mais aussi parce que les voyageurs et voyageuses ont vécu de leurs propres yeux ce qu'ils nous racontent. Je pars ici du principe que l'on fait volontiers confiance au témoin oculaire et que l'on fait preuve d'un scepticisme généralisé à l'égard de tout ce qui semble être connu par oui-dire, ce qui fait de la vue le plus important des sens. Par analogie, on peut comprendre les paroles du Christ face à saint Thomas, qui ne pouvait pas croire avant l'apparition de ce premier : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jean, XX, 24-29).

3.3. Imiter la nature

Hegel concevait la littérature et la poésie, Genette l'a indiqué, comme une pratique constitutivement indéfinie et d'ailleurs précaire, où l'art commence à se dissoudre et touche à son point de transition vers la représentation religieuse et la prose de la pensée scientifique (cf. Genette 2004 : 92). L'art, la littérature, la prose, la poésie, la science - tous ces domaines et bien plus encore semblent se fondre dans les « Variations sibériennes » qui deviendront une sorte d'anthologie interdisciplinaire de la Sibérie. Nous

avons déjà évoqué le fait que le *je narrant* du récit n'est pas une instance narrative constante. Dans une bonne partie du texte, lorsqu'il s'appuie sur les expériences du voyage, le *je narrant* devient souvent un *je scientifique*, qui nous révèle beaucoup de faits de l'ordre réel, par exemple sur un lac, comme montré ci-dessus, et son intégration dans le paysage sibérien. Il nous parle par plusieurs métaphores d'« innombrables yeux d'eau » (MSV 2011 : 45) qui se trouvent en Sibérie et de son « œil central », le lac Baïkal, dont la « prunelle invisible est énorme, elle s'enfonce à plus de 1600 mètres » (MSV 2011 : 45-46). Grâce à tout cela, nous voyons donc que l'intention des explications de Germain suit d'une part la fonction habituelle du langage de parler (*légein*) : Il raconte, il informe – dans ce cas, pour nous fournir des informations sur un lac de Sibérie. Mais d'autre part, le langage présente aussi une fonction artistique (*poiein*), qui fonde le caractère littéraire du récit.

Dans sa *Poétique*, un traité qui a eu une influence considérable sur la création littéraire dès l'Antiquité, Aristote se demande comment le langage peut devenir un moyen de création. La *mimésis* devient le concept central de la recherche de réponse et traite de l'imitation de la nature et de comment on puisse reproduire le naturel. Nous avons, semble-t-il, affaire à un pouvoir illusionniste de l'art, qui crée l'illusion du réel. Ce *terminus technicus* de *mimésis* avait déjà été marqué par Platon, mais celui-ci lui a donné un sens péjoratif, parce qu'il pensait que l'art, autrement dit l'imitation du réel, nous éloignait du vrai. Aristote à son tour va reprendre cette notion dans son traité où on trouve sa réhabilitation. Il répond à une critique de la mimesis, selon laquelle celle-ci est source de tromperie et d'illusion, que l'imitation est innée chez l'homme, un fait qui se manifeste dès l'enfance, et que cela nous distingue de tous les autres êtres vivants. En plus, il fait remarquer que nos premières connaissances sont acquises par imitation même (cf. Aristoteles 2022 : 11).

Aristote estime qu'il existe un trait de caractère commun à tous et à toutes à prendre plaisir aux imitations et aux représentations. Ce point de vue semble intéressant en ce qui concerne les nombreuses représentations des « Variations sibériennes » qui s'apprêtent à imiter le réel, car elles prétendent elles aussi imiter la nature. D'une part, c'est le cas de l'auteure lui-même, qui imite l'activité des poètes et des poétesses pour en tirer des leçons. D'autre part, c'est aussi le cas des reproductions verbales du réel sibérien, même si Aristote entend plutôt l'imitation des traits de caractère humains lorsqu'il parle de l'imitation de la nature. Il part du principe que l'homme est un être qui a le désir d'apprendre dès sa naissance, qu'apprendre est donc un besoin fondamental dans l'existence humaine et que l'apprentissage correspond à sa nature. Ce qui nous permet d'apprendre, et c'est précisément ce que fait l'imitation, nous procure du plaisir. Il étaye cette thèse dans sa *Poétique* par l'affirmation suivante : « Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen » (Aristoteles 2022 : 11).

Les images de toutes sortes, y compris les images verbales, transmettent des connaissances aux hommes, ce qui fait que leur contemplation est un plaisir. C'est d'autant plus intéressant lorsque ce qui est représenté, ce qui est désigné, n'a encore jamais été vu de nos propres yeux. Dans ce cas, comme il est argumenté dans la *Poétique*, ce n'est plus l'imitation en soi qui procure du plaisir, mais plutôt sa réalisation, l'attention portée aux couleurs par exemple ou à d'autres éléments spécifiques (cf. Aristoteles 2022 : 13), qui s'accumulent justement dans les descriptions de Germain.

Au cours de son voyage, l'auteure semble avoir éprouvé un vif intérêt pour les couleurs observées sur son chemin et leurs reflets changeants sous le soleil sibérien, auquel elle répond par un vocabulaire vaste en descriptions

détaillées. L'auteure choisit ses mots avec soin et diversité, pour ne pas trahir la variété et la richesse des couleurs qui se révèlent à elle. Le passage autour du bleu du lac Baïkal en témoignait déjà, mais on peut déjà constater ce jeu de couleurs dès la première page de son récit. Elle décrit le train dans lequel elle parcourt le pays en le comparant à une couleuvre, sa couleur « bleu olivâtre à rayures rouges ou blanches » (MSV 2011 : 11). Le jeu avec les couleurs est présent tout au long du texte et ces quelques exemples cités ne sont en aucun cas exhaustifs. À chaque fois, la voyageuse se réfère dans ses descriptions mélodieuses au réel vécu, que ce soit le train dans lequel elle se trouve ou la nature que celui-ci traverse. Par *mimèsis*, on peut aussi entendre l'aspiration de l'être humain à approfondir le rapport à la nature et au réel. Les images mélodieuses, ou les mélodies imagées, qui se déploient dans les « Variations sibériennes », ne nous éloignent pas du réel, mais nous en rapprochent.

3.4. Effet de réel

L'article « L'effet de réel » (1968) de Roland Barthes a déjà été mentionné dans ce travail. Son auteur y fournit un concept éponyme qui explique la présence d'éléments descriptifs dans un texte littéraire, même s'ils n'ont aucune valeur fonctionnelle pour ce dernier. Certes, Barthes se réfère dans son exemple à Flaubert et aux descriptions de Rouen dans *Madame Bovary* – et donc au genre du roman. « [O]n'y voit enfin que toute la description est *construite* en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge » (Barthes 1968 : 86). Cependant, le concept de son article est également applicable au récit de voyage et à tout autre texte littéraire. Nous pouvons le consulter pour savoir comment le texte de Germain se rapporte au réel sibérien extratextuel à travers les micro-récits au sein du texte.

Certains éléments introduits par un écrivain ou une écrivaine, dans un récit fictionnel ou non, servent avant tout à faire naître l'impression du réel chez le lectorat. La fonction de l'effet dont parle Barthes est donc purement et simplement de convaincre celui ou celle qui lit que le texte, aussi fictionnel soit-il, se réfère au monde réel, afin de créer une contiguïté entre celui-ci et la narration. Comme nous allons voir, des éléments fictionnels et le récit de voyage ne s'excluent pas mutuellement. Le passage fictionnel suivant, intégré aux « Variations sibériennes », se déroule dans un lieu du réel sibérien :

Un homme marche à pas lents le long de la voie ferrée qui ceinture le lac Baïkal. D'un côté, l'eau, de l'autre, la roche, entre les deux, les rails. Des touffes d'herbe, quelques fleurs pâles, crèvent de-ci de-là la caillasse qui comble les espaces entre les traverses. Il suit les rails lorsque ceux-ci pénètrent sous un tunnel, et là, il lance quelques vocalises, juste pour le plaisir d'entendre l'écho dilater les sons. (MSV 2011 : 60)

Pour Barthes, l'image linguistique (le *signifiant*), peut servir à la représentation du réel, du vraisemblable ou de l'intelligible (le *signifié*) et cela s'exprime à travers de nombreux « détails 'inutiles' » (Barthes 1968 : 84) dans un texte, qui n'apportent certes rien à l'intrigue de celui-ci, mais qui servent néanmoins à établir un rapport au monde hors texte. Le tracé de la voie ferrée autour du lac Baïkal, de quel côté celle-ci se trouve, les touffes d'herbe qui poussent çà et là, etc. ne constituent pas une fin en soi dans l'intention de ce micro-récit fictionnel autour du poète qui veut réciter un poème à un groupe d'hommes dont il croise le bivouac. Ces détails servent plutôt, une fois de plus, à peindre une image crédible, ils constituent une sorte de garantie qui fait croire que la fiction racontée est bien possible et envisageable – voire qu'elle pourrait à tout moment exercer une influence sur le réel. Ainsi, le voyageur est peut-être l'alter ego fictif de Germain lui-même. Il parcourt la Sibérie dans sa fiction, voulant témoigner à ses rencontres fortuites de la petite Jehanne de France. Quoi qu'il en soit, Germain

imite son activité (ou bien il imite la sienne) et nous rapporte, à nous qui avons par hasard mis la main sur son livre, ce poème de Blaise Cendrars qui influence de manière déterminante son récit dès la première page.

Des hommes et femmes de lettres deviennent les personnages en qui Platon voit des artistes, parce que ceux-ci tentent justement d'imiter le réel. Barthes, cependant, part de l'hypothèse qu'il est presque impossible, même au niveau de la fiction, de se soustraire au réel et que son imitation va de soi. Cette hypothèse ressort du passage suivant :

La résistance du « réel » (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. (Barthes 1968 : 87)

Comment interpréter ce constat par rapport aux « Variations sibériennes » ? Les représentations détaillées de Germain, dont il a été question à plusieurs reprises, contribuent largement à créer une atmosphère sibérienne qui produit une impression d'authenticité. Des détails apparemment inutiles de l'environnement (mais aussi des observations de nature culturelle ou historique) aident le lectorat à se projeter dans la réalité sibérienne par le biais de l'imaginaire et à percevoir ce micro-récit fictionnel de manière proche de la réalité. Lorsque la narration donne des détails sur un personnage fictif, des informations sur sa façon de penser, ses habitudes, ses antécédents, cela contribue à renforcer l'effet de réel. De même, la transmission de perceptions subjectives de la nature autour d'un lac à travers les yeux d'un héros fictif crée un lien avec le monde raconté. Créer des personnages dont les actions et les dialogues semblent crédibles et cohérents contribue à l'illusion que ces personnages sont des personnes réelles

avec des expériences réelles. Grâce à la combinaison complexe d'éléments de fiction et de faits, l'auteure parvient à plonger le lectorat dans le monde qu'elle décrit. L'effet de réel prend ici tout son sens, car il renforce l'illusion que ce qui est représenté n'est pas seulement une fiction littéraire, mais présente au lecteur des éléments du monde réel.

3.5. Puissance et images

Dans le paratexte du recueil *Le monde sans vous*, il est suggéré que Germain nous transmet des émotions et la force des sentiments « par la puissance et la beauté des images qu'elle évoque ». Le *je voyageant* qui écrit le texte se réfère au pays traversé d'une part par le biais d'images verbales, d'autre part par des références intertextuelles, qui seront traitées dans le prochain chapitre. Les images que Germain nous offre dans son récit de voyage semblent en effet être plus fidèles au réel éprouvé qu'une simple juxtaposition de mots ne pourrait jamais le faire. D'où le fameux proverbe *une image vaut mille mots*, qui signale la valeur supérieure d'une image par rapport à un simple discours, car la première est généralement capable de laisser une impression plus marquante sur le destinataire que le second.

Albert Camus, pour qui les images jouent également un rôle majeur dans son œuvre, s'est exprimé de la même façon. Dans son *Carnet*, il note qu'« [o]n ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans » (Camus 2016 : 18). Dans son texte de jeunesse *L'envers et l'endroit*, il fait déjà remarquer qu'à un certain degré de dénuement, la vie toute entière se résume à des images (cf. Camus 1958 : 72). Ici, la référence à Camus ne semble pas incohérente. Selon David Walker, l'image permet à Camus d'enclaver « une pensée, circonscrit une intuition ou une observation empirique, pour en faire un objet d'une contemplation instantanée ; elle résorbe les défauts et les aspérités du réel pour ouvrir la voie à une mise en

vibration » (Walker 2015 : 129). Il ne fait aucun doute que l'*écriture iconographique*, les figures de style comme l'*hyperbole*, les *détails inutiles* et tous les moyens par lesquels Germain fait naître des images dans son texte ont une fonction similaire dans les « Variations sibériennes » et que leur tâche ne s'arrête pas à la beauté et leur simple fonction esthétique.

L'image joue, chez Camus et Germain, en quelque sorte le rôle d'une parabole et devient la tentative de transformer l'indéfinissable, qui confère à chaque sentiment sa particularité incompréhensible, en la construction compréhensible et visible d'un environnement réellement perçu. Il en résulte une valeur épistémologique des images, qui se manifeste à travers des « Variations sibériennes ». A cela s'ajoute le point commun que l'œuvre des deux auteurs, celle de Camus et celle de Germain, est marquée par une préhistoire philosophique. La constatation de Christine Noël-Lemaître, qui dit du caractère polyphonique de l'œuvre de Camus qu'il « participe à son désir de faire converger l'art – en l'occurrence la littérature – et la philosophie, comme deux moyens au service d'une fin commune » (Noël-Lemaître 2022 : 6), semble s'appliquer également à celle de Germain. Pour celle-ci, marquée par le dénuement suite au décès de sa mère, la vie commence à se résumer en images. C'est ainsi que le sentiment indéfinissable de la perte de la mère aimée est associé à telle ou telle image, par exemple l'image d'une effraie. « *Douceur échappée du versant de l'abrupte violence assénée par l'annonce, comme s'envole une effraie à face de cœur lunaire de dessous un toit en flammes* » (MSV 2011 : 12). Les métaphores et les comparaisons, ici marquées par la particule comparative « comme », sont le moyen le plus fréquent pour la voyageuse de créer une image dans le texte et de combler ainsi l'indéfinissable de la mort d'un être cher qui accompagne la voyageuse au cours de son voyage.

4. Le rapport au monde par l'inter-texte

4.1. Un shaman nganassan et un poète français

Outre les images, un deuxième rapport important au monde traversé semble être réalisé par le biais d'intertextes. Dans les « Variations sibériennes », la recherche de mots aptes à exprimer la perte subie par l'auteure ne se fait pas uniquement à l'aide d'images verbales évoquées qui renvoient à des choses connues ou du moins plus facilement imaginables. Très souvent, cela se fait en plus ou séparément par le biais d'une référence à la poésie. Cela ne veut évidemment pas dire que la poésie elle-même ne renvoie pas parfois à de telles images. Le *je narrant* établit une référence au monde traversé en s'aidant de vers choisis par des poètes et poétesses qui se sont trouvés dans des situations pénibles et similaires à la sienne, afin d'établir un lien entre le paysage traversé et les sentiments vécus. Premier exemple, la mise en relation du passage autour du shaman nganassan avec celui autour Jules Supervielle. Selon le récit nganassan, ce vieux shaman a la capacité de laisser ses yeux s'échapper en liberté pour qu'ils puissent percevoir l'invisible. Pour les inciter à revenir, il suffit de lancer l'appel habituel « Yeux, coucou ! » (MSV 2011 : 54), et ils reviennent aussitôt. Ce récit fictionnel devient un modèle pour Germain. De même que les yeux du shaman, libérés, peuvent percevoir l'invisible, ses mots, libérés, cherchent à exprimer l'indéfinissable qui a résulté de la perte de sa mère. La voyageuse modifie l'appel qui devient alors « *Mots, coucou !* » (MSV 2011 : 59). Comme le montre la suite, l'auteure manifeste explicitement, à savoir par la particule comparative « comme », que son appel lancé dans le monde parcouru est initié par le récit fictionnel du shaman et que ses mots à elles et les yeux du shaman sont libérés dans un seul et même but. « [J]e

prends des mots, et je les lâche en liberté, comme le vieux du conte nganassan laissait ses yeux partir en balade. Yeux et mots, envoyés en éclaireurs dans l'inconnu » (MSV 2011 : 59).

Ici, la référence au monde traversé se fait d'une part par la référence au récit fictionnel – certes, fictionnel, mais il trouve néanmoins son origine dans le monde réel, à savoir chez le peuple nord-sibérien des Nganassanes. D'autre part, l'auteure se réfère également à Jules Supervielle, dont l'histoire lui rappelle sa propre recherche de mots. Le conte nganassan et le souvenir de Supervielle forment une unité de sens dans le texte de Germain, la référence est donc donnée par l'auteure. Tout comme elle, Supervielle a perdu ses parents et ne sait plus, par la suite, comment s'adresser à eux. Il cherche alors à trouver dans les mots taillés, la poésie, un moyen de surmonter son deuil. Le poète devient donc une sorte de personne aidante, un initiateur, qui a déjà ressenti la douleur que l'auteure cherche à présent à surmonter et dont l'histoire offre en ce sens un secours. La référence intertextuelle au poème de Supervielle établit donc un lien avec le monde en célébrant le souvenir de ce poète disparu et en soulignant la possibilité de secours que peuvent représenter ses textes dans notre vie personnelle.

4.2. Poésie du train et l'annonce d'une mort

L'intertexte en tant que référence au monde devient également pertinent dans un deuxième exemple, et cela est visible dès la première page des « Variations sibériennes ». L'auteure tente de transcrire sous forme de texte le glissement calme et régulier du train à travers la taïga sibérienne. En imitant la poésie du train, elle se réfère déjà à son monde bien avant de parler explicitement du poème de Cendrars. Nous apprenons pourquoi dans la constatation d'Odile Gannier. « Cendrars dans *La Prose du Transsibérien ...* (1913) a peut-être créé la poésie du chemin de fer [...] Par fascination pour

le train, il introduit une poésie du rythme et du bruit particulière : l'harmonie imitative, ainsi que la litanie des noms de villes traversées » (Gannier 2016 : 105-106). Les imitations du rythme du train, qui « tanguent doucement en dévidant sa mélodie, égale, toujours égale dans son rythme et ses syncope » (MSV 2011 : 11), et les énumérations des villes traversées, « Kazan, Oufa, Magnitogorsk, Novossibirsk, Tomsk, Krasnoïarsk, Irkoutsk, Oulan-Oude ou Vladivostok, Oural, Altaï et Baïkal Amour et Lenisseï » (MSV 2011 : 42-43), ne se cachent pas dans le récit de Germain. Dans tout le passage consacré à la progression calme et régulière du train, on aimerait par-dessus le marché reconnaître quelque chose comme une description imagée de la marche en avant du temps. Le train devient l'image du temps qui s'écoule.

Ici, le *je voyageur* semble devenir un *je philosophe*. Il a déjà été mentionné que Germain a suivi une formation philosophique et que ses « Variations sibériennes » sont autant un voyage à travers l'espace qu'à travers le temps. Puisqu'il s'agit d'une entité physique assez difficile à appréhender pour l'être humain, la philosophie s'est toujours interrogée sur la nature, sur l'essence du temps. L'hypothèse est que le temps est la forme de changement, d'alternance, ainsi que de succession d'événements et d'expériences, enregistrée cognitivement par l'homme. Ces réflexions proviennent d'Emmanuel Kant, qui s'est intéressé de près à la question du temps dans son ouvrage *Critique de la raison pure* (1781), et qui a émis l'hypothèse que le temps est une condition nécessaire à toute forme d'expérience. La succession de ces expériences conduit à la sensation que le temps a une direction et qu'il suit celle-ci aussi doucement que docilement, tout comme fait le Transsibérien « en dévidant sa mélodie » (MSV 2011 : 11). La voyageuse estime qu'il « ne peut s'attarder nulle part. Sa vocation est d'être en mouvement continu, sa mission d'aller de l'avant, toujours, toujours » (MSV 2011 : 12). Plus encore qu'une image – l'auteure évoque par

métaphore (comme déjà cité plus haut) le glissement d'une couleuvre (cf. MSV 2011 : 11) – le train devient un symbole du temps. Son déplacement visible à l'œil nu est moins abstrait que celui du temps, qui est confus, sans visibilité immédiate. Mais son retour en arrière pendant qu'il roule est tout aussi inimaginable, même s'il n'est pas impossible. Il faut d'abord qu'il s'arrête, ce qui est fait à son terminus, à Vladivostok. « Le train s'en va en sens inverse, et le temps à rebours » (MSV 2011 : 79).

Le train s'arrête à l'extrême bout de la Sibérie. Et le temps ? L'auteure laisse entendre que celle-ci s'arrêterait au moment de l'annonce de la mort de sa mère. Elle l'indique dès le début de son récit. « *Depuis l'annonce de ta mort, ma mère, il n'y a plus qu'un seul aujourd'hui. Il s'est produit un épanchement du présent dans la durée* » (MSV 2011 : 12). Cet arrêt soudain du temps semble rendre possible un renversement de sa direction. La progression du présent vers l'avenir semble freinée et le présent semble courir vers le passé, ce qui permet une réunion, une communication au moins, avec les êtres chers disparus, ne serait-ce que le temps de l'écriture – ou quant au lectorat, de la lecture.

Comme nous l'avons vu, à la douceur du passage autour du train en mouvement, est juxtaposée la violence de la mort d'un être cher. L'utilisation fréquente de paires d'antonymes permet d'exprimer le tiraillement intérieur et d'illustrer cette situation ambiguë dans laquelle se trouve la voyageuse, à savoir être enfermée entre la beauté de ce qu'elle voit et l'amertume de ce qu'elle vit. L'appropriation par Germain de paires d'antonymes pour décrire des choses contradictoires renvoie à un vers d'Ossip Mandelstam. La voyageuse se rappelle l'interaction entre *douceur* et *violence* dans l'un de ses poèmes :

Tendresse et pesanteur – sœurs des mêmes signes marquées.
Abeilles et guêpes butinant la rose pesante.
Un homme meurt. Le sable chaud se refroidit,

Et sur une civière noire le soleil d'hier est porté.

(...)

Dire ton nom est plus dur que soulever une pierre.

Il ne me reste qu'un seul souci sur terre,

Un souci d'or : porter le poids du temps. (MSV 2011 : 12-13)

Germain s'associe à Mandelstam, ce poète russe deviendra par la suite une référence centrale de son récit de voyage. Les vers de Mandelstam (et d'autres poètes et poétesses, surtout soviétiques ou bien russes, comme Boris Pasternak, Anna Akhmatova ou Arséni Tarkovski) sont modifiés par Germain de manière à obtenir une structure adaptée à sa situation, qui dissout ce qui semble d'abord indéfinissable dans une structure de phrase déjà existante. Ainsi, « Un homme meurt [...] Et sur une civière noire le soleil d'hier est porté » devient alors « *Une femme est morte. On emporte sur une civière les soleils de tous ses hiers* » (MSV 2011 : 13), et « Un souci d'or : porter le poids du temps » devient « *un souci d'or, porter le poids de ton absence, porter le poids des soleils en éclipse, des hier révolus* » (MSV 2011 : 13). Ces deux phrases ne servent qu'à illustrer ce qui vient d'être dit, des textes connus d'autres hommes et femmes de lettres, qui présentent à la voyageuse des structures verbales disponibles, sont utilisés, modifiés et mis en relation afin de surmonter l'absence de mots et d'atténuer la douleur ressentie. L'auteure elle-même fait allusion à cet aspect de la poésie par le biais d'une autre référence intertextuelle à un poème de Paul Celan. « Le nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes / ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge » (MSV 2011 : 74-75). Ici, l'auteure attribue, encore une fois, au poète les caractéristiques d'une personne aidante, d'un initiateur, quelqu'un qui sait toujours un peu plus, qui vient à notre secours dans une situation pénible et qui nous fait passer à une nouvelle existence.

4.3. Soulagement par expression

J'ai donc affirmé que l'auteure peine à trouver des mots qui rendent justice à sa vie émotionnelle intérieure. D'un autre côté, j'ai fait référence à des représentations verbales très détaillées qui ressortent de son écriture. Des telles descriptions minutieuses et poétiques de ce qui est vu, de ce qui semble plus facile à transmettre, tentent peut-être de compenser l'absence de mots et l'incertitude éprouvées ailleurs, à savoir dans la description du deuil vécu, de la stupeur après la perte de sa mère, exprimée à plusieurs reprises dans le texte: « *[J]e ne cherche même pas les mots, je ramasse ceux que je trouve en chemin* » (MSV 2011: 44), « *je prends des mots, et je les lâche en liberté* » (MSV 2011: 59) ou encore le « *[m]ots, coucou !* » (MSV 2011: 59), déjà cité ci-dessus.

L'expression verbale semble toujours être le meilleur moyen pour l'auteure d'exprimer tout sentiment de vide, plus ou moins indicible, tel que celui qui a résulté de la perte d'un être cher. Exprimer le prétendument indicible en mots, n'est-ce pas ceci, la première et la plus importante vocation de tout poète ? Emil Cioran nous en fournit une explication dans son recueil d'essais *Exercices d'admiration*, où il avance la thèse selon laquelle tout ce qui est formulé en mots devient plus tolérable. « Produire est un extraordinaire soulagement. Et publier non moins. Un livre qui paraît, c'est votre vie ou une partie de votre vie qui vous devient extérieure, qui ne vous appartient plus, qui a cessé de vous harasser » (Cioran 1989 : 212). La recherche de mots dans les « Variations sibériennes » équivaut aussi à une recherche de libération, telle que la conçoit Cioran. Envelopper l'indéfinissable dans une expression verbale pour le rendre ainsi plus facilement tolérable. Les poètes et les poétesses qui mettent leurs textes à la disposition de la voyageuse deviennent ainsi des personnes aidantes qui l'initient à sa nouvelle vie.

5. La place de la Sibérie

5.1. Sans la Sibérie, pas de « Variations »

La Sibérie devient une référence parce que de nombreux rapports dans le récit de Germain sont liés directement à cette vaste contrée et en partie c'est justement à cause de cette immensité qu'un rapport au pays traversé se définit, que ce soit sous forme d'une image, d'un poème, d'un personnage, d'un fait scientifique ou d'un événement historique. L'auteure fait du paysage parcouru l'objet de ses descriptions et le lieu choisi pour faire son deuil. Ce qui saute aux yeux, en effet, c'est que le pays traversé semble être bien plus que la destination aléatoire et arbitraire d'un voyage littéraire. Par ses paysages et ses caractéristiques, la Sibérie semble se prêter parfaitement à la représentation extracorporelle et physique, à la correspondance tellurique et terrestre des sentiments de la voyageuse, mieux encore qu'aucun autre pays ne puisse le faire. Le récit ne se contente pas de montrer que ce pays s'étend au loin, mais aussi en profondeur. « Sa prunelle invisible est énorme, elle s'enfonce à plus de 1600 mètres » (MSV 2011 : 45-46). Cela fait du Baïkal le lac d'eau douce le plus profond de la terre. Est-ce une simple coïncidence si les « Variations sibériennes » cherchent à établir un rapport fort aux contextes historiques et culturels de la Sibérie, à cette région qui, historiquement (et pas seulement depuis le régime stalinien), constitue un lieu de punition et d'exil pour de nombreuses époques ? Germain reprend sans cesse l'immensité et l'intransigeance du pays traversé et lui donne un sens métaphorique. L'immensité de la Sibérie n'a pas de limites pour le voyage intérieur de l'auteure, qui va au-delà du simple intérêt géographique. Deux exemples illustrant pourquoi la Sibérie devient une référence importante seront traités ci-après.

5.2. Sibérie, une référence parce qu'elle n'en est pas une

Le premier exemple est que la voyageuse accomplit son rite funéraire dans un pays qui n'a absolument pas suscité de nostalgie et de désir pour la mère de Germain. La Sibérie se rapporte à la défunte de la même manière que la mort de cette dernière se rapporte à la personne en deuil – elles représentent des corps étrangers, des intrus, quelque chose d'incongru pour lequel on n'a pas trouvé de place dans la vie. Pour l'auteure, ancrer le souvenir de la défunte en Sibérie semble donc aussi déplacé que d'accepter dans sa vie la mort de celle-ci. Peut-être que ce sont justement les choses de la vie qui se comportent de manière incompatible qui aspirent à un rapport entre elles, comme font *tendresse* et *pesanteur* chez Mandelstam – pourtant « *sœurs marquées des mêmes signes, des mêmes larmes, mêmes blessures* » (MSV 2011 : 13). Une référence paradoxale, c'est vrai, et pourtant elle en est une. Le bien-fondé de cette hypothèse est étayé par Germain même. « *Te lier à l'évocation de cette terre est littéralement 'déplacé', et peut sembler absurde. Pourtant, il n'en est rien ; n'est-ce pas plutôt la mort, l'incongrue par excellence ?* » (MSV 2011 : 42)

5.3. Cœur du Loin

Un deuxième exemple de l'adéquation de la Sibérie comme lieu de deuil commence à se dégager à partir de l'étymologie des « mots tatars : *sib* – signifiant 's'endormir' – et *yr* – la terre. / Sibérie : la terre qui dort » (MSV 2011 : 39), la voyageuse en déduit, « Sibérie, pays du Nord ; du froid, de la nuit, de l'infertilité, donc. Terre de l'en-décà et de l'au-délà de la vie » (MSV 2011 : 39) et plus loin dans le récit elle ajoute que « la Sibérie est le pays même du Loin, elle en est un nom. En Sibérie, ce n'est pas que l'on soit loin de tout, en fait, – on est au cœur du Loin, on le respire à en perdre le souffle » (MSV 2011 : 78). La puissance et la tentation de la Sibérie réside dans son immensité. La distance transcendante la plus grande possible

avec sa mère se reflète dans les vastes paysages de la Sibérie où, d'un point de vue occidental encore, l'on peut se croire loin de tout et loin de tout le monde. Et pourtant, le poème de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, dont l'action se situe en Sibérie, offre à la voyageuse l'occasion de parcourir ce pays du Loin en imaginaire avec sa mère décédée.

5.4. Lieu d'initiation

Pour Germain, les poètes et les poétesses, ce sont des personnes aidantes qui nous offrent du savoir. Leur poésie constitue un moyen de surmonter tout deuil, car il s'agit d'une forme de communication lorsque les propres mots ne veulent pas venir aisément, ce à quoi son texte lui-même nous renvoie en disant concevoir « le poème comme un dialogue, comme une poignée de main » (MSV 2011 : 76). Il en ressort que le même savoir et la même éloquence des poètes et poétesses sont recherchés, qu'ils deviennent des intermédiaires qui initient la voyageuse au cours de son trajet, un trajet qui se veut une croisade contre l'oubli, contre l'évanouissement du souvenir, un voyage qui présente même de nombreux points communs avec un devoir de mémoire ou une commémoration, non seulement envers sa mère, mais aussi envers tous ceux et celles qui, par leur poésie, lui offre du secours à surmonter son deuil. L'un d'eux, Blaise Cendrars. Une fois de plus, l'auteure s'appuie sur un texte connu pour, par la suite, le modifier suivant ses besoins. « 'Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ?' ne cesse de demander la petite Jehanne de France » (MSV 2011 : 78). L'auteure inverse les rôles. La petite Jehanne de France devient alors sa mère Henriette qui, en proie au mal du pays, demande sans cesse si elle est loin de chez elle, alors qu'elle parcourt sans le savoir « le pays même du Loin » (MSV 2011 : 78). Germain elle-même se glisse dans le rôle du *je narrant* du poème de Cendrars, pour répondre à la question de sa mère :

– Ton inquiétude, ma mère, oublie toute inquiétude.

Mais j'inverse les rôles, ce n'est pas toi, ce n'est plus toi qui es inquiète, seulement moi qui reste là, ne sachant pas ce qu'il advient de toi. Et je sème des mots, parfois volés à d'autres, dans ton désert comme on jette des miettes aux oiseaux, ou des cailloux dans l'eau pour faire des ricochets. (MSV 2011 : 80)

Dans les « Variations sibériennes », la Sibérie n'est pas que le pays du Loin, elle devient le lieu de l'au-delà, un lieu qui doit forcément toujours être lointain et qui, pour être atteint, réclame beaucoup de temps. « – *Oui, mère, petite Henriette de France, tu es loin de nous tous, tu es loin de Paris, tu es loin de ta vie. Tu es dans les régions du Loin. Bien plus loin même que la Sibérie. Tu es, tu vas, dans l'absolu du Loin* » (MSV 2011 : 81). La Sibérie devient le lieu du rite, de l'initiation, où deux états transcendants se rencontrent et seront reliés par un intermédiaire qui les accompagne d'ici à là-bas. La voyageuse reconnaît en l'Extrême-Orient de la Russie, comme déjà mentionné, la « [t]erre de l'en-deçà et de l'au-delà de la vie » (MSV 2011 : 39). Comme le constatent Metzeltin et Thir, la textualité traitait à l'origine principalement des moments de transition dans la vie, c'est-à-dire de l'intégration dans un groupe, de la (re)naissance, de la mort, etc., ainsi que de la place et de la relation entre les individus et les groupes d'individus (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 28). Cela comprend également la relation à clarifier entre les vivants et les défunts.

Le texte de Germain, et donc le voyage qui en est à l'origine, a le caractère d'un rite, un rite qui équivaut à une initiation. Metzeltin et Thir voient dans la production de textes et d'images des moyens initiatiques prioritaires ; la formation d'un texte, en particulier de lyrisme, servant de mine de nouvelles connaissances avec lesquelles on essaie de maîtriser une situation donnée (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 34). La Sibérie devient le lieu approprié pour faire ce rite, comme il ressort de ce chapitre. Le moment de transition

se rapporte pour l'une à une vie sans mère, pour l'autre à une existence sans vie. La relation et l'interaction transcendantes entre la première personne de l'en-deçà et la deuxième personne de l'au-delà cherchent à être réglées pendant le voyage. Les intermédiaires ou bien les initiateurs sont symbolisés par une série de poètes et de poétesses, liés au pays traversé par leur propre histoire ou par les textes qu'ils ont écrits. D'une certaine manière, ces hommes et femmes de lettres semblent avoir une valeur sacrée pour le travail de deuil de la voyageuse, similaire à celle des quatorze saints auxiliaires au Moyen Âge. Même si Ossip Mandelstam, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, Arséni Tarkovski et les autres poètes et poétesses bénéficient peut-être de la plus grande attention lors de ce voyage, d'autres personnes aidantes, d'autres initiateurs traditionnels, qui servent normalement d'intermédiaires entre deux mondes ou deux états transcendants, se trouvent également dans le récit de Germain.

Initiator, Lehrer, Fee, Hexe, Schamane, Arzt, Priester, Prophet, König, Richter, Dichter. Sie alle sind Mittler zwischen zwei Welten. Diese Helfer verfügen alle über eine besondere Macht. Sie werden angerufen, angebetet, man paktiert mit ihnen. Initiatoren sind besondere Menschen, die über besondere Fähigkeiten verfügen [...]. (Metzeltin / Thir 2012 : 69)

Ainsi, le fonctionnaire qui a procédé à la cérémonie d'enterrement (cf. MSV 2011 : 20-21) se comporte comme un prêtre qui sert aussi d'intermédiaire entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Le shaman nganassane qui laissait partir ses yeux en liberté sert également d'intermédiaire entre deux mondes, à savoir entre celui du visible et celui de l'invisible, deux conceptions importantes dans le texte de Germain, qui veulent trouver une liaison au cours du voyage en Sibérie. « *Yeux de ma mère au regard en suspens, en effroi, en partance – où ça ? Où êtes-vous ? Que voyez-vous ? Fait-il obscur ou bien lumière ?* » (MSV 2011 : 57). Le shaman devient

un intermédiaire chargé d'enseigner à la voyageuse sa capacité de percevoir l'invisible. Le désir de celle-ci d'acquérir cette compétence se manifeste dans sa phrase « Yeux, coucou ! » (MSV 2011 : 56). Dans le texte de Germain, voir au-delà des limites de la vie ici-bas devient un besoin central, un savoir-faire que la voyageuse s'efforce d'acquérir avec le soutien des intermédiaires. Tant que cette capacité n'a pas été acquise, les mots servent de pont vers le monde de l'au-delà, ce à quoi nous rend attentif une référence intertextuelle à Serge Wellens placée en tête des « Variations sibériennes ». « *Les mots sont des chiens d'aveugle... / Parfois / ils ouvrent des chemins ensoleillés* » (MSV 2011 : 9).

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette référence trouve sa place en tête du recueil *Le monde sans vous*. Selon Aristote, former de bonnes métaphores, c'est aussi être capable de reconnaître des similitudes (cf. Aristoteles 2022 : 77) ; l'image d'un chien d'aveugle guidant celui qui ne voit pas sur des chemins ensoleillés correspond à la conception de la poésie comme dialogue (cf. MSV 2011 : 76) et comme éclaireur (cf. MSV 2011 : 59) dans l'obscurité totale de la non-vision, telle qu'elle est interprétée par Germain.

De surcroît, il existe dans les « Variations sibériennes », outre vivant/mort, visible/invisible, plusieurs oppositions antonymiques de deux sphères qui doivent être mises en contact par l'initiation de la voyageuse. Ces sphères sont certes clairement délimitées les unes par rapport aux autres, mais elles se complètent toujours ou se rapportent les unes aux autres et parviennent, grâce à l'initiation, à une liaison, un point de contact qui permet un échange. On peut citer ici le réel et l'imaginaire ou le passé et le présent. Ce motif de l'initiation n'est pas inhabituel dans le genre du roman et illustre le passage d'un héros à une nouvelle phase de la vie ou à un nouveau niveau de connaissance. Pour citer un exemple tiré de la littérature, il con-

vient de mentionner brièvement le roman historique de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951), dans lequel l'initiation symbolise le développement spirituel et la découverte de soi de l'empereur romain – et où les poètes et les poétesses servent également d'intermédiaires, juste pour souligner le parallèle du rôle de ce rite dans le voyage spirituel et géographique de Germain. « Les poètes nous transportent dans un monde plus vaste ou plus beau, plus ardent ou plus doux que celui qui nous est donné, différent par la même, et en pratique presque inhabitable » (Yourcenar 2022 : 30). La citation précédente, tirée de l'ouvrage de Yourcenar, sert à étayer ce point.

6. Réflexion finale

Dans la plupart des micro-récits des « Variations sibériennes », l'instance narrative se révèle être une projection de l'auteure elle-même, Sylvie Germain. Elle cède parfois ce rôle à une instance narrative omnisciente et fictionnelle ; celle-ci est néanmoins intégrée dans la Sibérie réelle hors texte. Des éléments tels que ladite instance narrative ou la fonction poétique, soulignés à plusieurs reprises dans ce travail, contribuent largement au caractère fictionnel du récit. Celui-ci parvient donc par diction à faire apparaître la fiction et le réel traversé de manière homogène et à les présenter ainsi au lectorat comme un tout lié. La question de savoir comment un *je narrant* d'un récit de voyage se réfère à la réalité hors texte m'a semblé particulièrement intéressante en raison de la diversité du genre qui, à côté du réel, non seulement tolère la fiction, mais souvent y aspire.

Afin de ne pas manquer de contraste avec un récit de voyage hautement fictionnel, il convient enfin de faire brièvement référence à Jules Verne. Bien que nous le connaissions surtout comme l'un des fondateurs de la lit-

térature de science-fiction, ses textes présentent un grand nombre de caractéristiques qui sont également attribuées à la littérature de voyage. Le *je narrant* de *Voyage au centre de la Terre* (1864), par exemple, décrit les expériences vécues lors d'une expédition selon la structure d'un récit de voyage. L'expérience et l'exploration du paysage traversé sont pour lui tout aussi centrales que les descriptions détaillées et réalistes qui en découlent et qui visent vraisemblablement, dans ce cas également, à rendre la description tangible pour le lectorat. Au cours de son voyage, les descriptions sont agrémentées d'impressions subjectives ; les émotions et les pensées survenues sont intégrées dans la narration. Tout cela, nous l'avons vu, est caractéristique de la littérature de voyage et peut également être confirmé pour le récit de Germain. Pourtant, contrairement à cette dernière, l'instance narrative de Verne est purement fictionnelle et ses descriptions ne se réfèrent à aucune réalité hors texte, comme l'illustre le court passage suivant :

À cinq cent pas, au détour d'un haut promontoire, une forêt haute, touffue, épaisse, apparut à nos yeux. Elle était faite d'arbres de moyenne grandeur, taillés en parasols réguliers, à contours nets et géométriques ; les courants de l'atmosphère ne semblaient pas avoir prise sur leur feuillage, et, au milieu des souffles, ils demeuraient immobiles comme un massif de cèdres pétrifiés. (Verne 1979 : 239)

Le narrateur décrit ici un paysage montagneux à l'intérieur de la Terre, marqué par des arbres étranges et un environnement qui n'est soumis à aucune loi de la physique telle que nous la connaissons sur Terre. Le rapport au monde de *Voyage au centre de la Terre* est donc complètement différent de celui des « Variations sibériennes » ; le roman de Verne doit être considéré comme un trou dans la réalité hors texte, dans le cosmos duquel d'autres lois s'appliquent, d'autres plantes poussent et d'autres créatures se déplacent. Le texte de Germain, indépendamment de l'instance narra-

tive, indépendamment des épisodes rapportés et de leur nature fictionnelle ou non, se réfère pourtant toujours à la Sibérie réellement parcourue. Le concept de *friction* expose la rencontre entre ces éléments réels et fictionnels, l'imbrication et l'interaction entre les différents niveaux de réalité d'un récit de voyage. Les représentations verbales du monde parcouru analysées dans ce travail devraient illustrer ce point, elles font apparaître la friction avant tout par leur diction. Dans le récit de Germain, comme j'espère avoir pu le montrer, cela se fait principalement par le biais d'une diction poétique. Celle-ci renforce l'impression de fictionnalité du récit et attise ainsi la friction entre son caractère empirique et documentaire et ce que la fiction y ajoute.

Je me suis concentré, pour donner une brève rétrospective du contenu de ce travail, dans le deuxième chapitre sur quelques aspects, pertinents pour mon analyse, du genre de la littérature de voyage en tant que tel. Pour ce faire, j'ai esquissé schématiquement quelques étapes importantes de l'évolution du genre – schématiquement, car une restitution détaillée du processus par lequel le genre est passé au fil des siècles aurait largement dépassé le cadre de ce travail. L'objectif principal de cette brève histoire de l'évolution était de présenter quelques tendances de base et les caractéristiques principales de ce genre à chaque époque, afin de montrer que la littérature de voyage contemporaine se distingue de manière non négligeable de ses débuts et que son évolution ressemble à un processus dynamique. Dans la suite, les domaines de recherche et les spécificités du récit de voyage ont été présentés, tant en général qu'en particulier à travers les « Variations sibériennes ». Finalement, le terme de *friction* a été abordé qui, selon Ette, peut être considéré comme la caractéristique particulière de la littérature de voyage, dans la mesure où celle-ci s'appuie sur la réalité, la reflète, mais n'hésite pas non plus à y ajouter des éléments fictionnels.

Lorsque ce travail s'est ensuite tourné au troisième chapitre vers la question de savoir comment la voyageuse établit une référence au monde, l'attention s'est d'abord portée sur les références qui tentent d'établir une réalité extra textuelle par le biais d'images verbales intratextuelles. Dans le texte de Germain, cela se fait par exemple par une écriture iconographique, par diverses figures de style, par le plaisir de l'auteure à imiter le réel, ou par le placement dans la narration de fragments qui sont attachés au réel et qui établissent ainsi une référence au monde, même s'ils ne jouent aucun autre rôle dans le récit. Les images verbales conçues sont des représentations des fragments du monde réel qui est par exemple traversé par un train en mouvement continu, par un homme qui se promène à pas lents le long d'une rive ou par le chatolement d'un bleu soyeux de la surface d'un lac ; tout cela est observé, parfois imaginé, par l'auteure voyageuse. Le rapport au monde est donc marqué par la contiguïté, par la coprésence temporelle de l'espace réel et de l'individu de passage.

Le quatrième chapitre a mis en lumière le rapport au monde par le biais de références intertextuelles. De nombreuses réflexions de Germain sur la manière d'aborder la mort d'un être cher dans sa vie sont introduites par des gens de lettres qui sont soit nés et ont vécu dans le pays traversé, soit sont venus d'ailleurs et ont créé eux-mêmes dans leurs textes une référence au pays traversé par Germain. Les poèmes, contes et mythes trouvent dans les « Variations sibériennes » suffisamment de place et d'application pour déployer leurs dimensions fictionnelles et les relier ainsi au réel pour permettre toute interaction. Pour l'auteure, ces textes servent de points de repère dans l'obscurité, de modèles pour sa propre création, de sources d'idées, puisqu'ils jettent de la lumière sur un parcours obscur marqué par l'absence de mots. Le rapport au monde s'effectue donc de manière mimétique et expressive, ainsi que par le contact et l'interaction avec d'autres textes qui se réfèrent à leur tour au paysage parcouru.

La question de savoir comment le paysage parcouru se rapporte au *je narrant* a été abordée dans le dernier chapitre. Il convient de souligner une fois de plus le rôle à maints égards funeste de la Sibérie dans l'histoire et dans la structure fédérale de la Russie, un contexte dont la lecture du récit de Germain devrait tenir compte. Dans ce sens, on peut aussi se poser la question de savoir dans quelle mesure la division du continent européen en « Europe A » et « Europe B », opposition revendiquée par certains auteurs et auteures (pour une réflexion critique, cf. Velikić 2004), pourrait éventuellement s'appliquer, sous quelques aspects, à la Russie. Une référence au monde parcouru s'établit donc dans le texte de Germain également en raison de l'enchaînement des événements qui a fait de la Sibérie un lieu d'exil et de châtement, un lieu de sévérité et d'au-delà dont Germain semble avoir besoin pour son travail de deuil ; c'est seulement ainsi que le sort de la Sibérie peut être utilisé de manière métaphorique pour les besoins du récit. Dans la littérature, la Sibérie sert depuis des siècles de symbole de l'exil, on peut citer comme exemple notable les *Souvenirs de la maison des morts* (1861–1862) de Fiodor Dostoïevski.

Les représentations issues des « Variations sibériennes » se réfèrent à un fragment du monde réel. La réalité du paysage parcouru est reconstruite et transmise à l'aide de mots et d'écriture. Un rapport au monde naît de l'enchaînement ou de l'interdépendance de l'histoire et le présent, de la religion et la culture et plus encore, car un seul événement considéré à part perd presque toute sa signification sans son contexte. Comment raconter l'histoire des camps de la Kolyma sans l'histoire du régime stalinien ? De quelle manière pourrait-on recevoir Mandelstam si l'on ne tient pas compte de la répression politique de son époque ? Et de quelle manière pourrait-on recevoir les « Variations sibériennes » si l'on ignorait l'histoire de Mandelstam et des camps de la Kolyma ? Chaque événement singulier porte toujours en lui une signification extrinsèque ; la signification globale

n'apparaît clairement que dans le contexte d'autres événements. La capacité de sélectionner des événements et d'établir un rapport de l'un à l'autre fait du *je narrant* du texte un *je scientifique*, du moins selon la définition de la science proposée par Metzeltin et Thir, selon laquelle l'une de ses tâches primaires est la découverte et l'explication de rapports (cf. Metzeltin / Thir 2012 : 9).

Pour la suite de la recherche sur le sujet, il serait particulièrement intéressant de se demander comment la diction fait ressortir la friction dans les autres ouvrages créés pendant le voyage littéraire auquel Germain a participé. Cela permettrait également de voir dans quelle mesure le même voyage – les mêmes expériences – entraîne d'autres créations littéraires et d'examiner quelles connaissances préalables les gens de lettres intègrent dans leurs textes.

BIBLIOGRAPHIE

Aristoteles (2022) : *Poetik*. Reclam, Ditzingen.

Barthes, R. (1968) : « L'effet de réel ». Dans : *Communications*, vol. 11(1), p. 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158> [09.07.2024].

Burgess, J. (2019) : « Travel Writing and the Ancient World ». Dans : *The Cambridge History of Travel Writing* (dir. N. Das et T. Youngs). Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi-org/10.1017/9781316556740> [15.07.2024].

Camus, A. (1958) : *L'envers et l'endroit* [1937]. Gallimard, Paris.

Camus, A. (2016) : *Carnets I. Mai 1935 – février 1942* [1962]. Gallimard, Paris.

Cioran, E. (1989) : *Exercices d'admiration* [1986]. Gallimard, Paris.

Elleström, L. (2021) : « The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations ». Dans : *Beyond Media Borders*, vol. 1: *Intermedial*

Relations among Multimodal Media (dir. L. Elleström). Palgrave Macmillan, Basingstoke. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1> [19.07.2024].

Ette, O. (2020) : *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*. De Gruyter, Berlin / Boston.

Galand-Hallyn, P. (1995) : *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*. Paradigme, Orléans.

Genette, G. (2004) : *Fiction et diction* [1991]. Seuil, Paris.

Germain, S. (2011): „Variations sibériennes“. Dans *Le monde sans vous*, p. 9-81. Albin Michel, Paris. [MSV]

Hulme, P. et Youngs, T. (2002) : « Introduction ». Dans : *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi-org/10.1017/CCOL052178140X> [16.07.2024].

Jakobson, R. (2010) : « Linguistics and Poetics » [1960]. Dans *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, vol. III, p. 18-51. De Gruyter Mouton, Berlin, Boston. <https://doi-org/10.1515/9783110802122.18> [12.07.2024].

Kress, G. (2010) : *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge, London.

Metzeltin, M. et Thir, M. (2012) : *Textanthropologie*. Praesens, Wien.

Millon-Hazo, L. (2022) : « Couleurs de l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, l'écriture iconographique de Léry ». Dans : *Le Verger*, Vol. XXV. <https://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2022/12/VergerXXV-LouiseMillonHazo.pdf> [08.07.2024].

Noël-Lemaître, C. (2022) : *Camus. Pas à Pas*. Ellipses, Paris.

Salez, N. (2010) : « Le Train des écrivains 'Blaise Cendrars' ». Dans : *Tout pour les femmes*. <https://www.toutpourlesfemmes.com/archive/le-train-des-ecrivains-blaise-cendrars> [16.08.2024].

Velikić, D. (2004) : « B-Europe ». Dans : *Writing Europe. What is European about the Literatures of Europe? Essays from 33 European Countries* (éd. par U. Keller et I. Rakuša), p. 336-345. CEU Press, Budapest.

Verne, J. (1979) : *Voyage au centre de la Terre* [1864]. Le Livre de poche, Paris.

Walker, D. H. (2015) : « Camus et le point de vue esthétique ». Dans : *Camus, l'artiste* (dir. S. Bastien et al.), p. 127-137. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Yourcenar, M. (2022) : *Mémoires d'Hadrien* [1951]. Gallimard, Paris.

