

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE SENSORIELLE DES RÉCITS DE VOYAGE D'ANITA CONTI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CAMILLE TORRES

MAI 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier en premier lieu ma directrice Rachel Bouvet. Votre soutien, votre disponibilité et la rigueur de vos corrections et conseils n'ont pas faibli de toute la durée de ce parcours. Merci pour les échanges coriaces, les regards pétillants, et la bienveillance. Je garderai un souvenir très positif de cette expérience de rédaction, et c'est en grande partie grâce à vous et à votre accompagnement.

Je tiens à remercier également le travail de monsieur Laurent Girault-Conti qui, en œuvrant au rayonnement et à l'accessibilité des textes et photographies de sa mère adoptive, a rendu possible ma découverte de ses récits. Trois ans plus tard, mon enthousiasme n'a pas faibli, et les mots d'Anita Conti continuent d'éveiller le même émerveillement, la même émotion. Cette rencontre littéraire profondément inspirante n'aurait peut-être pas eu lieu sans vos efforts.

J'en profite pour saluer et remercier les membres de ma famille qui, à chaque rencontre du clan, m'ont fait vivre jusqu'à très tard dans la nuit une gaieté débordante et des conversations stimulantes. Le sérieux parfois austère de la rédaction a besoin pour s'équilibrer de beaucoup de folies: j'ai toujours été servie avec vous. Un merci doux et particulier à mes parents Chantal et Sylvain, ces acteurs clés des festivités familiales, d'avoir fourni le coup de pouce financier des derniers milles. Je tiens à remercier également mes beaux-parents Mathilde et Lorion, qui ont eu la générosité de mettre à profit leur expérience des cycles supérieurs: l'acuité de vos conseils et votre tendresse m'ont souvent éclairée et soulagée.

Merci à ma vieille amie Virginie, ma personne, ma partenaire de blagues douteuses, d'expéditions, et de cannes de cassoulet, d'avoir épongé plusieurs de mes pleurnichages. Ton support, tes encouragements et ta confiance depuis le début de mes études ont joué un rôle indispensable. Merci également à mon amie Catherine Pelletier, d'avoir cru en

moi dès le début, et de s'occuper de Julius pendant mon absence. Merci à Laurence pour la tendresse et les conversations enivrantes. Merci à Mathilde Michaud qui a su être une partenaire de rédaction juste assez sérieuse. Merci à Chloé et Delphine, ces amies-sœurs qui me font rire et qui me soutiennent de près et de loin depuis maintenant presque 15 ans. Merci finalement aux petits nouveaux, Nat et Cora, grâce à qui notre séjour toulousain est *vachement plus sympa*, bien arrosé, et sous le signe d'une amitié déjà significative.

Mes derniers remerciements vont à Fish, ma lectrice délieuse de nœuds, solutionneuse de problèmes argumentatifs, éclairceuse d'intuitions obscures à petits coups de rayons philosophico-phénoménologiques. Ton intelligence est acérée mais s'exprime toujours de la manière la plus douce, comme discrètement, et dans la plus limpide des langues. C'est grâce à ton soutien indéfectible et à tes lumières si je peux écrire aujourd'hui ces mots. Je t'aime, et je te remercie, Fré. Promis : à partir de maintenant je recommence à préparer à manger!

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 LE STATUT DU RÉEL DANS LES TEXTES D'ANITA CONTI ....	12
1.1 La littérature référentielle : quelle expérience lectorale ? .....	12
1.2 Évolution dans le temps de la posture énonciatrice du sujet voyageur .....	15
1.3 Lecture comparative de <i>Racleurs d'océans</i> et du <i>Carnet Viking</i> .....	20
1.3.1 Récurrences garantes de l'authenticité du discours .....	21
1.3.2 Récurrences qui ébranlent le pacte de référentialité .....	26
1.4 Le rapport entre le corps et l'expression du milieu .....	27
1.4.1 Le rôle du procédé de personnification .....	28
1.4.2 Écritures du voyage et écritures phénoménologiques .....	34
CHAPITRE 2 LE RAPPORT AUX BÊTES .....	40
2.1 Présentation de l'approche zoopoétique.....	44
2.2 À propos du statut particulier des poissons .....	47
2.3 Abolition de la distance avec l'animal sauvage .....	49
2.4 Écrire l'agonie des animaux .....	53
2.5 Les existences animales imaginées .....	59
2.6 Descriptions physiques et fixation zoologique .....	63
2.7 Autres créatures marines .....	66
CHAPITRE 3 L'EXPÉRIENCE DES PAYSAGES MARINS.....	69
3.1 Le paysage comme expérience phénoménologique .....	71
3.2 Les horizons du paysage contien .....	73
3.3 À propos des moments de prégnance paysagère .....	80
3.4 Les effets des météores océaniques .....	90

CONCLUSION.....	94
ANNEXE - EXTRAIT DE <i>RACLEURS D'OCÉANS</i> PP. 66-68 .....	100
BIBLIOGRAPHIE .....	102

## **LISTE DES ABRÉVIATIONS**

CV Le carnet Viking. 70 jours en mer de Barents (juin-septembre 1939)

OBH L'océan les bêtes et l'homme ou L'ivresse du risque

RO Racleurs d'océans

## RÉSUMÉ

À partir des années trente, l'océanographe française Anita Conti prend part durant plusieurs mois consécutifs à des campagnes de pêche à la morue. De ses observations prises sur le vif naîtront cinq ouvrages, dont *Racleurs d'océans* (1952) et, publié de manière posthume, *Le Carnet Viking - 70 jours en mers de Barents (juin-septembre 1939)* (2018). Assez peu étudiés, ces récits de voyage recèlent une valeur littéraire qui dépasse largement la seule nécessité océanographique ou documentaire. Sa plume sobre et sensible, à la fois juste et imagée, transmet un rapport viscéral au monde marin, où cohabitent des préoccupations simultanément scientifiques et poétiques. Pourtant, ses récits ont bénéficié de très peu d'attention critique de la part des analystes littéraires, bien qu'Anita Conti, surnommée la Dame de la mer, jouisse depuis longtemps d'une réputation notable. Par ce mémoire, qui s'inscrit dans le cadre des études littéraires voyageuses (Cogez, Tinguely, Weil, Requemora, Louÿs), je souhaite contribuer à la revalorisation de l'œuvre écrite de l'océanographe, en en faisant émerger la qualité esthétique. Partant de l'hypothèse que l'expression de phénomènes sensoriels est prépondérante dans les textes contiens, et afin de les inscrire dans une compréhension incarnée du monde, sont convoquées les pensées philosophiques phénoménologiques de Maurice Merleau-Ponty et de Nathalie Depraz, à travers les notions fondamentales *d'épochè*, et de chiasme. Est utilisée également la notion de « lecture sensorielle » élaborée par la théoricienne Béatrice Bloch, laquelle concerne le pendant proprement corporel de la réception littéraire. Elle permet d'analyser, tout au long de ce mémoire, la qualité immersive de *Racleurs d'océans* et de *Carnet Viking*. Le premier chapitre s'intéresse au statut du réel dans les récits d'Anita Conti en exposant les traits de connivence entre une écriture réputée phénoménologique (Depraz) et les écritures du voyage en général, celle d'Anita Conti en particulier. S'inscrivant dans la continuité des réflexions menées en zoopoétique (Simon) le deuxième chapitre traite de la question animale dans les récits de l'océanographe, en portant une attention particulière aux implications sensorielles que sa fréquentation des animaux marins impose à l'écriture. Le troisième chapitre explore quant à lui un des thèmes fondamentaux de la littérature viatique: l'écriture des paysages. Ceux-ci seront abordés sous l'angle de l'expérience phénoménologique, notion proposée par le philosophe et géographe Jean-Marc Besse qui permet de saisir ce qui, dans les paysages littéraires contiens, témoigne d'un rapport prioritairement sensoriel, et évoque le moment perceptif dans l'instantanéité de sa survenance.

Mots clés : Mots clés : Anita Conti, récits de voyage, *Racleurs d'océans*, *Le Carnet Viking* phénoménologie, lecture sensorielle, écriture phénoménologique, zoopoétique, poissons, paysages marins



## INTRODUCTION

Anita Conti, surnommée *La Dame de la mer*, est la première femme océanographe française. Née en 1899 à Ermont, une petite ville près de Paris, son enfance est ponctuée de séjours sur les côtes bretonnes avec sa famille. Se scelle dès lors sa passion du monde marin, auquel elle consacrera sa vie: à partir des années trente, elle multipliera les campagnes en mer à titre de documentariste scientifique. Son rôle à bord ne tombe pas sous le sens; autodidacte, elle n'a de formation officielle ni en journalisme ni en sciences de la mer. Elle parvient pourtant graduellement à imposer sa présence et à faire reconnaître la pertinence de son travail auprès des instances qui l'embauchent. Cette phrase tirée d'une lettre adressée à son mari exprime bien les entremêlements disciplinaires qui sous-tendent ses tâches:

[P]artout où [je] me présente, c'est sur instruction de la Marine marchande, appuyé par les services scientifiques des Pêches maritimes, lesquels sont en accord avec le Muséum d'histoire naturelle<sup>1</sup>.

Ce sont, par ailleurs, les débuts de l'océanographie: les technologies d'exploration sous-marine étant encore balbutiantes, la seule manière de comprendre ce qui se passe dans les profondeurs liquides est d'en extirper, à l'aide de filets aveugles, les êtres vivants qui s'y trouvent. Ce qui explique la collaboration naissante entre les acteurs du milieu de la pêche et ceux du milieu scientifique. Le travail d'Anita Conti sert de pont entre ces deux groupes de spécialistes: à partir de 1939, embauchée à l'Office scientifique et technique des pêches maritimes, elle prend part à de multiples campagnes de pêche à la morue, s'embarquant à chaque fois pour une durée de plusieurs mois. Son travail à bord des morutiers consiste essentiellement à observer, puis à rendre compte de ses observations: appareil photo Rolleiflex au cou, calepin en main, elle note

---

<sup>1</sup> Anita Conti, *Le carnet Viking. 70 jours en mer de Barents (juin-septembre 1939)*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2018, p. 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation CV suivie du folio.

la taille des poissons, le contenu de leur estomac, le taux de salinité et la profondeur de l'eau de laquelle ils ont été extraits. Elle documente également le rude quotidien des travailleurs de la mer, décrivant le rôle de chacun à bord du navire, détaillant en outre le déroulement et les enjeux d'une campagne de pêche en haute-mer, de l'entretien du matériel au salage des bêtes. Elle partage le résultat de ses observations avec ses collègues scientifiques, publie des rapports et des articles<sup>2</sup> agrémentés de ses propres photographies et fournit des échantillons aux musées d'histoire naturelle. Anita Conti figure parmi les premiers spécialistes à sonner l'alarme: les océans ne sont pas inépuisables, les espèces commencent à avoir du mal à se régénérer, rapetissant en taille et se raréfiant. Il faut ralentir le pas, diversifier les spécimens pêchés et surtout réduire le gaspillage à bord des bateaux industriels. Dénonçant la surexploitation des océans dès 1943, elle constitue une pionnière de la pensée écologique, dans la même lignée que l'océanographe Jacques-Yves Cousteau<sup>3</sup> et la biologiste marine Rachel Carson<sup>4</sup>.

En 1952, âgée de 53 ans, Conti s'embarque pendant cinq mois sur le *Bois-Rosé* pour une autre campagne de pêche à la morue. À partir de ses observations prises sur le vif sous forme d'entrées journalières, elle publiera l'année suivante son premier ouvrage: *Racleurs d'océans*<sup>5</sup>. Suivra, au fil de ses missions, la parution de deux autres livres: *Géants des mers chaudes* (1957) – qui relate son expérience au large de la côte ouest africaine – ainsi que *L'océan, les bêtes et l'homme ou L'ivresse du risque* (1971), récit

---

<sup>2</sup> Elle publiera entre autres dans les quotidiens *La république* et *Le figaro*, ainsi que dans l'hebdomadaire *L'Illustration*. Toutes les données biographiques présentées ici sont issues des avant-propos de *Racleurs d'océans* et de *Carnet Viking* (écrits par Laurent-Girault Conti) ainsi que de l'ouvrage *Anita Conti, 20 000 lieues sur les mers*, biographie écrite par Catherine Reverzy et publiée chez Odile Jacob en 2001.

<sup>3</sup> Jacques-Yves Cousteau et Paccalet Yves, *La mer blessée. La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1987.

<sup>4</sup> Rachel Carson, *The Sea Around Us*, New-York, Oxford University Press, 1951.

<sup>5</sup> Anita Conti, *Racleurs d'océans*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot/Voyageurs », 2016 Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation RO suivie du folio.

rétrospectif basé sur 41 ans d'aventures en mer et d'analyse des systèmes de pêche. Puis, dans les années 1990, Anita Conti replonge dans ses notes prises à bord du chalutier *Viking* lors de la campagne de 1939. Son fils adoptif Laurent Girault-Conti et elle travaillent de pair à leur retranscription, les agrémentant de souvenirs qui resurgissent au fur et à mesure dans la mémoire de l'océanographe. À partir de ces notes retravaillées, Girault-Conti fera paraître en 2018, 21 ans après le décès d'Anita Conti, *Le Carnet viking - 70 jours en mers de Barents (juin-septembre 1939)*.

Au moment où Conti fait paraître ses livres, la pêche hauturière a déjà été représentée quelque fois dans la littérature française. Son récit de voyage *Racleurs d'océans* s'inscrit par exemple dans la lignée de romans comme *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866) et *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti (1886). La comparaison avec ce dernier est d'ailleurs inévitable, ainsi que le souligne Laurent Girault-Conti, bien qu'Anita Conti « s'indigne de ce rapprochement » disant que cet ouvrage n'est qu'un « "roman d'amour pour tenir les femmes dans l'innocence" » (RO, 14). Mais avec la parution de *Racleurs d'océans*, c'est la première fois que le travail des pêcheurs en haute mer est décrit à partir d'une *expérience personnelle*: personne avant elle (journaliste ou documentariste) n'avait osé s'embarquer pour une campagne entière, dans des conditions aussi difficiles. Que ce témoignage soit livré par une voix féminine ajoute pour l'époque au côté étonnant de cette incursion dans un milieu d'ordinaire impénétrable: un passager de plus à bord n'est pas vu d'un bon œil par l'équipage qui n'y voit qu'une perte d'espace. Mais Conti comprend les règles du jeu: elle réussit à convaincre les armateurs, puis à se faire accepter par les pêcheurs, qui « respectent son audace, son sérieux et celui de son travail » (CV, 32). *Racleurs d'océans* connaît un succès considérable à sa sortie, salué autant par le milieu littéraire que par le milieu maritime. Puis, après une période d'une vingtaine d'années où l'ouvrage disparaît des librairies, il refait surface grâce à sa réédition de 1993. Cela coïncide avec l'engouement

éditorial qui entoure la littérature des voyages entre les années 1980 et 1990<sup>6</sup>. Il y aura quatre rééditions en tout<sup>7</sup>, jusqu'à la plus récente, celle de 2016.

C'est à l'étude de ses récits de voyage *Racleurs d'océans* et *Carnet Viking* que ce mémoire est consacré. Tous deux recèlent une valeur esthétique remarquable, qui déborde largement la seule « nécessité » scientifique ou journalistique. Les textes de Conti forment de véritables *récits*: le côté parfois technique du propos est porté par leur dimension indéniablement narrative. C'est d'ailleurs cette inséparabilité du régime narratif et du régime descriptif dans ses textes qui fonde l'appartenance de *Racleurs* et de *Carnet Viking* au genre du récit de voyage<sup>8</sup>. Je montrerai dans ce mémoire que la plume sobre et sensible d'Anita Conti, à la fois juste et imagée, transmet une expérience du monde complexe, témoignant d'un rapport à l'univers océanique multiforme, où se mélangent les registres scientifique, pédagogique et poétique. Le but premier de cette étude consiste donc à mettre en valeur la dimension littéraire et esthétique de ses textes.

Effectivement, les écrits d'Anita Conti ont bénéficié de très peu d'attention critique. Si quelques auteurs ont fait mention de ses textes dans certaines anthologies de littérature maritime<sup>9</sup> et de femmes aventurières<sup>10</sup>, pratiquement aucun article ou ouvrage savant ne s'y est intéressé dans le détail. Notons toutefois que deux publications d'analyse littéraire récentes font référence à son œuvre écrite. La première est la thèse doctorale de Myriam Marcil-Bergeron, déposée en 2021: portant sur les récits d'explorations

---

<sup>6</sup> Adrien Pasquali, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.

<sup>7</sup> Éditions Hoëbeke (1992), Éditions Payot et Rivages (1998, 2002, 2016).

<sup>8</sup> Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 7, janvier 1996, p. 35-48.

<sup>9</sup> René Moniot Beaumont, *Histoire de la littérature maritime*, La Rochelle, La Découverte, 2008.

<sup>10</sup> Catherine Reverzy, *Femmes d'aventure. Du rêve à la réalisation de soi*, Paris, Odile Jacob, 2001.

sous-marine des années 1950, les textes de Conti n'y sont pas étudiés directement, mais l'autrice y fait appel pour situer son corpus<sup>11</sup>. La deuxième est un article de Gilles Louÿs paru en 2021, lequel convoque *Racleurs d'océans* dans son analyse de la notion de déplacement dans le récit viatique contemporain<sup>12</sup>.

Ainsi, 70 ans après la parution de *Racleurs d'océans*, l'œuvre de Conti commence doucement à attirer l'attention du milieu de l'analyse littéraire. Pourtant, celle qu'on surnomma la Dame de la mer jouit depuis longtemps en France, dans les milieux marins particulièrement, d'une réputation notable. Plusieurs établissements scolaires, rues et places publiques portent son nom en Bretagne, *France-Culture* lui consacre un reportage d'une heure presque annuellement depuis 2018, et plusieurs ouvrages inspirés de son parcours ont été publiés, dont un portrait d'archives<sup>13</sup>, une bande dessinée documentaire jeunesse<sup>14</sup>, et un roman jeunesse<sup>15</sup>. C'est comme si l'importance du personnage historique, portée par une personnalité lumineuse et un parcours exceptionnellement audacieux, avait pris le pas sur l'analyse proprement littéraire de ses productions. J'espère, grâce aux analyses menées ici, contribuer à pallier à ce défaut d'attention critique.

---

<sup>11</sup> Myriam Marcil-Bergeron, « Le chant des sirènes ou de la démesure océanographique dans les récits d'exploration sous-marine en France (1950-1960) », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2021.

<sup>12</sup> Gilles Louÿs, « Aller là où le monde vous fait advenir », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 26, mars 2021, p. 1-11.

<sup>13</sup> Clotilde Leton, *Anita Conti. Portrait d'archives*, Châteaulin, Locus Solus, coll. « Maritime », 2014.

<sup>14</sup> Luca Blengino, Nathaniel Legendre et Katia Ranalli, *Anita Conti, océanographe*, Toulon, Soleil, coll. « Aventure », 2020.

<sup>15</sup> Fleur Daugey et Laura Perez, *L'incroyable destin d'Anita Conti, pionnière de l'océanographie*, Paris, Bayard Éditions Jeunesse, coll. « Les romans doc sciences », 2021.

Afin de montrer « l'appétit de vivre inébranlable<sup>16</sup> » qui imprègne l'écriture de Conti et qui motive ses nombreux voyages en mer, j'ai opté pour l'approche phénoménologique. La phénoménologie s'intéresse au rapport originellement corporel et sensoriel de l'être à son monde et s'il paraît évident en lisant ses récits que l'inépuisable curiosité de Conti s'apparente à un « appétit » de vivre, cela revient précisément à reconnaître l'apport sensoriel de son rapport à la connaissance: c'est *l'incarnation du sujet connaissant* telle que la postule Maurice Merleau-Ponty<sup>17</sup>. En sondant les idiosyncrasies de l'écriture contiennes comme autant de marques d'une certaine manière d'être au monde, je serai en mesure de déceler chez elle les traces d'une parenté avec ce que la philosophe Nathalie Depraz identifie comme étant une « écriture phénoménologique »<sup>18</sup>. Ce caractère phénoménologique de l'écriture, qui sera mis en évidence dans le premier chapitre de ce mémoire, émergera également dans les deuxième et troisième chapitres, à travers l'étude chez Conti du rapport aux animaux marins puis du rapport aux paysages océaniques.

Il me faut reconnaître l'impact qu'a eue l'approche géopoétique dans le regard que je porte sur l'œuvre de Conti, bien que je n'aurai pas directement recours aux outils qu'elle propose. Effectivement, à l'image du projet mené par la géopoétique, ma réflexion porte sur le rapport sensible de l'être au monde. C'est d'ailleurs la lecture de textes tels que

---

<sup>16</sup> Anita Conti, *L'océan, les bêtes et l'homme. Ou l'ivresse du risque*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot/Voyageurs », 2019, p. VII. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation OBH suivie du folio.

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985 [1945].

<sup>18</sup> Nathalie Depraz, *Écrire en phénoménologue. Une autre époque de l'écriture*, Paris, Éditions Encre marine, 1999.

*Vers une approche géopoétique*<sup>19</sup> et « Pour une approche géopoétique du récit de voyage<sup>20</sup> » qui m'ont aiguillée vers la dimension phénoménologique de l'écriture des voyages et sur les moyens de mettre en relation la littérature et la philosophie. Mais ce sont les notions de la phénoménologie merleau-pontienne qui m'ont permis de réellement axer ma réflexion autour de la question de la sensorialité.

Ce mémoire vise donc à appréhender les textes contiens à partir d'une perspective permettant d'en faire surgir la teneur profondément incarnée. Cette démarche a pour origine l'intuition bipartite que non seulement l'expression de phénomènes sensoriels est prépondérante dans l'écriture de Conti, mais encore qu'elle provoque chez son·a lecteur·rice la résonance de manifestations pareillement « organiques », ou corporelles. C'est à partir de la notion de « lecture sensorielle » telle que Béatrice Bloch l'a élaborée que j'analyserai la qualité immersive de *Racleurs d'océans* et de *Carnet Viking*. La lecture sensorielle concerne le pendant corporel de l'expérience de lecture, c'est-à-dire la manière dont certains textes suscitent une réception où les sens (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat) nourrissent (ou même constituent!) *le sens*:

Selon qu'on ait affaire à un texte de prose poétique saturé d'hypotyposes ou qu'on lise un texte aux figures métaphoriques fortement sémantisées et à valeur symbolique, la mise en jeu de la capacité à se représenter sensoriellement une réalité fictive ou une description poétique varie. Certains textes *incitent à une représentation visuelle, incarnée et comme*

---

<sup>19</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.

<sup>20</sup> Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, en ligne, < <https://id.erudit.org/iderudit/1017364ar> >, consulté le 18 septembre 2022.

« *actuelle* », tandis que d'autres offrent une figuration symbolique ou métaphorique, plus que visuelle [...]»<sup>21</sup>

Ce mémoire permettra de montrer que la puissance poétique de l'écriture contient au fait qu'elle appartient sous plusieurs aspects à ce premier type de textes que décrit Bloch. Il est pertinent d'analyser des écrits appartenant à la littérature du voyage dans cette perspective, considérant que les écrivain·e·s-voyageur·euse·s tentent de rendre compte d'une expérience où les perceptions corporelles constituent forcément un intermédiaire entre les manifestations du monde et le rendu écrit.

Dans le premier chapitre, il sera donc question du *statut du réel* dans les textes contiens, c'est-à-dire de l'interaction entre le sujet et le monde, la manière dont celui-ci s'y projette et se le figure, puis de la manière dont ce rapport imprègne l'écriture. Il s'agira, en premier lieu, de questionner les textes contiens à partir de leur appartenance à une littérature dite « référentielle ». *Racleurs* et *Carnet Viking*, en tant que récits de voyage, se distinguent des littératures « fictionnelles ». Cela pose d'ores et déjà la question de la *véracité* du récit rapporté, enjeu important dans l'étude et l'analyse des littératures viatiques car il existe un écart inévitable entre l'expérience vécue et sa mise en forme<sup>22</sup>. Cet écart découle entre autres de la posture énonciatrice du sujet voyageur écrivain, laquelle connaît une évolution déterminante au fil des ans. Ce chapitre s'intéressera notamment à la manière dont la subjectivité et la sensibilité du sujet, à travers l'évocation de phénomènes corporels<sup>23</sup>, se frayent une place dans l'histoire de l'écriture du voyage, et comment cela joue sur l'adéquation entre l'expérience réelle et l'expérience rapportée. Cela permettra de situer l'œuvre d'Anita Conti au sein du corpus

---

<sup>21</sup> Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle. Le récit poétique contemporain*. Gracq, Simon, Kateb, Delaume, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 74. Je souligne.

<sup>22</sup> Françoise Weil, *La relation de voyage: document anthropologique ou texte littéraire?*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 57.

<sup>23</sup> Marie-Christine Gomez-Géraud, « Le corps à l'épreuve du voyage. Chronique d'une mission en Huronie », *Viatica*, n° 1, 2014, en ligne, < <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=363> >, consulté le 18 septembre 2022.



de la littérature du voyage, puis de mieux cerner comment le rapport à la sensorialité est déterminant dans l'écriture de *Racleurs* et *Carnet Viking*. En analysant l'usage du procédé de personnification à l'aune de la notion de *perspective* telle que présentée par la philosophe Isabelle Thomas-Fogiel<sup>24</sup>, je pourrai montrer comment ses textes performant l'idée merleau-pontienne de l'entrelacement réciproque de l'être et du monde et de l'effacement de la dualité entre *sujet* et *objet*.

Le premier chapitre permettra ainsi de jeter les bases d'une compréhension du statut du réel dans l'écriture contienne à travers le rôle que joue la corporalité dans la description de l'expérience. Il s'agira, dans le deuxième chapitre, d'étudier l'un des éléments fondamentaux de cette expérience: le rapport aux animaux marins. La place occupée par les animaux dans la littérature viatique n'est pas souvent relevée par les analystes littéraires. En fait, la question animale dans les littératures de tout genre (fictionnelles et poétiques) ne commence à intéresser la critique en langue française qu'à partir du début du XXI<sup>e</sup> siècle, les animaux étant auparavant relégués au statut d'« objets d'étude au mieux inexistants, au pire illégitimes<sup>25</sup> ». L'approche zoopoétique, fondée par Anne Simon en 2010, est née de la constatation de ce point aveugle de la recherche, combinée aux préoccupations écologiques qui infiltrent les études culturelles et sociales depuis les années 1970<sup>26</sup>. La visée critique inhérente à la zoopoétique m'aidera ainsi à cerner

---

<sup>24</sup> Isabelle Thomas-Fogiel, « L'intersubjectivité: perspectives philosophiques et philosophie des perspectives », dans Christiane Moro, Nathalie Muller Mirza, Pascal Roman, dir., *L'intersubjectivité en questions. Agrégat ou nouveau concept fédérateur pour la psychologie?*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2013, en ligne, < [https://www.academia.edu/18650569/L\\_intersubjectivité%3%A9\\_perspectives\\_philosophiques\\_et\\_philosophie\\_des\\_perspectives](https://www.academia.edu/18650569/L_intersubjectivité%3%A9_perspectives_philosophiques_et_philosophie_des_perspectives) >, consulté le 17 décembre 2021, p. 1-31.

<sup>25</sup> Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021, p. 28.

<sup>26</sup> L'écocritique et l'écopoétique par exemple traitent de ce rapport entre « culture, arts, politique et environnement » *Ibid.*, p. 26.

les dimensions écologique et éthique de l'œuvre d'Anita Conti afin de voir comment se concilient chez elle un amour manifeste pour les créatures croisant sa route, et le spectacle quotidien de leur mise à mort. Cette approche permettra par ailleurs de considérer les ouvrages de Conti comme lieux d'une expression de l'altérité: il s'agira d'analyser ses manières spécifiques de « suivre, frôler, voire performer des corporéités, des rythmes, des intensités et des affects animaux parfois radicalement exotes<sup>27</sup> ». La zoopoétique se nourrit explicitement des travaux de Maurice Merleau-Ponty, notamment en ce qui a trait à « l'entrelacs du sens et des sensations, et [au] surgissement de l'apparaître sensible<sup>28</sup> ». Le deuxième chapitre traitera donc de la question animale dans les récits de Conti, en portant une attention particulière aux implications sensorielles que sa fréquentation des animaux marins impose à l'écriture.

Finalement, le troisième et dernier chapitre explorera un des thèmes fondamentaux de l'étude de la littérature viatique: l'écriture des paysages. Ceux-ci seront abordés sous l'angle de *l'expérience phénoménologique*, notion proposée par le philosophe et géographe Jean-Marc Besse.<sup>29</sup> Il s'agira donc de saisir ce qui, dans les paysages littéraires contiens, témoigne d'un rapport prioritairement sensoriel, évoquant le moment perceptif dans l'instantanéité de sa survenance. Il s'agira d'exposer en premier lieu comment les images qu'utilise Conti pour référer à l'horizon ébranlent le *topos* de l'océan perçu en tant qu'espace infiniment vaste et dépourvu de relief. À partir des théories paysagères mises en place par le sinologue et philosophe François Jullien<sup>30</sup>, il sera possible de voir que le rapport de Conti à l'horizon, tandis qu'elle navigue en haute

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>29</sup> Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2009.

<sup>30</sup> François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Mayenne, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 2014.

mer, se structure à partir d'une dialectique du visible et de l'invisible, et la met face à ses limites perceptives. Se pose dès lors la question de la contemplation paysagère. Ce terme, peut-être éculé car renvoyant à une conception ornementale et pittoresque du paysage<sup>31</sup> sera adapté et élargi afin de mieux correspondre au contexte de pêche hauturière. J'introduirai donc l'idée de « moments de prégnance paysagère » afin de mettre en évidence ces instants à bord du navire où les éléments de l'univers marin s'imposent à la conscience du sujet, donnant lieu à un sentiment de présence au monde accrue qui relève d'un sentiment de saisissement. Finalement, afin de mettre en évidence la manière spécifique dont Anita Conti *éprouve* l'univers marin, ce chapitre étudiera l'impact qu'ont les météores océaniques sur l'expérience du paysage. Effectivement, les météores – c'est-à-dire tous les phénomènes naturels atmosphériques comme la pluie, le vent, la brume, mais aussi les mouvements de la lune et du soleil, la force de la houle, etc. – participent de l'événement paysager et en font une expérience encore plus sensoriellement intense.

---

<sup>31</sup> Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, op. cit., p. 12.

## CHAPITRE 1

### LE STATUT DU RÉEL DANS LES TEXTES D'ANITA CONTI

#### 1.1 La littérature référentielle : quelle expérience lectorale ?

Quelle est la différence entre la lecture d'un texte fictionnel, par rapport à celle d'un écrit soi-disant « référentiel » ? Une impression particulière naît de la lecture d'un récit écrit au « je » et qui dit *vrai*, et cette impression accompagne la traversée du texte, que ce soit une autobiographie, un journal d'écrivain·e par exemple, ou un récit de voyage. Ces écrits, indifféremment de leur contenu et de leur forme, appellent une attention et une sensibilité tendues vers la pensée, constamment renouvelée, que ce qui est donné à lire a été vécu puis exprimé par un être ayant véritablement existé, s'adonnant à un témoignage « authentique ».

La garantie de sincérité inhérente à ces textes donne envie de faire confiance à la figure narratrice, de se projeter dans l'écriture pour en éprouver soi-même le contenu expérientiel et le tester à l'aune de ses propres références pour déboucher peut-être sur une façon élargie, différente, d'être en rapport avec le réel. C'est dans cette empathie/identification que la lecture d'un texte référentiel écrit au « je » trouve sa pertinence. Ceci se situe à un autre niveau que ce qui se déploie à la lecture d'une œuvre de fiction: le texte est le lieu d'un *partage*, et le sujet lecteur se met dans une posture de réception singulière. Si la lecture d'une œuvre fictionnelle requiert une sorte d'« abandon » (celui lié à la « suspension consentie de l'incrédulité » selon l'expression célèbre de Coleridge<sup>32</sup>), celle d'un texte référentiel implique plutôt un pas de recul, une pause. Un pas de recul à l'intérieur de soi-même, dans une certaine mesure, afin que les

---

<sup>32</sup> Samuel Taylor Coleridge, « Autobiographie littéraire », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013, p. 379.

éléments en apparence banals (car non-essentiels à l'enchaînement des actions) sur lesquels ont tendance à s'attarder les textes non-fictionnels puissent avoir une résonance, et parviennent à maintenir l'attention. Un pas de recul au profit duquel le sujet lecteur puise dans le contenu de ses propres expériences pour y trouver une connivence avec ce qu'énonce le texte et qu'ainsi, au-delà du strict décodage textuel, puisse s'opérer une compréhension *sensible* de l'expérience relatée.

C'est ce qui se produit à la lecture du récit de Nicolas Bouvier<sup>33</sup>, par exemple, quand il décrit le jazz d'Oscar Peterson comme étant une « musique qui graduellement s'aère et s'allège pour déboucher sur une sorte d'angélisme farceur<sup>34</sup> ». Pour bien comprendre cet énoncé, la personne qui le lit doit user de sa mémoire corporelle (au niveau des perceptions auditives et kinesthésiques) et tenter d'éprouver en imagination l'impression évoquée par l'auteur. L'accès au sens passe par ce repli vers soi et cet effort empathique (ou phénomène d'identification) concorde avec une interruption de la lecture en cours. Ce n'est pas sans faire penser à ce que Gaston Bachelard appelle un « état de lecture suspendue », moment où la lecture entraîne le sujet lecteur vers ses propres rêveries quand les « valeurs d'intimité » du texte sont suffisamment absorbantes<sup>35</sup>. De manière analogue, Roland Barthes écrit sur le fait de « lire en levant la tête », c'est-à-dire d'arrêter sa lecture « par afflux d'idées, d'excitations, d'associations »<sup>36</sup>. Chez ces deux auteurs, il semble être question d'un abandon à

---

<sup>33</sup> Écrivain voyageur phare du XX<sup>e</sup> siècle, photographe et journaliste, son ouvrage le plus connu, *L'usage du monde* (1963), raconte ses pérégrinations à travers les Balkans, l'Anatolie, l'Iran puis l'Afghanistan.

<sup>34</sup> Nicolas Bouvier, *Du coin de l'oeil. Écrits sur la photographie*, Genève, Éditions Héros-Limite, coll. « Feuilles d'herbe », 2019, p. 86.

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2020 [1957], p. 41.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 33.

quelque phénomène s'imposant au sujet lecteur; ce que j'avance relève plutôt d'une forme d'*effort* lectoral.

Parler d'empathie ou d'identification comme étant l'un des moteurs de la lecture s'accorde bien aux œuvres dites « de l'intime » (autobiographies, autofictions, journaux, etc.). Ces termes semblent moins appropriés pour aborder l'écriture du voyage, le référent de ces textes étant généralement le monde et ses manifestations plutôt que les intrications d'une subjectivité se prenant comme objet. Nombre de voyageurs et voyageuses optent d'ailleurs pour une esthétique de l'effacement de soi, prenant soin de limiter les effusions personnelles, lesquelles pourraient empiéter sur l'expression des espaces parcourus, ou la dénaturer<sup>37</sup>. Dans le cas d'Anita Conti, cet effacement de soi précède même le moment de mise en texte: en tant que femme, pour se faire accepter à bord des navires de pêche et pour gagner le respect de l'équipage, elle « n'emporte rien, [pour] être la plus légère possible », elle « ne réclame ni à manger ni à boire, [elle] ne se plain[t] ni du chaud ni du froid, [elle] obéi[t]<sup>38</sup> ».

Peu importe si l'auteur·rice s'adonne ou non à des aveux ou à des confessions, une intimité s'installe au fil de la lecture, intimité à sens unique évidemment (l'écrivain·e ne

---

<sup>37</sup> Nicolas Bouvier, entre autres, « réinvente un art de voyager [...]: le voyage conçu comme un exercice de disparition. » Pour lui, « [i]l est impossible d'espérer de voir, de découvrir le monde ou rencontrer l'Autre sans perdre un peu de soi: [...] il faut d'abord essayer d'accepter de disparaître un peu, de perdre ses idées reçues. » Raffaella Cavalieri, « Le dernier siècle des voyages », *Acta Fabula*, n° vol. 6, n° 3, *Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula*, décembre 2005, en ligne, < <https://www.fabula.org/443/acta/document1092.php> >, consulté le 23 décembre 2021.

<sup>38</sup> Spécifions que cette « obéissance » n'a rien d'une soumission, elle est stratégique: « Réputation faite, il me sera possible de m'imposer. » Anita Conti, *Le carnet Viking. 70 jours en mer de Barents (juin-septembre 1939)*, *op. cit.*, p. 31.

sait pas entre quelles mains se retrouveront ses écrits) qui va de pair avec une forme d'exercice empathique. En ce qui concerne les œuvres de littérature voyageuse, et comme l'extrait du texte de Bouvier utilisé en exemple plus haut le suggère, cette intimité est cependant « sensorielle » avant tout : d'une subjectivité à l'autre, c'est la mise en mots d'une expérience du monde qui est partagée et cette expérience se construit grâce aux capacités perceptives du corps. Gilles Louÿs dit d'ailleurs des « notations sensorielles » qu'elles constituent le « matériau fondamental » de la littérature de voyage<sup>39</sup>.

## 1.2 Évolution dans le temps de la posture énonciatrice du sujet voyageur

Cette façon de mettre le corps au centre de l'écriture voyageuse, comme articulation essentielle entre le sujet, le monde et l'écriture, s'oppose à la conception plus objectiviste qui en marqua les débuts. Historiquement, et contrairement à la majorité des textes fictionnels, nombre de récits de voyage ont été le fruit d'un impératif pragmatique institutionnel surplombant la seule intention individuelle: les voyageurs classiques, par exemple, étaient chargés par les instances européennes de documenter leurs expéditions afin que les choses vues et apprises puissent être utiles au projet colonial ou évangéliste et, corollairement, à la « grande entreprise du perfectionnement du savoir du monde<sup>40</sup> ». Cet assujettissement contextuel du geste d'écriture est en quelque sorte un symptôme du rapport fondamental de dépendance qu'entretient le texte viatique vis-à-vis du « réel » et de ses manifestations: « le récit de

---

<sup>39</sup> Gilles Louÿs, « Nicolas Bouvier : Le corps médiateur », *Viatica*, n° 1, 2014, en ligne, < <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=392> >, consulté le 18 septembre 2022, p.1.

<sup>40</sup> Sylvie Requemora, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, février 2004, p. 257.

voyage ne peut surgir que dans l'après-coup d'un rapport au monde inéluctablement premier, incontournable dans sa priorité<sup>41</sup>. »

Or, ce « rapport au monde », entendu comme la dynamique existant entre un sujet (le·a voyageur·euse·auteur·ice), un référent (l'espace appréhendé), et sa manière d'en rendre compte (le texte), a connu un chamboulement majeur à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, avec le passage du rationalisme des Lumières au subjectivisme romantique. De plus, grâce à l'amélioration des techniques liées aux moyens de transport et de communication ainsi qu'aux occupations coloniales en Afrique et en Orient, il est de plus en plus facile pour les Européens de voyager sur le coup d'une impulsion personnelle, non plus seulement pour des raisons professionnelles. Roland Le Huenen identifie d'ailleurs le début du 19<sup>e</sup> siècle comme le moment où « le récit devient la condition première du voyage<sup>42</sup> », moment donc de l'émergence du récit de voyage littéraire. Ce renversement de la mentalité et de la sensibilité européennes, accompagné du renouvellement de la pratique voyageuse et d'un relatif ralentissement des mouvements expansionnistes (de moins en moins de territoires sont « à découvrir »), induit une modification de la posture énonciatrice des auteur·rice·s de littérature viatique:

[...] la "relation" pseudo-objective d'un narrateur-personnage-témoin [perd] progressivement de sa vigueur et de sa pertinence, pour faire place [...] au récit pseudo-subjectif d'un narrateur-personnage-acteur : son propos [est] moins de présenter un univers plus ou moins neuf et inconnu, que de rendre compte des échos de cet univers dans l'individualité qui voyage et observe<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 52.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>43</sup> Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 91.



Ainsi, là où les auteur·rice·s de récits viatiques taisaient auparavant les implications sensorielles de leurs pérégrinations<sup>44</sup>, commencent à s'immiscer les marques d'une subjectivité individuelle à partir de laquelle peut se faire dorénavant la lecture du monde. Même si l'*objet* demeure toujours la raison du discours, s'il en est l'origine<sup>45</sup>: « [c]e n'est pas le monde [...] qui est le référent du texte viatique, mais l'usage qu'en fait le sujet et les impressions et sensations qu'il éprouve à son contact<sup>46</sup>. » Toutefois, une transformation s'opère au 20<sup>e</sup> siècle: l'instance narratrice romantique (qui tendait à se mettre au centre du récit) cède le pas à un sujet narrateur qui tâche au contraire de s'effacer du texte. Ce dernier « dout[e] de la qualité de son regard et de sa capacité à transformer en mots ce qu'il a vu<sup>47</sup> », il est désabusé du voyage tel que l'ont pratiqué ses prédécesseur·e·s et « n'ignore plus que le moindre de ses regards est toujours l'effet d'un cadrage et d'une interprétation<sup>48</sup> ». Cogez parle d'une « distance critique » qu'entretient l'écrivain voyageur<sup>49</sup> du 20<sup>e</sup> siècle vis-à-vis du genre du carnet de voyage aussi bien que de sa propre appartenance à une culture dont il tente de se libérer<sup>50</sup>. De cela découle la tendance à l'effacement de soi dans l'écriture, laquelle concorde

---

<sup>44</sup> « Le récit viatique classique, surtout quand il s'agit du genre du pèlerinage, aime le discours général qui ancre la description dans un réel immuable. Une telle disposition permet en partie d'expliquer les silences, ou au moins les effets de sourdine observés à des moments où le lecteur attendrait de voir évoquer odeurs, sensations ou musiques de l'ailleurs, ou encore d'autres formes d'expérience corporelle. » Marie-Christine Gomez-Géraud, *loc. cit.*, p. 2.

<sup>45</sup> Roland Le Huenen, «Le récit de voyage : l'entrée en littérature», *Études littéraires* 20, no. 1 (1987), p. 12.

<sup>46</sup> Philippe Antoine, « Une littérature légèrement fictive », *Viatica*, n° 7, 2020, en ligne, < <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287> >, consulté le 18 septembre 2022, p. 3.

<sup>47</sup> Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, p. 85.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>49</sup> Son corpus ne comporte aucune femme voyageuse.

<sup>50</sup> Voir le chapitre « La distance critique » de l'essai de Cogez. Gérard Cogez, *op. cit.*, p. 28-33.

également avec ce « désir de *perdition* » qui marqua les voyages d'écrivains comme Segalen, Bouvier et Leiris<sup>51</sup>.

Se pose dès lors la question de l'adéquation entre l'espace et la manière dont il est représenté par le langage, question qui est au cœur de toute entreprise référentielle et qui soulève entre autres difficultés l'enjeu épineux de la vérité. Et l'aspiration au « dire-vrai » n'est pas seulement une question de bonne volonté ou de sincérité: au fil du temps, les voyages relatés ont déjà été faits par d'autres, l'enjeu se déplace du fond du propos (ceci est-il réellement arrivé?) à sa mise en forme (le langage employé rend-il justice au monde parcouru?). Cela donne lieu à ce qu'Adrien Pasquali associe à une « fausse querelle » entre le·a voyageur·euse qui écrit, promenant de par le monde sa « perception immédiate et naïve du réel<sup>52</sup> », en opposition à l'écrivain·e qui voyage, masquant de son écriture trop fleurie la réalité du monde parcouru.

Anita Conti est elle-même récalcitrante à l'idée d'être associée à la figure de l'écrivain·e : « moi je ne fais pas de littérature, j'écris sur les navires, debout dans la mer. » (RO, 14) Selon Laurent Girault-Conti, l'autrice « éprouve une indignation à user du mensonge dont se revêt trop souvent à son goût la littérature » (RO, 14) et « décline les artifices qu'il faudrait emprunter pour rentrer dans le cercle des écrivains » (RO, 16). Elle rejoint en cela un ancien *topos* ayant marqué les récits de voyage savants depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. Clarifier l'appartenance professionnelle de Conti n'est pas

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33. L'auteur souligne.

<sup>52</sup> Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 31.

<sup>53</sup> Anne-Gaëlle Weber, « Le récit de voyage et la fabrique du littéraire », *Viatica*, n° 7, 2020, en ligne, < <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1253> >, consulté le 18 septembre 2022, p. 1.

chose simple: sorte d'électron libre, elle endosse plusieurs rôles, et les écrits qu'elle publie reflètent l'hétérogénéité de son entreprise de même qu'une ambivalence dans la manière de rendre compte du réel. N'étant rattachée à aucune institution, remplissant des fonctions appartenant à l'océanographie et au journalisme sans toutefois avoir achevé d'études dans l'un ou l'autre de ces domaines, Anita Conti s'embarque sans relâche, mission après mission, travaillant auprès de marins pêcheurs. Empruntant à ces trois pôles professionnels, ses écrits sont marqués d'une grande diversité lexicale, laquelle est soutenue par un souci omniprésent de vulgarisation.

Une de mes hypothèses est que, malgré cette posture assez catégorique et malgré l'indéniable valeur documentaire de ses textes, Anita Conti a les deux pieds dans le littéraire, transmettant une expérience du monde d'une manière qui peut se lire par endroits comme de la prose poétique, usant aussi parfois de procédés narratifs empruntant à la fiction. Multiplicité focale donc, mais d'un ouvrage à l'autre, et d'un interview à l'autre, on sent qu'on est face à un même matériel, on entend une seule et même voix, et cette voix exprime toujours, en filigrane, « l'appel obscur et sauvage<sup>54</sup> » de la mer.

Partant de l'idée de Françoise Weil selon laquelle puisqu'il y a « mise en forme du voyage, il y a "littérisation" du récit, il y a sélection, transformation, et une sorte de mensonge explicite<sup>55</sup> », j'aimerais examiner de plus près les procédés fictionnels chez Conti. Ceci me permettra de montrer qu'il est nécessaire d'assouplir la prétendue

---

<sup>54</sup> Anita Conti, *L'océan, les bêtes et l'homme ou l'ivresse du risque*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot/Voyageurs », 2019, p. 8.

<sup>55</sup> Françoise Weil, *op. cit.*, p. 57.

opposition binaire entre une description qui serait davantage littéraire ou poétique, et une autre qui serait une transposition plus brute d'un réel avéré.

### 1.3 Lecture comparative de *Racleurs d'océans* et du *Carnet Viking*

En comparant *Racleurs d'océans* et *Le carnet Viking*, je me pencherai dans cette première partie de chapitre sur certains passages descriptifs, des passages que l'on pourrait qualifier « d'autoplagiés ». L'appartenance générique respective de *Racleurs* et du *Carnet Viking* signe un rapport différent à la mise en mots du vécu expérientiel. L'écriture d'un carnet rend généralement compte de l'expérience dans son immédiateté, elle est souvent moins soucieuse de la vue d'ensemble et d'un travail poussé sur la langue. Pour Anita Conti, « [...] c'est cela un carnet de bord, une liberté de chocs et d'idées cueillies au cœur d'un navire tout seul sur la mer et balancé entre les fluides qui s'affrontent<sup>56</sup> ». Les rudesses du milieu agissent plus directement sur le contenu, elles le propulsent et le contraignent tour à tour (ne serait-ce que pour des raisons matérielles) tandis que le « récit de voyage » suppose un plus grand décalage temporel entre le voyage référentiel et sa mise en discours, ainsi qu'un travail sur le texte exécuté après coup, au courant duquel la matière initiale est absorbée par le texte à venir.

En écrivant *Racleurs d'océans* (son premier ouvrage, relatant sa campagne de pêche de 1952 sur le *Bois-Rosé*), Anita Conti replonge dans ses notes prises treize ans auparavant lors de la campagne sur le Viking<sup>57</sup>, et croise les observations recueillies. L'autrice veut

---

<sup>56</sup> Anita Conti, *Le carnet Viking. 70 jours en mer de Barents (juin-septembre 1939)*, op. cit., p. 15.

<sup>57</sup> Au retour de la campagne du Viking en 1939, avec l'éclosion de la guerre en Europe, Conti n'a pu mettre au propre ses notes et a dû faire une croix sur ses projets de publication d'un livre. Elles resteront remises des décennies avant d'être recueillies puis publiées par Laurent Girault-Conti.

rendre compte de cette expérience particulière sur le chalutier *Bois-Rosé* et transmettre également, plus largement, les réalités de l'activité méconnue qu'est la pêche industrielle. C'est ce qui explique pourquoi, à la lecture du *Carnet Viking* et de *Racleurs d'océans*, on remarque la récurrence de certains éléments : une reprise d'images fortes par exemple, parfois même de phrases complètes. Dans la préface du *Carnet Viking*, écrite par Laurent Girault-Conti, il est d'ailleurs dit que « [l]e *Carnet Viking* est le nerf, le cœur de *Racleurs d'Océans* » (CV, 21). Mais dans quelle mesure un voyage X peut-il être le nerf et le cœur d'un voyage Y ? Comment cette forme d'autoplagiat impacte-t-elle l'expérience lectorale ?

Mon hypothèse est que les récurrences textuelles chez Conti peuvent se diviser en deux types, chacun ayant un impact différent sur le statut du texte et son rapport avec le réel. Les premières sont de l'ordre de l'image forte, de la reprise d'une hypotypose, ou d'une métaphore. Elles ont pour effet de signer l'authenticité du discours et de l'expérience rapportée. Le deuxième type de récurrences donne une impression de lecture toute autre: confronté par accident à l'acte d'arrangement textuel opéré par l'autrice, on a l'impression d'être face à une « supercherie » d'ordre littéraire, laquelle ébranle la garantie de référentialité inhérente à la littérature voyageuse.

### 1.3.1 Récurrences garantes de l'authenticité du discours

Voyons, dans un premier temps, comment la description du dépeçage du poisson, similaire d'un ouvrage à l'autre, insuffle à l'expérience rapportée une sorte de puissance évocatrice. Voici un premier passage, extrait de *Racleurs d'océan*, où sont décrits les mouvements du « trancheur »:

Puis le trancheur soulève de sa main gauche la colonne vertébrale et poursuit son geste pour la dégager entièrement. D'une seule course de ce terrible couperet, il a fait d'un poisson rond une bête plate, désossée; il la pousse vers la baille de lavage, elle tombe dans l'eau comme une feuille de chair molle, tandis qu'au-dessus des laveurs passe la colonne de vertèbres, roide et sanglante, jetée au vent. Et le bras gauche du trancheur s'étend pour saisir une autre morue. (RO, 123)

Voici le passage correspondant dans *Le Carnet Viking*:

D'un premier coup de tranchoir, il prolonge l'incision entamée par l'ébrouilleur: complètement ouvert, le poisson est libéré de ses vertèbres, puis le trancheur sectionne la double rangée des arêtes et les rejette. D'un seul geste, souple, *il a fait d'un poisson rond une bête plate, désossée*. La bête est poussée vers la baille de lavage. Elle s'affale dans l'eau comme une *crêpe*, et *la colonne de vertèbres, roide et sanglante, est jetée au vent*. Le trancheur pourra entreprendre une vingtaine de morues par minute. (CV, 81, je souligne)

La reprise de ces deux images frappantes (le passage du poisson de rond à plat et la colonne de vertèbres jetée au vent), bien qu'il s'agisse d'observations séparées de treize ans, vient renforcer chez le·a lecteur·rice qui s'en aperçoit une impression de fidélité dans la manière de rendre le réel. Sans statuer sur les intentions de l'autrice ou tirer des conclusions sur la genèse de ses textes, il est possible d'avancer que ce choix a été réitéré parce que jugé juste vis-à-vis d'un réel observable inchangé (le geste du trancheur sur un chalutier de morue), et ce, au-delà d'un raccourci d'écriture ou d'un attachement à d'anciennes formulations. La valeur documentaire commune aux deux ouvrages est à la fois renforcée et expliquée par ces reprises descriptives.

Mais cette relation serrée avec un réel objectif a une part d'immanence également, puisque la description naît de l'intimité subjective de la personne qui écrit, non pas de la pure autonomie de phénomènes extérieurs donnés à voir. La stabilité descriptive (que je déduis ici des reprises textuelles par Conti, treize ans plus tard) dit quelque chose d'une stabilité intime dans la manière d'expérimenter le monde, et de cela aussi émerge un effet d'authenticité. Par contre, toute expression verbale se répétant d'un ouvrage à l'autre ne saurait être associée à une expression dite intime du réel, ce pourquoi j'aimerais faire une distinction, dans l'écriture descriptive du récit de voyage, entre le fait de *rendre compte* d'une expérience vécue et celui de *l'exprimer*. Le *rendre-compte* aurait comme détermination première la nécessité communicationnelle, rationnelle. *L'exprimer* aurait pour résultat, comme l'écrit Bachelard à propos de « l'image absolue<sup>58</sup> », d'« évoquer les valeurs d'intimité » et donc d'« induire le lecteur en état de lecture suspendue<sup>59</sup> ». Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard nomme « images absolues » ce qui est dans un texte le résultat non rationalisé d'une rêverie poétique de l'auteur-riche, induisant chez le sujet lecteur une rêverie analogue et intime (c'est ce qu'il nomme la « transsubjectivité<sup>60</sup> »). Ainsi, dans une œuvre littéraire, la force du récit nous entraîne dans son sillon, mais l'image absolue interrompt l'enchaînement des événements et nous projette vers l'intimité de nos rêveries.

Cette proposition permet de mettre en perspective le poncif selon lequel les usages informatif et esthétique du langage seraient irréconciliables et inversement proportionnels. Pour interroger le rapport de l'écriture au réel, je préférerais les catégories de « l'exprimer » et du « rendre-compte » évoquées plus haut. Il me semble

---

<sup>58</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 225.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 30.

que ce couple de termes convient mieux à l'étude de récits et de carnets de voyage: plutôt que d'interroger la *visée* d'un passage ou d'un texte, le sujet lecteur se tourne vers le sujet écrivant, interrogeant à partir de sa propre sensibilité l'origine intime de la parole, l'intention qui la propulse, son lieu d'émergence.

Quand Anita Conti évoque la « colonne de vertèbres, roide et sanglante, jetée au vent », quand elle qualifie de « grouillement d'agonies muettes » les milliers de poissons encombrant le pont du navire, quand elle évoque le mauvais temps en mer disant que « le vent est une présence harcelante [...] s'acharn[ant] en bourrasques » (RO, 120), ce n'est pas le registre informatif ou esthétique de la langue qu'il convient de questionner. L'ampleur et l'efficacité de sa plume ne puisent pas dans l'exactitude technique, ni dans un registre particulièrement littéraire ou esthétisant, elle semble plutôt retentir de ce que Bachelard nomme une « rêverie poétique »; Conti *exprime* plus qu'elle ne *rend compte* de la pêche industrielle et de la fréquentation de l'océan.

C'est pourquoi appréhender les textes de l'océanographe dans une perspective semblable à celle qui sied à l'analyse de textes en prose poétique s'avère fructueux. Les réflexions de Béatrice Bloch dans *Une lecture sensorielle: le récit poétique contemporain* offrent un éclairage sur le rapport entre le texte et le sujet lecteur qui pourrait tout aussi bien s'appliquer aux écrits de voyage de Conti. Elles permettent d'en mieux cerner la force immersive, à travers cette attention que je porte, comme elle le



fait pour les textes des écrivain·e·s qu'elle étudie, à la prolifération « d'images textuelles<sup>61</sup> » les caractérisant.

Dans son essai, Bloch conçoit comme récit en prose poétique « tout texte en prose, qu'il se réclame de l'imaginaire ou non, et qui joue sur une poéticité de sa texture, travaillant particulièrement images, rythmes, choix de narration, modes d'énonciation bref [...] tout texte qui ralentit la lecture<sup>62</sup> ». Elle cherche à faire valoir son caractère évocatoire, c'est-à-dire sa capacité à « propos[er] une simulation d'expérience<sup>63</sup> ». Elle suggère pour ce faire une typologie des images textuelles qui les composent, en fonction des différents processus de lecture que chacun implique. Les images que je viens d'analyser dans le texte de Conti correspondent bien à ce que Bloch nomme des « images sensorielles », lesquelles sont « fondées sur des descriptions de perceptions ou des hypotypes, où le lecteur peut s'immerger avec la plus grande aisance<sup>64</sup> ».

Il en est de même pour les passages, dans *Le carnet Viking* comme dans *Racleurs*, où Conti relate sa visite dans les cales du bateau remplies de sel, les comparant à une cathédrale en raison du calme de l'air « inerte » et de la pâle lumière qui y règne. Notons, pour le plaisir, que Conti écrivait en 1939 « une lumière pâle tombe des lampes » (CV, 126) et en 1952, sur le Bois-Rosé: « c'est du sol que monte la clarté » (RO, 129). Cette reprise de la même comparaison dans les deux ouvrages, en plus de nécessiter

---

<sup>61</sup> Celles-ci sont entendues comme étant « tout objet de perception, décrit et transposé dans l'écriture, même s'il n'est pas visuel et relève d'autres sens, comme les parfums, les sons, les textures, etc. » Béatrice Bloch, *op. cit.*, p. 114.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 119.

« la projection, ou même la promenade d'un corps imaginaire dans l'univers décrit<sup>65</sup> » donne au sujet lecteur l'impression d'une authenticité de l'expérience communiquée. La nuance dans la provenance de la lumière, d'un navire à l'autre, ajoute à cela.

### 1.3.2 Récurrences qui ébranlent le pacte de référentialité

Au contraire des exemples précédemment étudiés, une reprise descriptive peut être tout à fait choquante si elle s'insère dans un passage où domine l'expression expérientielle plutôt que la visée documentaire. Dans *Racleurs* par exemple, plusieurs pages sont vouées au récit du cheminement pénible de Conti d'une section du navire à l'autre, sur une mer dangereusement houleuse et enveloppée d'une brume épaisse. Le sujet lecteur suit le « je » bien incarné de Conti devenu personnage au sein d'une intrigue, il a accès à ses affects (chose assez rare chez elle), tandis qu'elle fait face au risque. Le récit est immersif parce que sensoriel et gorgé de déictiques spatiaux et temporels: ce n'est pas une tempête générique qui est évoquée, mais bien cette tempête particulière-là, éprouvée par un sujet dont l'humeur est elle aussi situationnelle.<sup>66</sup> S'arrêtant pour regarder le ciel, Anita Conti écrit ceci:

Non. Il n'y a rien, il n'y a ni ciel, ni horizon, ni mer véritable. Il y a une épaisseur circulaire qui se hausse vers son centre et se ferme. Nous sommes sous une cloche plus dense que la nuit, et devant moi l'étrave étouffée de brume s'arrache au harcèlement des crêtes et se soulève en s'appuyant sur l'arrière du navire comme un mufle de bête ivre ; et le gaillard s'ébroue et retombe, et se hisse, et à nouveau retombe et crache, noyé de cette horreur incolore. (RO, 68)

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>66</sup> Voir en annexe une retranscription de ce passage de *Racleurs d'océans*.

Ce paragraphe se trouve presque textuellement dans *Le carnet Viking*<sup>67</sup>, ce qui signifie qu'il a été écrit durant son voyage de 1939 puis réinséré dans son récit de 1952. Cette deuxième version a subi des modifications qui rendent l'extrait plus narratif et lui donnent une saveur subtilement plus littéraire. Insertion d'un monologue intérieur (« Non. Il n'y a rien »), anaphores (répétition de « il n'y a »), ajout du point de vue du narrateur personnage, personnification de l'étrave (« étouffée » versus « alourdie » dans la première version), accentuation du sentiment d'immersion (« dans cette horreur incolore » plutôt que « de cette horreur incolore ») : autant de marques d'un travail sur le texte qui tendent vers le « mensonge explicite » évoqué par Françoise Weil<sup>68</sup>. Si cette reprise presque intégrale est dérangement pour quelqu'un qui s'en aperçoit, c'est qu'elle ne correspond pas aux attentes entourant la lecture d'un récit de voyage. Effectivement, le pacte référentiel suppose des faits, des anecdotes, des impressions qui sont vrais et authentiques non seulement dans leur contenu, mais aussi en regard de leur survenance temporelle. Cette reprise textuelle donne à voir une incohérence temporelle qui, plutôt que de donner une impression d'authenticité au discours comme c'était le cas pour la chaîne de dépeçage, fait douter de la sincérité de l'autrice, donnant au sujet lecteur le sentiment d'être tombé dans un piège fictionnel.

#### 1.4 Le rapport entre le corps et l'expression du milieu

Jusqu'à présent, en explorant les impacts de ces reprises textuelles, c'est le « réel » dans la manière dont il est raconté, dans l'après-coup de manipulations scripturales, qui a été

---

<sup>67</sup> « Rien. Il n'y a rien, ni ciel, ni horizon, ni mer véritable: une épaisseur circulaire qui se hausse vers son centre et se referme. Nous sommes sous une cloche plus dense que la nuit et, devant, l'étrave alourdie de brume s'arrache au harcèlement des crêtes et se soulève en s'appuyant sur l'arrière du navire, un mufler de bête ivre bavant d'embruns, et le gaillard s'ébroue et retombe, et se hisse, à nouveau retombe, secoué, et crache, noyé dans l'horreur incolore. » (CV, 162)

<sup>68</sup> Françoise Weil, *op. cit.*, p. 57.

interrogé: les conclusions obtenues portaient sur la dynamique entre la vérité de l'expérience et sa mise en texte, ou plutôt sur le rapport de conformité qui les lie. Dans cette seconde partie de chapitre, j'étudierai dans l'écriture contiennne des éléments révélateurs de sa posture personnelle vis-à-vis du monde, ou plus précisément de sa manière de *l'éprouver*. Que disent ses textes du rapport entre le corps et l'expression de son milieu? Que peut-on comprendre du rapport du corps à lui-même? En convoquant certaines notions fondamentales de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, je tâcherai de saisir comment la rencontre entre le sujet contien et l'univers océanique marque et façonne l'écriture.

#### 1.4.1 Le rôle du procédé de personnification

*Racleurs d'océans* s'ouvre sur la phrase suivante: « Matin clair ; jolie brise ; houle clapoteuse. » Dès l'incipit apparaît un élément caractéristique chez Conti et qui concerne la *perspective*, c'est-à-dire la dynamique perceptive sujet-objet mise en jeu dans l'écriture. Ici, en écrivant « houle clapoteuse » plutôt que d'évoquer le « clapotement de la houle », la houle devient clapoteuse pour et par elle-même. Le son qu'elle produit n'est pas une donnée de plus dans l'univers, offerte aux sens d'un sujet (Conti) qui en serait le centre. L'effet est subtil, mais cette manière récurrente d'attribuer aux choses décrites une propriété qualifiante qui devient constitutive de l'objet en raison de l'usage d'adjectifs verbaux (« eau *claquante* » [RO, 248], « écharpes de brumes *pisseuses* » [RO, 233]) plutôt que d'isoler le nom de son qualificatif (« le claquement de l'eau », « le "pissement" des brumes ») est récurrente dans l'écriture contiennne. En supposant que ce type de formulation est au cœur de l'esthétique descriptive de l'océanographe et qu'elle annonce, en raison de son jeu sur la notion de perspective, un usage du procédé de personnification, mon hypothèse est qu'il s'agit là d'une manifestation de l'idée merleau-pontienne du « chiasme » perceptif.

À son origine, la notion de « perspective » s'applique à l'art pictural et consiste à reproduire de façon réaliste un certain point de vue, celui d'un sujet qui serait positionné au centre de la toile, en spectateur qui en contemple le contenu. Il est généralement admis que l'invention de la perspective en peinture est liée à l'émergence de l'humanisme en ce qu'elle « préfigure [...] la notion moderne d'un sujet qui contemple le monde comme on regarde une scène de théâtre<sup>69</sup> », hors de lui mais le surplombant, capable ainsi de le considérer de manière objective. Pour la philosophe Isabelle Thomas-Fogiel, « la dénonciation de cette position de "face à face" est [...] le point commun à toute la philosophie contemporaine<sup>70</sup> ». Dans son texte intitulé « L'intersubjectivité : perspectives philosophiques et philosophie des perspectives », Thomas-Fogiel retrace les étapes d'une pensée philosophique occidentale explorant, depuis Husserl jusqu'à Mikel Dufrenne, une remise en question de l'idée classique du primat du sujet dans la pensée de l'intersubjectivité.

Avec le déploiement de la phénoménologie inaugurée par Husserl apparaît un déclasserement de la notion classique de perspective en tant qu'origine structurante du rapport sujet-objet: l'être (maintenant admis comme étant un corps incarné) n'est plus perçu comme une entité fixe et délimitée placée face au monde, lui-même défini par son extériorité, sa radicale altérité. Maurice Merleau-Ponty en particulier examinera les entrelacements réciproques de l'être et du monde à travers l'élaboration du concept fondamental de *chiasme*, lequel s'envisage à partir de l'idée que le corps, puisqu'il est à la fois vu et visible, touchant et touché, élabore son identité propre à même la matière du monde (ou *chair* du monde). Avec le chiasme vient un décroissement de

---

<sup>69</sup> Isabelle Thomas-Fogiel, *op. cit.*, p. 1.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 1.

l'opposition cartésienne sujet-monde, intérieur-extérieur: dans la perception, « le sentant et le sensible ne sont pas en face l'un de l'autre et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant<sup>71</sup> ».

En stipulant dans l'écriture d'Anita Conti les traces d'une certaine pensée du chiasme ou, plus largement, d'une parenté avec les concepts explorés par la phénoménologie depuis Husserl, il s'agira d'en déceler les manifestations *involontaires*, ou du moins non ouvertement formulées, les travaux de l'océanographe n'ayant aucune visée à proprement parler philosophique. Il ne s'agira pas de travestir Conti en phénoménologue, ni inversement de voir comment ses travaux littéraires contribuent ou auraient pu contribuer à informer une certaine recherche philosophique. C'est le langage lui-même que je souhaite interroger, afin de découvrir comment les idiosyncrasies de son écriture contiennent en creux, et au-delà même du contenu thématique du texte, les marques d'une certaine façon d'être au monde. Mon hypothèse est que « l'être-au-monde » de Conti correspond à « l'être-au-monde » phénoménologique merleau-pontien.

Dans l'esthétique descriptive d'Anita Conti, il n'est pas rare qu'une forme d'autonomie et d'intentionnalité soit donnée aux objets du monde: le débris de chalut « hésite » sur le pont avant d'être finalement emporté par le vent, la lippe du capitaine « se jette vers la nuit », la mer « choisit son allure ». Que ces choses inanimées soient représentées comme ayant une capacité d'action immanente relève du procédé stylistique de personnification, cela en constitue une manifestation préliminaire. Partant de l'idée que

---

<sup>71</sup> Pascal Dupont, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Éditions Ellipses, 2007, p. 21.

la personnification (ou anthropomorphisation) est au cœur de l'esthétique descriptive contienne, mon hypothèse est qu'il s'agit là de la source de sa filiation à l'être-au-monde phénoménologique. La personnification, en donnant un « corps » aux objets du monde qui techniquement n'en n'ont pas un, a pour effet d'endogénéiser l'exogène, et d'ainsi brouiller la dualité sujet-objet: l'usage contien du procédé de personnification révèle autrement dit une pensée du chiasme.

Attardons-nous, pour commencer, à ce passage de *Racleurs* où Conti fait la description du travail effectué par les pêcheurs sur le cul-de-chalut<sup>72</sup>:

Les lignes de couture d'abord tracées, sont ensuite perforées avant que d'être jointes, et le tapis de cuir, délimité au couteau, *s'étale*, couleur de feuillage. Le vent emporte les rognures, et quand un débris plus lourd *hésite*, un gars le ramasse et le jette par-dessus bord. Des morceaux de fil *suivent* et des bouts de métal, et des miettes de chiffons. Ça file au long du bord et ça disparaît ramassé par une dentelle d'écume, roulé, avalé, *noyé*. (RO, 56, je souligne)

Ici, la retaille de cul-de-chalut se voit dotée, parce qu'elle « hésite » et se fait « noy[er] », d'une forme d'individualité: le procédé de personnification, au demeurant plutôt subtil dans cet exemple, induit une adhésion du sujet lecteur à la perspective singulière (au sens de « point de vue ») d'un débris de filet de pêche. Si le texte était un film documentaire, cette manière d'avoir dépeint la scène serait l'équivalent de la prise de vue d'une caméra qui aurait suivi, en vis-à-vis, la chute des débris vers la mer, ou encore d'une caméra qui aurait elle-même plongé dans les flots, comme si le sujet spectateur-lecteur était *dans la peau* de ces débris. Cette analyse peut sembler excessive en ce qu'elle exacerbe un effet de lecture qui se crée de façon latente, comme en dessous de toute intention esthétique et en dessous d'une potentielle volonté interprétative. Or

---

<sup>72</sup> Le « cul-de-chalut » est l'extrémité du filet, là où il se referme pour créer la poche de récupération.

c'est précisément de là qu'émerge la résonance phénoménologique de ses textes. Effectivement, *a contrario* de passages où Conti fait usage de la personnification de manière beaucoup plus franche (par exemple, dans la métaphore filée suivante: « [l]e bateau entier *gémit*, il *s'étire*, et la machine *ronfle* » [RO p. 43]) et qui donnent une impression d'effort esthétique, ce sont surtout les marques subtiles de termes de personnification *isolés* qui diffusent l'idée d'un ancrage fondamentalement sensoriel et phénoménologique de ses textes.

C'est souvent l'exploration d'une autre corporéité possible que mettent en relief les ébauches de personnifications chez Conti, de là l'ancrage sensoriel de son écriture. Même dans cette « hésitation » du débris de chalut, terme qui indique habituellement un état psychologique, c'est l'image du *mouvement* du débris, le jeu sur sa masse entre la force exercée par le vent et la résistance contre le bois du navire qui ressortent. Les termes « avalés » et « noyés » renvoient quant à eux sans équivoque à l'expérience d'un corps organique.

Voyons dans l'extrait suivant comment les éléments composant le corps d'autrui (le visage du capitaine en l'occurrence) sont en eux-mêmes *actifs*:

La puissante tête du capitaine *a viré* sur son socle: il n'y a pas de cou sous cette tête, seulement une ligne qui rattache aux épaules un visage épais travaillé de muscles ; la lèvre inférieure *s'avance* en lippe, elle pourrait être molle. Non, elle *déborde* pour *durcir* le visage gras ; les bajoues pourraient être flasques. Non, elles *s'appuient* sur des tendons et la face entière n'est qu'un tissu de forces cachées. Là-dedans, *s'allument* des yeux pâles, et la face *flamboie*. (RO, 62, je souligne)



Chaque élément du visage, de la tête aux yeux pâles en passant par le cou et la lèvre inférieure, possède une individualité: chacun est décrit et qualifié isolément. Comme le dit Nathalie Depraz des écritures phénoménologiques, ceci témoigne d'un « souci de l'apparaître des choses elles-mêmes, cette préséance [...] accordée aux objets dans leur mode singulier d'apparition<sup>73</sup> ».

Aussi, chaque élément du visage déploie une *agentivité* singulière: dotées d'une faculté d'action propre, les bajoues « *s'appuient* sur des tendons », la lèvre inférieure « *s'avance* en lippe », les yeux « *s'allument* »... Le mouvement irrigue les descriptions chez Anita Conti, et ce mouvement fait des choses décrites des entités à la fois objets (parce qu'appréhendés par une conscience observante) et sujets (parce qu'actifs et individués). Le fait de plaquer des états plus volontiers reconnus aux humains sur des choses inanimées ne sert pas ici à effectuer un retour sur la condition humaine, comme c'est le cas dans les *Fables* de La Fontaine, par exemple. Il s'agit d'éclairer, à partir de la seule perspective qui nous est disponible (constituée du tissu interprétatif formé par nos sens) des réalités exogènes. C'est là une mise en œuvre de la pensée du chiasme merleau-pontien, ainsi que l'expression d'une certaine réconciliation: l'univers est un lieu où le sujet a sa place, où le partage d'un commun est possible entre autres grâce à la réversibilité sujet-objet.

Il est en somme possible de faire confiance à ses sens, comme ce à quoi aspire le Monsieur Palomar d'Italo Calvino: « C'est peut-être justement cette méfiance vis-à-vis de nos sens qui nous empêche de nous sentir à notre aise dans l'univers. La première

---

<sup>73</sup> Nathalie Depraz, *op. cit.*, p. 101.

règle que je dois me fixer est alors celle-ci: m'en tenir à ce que je vois<sup>74</sup>. » Chez Conti, l'expérience du réel n'est pas problématique: son usage de procédés de personnification contribue à mettre en évidence par le langage la fraternité entre toutes choses, le sentiment d'un lien, d'une cohésion.

#### 1.4.2 Écritures du voyage et écritures phénoménologiques

Ces constats concernant l'écriture d'Anita Conti pourraient-ils, ou même devraient-ils, s'appliquer à toutes les écritures du voyage ? En d'autres termes, les textes appartenant au genre viatique ont-ils tous forcément une résonance phénoménologique du fait que le registre descriptif y est prédominant et que les notations sensorielles y sont souvent centrales? Cette question appelle une étude plus vaste que celle proposée ici, ce pourquoi je me contenterai d'ouvrir quelques pistes de réflexion, nourries par le travail de Nathalie Depraz concernant les critères d'une écriture réputée phénoménologique<sup>75</sup>.

Tout d'abord, mon hypothèse est que la phénoménologie, au sein du domaine philosophique, et l'écriture du voyage, parmi les autres genres littéraires, visent un but qui, dans son expression la plus simple, est le même. Effectivement, si selon Depraz la phénoménologie se présente comme la « description de l'expérience des choses elles-mêmes<sup>76</sup> », il appert qu'il en est de même pour le texte viatique tel qu'il se présente depuis le 19<sup>e</sup> siècle. Cet énoncé contient, en effet, deux des caractéristiques fondamentales de l'écriture voyageuse: le primat de la description et la prise en compte

---

<sup>74</sup> Italo Calvino, *Palomar*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, p. 44.

<sup>75</sup> Nathalie Depraz, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 19.

de l'apport subjectif (expérientiel) dans cette description de choses « objectives » (« les choses elles-mêmes »).

La méthode ainsi que les résultats obtenus diffèrent radicalement, mais les *postures* inhérentes respectivement à la pratique du voyage et à l'enquête phénoménologique ont quelque chose de foncièrement similaire. Pensons à une certaine rhétorique de l'écriture du voyage, où la personne voyageuse travaille à exercer et à mettre de l'avant l'idée d'une « présence au monde » intense, à se rendre perméable et disponible aux choses de la nature par exemple, ou aux personnes rencontrées. Ce n'est pas sans faire penser à la posture de Maurice Merleau-Ponty, lequel « cherche à restituer la perception dans son sens originaire, qui est d'être notre ouverture et notre initiation au monde, notre "insertion" dans un monde, une nature, un corps animé<sup>77</sup> ». Nicolas Bouvier, entre autres, déplore que « nous [n'accordions que] bien rarement au monde la présence fervente et inconditionnelle qu'il attend et mérite<sup>78</sup> ». De même, les parallèles qu'établit Depraz entre la phénoménologie et la poésie peuvent aisément s'étendre à une certaine pratique du voyage, en ce qui concerne leur tâche commune de la captation de cette « dimension jaillissante du sens à même le sensible<sup>79</sup> », en plus d'avoir pour objets communs les « événements du monde toujours à chaque fois singuliers<sup>80</sup> ».

---

<sup>77</sup> Pascal Dupont, *op. cit.*, p. 166.

<sup>78</sup> Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*, vol. 2, n° 214, 1989, p. 178.

<sup>79</sup> Nathalie Depraz, *op. cit.*, p. 90.

<sup>80</sup> *Ibid.*

Dès lors, comment cette disposition particulière, commune à la pratique de la phénoménologie et du voyage, se transpose-t-elle à l'écrit? Pour qualifier les écritures dites phénoménologiques, Nathalie Depraz affirme qu'elles « cherche[nt] à se lover dans les coins et recoins de l'expérience des choses elles-mêmes<sup>81</sup> ». Cette formulation évoque un souci, à travers l'écriture, d'être *au plus près* de la chose vécue, et de s'intéresser, pour y parvenir, à un au-delà de la surface, ou de l'évidence de ce qui est donné à voir. Plusieurs voyageurs et voyageuses, dans cette même optique, ont la préoccupation de ne pas relayer dans leurs écrits les clichés véhiculés par les textes précédant les leurs, et ce, non pas dans une quête d'originalité à tout prix, mais pour se connecter à leur manière singulière à eux d'expérimenter le monde au moment particulier où ils le font. Et cette manière « singulière » de vivre le monde ne signifie pas que l'expérience est chaque fois radicalement nouvelle ou différente, entièrement déterminée par le caractère exceptionnel de la subjectivité de la personne impliquée. Se « lover dans les coins et recoins de l'expérience des choses elles-mêmes », c'est chercher à retrouver ce côté plus « originaire » de la perception dont parle Merleau-Ponty<sup>82</sup>. C'est en dépassant l'automatisme de la perception, en évitant l'automatisme de l'expression de cette perception qui repose sur certains filtres culturels (formés des clichés, des stéréotypes, des préconceptions favorables ou défavorables), qu'il devient possible de plonger dans un rapport basé sur le corps et les sensations, et à travers cela ouvrir, peut-être, sur un partage de l'expérience humaine commune.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>82</sup> « Merleau-Ponty cherche à restituer la perception dans son sens originaire, qui est d'être notre ouverture et notre initiation au monde, notre "insertion" dans un monde, une nature, un corps animé. [...] [L]a perception est donc le "phénomène originaire" où se détermine le sens de tout être pour nous concevable - car "nous ne pouvons pas concevoir de chose qui ne soit perçue ou perceptible" ». Pascal Dupont, *op. cit.*, p. 166.

Pour illustrer cette idée, prenons un passage descriptif écrit par Anita Conti à bord du chalutier *Galibier* en 1958, recueilli dans *L'océan, les bêtes et l'homme* :

23 heures - Toute la journée, le bateau a bien pêché à travers une mer généreuse à reflets gras comme un sol inondé de pluie ; cette mer nous prenait dans ses courbes maniabiles, et de la houle longue de surface jusqu'au fond, bateau porté, emporté, balancé, et de lui jusqu'au filet traîné sur l'accore sablo-vaseuse, une cadence immense reliait les pièces du système.

Dans la cale, et sur chaque étage glacé juste à point, les bêtes soigneusement vidées, lavées, rincées, et rincées encore, se serraient en souplesse dans les casiers de matière plastique, givrés de blanc. (OBH, 20)

N'est-ce pas là la manifestation probante d'une tentative de « se lover dans les coins et recoins de l'expérience des choses elles-mêmes »? Cette description est manifestement le fruit d'une attention minutieuse que l'on pourrait qualifier, comme le fait Bouvier, de « fervente ». Mais comment le prouver, au juste ? Sur quoi repose cette *impression* d'une écriture aux accents phénoménologiques? Notons que Nathalie Depraz n'offre pas de réponse concernant d'éventuelles marques concrètes d'une telle écriture (d'un point de vue syntaxique ou lexical par exemple). Toutefois, et cela offre une piste d'analyse un peu plus tangible, elle dit de la description œuvrant en phénoménologie qu'elle ne cherche pas à *faire croire*, mais plutôt à *faire voir*. Cette capacité à « faire voir » constitue selon Nathalie Depraz « le réquisit premier et dernier d'une écriture phénoménologique ». <sup>83</sup> En nommant l'exigence du « faire voir » que suppose une écriture dite phénoménologique, Depraz pose la question de la réception du texte, et c'est en approfondissant cette question que l'on pourrait parvenir à mesurer la résonance phénoménologique d'un texte viatique donné.

---

<sup>83</sup> Nathalie Depraz, *op. cit.*, p. 173.

Pour Depraz, l'adhésion du sujet lecteur ne reposerait pas sur une argumentation efficace, une suspension de l'incrédulité, ou une accumulation de preuves: il s'agirait plutôt de mettre de l'avant le caractère corporel (et non seulement idéal) de l'entrée en relation du sujet lecteur avec le texte. Cette caractéristique, qui distingue selon Depraz la phénoménologie des autres domaines philosophiques (et qui est liée à sa visée scientifique<sup>84</sup>), s'apparente à la transition, dans les récits et relations de voyage, d'une rhétorique de la *persuasion* à une esthétique de la *monstration*. Des auteur·rice·s contemporains comme Nicolas Bouvier, Isabelle Eberhardt<sup>85</sup> ou Anita Conti, ou plus récemment Sylvain Tesson<sup>86</sup>, n'ont pas à *persuader* leur lectorat de la vérité de leurs propos, contrairement aux voyageurs des grandes expéditions qui devaient, eux, « se battre continuellement contre le soupçon de mensonge qui [pesait] sur [leur] récit<sup>87</sup> ».

Bien entendu, il est nécessaire de prendre certaines précautions au moment de postuler d'éventuelles similitudes entre la phénoménologie et la littérature du voyage: en effet, cette dernière ne saurait être envisagée comme un bloc homogène. Une prise en compte de critères historiques, menant à certaines généralisations basées sur une segmentation temporelle des productions, s'avère, par exemple, pertinente. Mais c'est surtout une prise en compte d'éléments plus individuels, liés à l'écriture particulière d'un·e auteur·rice donné·e, qu'il serait important d'explorer.

---

<sup>84</sup> Depraz évoque le « projet husserlien d'une approche scientifique (c'est-à-dire rigoureusement définitionnelle) d'une réalité sensible perçue en chair et en os [:] [p]lutôt que de donner " l'initiative aux mots ", selon le mot d'ordre de Mallarmé, il importe de prendre le parti des choses, ou encore, comme dirait Husserl, de « revenir aux choses elles-mêmes », ces choses fussent-elles des objets de pensée. » *Ibid.*, p. 102.

<sup>85</sup> Née à Genève en 1877, elle voyagera à travers le désert du Sahara entre 1897 et 1904, expérience de vagabondage au long cours qui donnera naissance à ses *Écrits sur le sable*, œuvre complète parue de manière posthume en 1988.

<sup>86</sup> Écrivain voyageur français né en 1972, ses récits de voyage ont un succès considérable en France. Son livre *Les chemins noirs* (2016), a été adapté en 2023 au cinéma.

<sup>87</sup> Sylvie Requemora, *loc. cit.*, p. 259.

Analyser le « faire voir » d'une écriture, cela revient à en appréhender la force immersive. Cet aspect de l'expérience lectorale, comme nous l'avons vu plus tôt, a marqué les recherches de l'analyste littéraire Béatrice Bloch. Dans son essai, l'autrice cherche à faire valoir le caractère évocatoire de certains textes poétiques contemporains, c'est-à-dire leur capacité à « propos[er] une simulation d'expérience<sup>88</sup> ». Elle s'attache à scruter les « images sensorielles<sup>89</sup> » d'un texte en tant qu'elles sont « le lieu d'une immersion promettant une quasi-expérience<sup>90</sup> ».

Au terme de ces considérations, et pour répondre à ma question initiale, j'avancerais l'idée d'une *gradation* du caractère « phénoménologique » des écritures du voyage basée entre autres sur leur force immersive. Ainsi, toutes les écritures du voyage ne seraient pas nécessairement « phénoménologiques », ou du moins elles ne le seraient pas toutes au même degré. Une autre piste de réponse consisterait à dire qu'il existe plus d'occurrences de plumes phénoménologiques au sein de la littérature voyageuse que parmi les autres genres littéraires. Ceci s'explique entre autres par le fait que la phénoménologie se présente comme une « pratique d'exploration du monde phénoménal<sup>91</sup> », et que la posture exploratoire est sans conteste au cœur de l'écriture du voyage. La prose d'Anita Conti, dont j'ai mis en évidence l'ancrage sensoriel et la force immersive, est elle-même porteuse d'un écho profondément phénoménologique, ainsi que le montre bien l'étude de son rapport aux animaux.

---

<sup>88</sup> Béatrice Bloch, *op. cit.*, p. 7.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Nathalie Depraz, *op. cit.*, p. 165.

## CHAPITRE 2

### LE RAPPORT AUX BÊTES

L'apport des bêtes dans les écritures voyageuses ne semble pas avoir fait, à ce jour, l'objet d'études approfondies. Les surgissements animaux n'y sont pourtant pas rares : on les rencontre par exemple dans les descriptions zoologiques de voyageurs naturalistes<sup>92</sup>, à travers le compagnonnage de chiens et de chevaux<sup>93</sup>, dans les récits plus ou moins rocambolesques de contacts souvent fortuits, lesquels peuvent provoquer peur, fascination, ou réconfort<sup>94</sup>. Les évocations animales au sein de récits viatiques ont souvent un fort potentiel pathétique et nourrissent deux *topos*, propres à ce genre, que sont l'aventure (en raison du risque, réel ou imaginé, que leur rencontre peut comporter) et le dépaysement (certains animaux agissent comme de réels catalyseurs d'« exotisme »). Mais, bien que les animaux puissent jouer un rôle ponctuel dans leurs textes, rares sont les auteur·rice·s de récits de voyage dont les départs aient été entièrement *motivés* par la rencontre animale<sup>95</sup>. Chez Anita Conti, parce qu'ils se trouvent au cœur de son entreprise documentaire, les animaux marins constituent une part fondamentale de l'écriture. On pourrait même dire qu'ils en sont l'origine : sans morues, sans l'expérience de cette quête obsédante de poissons, *Racleurs* et *Carnet Viking* n'auraient pas été écrits.

---

<sup>92</sup> Pensons aux travaux de Humboldt (1769-1859).

<sup>93</sup> Isabelle Eberhardt (1877-1904) et ses expéditions à cheval sur les terres du Sahara.

<sup>94</sup> Bernard Moitessier (1924-1994), qui au courant de sa *Longue route*, apprivoisera des oiseaux marins.

<sup>95</sup> Il faut mentionner cependant un exemple récent, celui de *La panthère des neiges*, de Sylvain Tesson, récit de voyage publié en 2019 puis adapté au cinéma en 2021. L'auteur part au Tibet en compagnie d'un photographe animalier dans l'espoir de réussir à apercevoir l'une des dernières panthères des neiges.



La rencontre de l'*autre*, thème incontournable des textes de la littérature viatique, s'actualise chez Conti à travers la fréquentation d'une altérité certes humaine (les pêcheurs qu'elle côtoie) mais aussi, et dans une proportion peut-être plus significative, *animale*. Les multitudes d'animaux marins qui croisent son chemin insufflent un fort degré d'exotisme, au sens où l'entend Victor Segalen, à son expérience et à ses textes. Effectivement, conformément à la compréhension segalienne de l'exotisme, les multiples façons d'être au monde des créatures marines (celles des poissons, mais aussi des coquillages, méduses, échinodermes, etc.) sont foncièrement « "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens » et n'appartiennent absolument pas à notre « "tonalité mentale" coutumière »<sup>96</sup> et ce, d'une manière plus radicale encore que leurs homologues terrestres et aériens. La question se pose donc : comment écrire l'*autre*, *a fortiori* quand cet autre est animal et que sa rencontre advient dans un contexte de pêche, c'est-à-dire de présence imposée lui étant nécessairement mortifère ? Comment s'exprime chez Conti la tension entre un amour manifeste pour les espèces animales marines et le spectacle quotidien de leur mise à mort?

Face à la particularité de ce rapport à l'*autre*, les risques d'une écriture empreinte d'anthropomorphisme et de « spécisme » peuvent guetter les textes abordant la vie des animaux et leurs contacts avec les humains. Effectivement, nous ne sommes plus sans connaître les pièges d'une écriture descriptive prétendument objective, c'est-à-dire inconsciente de son caractère situé, héritière des présupposés et cadres interprétatifs propres à son époque et lieu d'émergence<sup>97</sup>. Or l'attitude descriptive que nous

---

<sup>96</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978, p. 20.

<sup>97</sup> L'approche postcoloniale des récits de voyage, qui s'attache depuis les années 1980 à identifier et déconstruire la pensée eurocentriste innervant les textes (voir Grégoire Holtz et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage: Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n° 2, mai 2012, en ligne, < <http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar> >, consulté le 10 mars 2022) a ouvert la voie à cette sensibilité face au besoin de se délier des présupposés et de chercher à percevoir autrement.

retrouvons dans les écrits d'Anita Conti quand elle parle des existences animales, si elle n'échappe peut-être pas totalement à de tels écueils, semble davantage se rapprocher de la posture que nous voyons à l'œuvre dans la pratique phénoménologique appelée *epochè*. En effet, la pratique de l'*epochè* vise à « mettre entre parenthèses<sup>98</sup> » les déterminations qui pourraient voiler notre perception et notre expérience des choses telles qu'elles sont. Pour Renaud Barbaras, phénoménologue et spécialiste de la pensée merleau-pontienne, l'*epochè* consiste en une rupture de notre « relation familière au monde », une rupture d'avec « l'allant-de soi » de notre rapport au monde, permise par une posture d'*étonnement*<sup>99</sup>. Nathalie Depraz écrit quant à elle que « l'expérience de l'altérité produit un étonnement, fruit du dépaysement, qui nous permet de regarder autrement, de sortir de nos habitudes visuelles pour convertir notre regard<sup>100</sup> ». Pour elle, la « réduction phénoménologique », synonyme d'*epochè*, peut être mise en pratique « comme une attitude, un faire, un exercice concret d'observation attentive du monde<sup>101</sup> ». Ainsi, nous délier des déterminants et présupposés qui habitent notre rapport au monde nous ouvrirait finalement à saisir le vécu dans l'authenticité qu'il recèle. Convertir notre regard dans une telle perspective nous permettrait, selon ces auteur·rice·s, de s'approcher au plus près de ce que les choses nous disent et d'écouter le bruissement autrement imperceptible de ce qu'elles nous donnent à voir du monde nous entourant. Partant de l'hypothèse qu'une telle attitude imprègne parfois les

---

<sup>98</sup> Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1999, p. 78.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Nathalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin », 2012, p. 139.

<sup>101</sup> Eve Berger et Vermersch Pierre, « Réduction phénoménologique et epochè corporelle. Psycho-phénoménologie de la pratique du “point d'appui” », *Expliciter*, n° 67, 2006, p. 52.

descriptions animales chez Conti, je tenterai de comprendre comment une « telle présence à... va de pair avec une présence aux mots qui la disent<sup>102</sup> ».

En m'appuyant sur les textes de chercheur·euse·s en zoopoétique, une approche dédiée aux présences animales en littérature, j'explorerai les questions suivantes : quel type de rapport s'installe dans l'écriture contienne entre la personne écrivante et l'être représenté? Comment cela marque-t-il le vocabulaire employé, la perspective choisie? Comment sont dépeintes les souffrances des espèces de poissons évoquées, leur sensibilité respective et leur capacité d'action? Quels sont les moyens employés par Conti pour atteindre puis transmettre dans ses textes une compréhension de l'expérience des animaux rencontrés ?

Ce chapitre se divisera en cinq grandes parties. La première aura pour but de présenter la zoopoétique, une approche très récente qui s'inscrit en marge d'une certaine « tradition » critique dans le domaine littéraire. Dans la deuxième partie, je m'intéresserai à l'animal sauvage comme « être évanescent » et à la pêche en tant qu'abolition sordide d'une « distance originelle »<sup>103</sup>. Suivra une exploration de la manière contienne de mettre en mots l'agonie des poissons, puis une analyse de ses « projections imaginaires », c'est-à-dire des moments où l'écrivaine évoque les créatures marines dans leur habitat, sans en être témoin en temps réel. La cinquième et

---

<sup>102</sup> Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2014, p. 111.

<sup>103</sup> Anne Simon, « Chercher l'indice, écrire l'esquive : l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin », dans Georges Chapoutier, Catherine Coquio, et Georges Engélibert, dir., *La question animale : Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 167-181.

dernière section permettra d'analyser les descriptions physiques des animaux rencontrés.

## 2.1 Présentation de l'approche zoopoétique

Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, les manières d'appréhender les rapports humains-animaux ont connu une évolution notable<sup>104</sup>. L'idée d'« animal-machine » qui teintait depuis Descartes les manières d'appréhender les bêtes, c'est-à-dire en tant qu'êtres dénués de conscience et de pensée<sup>105</sup>, a cédé la place à une nouvelle sensibilité vis-à-vis des vivants. Dans le domaine scientifique, l'étude des animaux, plutôt mécaniste autrefois, se transforme avec l'apparition de l'éthologie, laquelle est dédiée spécifiquement aux comportements animaux. L'Europe, dévastée par les souffrances des deux guerres, « ouvre les yeux sur les autres vivants éprouvés »<sup>106</sup>, admettant un regard empathique plus étendu. Inversement, les relations quotidiennes qui liaient autrefois les humains aux bêtes avant l'ère de la mécanisation et de l'urbanisation massives concomitantes à la révolution industrielle, commencent à se distendre<sup>107</sup>. Ainsi, « si les bêtes sont

---

<sup>104</sup> Pour un tableau brillamment décliné de cette évolution, lire les premières pages de Flora Souchart, *Poésie et dynamique animale. Jules Supervielle, Saint-John Perse et René Char*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

<sup>105</sup> Pour Descartes, « le corps vivant est une mécanique, et celui de l'animal n'est que cela » puisque, contrairement à l'humain, il n'est pas doté d'une âme. Roger Texier, « La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes », *L'enseignement philosophique*, vol. 62, n° 4, 2012, p. 15-27, paragr. 55.

<sup>106</sup> Flora Souchart, *op. cit.*, p. 9.

<sup>107</sup> « [...] l'habitant ordinaire des villes ou même des campagnes vit rarement au contact quotidien de bêtes qui ne soient pas de compagnie : elles ont été remplacées par des machines, ont été décimées ou sont soigneusement administrées pour la chasse ou la pêche [...]. Surtout, les plus nombreuses – celles que l'on mange – sont enfermées, loin de toute relation affective fût-elle de haine, derrière les murs de bâtiments très éloignés de l'horizon des citadins comme des ruraux. » Alain Romestaing, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 154.

pensées avec une acuité nouvelle au cours du XX<sup>e</sup> siècle, elles sont néanmoins vécues dans un éloignement croissant<sup>108</sup>. »

Comme l'écrit Anne Simon en 2017, la critique littéraire « ne s'intéresse collectivement que depuis une dizaine d'années à la question animale<sup>109</sup> », ayant longtemps « assimilé la littérature "animalière" à une paralittérature "dégradée"<sup>110</sup> ». La zoopoétique, dont elle est l'instigatrice et qu'elle travaille à formaliser depuis 2010, participe de ce changement de paradigme. Dans une optique de renouvellement et de décloisonnement des savoirs, cette approche émergente interroge la place accordée aux différentes formes d'existence animale dans la littérature, tout en intégrant nombre de réflexions et de méthodes propres aux disciplines des sciences humaines (l'anthropologie, la philosophie, la sociologie) et des sciences naturelles (la zoologie, l'éthologie, la zoosémiotique). Au-delà de la seule analyse thématique, il ne s'agit pas de s'intéresser aux représentations animales littéraires d'un point de vue « allégorique, symbolique ou folklorique<sup>111</sup> », lesquelles ne passent par les animaux que pour revenir à l'humain. Il s'agit plutôt de reconnaître au langage poétique la faculté de performer les modes d'être et de sentir de bêtes qui sont parfois radicalement différentes de nous, pour explorer à même la langue une sensibilité autre et ainsi « restituer, concrètement et symboliquement, une place aux bêtes dans notre monde commun<sup>112</sup>. » Effectivement, pour Anne Simon, la complexité linguistique de la littérature peut

---

<sup>108</sup> Flora Souchard, *op. cit.*, p. 11.

<sup>109</sup> Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 86.

<sup>110</sup> Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>111</sup> Anne Simon, « Qu'est-ce que la zoopoétique », *Sens-Dessous*, vol. 16, n° 2, 2015, p. 115-124, paragr. 12.

<sup>112</sup> *Ibid.*

conduire efficacement à l'expression de l'altérité, étant elle-même en partie *générée par et empreinte de* ses multiples manifestations<sup>113</sup>.

La zoopoétique, puisqu'elle stipule l'infini foisonnement des expressivités animales, et bien qu'elle s'intéresse aux façons dont les écrivains les font surgir, n'aspire pas à l'élaboration d'une pensée systémique: elle opérerait plutôt, selon Simon, pour une pensée « du rebond, de la collusion, de l'étoilement et de la conflagration<sup>114</sup> », accueillant les données aberrantes et les figures de cas exceptionnelles comme autant de manifestations d'un réel vis-à-vis duquel l'émerveillement est permis et l'humilité essentielle. Cette posture suscite un intérêt pour des auteurs qui reconnaissent l'écart entre ce qu'un animal singulier vit et ce qu'en peut cerner puis exprimer un humain, des auteurs qui ainsi « restent sur le mode du retrait en laissant place à ce qui leur manque<sup>115</sup> ». Anne Simon utilise en guise d'exemple le poème *Mouvement*, de Supervielle, lequel selon elle « cherche moins à imaginer ce que voient les bêtes [...] qu'à en restaurer le caractère indiscernable pour l'humain<sup>116</sup> », sans pour autant magnifier béatement leur mystère et leur supposée impénétrabilité.

---

<sup>113</sup> « Il y [a] eu, selon de nombreux linguistes et philosophes, un engendrement au moins partiel des langages humains à partir des formes animales, qu'il s'agisse de parties de leur corps, de leurs façons de se mouvoir ou de leurs émissions sonores [...] » Anne Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 13.

<sup>114</sup> Anne Simon, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche: La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1, 2017, p. 85.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>116</sup> *Ibid.*

Les questions de l'éthique et de l'engagement politique sont également au cœur des préoccupations de cette approche critique, à travers l'intérêt porté aux manières de dépeindre ou d'éluder les souffrances animales et d'envisager les désastreux bouleversements environnementaux occasionnés par les activités humaines. Les penseurs de la zoopoétique supposent une indéniable puissance d'agir des formes esthétiques dans les luttes menées contre l'accélération des sévices affligés à l'environnement.

Anita Conti, par la publication de ses récits de voyage (lesquels se construisent à même ses nombreuses années de recherches océanographiques), joua un rôle incontestable dans l'avènement de la pensée écologique maritime. Analyser ses textes à l'aune de questions intéressant la zoopoétique permettra, d'une part, d'interroger l'impact d'écrits *référentiels* au sein du corpus actuellement étudié, lequel se compose principalement de textes fictionnels ou poétiques. Cela permettra d'autre part, comme nous le verrons plus loin, de jeter un éclairage sur ce que le rapport de Conti aux animaux marins a de proprement esthétique.

## 2.2 À propos du statut particulier des poissons

Ainsi que le reconnaissent nombre de spécialistes ayant étudié les formes animales et leurs représentations littéraires, les animaux marins nous seraient encore plus radicalement étrangers que leurs homologues terrestres, mammifères et oiseaux. Cette étrangeté ontologique s'imposerait à nous, selon le zoologiste Adolf Portmann, entre autres pour des raisons morphologiques : les poissons, dont le corps ne se distingue pas de la tête, ne disposent pas d'une physiologie nous rappelant celle des animaux

« supérieurs », catégorie à laquelle appartiennent les humains et dont les membres nous inspirent généralement plus de sympathie<sup>117</sup>. Le fait que leur face, à l’instar de celle des lézards et des insectes, soit un « masque rigide rest[ant] impassible malgré toutes les excitations qui se succèdent dans leur vie<sup>118</sup> » serait également le marqueur d’une différence plus profonde avec notre mode de vivre humain et contribuerait à notre préférence pour les animaux des autres familles. Notons au passage qu’avant 2002, « il avait été affirmé que les poissons ne pouvaient pas ressentir la douleur<sup>119</sup> », alors que la reconnaissance d’états douloureux chez les mammifères remonte à bien plus tôt<sup>120</sup>. D’autre part, puisqu’ils évoluent dans un milieu hostile à l’humain, l’étude du comportement des êtres aquatiques s’est faite plus lentement que celle des autres animaux, suivant le rythme des évolutions technologiques permettant de les atteindre (tourelles de plongée, scaphandres, radars à ondes sonores). Cette inaccessibilité et cette difficulté d’interaction nous ont longtemps maintenus dans une méconnaissance de la faune marine, et dans un rapport esthétique différent d’avec les animaux de milieux plus accessibles (aériens, terrestres). Flora Souchard, voyant que les bêtes marines ont une moins grande place dans les bestiaires des trois poètes qu’elle étudie et que les termes employés pour les désigner sont moins précis, découvre que « l’éloignement des fonds marins conditionne l’éloignement lexical et le floutage rationnel<sup>121</sup> ». Ses recherches lui confirment en outre que « [c]es bêtes lointaines se révéleront néanmoins être parmi les plus inspirantes des bestiaires pour la pensée

---

<sup>117</sup> Adolf Portmann, *La forme animale*, Paris, La Bibliothèque, coll. « L’ombre animale », 2013, p. 97.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>119</sup> Gauthier Riberolles, « Douleur des poissons : va-t-on continuer à noyer... le poisson ? », *La fondation Droit Animal. Éthique et sciences*, en ligne, <<https://www.fondation-droit-animal.org/104-douleur-des-poissons-va-t-on-continuer-a-noyer-le-poisson/>>, consulté le 19 avril 2022.

<sup>120</sup> Effectivement, « [à] partir du milieu de XIXe siècle, la compassion a suscité des règles de droit à l’égard des animaux de compagnie et des animaux ouvriers, qui concernaient pour l’essentiel les violences leur étant faites et troublant l’ordre public. » Catherine Vincent, « Les animaux: êtres sensibles, sujets de droit », *Le Monde*, 25 octobre 2012, non paginé, en ligne, <[https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/10/25/etres-sensibles-sujets-de-droit\\_1781100\\_1650684.html](https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/10/25/etres-sensibles-sujets-de-droit_1781100_1650684.html)>, consulté le 19 avril 2022.

<sup>121</sup> Flora Souchard, *op. cit.*, p. 110.



poétique [...] <sup>122</sup> ». Ces êtres, dans leur infinie variété, propulsent l'imagination, et incitent à combler, souvent par la fiction, le vide rationnel laissé par notre méconnaissance ou mécompréhension relative de leurs modes d'être : « [c]ette incommensurabilité de certains vivants – tellement hétérogènes que nous devons parfois passer par l'invention pour nous la figurer – a fasciné nombre d'écrivains <sup>123</sup> ».

### 2.3 Abolition de la distance avec l'animal sauvage

Anne Simon questionne la relation entre bêtes et êtres humains s'établissant dans le *mouvement* que nous effectuons pour aller à eux, c'est-à-dire dans la manière dont s'élabore un lien entre un animal et un humain à même leur absence réciproque, ou plutôt à même la latence de leur rencontre. Elle mobilise l'exemple de Moby Dick car ce dernier, « se [définissant] avant tout par sa fuite devant l'homme », fait que « ce qui de page en page se donne donc à lire est l'histoire d'une échappée » <sup>124</sup>.

Ceci permet d'éclairer l'un des aspects fondamentaux du lien entre les pêcheurs et les morues qu'ils travaillent à capturer: l'évanescence de ces dernières. « En conséquence, l'obsession [...] négative d'un capitaine de chalutier c'est : éviter de faire de la route. L'obsession positive étant : *trouver* le poisson » (RO, 43). Car comme le dit Simon du cachalot de Melville, les morues « ne [laissent] pas de traces » et « seuls des témoignages humains, toujours incertains, permettent [aux pêcheurs] de suivre une

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>123</sup> Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>124</sup> Anne Simon, « Chapitre X », *op. cit.*, paragr. 1.

piste invisible et sans odeur »<sup>125</sup>. Mais, s'il est aisé de dire que le cachalot Moby Dick *fuit* le bateau d'Achab, duquel il sait être poursuivi, il en est autrement du poisson qui n'a aucun moyen de savoir qu'un navire le pourchasse avant de se sentir engouffré dans son chalut<sup>126</sup>, ce pourquoi il semble plus juste d'opter pour le terme « évanesence » plutôt « qu'esquive ».

Évanescentes donc, les morues. Et ce qui unit les pêcheurs aux animaux qu'ils souhaitent capturer débute bien avant que ne s'offre à leur vue le premier animal capturé : il naît de la traque qu'effectue le navire, de son élan constamment renouvelé vers les endroits de l'océan que l'on croit les plus densément peuplés en membres de l'espèce convoitée. Ce rapport différé coexiste toutefois avec une abolition grotesque de la distance originelle entre l'animal sauvage et l'être humain, avec une mise à terme de l'évanescence en tant qu'une des caractéristiques fondamentales du rapport des bêtes aux hommes<sup>127</sup>. Effectivement, les écrits d'Anita Conti rendent compte d'une manière intensément sensorielle du contact direct avec les espèces marines, dépeignant avec moult détails la capture et le dépeçage des bêtes, l'observation de leurs corps agonisants et les diverses manipulations liées à l'échantillonnage.

De ces contacts répétés entre les corps des animaux marins et ceux des matelots munis de leurs outils de dépeçage naît une « indéfinissable bouillie », un « liquide qui n'est

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Signalons que dans un passage de *L'océan les bêtes et l'homme* Conti explique pourquoi les poissons ne fuient pas à l'approche de l'énorme filet qui racle le plancher océanique, d'une manière qui décrit finement leurs particularités sensorielles et les paramètres de leur agentivité. (OBH, 121)

<sup>127</sup> Anne Simon, « Chapitre X », *op. cit.*, paragr. 6.

ni du sang, ni de l'eau, ni du mucus mais tout cela ensemble » (RO, 122). Anita Conti baptise cette matière bien connue de tous les pêcheurs industriels : sous sa plume, elle deviendra le « sangouin ». Celui-ci, prenant la forme d'une « pluie rouge » quand sont tranchées les têtes de morue,

[...] s'épaissira de l'huile des foies et de débris écrasés sous les bottes, et s'en ira ainsi, éparpill[é], brass[é] par l'air. Son ombre terne assourdira l'éclat des cirés neufs, [il] graissera les cheveux et marquera les visages.  
(RO, 122)

À chaque campagne, le sangouin finit par recouvrir chaque millimètre du pont et du matériel de pêche, de même que les figures et les vêtements de chaque membre de l'équipage, l'océanographe incluse :

Tout mon gréement rincé à grands jets d'eau, je suis remontée dans la passerelle, mais l'odeur du pont me suit. Mes bottes ont écrasé des bêtes vivantes et patouillé dans le mucus. Je sens cette émanation qui est celle de la mer et d'une usine et des abattoirs... Je tends le cou vers le soleil levant, je voudrais m'échapper de moi-même. Ma peau serait-elle imbibée, déjà?  
(RO, 204)

Les poissons, par les traces olfactives et solides de la désagrégation de leurs corps, envahissent à leur tour les êtres les ayant extraits de leur milieu puis tués. Une fusion macabre s'opère sur les chalutiers entre les animaux encore vifs se déversant sur le pont et les pêcheurs: ces derniers « sautent au milieu des bêtes », y « prennent racine », ils y « patouillent », s'y « enfoncent », leurs bottes sont « plongées dans la masse du poisson ou dans les tripes ».

De la tension d'une rencontre à *venir* (la traque de la morue comme être évanescent) à l'acte de dépeçage (cette « monstrueuse chirurgie » [RO, 83]), la zoopoétique devient

thanatopoétique<sup>128</sup>. Le « devenir autre » que permet, face aux bêtes, la survenue « d'entre-temps poétiques »<sup>129</sup>, prend les airs d'un devenir *physique* : à mesure que se recouvre de débris et de chair animale le corps des pêcheurs, la frontière habituellement très nette entre l'humain et le poisson se brouille.

L'extrême proximité physique avec les espèces marines coïncide toutefois avec un éloignement symbolique marqué. D'une part, toutes les bêtes qui ne sont pas de l'ordre des gadiformes (l'ordre auquel appartiennent les morues) sont du « faux-poisson », elles sont « sans-visage », « anonymes », elles « passent dans l'imagination sans laisser de trace » (RO, 59). Leur présence dans les filets est superflue, dérangeante, et leur apparition ne mérite pas d'attention particulière. D'autre part, si on voue un « culte » à la morue (puisque c'est sur elle que repose l'espoir de profit), les termes employés pour la désigner contribuent, comme pour les autres espèces, à un éloignement symbolique, à une mise à distance de l'animal *pour ce qu'il est* : à bord d'un chalutier, dans les esprits des pêcheurs, elle est « la reine » (RO, 59), une « divinité » (RO, 50). Les faux-poissons, jetés par-dessus bord, n'ont aucune chance de survie, et les morues deviennent marchandise :

Plus rien, sauf la nageoire caudale et la peau brillante, n'évoque le poisson.  
[A]u centre d'une pâle atmosphère immobile s'éteignent les derniers éclats  
de l'animal, ce n'est plus que de la chair, parvenue au dernier stade de  
l'usinage ; c'est un matériau [...] (RO, 130)

L'écriture contienne s'attache à décrire les réalités de la pêche marchande, elle se fait le relais de la manière, propre aux acteurs de ce secteur d'activité, d'appréhender les bêtes. Le lien entretenu vis-à-vis des espèces marines, dans cette perspective, obéit à

---

<sup>128</sup> Anne Simon, « Qu'est-ce que la zoopoétique », *loc. cit.*, p. 118.

<sup>129</sup> Anne Simon, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche », *loc. cit.*, p. 87.

une logique strictement fonctionnelle. Quand les animaux apparaissent sur le pont du navire, *on sait quoi en faire*, leur présence déclenche un mouvement, un *allers* menant à une finalité claire et immuable : ils sont *animaux-marchandise*. La voix narrative de *Racleurs* et du *Carnet* s'identifie au statut de pêcheur<sup>130</sup>. Elle endosse également l'identité de documentariste océanographe et d'écrivaine (malgré elle). Cela se surajoute à la lunette strictement mercantile de la pêche et permet d'aborder la faune marine de manière incarnée, en tant que « surgissement de l'apparaître sensible » au sens Merleau-Pontien<sup>131</sup> : on peut dire en effet que Conti *rencontre* les poissons.

#### 2.4 Écrire l'agonie des animaux

Ainsi, l'animal « marchandise » cohabite dans les textes de Conti avec ce qu'on pourrait appeler l'animal « rencontré ». Ce dernier semble coïncider avec sa manière intime d'être en rapport avec les animaux marins, et apparaît surtout lors de ses plongées en apnée ou en tourelle (c'est-à-dire en compagnie d'animaux vivants) mais se profile également à bord même des chalutiers, auprès d'animaux en train de mourir. Les mots qui disent la mort des bêtes trahissent une attention intense, un « contact rehaussé avec l'expérience<sup>132</sup> », une disponibilité au réel qui n'admet ni filtre, ni sentimentalisme, ni froideur.

---

<sup>130</sup> « En vérité *nous, pêcheurs*, sommes toujours des explorateurs. » (CV, 100), « [u]n principe que *nous, pêcheurs*, sommes obligés de bien connaître [...] » (RO, 40), je souligne.

<sup>131</sup> Voir Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>132</sup> Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 111.

Quand Anita Conti décrit l'agonie des morues et des autres espèces qui se retrouvent échouées sur le pont, son écriture s'imprègne d'une portée fortement organique : le *corps* des poissons au seuil de la mort est à l'avant-plan. À la description visuelle des signes d'un état moribond (yeux exorbités à cause de la différence de pression, vessie natatoire des poissons-rouges qui leur sort de la bouche et les étouffe) s'ajoutent les évocations de l'expérience en temps réel de ces corps de bêtes qui, prisonnières du filet, sont « balancées, poussées, tassées », « fouettées d'eau, poussées à longs coups de bottes » (RO, 108) puis qui, jetées par-dessus bord à coup de fourche, « flottent, s'enfoncent, remontent, secoué[e]s de suprêmes convulsions » (CV, 76). En observant ce qu'il advient des poissons rejetés, en se penchant par-dessus bord pour observer ces milliers de bêtes, en écrivant sur les filets gonflés qui arborent « des têtes travers[a]nt le maillage, yeux fixes, gueule serrée » (RO, 117), Conti met de l'avant de petites parcelles du vécu corporel de ces animaux. Elle permet ainsi une incursion dans les sensations auxquelles ils sont soumis puisque « [c]'est dans le monde du sentir que nous rencontrons les animaux, [...] [c]'est au sein de ce monde que nous [les] comprenons<sup>133</sup> ».

La façon dont est décrite leur agonie, la manière dont les corps ripostent, n'est pas dépeinte comme la simple réaction mécanique d'un objet en bris de fonctionnement : ils se *tordent*, les bêtes *suffoquent*, du sang « coule de leurs blessures » (CV, 90). Autant de termes au creux desquels apparaît la reconnaissance d'une douleur infligée et vécue. Cela fait penser au moment où le narrateur d'*Histoires naturelles* de Jules Renard, au hasard de l'observation du goujon qu'il vient de pêcher, s'aperçoit qu'il « étouffe », et conçoit pour la première fois que « les poissons souffrent

---

<sup>133</sup> Erwin Straus, cité par Anne Simon in Anne Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *loc. cit.*, p. 13.

quand ils meurent »<sup>134</sup>. Il s'agit chez lui, comme l'énonce Alain Schaffner, d'une « sorte de *cogito animal indirect*, qui se formulerait ainsi : *il souffre donc il est*, c'est donc un sujet comme moi<sup>135</sup>. » Quand Conti écrit l'agonie des poissons, puisque ses textes les conçoivent en tant qu'*existences*<sup>136</sup>, les résonances de sensations apparentées peuvent être induites dans le corps du sujet lecteur: « [...] l'empathie a pour base expérientielle un processus organique de mise en présence des allures et postures kinesthésiques de moi-même et d'autrui [...] »<sup>137</sup>. Pierre-Louis Patoine, dans son enquête menée sur la lecture empathique, montre qu'« imaginer, ce n'est pas uniquement visualiser, mais aussi somatiser, "tactiliser" et "kinesthésier"<sup>138</sup>», et que le sujet lecteur empathique « vit les sensations évoquées par le texte comme étant [...] celles d'un corps hybride, oscillant entre la perspective personnelle et l'étrangeté du "point de sentir" proposé par le texte<sup>139</sup> ».

L'écriture contiennent, irriguée d'une *vivacité descriptive*<sup>140</sup> notable, dépeint crument les aspects les plus brutaux de la manière dont sont « travaillés » les poissons :

[...] chaque homme, d'un geste rapide, enfonce le dos de l'animal sur l'ergot de fer : le poisson encore vif se tord, mais l'homme lui fend la gorge de gauche à droite, et d'un second coup de couteau fend le ventre de haut

---

<sup>134</sup> Jules Renard, *Histoires naturelles*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, p. 104.

<sup>135</sup> Alain Schaffner, « Intériorités animales », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 113.

<sup>136</sup> Nicolas Picard, « Littérature et zoologie: les " formes animales " avec Adolf Portmann », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française. », 2017, p. 61.

<sup>137</sup> Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 405.

<sup>138</sup> Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique: Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015, p. 246.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 42.

en bas, puis à pleine main il empoigne la masse viscérale qui jaillit, et tord les filaments qui la retiennent aux parois de la cavité ouverte. [...] et l'homme jette devant lui le corps vidé (RO, 120)

Ce passage peut contribuer à éveiller l'implication synesthésique du sujet lecteur. Premièrement, la terminologie choisie pour référer au corps du poisson (« dos », « gorge », « ventre ») n'appartenant pas à un vocable anatomique exclusivement ichtyologique ou trop technique, l'adoption du point de sentir animalier se trouve facilitée. Le corps lectoral se projette dans l'expérience charnelle de la morue, ou plutôt l'expérience charnelle de la morue résonne dans le corps du sujet lecteur. S'établit alors une sorte de relation miroir qui peut aller jusqu'à rendre difficile la lecture, le corps évoqué étant en train de se faire mutiler<sup>141</sup>.

L'écriture donne accès également, mais dans une moindre mesure, à l'expérience corporelle du pêcheur, aux gestes qu'exécute son corps (il « enfonce », « fend », « empoigne à pleines mains », « tord »). Mais c'est davantage l'adoption du point de sentir d'un « témoin » de la scène de dépeçage que permet la narration. Comparativement, *Le grand marin*, un roman de Catherine Poulain qui s'inspire de son expérience comme pêcheuse en Alaska, met en scène les impressions sensorielles de la narratrice en train de dépecer le poisson d'une manière autrement plus précise<sup>142</sup>, différence probablement due au fait que Conti, contrairement à Poulain, n'a pas elle-même pris part à cette tâche.

---

<sup>141</sup> Ceci dépend évidemment des prédispositions du sujet lecteur, de ses sensibilités personnelles. Aussi, Pierre-Louis Patoine parle de différents degrés de *volonté* du sujet lecteur de s'impliquer davantage dans les aspects somesthésiques du texte. Voir *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, p. 42.

<sup>142</sup> « Nous [vidons les morues], Simon et moi. Elles sursautent, elles se débattent quand nous raclons l'intérieur des ventres avec une cuillère. Cela fait un son rauque. Je le ressens jusque dans ma moelle. » Catherine Poulain, *Le grand marin*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, p. 47.



Certains auteurs, pour décrire l'agonie de poissons, usent de termes dont la connotation a pour effet de banaliser la mort animale, ou même de l'enjoliver. Prenons en guise d'exemple Pierre Loti qui dit des bêtes fraîchement pêchées qu'elles *frétilent* et se *trémoussent*<sup>143</sup>. Ces termes connotent la joie ou la hâte (la queue du chien « frétille à la vue de son maître », un enfant « se trémousse sur sa chaise »), deux affects que l'on devine étrangers à l'expérience des poissons que l'on vient de tirer de l'eau. Pour sa part, quand Conti aborde la mort des bêtes, elle use de mots qui pourraient tout aussi bien décrire la souffrance et la mort humaines : sous sa plume, les poissons *se tordent*, ils *frémissent*. Mais, par ailleurs, ses textes ne sont pas dénués d'une certaine reconnaissance de la beauté dont recèle le spectacle du dépeçage:

Alors on étri-pe et on tranche. On étri-pe et on pique. On rit, on étri-pe et on chante. On chante et on tue ; on est venus pour ça. En plein, on crève les ventres. Les bras jouent comme des pistons graissés sur les jambes plantées comme des phares dans le bouillon. Le soleil froid jette ses flèches à travers le filtre d'un ciel épais et sombre qui reflète la mer. Les flèches lumineuses piquent la mer de taches livides et marquent l'agonie des bêtes renversées, soyeuses, gueules ouvertes, dos arqués, de pâleurs brillantes. (CV, 165)

Ici, l'allégresse des pêcheurs s'oppose aux jeux de lumière offert par un paysage océanique aux accents plutôt sinistres (le soleil est *froid*, le ciel est *sombre*, la lumière tombe en *flèches*, elle est *livide*). L'écriture contienne expose la dualité entre l'indéniable violence des gestes de la pêche industrielle, des répercussions sur les êtres qui en sont victimes (*renversées*, *gueules ouvertes*, *dos arqués*), et la somptuosité visuelle qui peut l'accompagner (les bêtes sont *soyeuses*, *brillantes*). Effectivement, les

---

<sup>143</sup> Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. « La Collection de sable », 2012 [1886], p. 124.

débris animaux deviennent souvent, sous sa plume, une matière dont les couleurs et les textures sont appréciables<sup>144</sup>.

Il va sans dire que l'attention contenue va au-delà d'une appréciation esthétique des agonies animales : elle en scrute les spécificités, et s'aperçoit par exemple que chaque espèce ne meurt pas de la même manière. La morue meurt « la gueule ouverte » (RO, 203), le poisson rouge « s'abandonn[e] sans résistance, [son] corps pâlit, s'argente » (CV, 90), tandis que les anarhicas :

[...] ne veulent pas se laisser mourir [...], ils se tordent, monstres solitaires.  
Un souffle passe dans leur gorge et la gueule s'ouvre complètement. [...]  
Et la tête d'un coup a fermé sa gueule, elle serre. C'est bloqué, mort. (RO, 203)

Sans s'apitoyer sur le sort des animaux avec emphase, ses descriptions transmettent des images saisissantes qui témoignent d'une attention intense, sensible, et désireuse de se tenir au plus près de l'expérience. Elles donnent lieu également à un recul, à un regard critique vis-à-vis des pratiques de la pêche industrielle :

Les autres [morues] fuient le long de la lisse, leurs ventres blancs hors de l'eau, la tête abandonnée et l'œil qui semble se lever vers le ciel dans une fixité d'agonie. Les misérables regards bientôt crevés par la volaille glissent contre nos flancs. *Sur les bancs de pêche, les beaux morutiers sèment une mort étrange, monstrueuse et muette.* (CV, 76, je souligne). Ce regard critique n'en est pas un de condamnation, car c'est sur le plan sensoriel plus que sur le plan éthique que jouent les qualificatifs employés

---

<sup>144</sup> « [l]es bacs du pont brillent du reflet argenté de ces milliers de bêtes mourantes. Leurs masses somptueuses s'empilent sous les tables des trancheurs. Les têtes s'entassent par milliers comme les trophées d'un pillage et les jets d'eau entraînent des torrents de tripes comme des pierreries. » (CV, 168)

(« étrange », « monstrueuse<sup>145</sup> », « muette »). Que ces millions de bêtes tuées ne produisent aucun son frappe l'esprit. Ce silence, vide auditif, s'oppose à l'intensité sensorielle, à la surcharge de stimuli marquant le reste de l'expérience de pêche telle que la relate Conti. Ce silence constitue également l'une des marques fondamentales de l'étrangeté du poisson par rapport aux autres espèces, de sa plus radicale altérité. Les espèces marines capturées n'ont pas de voix (contrairement à leurs homonymes terrestres tués dans les abattoirs<sup>146</sup>), mais cela ne les cantonne pas au statut d'animaux-marchandise. L'écriture contiennne est le fruit de *rencontres* animales, et le sujet lecteur adopte tour à tour le « point de sentir » de Conti et des pêcheurs (il se fait témoin d'un spectacle dont la violence est reconnue<sup>147</sup>) et le « point de sentir » de ces animaux dont le corps est affecté par la remontée du filet, par l'air, puis par les fourches ou le couperet.

## 2.5 Les existences animales imaginées

J'ai sommeil mais je ne peux pas dormir. Le *Bois-Rosé* poursuit sa route et l'Europe se cramponne à lui ; le sol ne creuse pas, il se maintient entre 130 et 140 mètres de fond ; là grouillent des peuples de mollusques, de vers, de crustacés, d'échinodermes, de cœlentérés. Au-dessus d'eux, battent des nageoires dans l'eau épaissie de vases et de sables soulevés. (RO, 37)

---

<sup>145</sup> Le terme « monstrueux » dans le contexte de l'écriture contiennne ne connote pas l'immoralité, il est plutôt un synonyme de gigantesque. C'est aussi une manière de référer aux poissons eux-mêmes, qu'elle qualifie à quelques reprises de « monstres » tandis qu'ils tordent furieusement leurs corps puissants sur le pont.

<sup>146</sup> C'est peut-être ce qui fait d'ailleurs que l'on conçoit que des scènes littéraires de pêche et de travail du poisson puissent être « pittoresques ». Ce n'est pas le cas des récits contemporains s'intéressant au travail dans les abattoirs, ceux-ci pouvant difficilement éluder l'horreur de souffrances animales plus ostentatoires car audibles.

<sup>147</sup> « Ce geste mille fois répété avec sa violence coutumière reprend dans le demi-sommeil la force d'une hallucination. » (CV, 156)

Ce passage, extrait des premières pages de *Racleurs* tandis que le *Bois-Rosé* amorce la route qui le mènera aux bancs de Terre-Neuve, est exemplaire de cette manière qu'a Conti de parler d'animaux marins « à l'aveugle », c'est-à-dire de faire la description d'une scène de leur existence dont elle n'est pas le témoin en temps réel. Ici, sa connaissance de la géographie et de la faune marines ajoutée à l'enivrement du départ<sup>148</sup> propulsent son imagination et sa curiosité. Les moments où le chalutier est en route, traversant une grande diversité de paysages sous-marins, coïncident souvent avec ces projections imaginaires : « [n]ous sommes aux lisières de la mer Celtique. Le fond doit être couvert de gros oursins violets, les spatanges, d'étoiles de mer, d'ophiures!... » (RO, 40)

Conti prend acte du fait que les manifestations d'existences animales sont partout alentour, même quand on ne peut les percevoir, même quand elles prennent place au sein de ce « milieu hermétique » par excellence que sont les fonds marins. Il en est de même quand elle décrit la descente du chalut dans les flots, de la progression du filet contre lequel iront « buter des milliers de bêtes vivantes » (RO, 106), tandis que « dans la nuit des fonds, dans une ombre pleine de bêtes, [il] se dissoudra d'usure » (RO, 63). De même, quand Conti songe au système de pêche qui remplacera celui dont elle se fait le témoin, elle imagine ce à quoi pourront alors ressembler les fonds et les vies qu'ils abritent :

Ainsi les paysages fixes des fonds ne seront plus chavirés par le formidable raclage des systèmes actuels ; ils garderont leurs ramures animales, et l'ombre des forêts silencieuses ne s'éclairera que du passage des bêtes, de leurs amours, de leurs batailles. (RO, 231)

---

<sup>148</sup> Celui qui l'empêche de dormir...

Ces projections mentales, ces images d'une vie marine active et multiple sont moins le lieu d'une transmission de savoirs zoologiques sur les espèces évoquées qu'une manière d'éclairer l'*expérience* propre de ces bêtes, celle de leur corps en mouvement (à l'aise « dans une coulée d'eau dont la température [leur] convient » (RO, 207), « s'enfonçant dans les abîmes », leurs nageoires battant dans « l'eau épaissie de vases »). Les corps de bêtes sont mis de l'avant, non seulement à travers l'évocation de parties anatomiques, mais aussi parce que leur environnement jouit d'une description précise, élaborée. Les particularités de l'eau (sa salinité, sa profondeur, sa limpidité, son niveau de noirceur, sa température) agissent sur l'expérience animale et sa mise en récit, et l'écriture donne ainsi accès, par la bande, au vécu corporel des créatures qui y évoluent. En retour, la mer réagit à la présence animale, elle change à son contact. La question du lieu s'envisage comme une « imbrication des animaux avec un *oikos* », lequel, plus qu'un « espace qui les contiendrait », est « un monde secrété par eux, [...] qui vit temporellement avec les vivants, en eux, par eux »<sup>149</sup> :

Les eaux [ne sont plus] transparentes comme l'étaient celles du banc Fiskaerness, elles sont grasses, épaissies par la densité de milliards de petites existences invisibles à l'œil nu, d'œufs, de laitances, de débris. L'eau vit peuplée de méduses, de crustacés minuscules, de vers, de mollusques. L'eau se colore, envahie de diatomées, et nos yeux seuls ne discernent rien. (RO, 208)

Pour atteindre la vie animale, les savoirs zoologiques permettent de combler ce à quoi les sens ne donnent pas accès : ces connaissances sont parfois le produit d'expériences sur quelque « échantillon ». Par exemple, à bord du *Viking*, Conti s'adonne plusieurs fois à des vivisections pour connaître le contenu de l'estomac des poissons. En mer de Barents cette année-là, les animaux pêchés sont maigres, leur estomac presque vide. Cette découverte sera à l'origine d'une reconstitution imaginée par Conti des derniers

---

<sup>149</sup> Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, op. cit., p. 27.

moments de vie d'une morue dont elle vient d'ouvrir l'estomac, y trouvant une autre morue, plus petite :

Ici, sous notre quille, passent des milliers de morues affamées. Elles aussi cherchent. Ovaires vides, ventre creux, les animaux souffrent. Leur estomac ratatiné ne contient nulle trace alimentaire. Par bancs immenses, les morues fuient. Parfois une des grosses frôle une jeune... Gueule ouverte, elle la happe. Dans l'élan l'animal ne discerne plus ses semblables. Il continue de happer, de-ci, de-là... La ligne creuse de ses entrailles se gonfle, l'équilibre vital se rétablit et la morue envahie d'un merveilleux bien-être glisse plus vite dans l'eau froide et noire... Comme les maigres, cette vorace a terminé ses jours sur le pont du *Viking*. (CV, 89)

L'écriture se tient ici au plus près de l'expérience singulière de la morue, elle va à sa rencontre, et malgré sa vocation référentielle, elle convoque une réalité *vraisemblable* plus qu'avérée. Ces projections imaginaires chez Conti ne sont pas toujours aussi élaborées, elles ne s'intègrent pas toujours à un passage où les animaux évoqués sont centraux au propos. Souvent, les évocations animales sont brèves, évasives :

[I]a faune doit se modifier là-dessous [...] Degrés de température des eaux, proportions des sels minéraux sont différents suivant les couches, et différentes aussi leurs silencieuses populations. (RO, 43)

Il s'agit aussi parfois d'énumérations de bêtes, où se côtoient les noms d'animaux connus de tous (méduses, éponges) et d'autres qui n'évoquent pas nécessairement pour un néophyte l'animal auquel il réfère (diatomées, ophiures). Mais même ces « projections imaginaires » plus modestes agissent, dans ce récit de pêche industrielle où les bêtes sont plus souvent mortes que vives, comme autant de vignettes où la vie animale est dépeinte *pour ce qu'elle est*, avant qu'elle ne devienne, sur le pont des chalutiers, marchandise ou masse de rebus encombrants. Elles apparaissent dans le texte comme autant d'images (souvent saisissantes) de la vie des bêtes dans leur milieu et contribuent à la nature poétique de l'écriture.

## 2.6 Descriptions physiques et fixation zoologique

Inhérent à la pêche industrielle, l'anéantissement de la distance originelle entre l'humain et les espèces marines rend d'autre part possible une observation accrue des *formes* animales<sup>150</sup> : à bord du *Bois-Rosé* et du *Viking*, Anita Conti décrit l'apparence des différentes espèces qui s'échouent sur le pont. Dans le *Carnet*, ces descriptions s'accompagnent souvent de croquis, de notes de bas de page et de quelques photographies<sup>151</sup> : Conti, naturaliste, travaille aussi à *fixer* les animaux rencontrés. Mais cet acte de fixation connaît différents niveaux « d'intensité » dans son écriture. Si, selon Anne Simon, « [f]ixer l'animal est le rôle du naturaliste » et « en évoquer les fuites et les retraits est [celui] du romancier<sup>152</sup> », il y a des moments où la posture contienne s'incarne dans une écriture de *l'entre-deux*, où l'animal est *montré*, dans toute l'intensité sensorielle de sa présence, sans l'« [usage] de concepts qui enferme[raient] le sens<sup>153</sup> ». Chez elle, la « fixation » naturaliste conserve une souplesse, elle se fait plutôt *inflexion*, c'est-à-dire qu'elle se compose des entremêlements d'un langage parfois démonstratif, catégorisant, mais peut-être plus souvent encore *monstratif* :

De la passerelle, le capitaine a vu : ce sont des bâlais! 2 tonnes de bâlais! et parmi eux, parmi ces misérables bêtes plates au ventre blanc qui se soulèvent et battent de la queue comme les feuilles tombées d'un arbre anémique, *voici quelques silhouettes arrondies, élancées, brillantes, tachetées, quelques rares silhouettes de morues.* (RO, 105, je souligne)

---

<sup>150</sup> Adolf Portmann, *op. cit.*

<sup>151</sup> « [...] l'écriture, confrontée à ses limites descriptives, a naturellement recours aux arts plastiques, à la peinture, au dessin, pour figurer les formes et parures animales, et mieux capturer le sens qui lui échappe. » Nicolas Picard, *loc. cit.*, p. 67.

<sup>152</sup> Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *loc. cit.*, p. 85.

<sup>153</sup> Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 111.

D'après Depraz, « montrer, c'est ouvrir le sens pour accompagner l'ouverture d'autrui », c'est « offrir des possibilités à l'intelligence »<sup>154</sup>. Cette ouverture du sens au sein du langage, qu'elle associe à une *attention* de nature phénoménologique, à une expérience de l'*epochè*, contribue à insuffler des propriétés poétiques à l'écriture contienne. De simples énumérations « zoologiques » donnent parfois lieu chez elle à une sorte de polysémie textuelle, l'enchaînement de termes pour désigner les créatures créant des images surprenantes :

Échantillonnage : sable clair et un peu grossier, coquillages, pétoncles.  
Écailles brisées, un gros bulot, un petit pycnogonide, un bivalve foncé, un œuf de raie très avancé, la bête est prête à sortir, une dent de cheval ? Un œuf sur un caillou... (CV, 158)

Ce qui pourrait être le recensement mécanique d'un « échantillonnage » se révèle être intimement poétique, offrant un effet surréaliste, une ouverture du sens et une sorte de mystère liés à l'usage de termes à la fois peu communs (« pycnogonide ») et référant à une réalité complètement étrangère au contexte (« dent de cheval »). L'effet d'étrangeté et de beauté ne repose pas uniquement sur une méconnaissance terminologique du sujet lecteur, la taxinomie possédant en soi « une éminente valeur esthétique<sup>155</sup> ». Aussi, la richesse de la ponctuation dans cet extrait (le point d'interrogation, les points de suspension) contribue à l'impression non pas d'une rigueur formelle ou scientifique, mais à une sorte d'abandon<sup>156</sup> à la vision des êtres

---

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> George Taylor Simpson, cité par Fabienne Raphoz dans le livre de Souchart. Flora Souchart, *op. cit.*, p. 109.

<sup>156</sup> Depraz, concernant la qualité de l'attention nécessaire à l'*epochè* écrit qu'elle implique le passage d'une « activité conquérante régie par l'intentionnalité [...] à une disposition passive à l'accueil, à un laisser-venir ». Nathalie Depraz, J. Varela Francisco, et Vermersch Pierre, *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*, Bucarest, Zeta Books, 2011, p. 67.



considérés, et un abandon au plaisir langagier, un « laisser-aller du langage, qui oublierait un instant sa destination véritable<sup>157</sup> ».

Si, effectivement, « c'est en naturaliste qu'Anita Conti observe le monde<sup>158</sup> », étant donné qu'elle agit comme une « [é]ternelle apprentie devant la découverte de ses représentations, [a]vec la volonté déterminée de confronter les choses vues aux choses apprises [...]»<sup>159</sup>, le rapport de l'auteurice aux bêtes n'est pas que rationnel. Son écriture traduit un *émerveillement*, un étonnement constamment renouvelé donnant lieu à une observation *impressionnelle* :

L'*Anarhicas minor* : gris, d'un gris mat pâle verticalement marqué de gris presque noir, œil terne. Très longue nageoire dorsale, droite figée lorsqu'il se repose, tête levée bouche entrouverte montrant les dents. Ainsi l'animal immobile, couleur de métal sans éclat, paraît attendre, puissant et tranquille, non agressif... [...] [G]éante limace couleur de fer, onduleuse comme un gros serpent et musclée comme des biceps de lutteurs. (CV, 72)

Ainsi, les *Anarhicas* (également appelés « loups », ou Stymbicks, ou « châts ») font l'objet de passages descriptifs nombreux, diversifiés et détaillés, autant dans le *Carnet* que dans *Racleurs*, peut-être en raison du côté plus « spectaculaire » de leur apparence et de leur comportement. Conti consacre également plusieurs passages à la description des « poissons rouges », soulignant le brusque contraste que produit le « rouge ardent » de leur « trop belle robe » sur « le pont souillé de tripes, maculé de vomissures »

---

<sup>157</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 54.

<sup>158</sup> Laurent Girault-Conti, « Présentation » (RO, 21)

<sup>159</sup> Anita Conti, *Racleurs d'océans*, *op. cit.*, p. 22.

(CV, 90). Chez Conti, l'apparition de cet animal en haute mer provoque la surprise, un étonnement face à l'énigme que représente sa parure.

Cet étonnement vis-à-vis des formes animales, bien qu'il côtoie presque systématiquement certains savoirs zoologiques, ne s'amenuise pas, au sein du texte, à leur contact :

Une ophiure (échinoderme) se présente un peu comme une étoile de mer à bras plus grêles, beaucoup plus longs, et absolument libres comme de petits serpents : il y a cinq serpents rattachés à leur centre discoïdal ; ils sont fragiles, hérissés de piquants, très animés ; chacun des bras serpentins cherche appui et se déplace vivement sur les rameaux de sa plante qui est d'ailleurs elle aussi un animal, malgré son apparence ! (RO, 216)

Nicolas Picard écrit que le « mystère des formes animales » fait vivre aux écrivain·e·s qui travaillent à en rendre compte « une expérience de la limite [...] du langage et de la connaissance [...] qui les maintient dans un état permanent d'émerveillement »<sup>160</sup>. L'écriture littéraire constituerait « le processus d'exploration de ce mystère<sup>161</sup> ». L'étude menée dans ce chapitre montre bien que les textes de Conti, à l'instar de ces écrivain·e·s, explorent cette limite tout en cultivant ce mystère.

## 2.7 Autres créatures marines

Je n'ai pu étendre ma réflexion aux nombreux oiseaux marins qui surgissent dans les textes contiens, ni à la faune marine que l'océanographe croise « chez elle », lors des séances de plongée en apnée et en tourelle racontées dans *L'océan les bêtes et l'homme*.

---

<sup>160</sup> Nicolas Picard, *loc. cit.*, p. 69.

<sup>161</sup> *Ibid.*

Vis-à-vis des premiers, Conti nourrit une tendresse évidente, une « sensibilité particulière » (RO, 272) qui la mène à recueillir dans sa cabine un pingouin (entre autres volatiles blessés lors d'une tempête), lequel passe ses nuits au pied de sa couchette<sup>162</sup>. Les deuxièmes, les créatures marines observées le long des côtes bretonnes (leurs mouvements, leurs modes de vie, leurs chatolements), ont fait l'objet de descriptions et de réflexions captivantes qui, à l'instar de ce qu'elle dit des animaux rencontrés sur les chalutiers, va dans le sens d'un véritable « réenchantement » face au monde<sup>163</sup> :

[D]es crevettes sortant des algues traçaient des éclairs dans une transparence criblée de miettes opaques sous un rayon de lumière et, à reculons, rentraient sous les feuillages dorés. [...] En plongeant très lentement s'apercevaient des poissons, et les rapides sillages mal définissables qui sont souvent ceux des mysis, pareilles à de jeunes crevettes, quoique adultes. Vers le soir, leurs courses traçaient des lueurs. (OBH, 99)

J'aimerais clore ce chapitre sur une très belle phrase de Flora Souchard qui, parce qu'elle souligne l'« entrelac » qui se tisse d'un sujet à son objet, d'un être humain à un

---

<sup>162</sup> « Je me penche vers lui. Il [...] lève sa tête noire, et je vois luire l'œil, plus noir encore. Nous avons croisé nos regards. C'est tout, mais le fil d'amitié vivante est renoué entre nous, et le bel oiseau se dresse, frissonne longuement des ailes, réajuste précautionneusement son éclatante poitrine blanche sur le coussin, et continue à tendre le col vers moi, tout en grognant ; et il module ses grognements, et me regarde, et se redresse. Si je laisse encore quelques instants de lumière il essaiera une fois de plus l'escalade des tiroirs à l'aide de ses crampons d'oiseau grimpeur, et il viendra dormir sur ma figure ! » (RO, 304)

<sup>163</sup> « [Le] dynamisme [de la zoopoétique] est le signe de la reconsidération d'une puissance critique de la littérature qui passe autant par la dénonciation que par l'invention et la capacité au réenchantement. » Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, op. cit., p. 27.

animal, décrit bien le rapport de Conti aux créatures marines tel qu'il se découvre dans les deux récits de voyage étudiés :

De la médiation scientifique à une immédiateté des émotions, qui surgissent parfois à l'"insu" des poètes, le rapport aux bêtes s'établit dans un frisson originaire, une vibration des corps et de l'espace qui les unit. Cette vibration corporelle rend poreux les espaces conceptuels, les cadres mentaux où sont accueillies les bêtes dans la pensée humaine.<sup>164</sup>

En somme, la rencontre avec les animaux marins donne lieu à des expériences riches et fascinantes, qui ponctuent le voyage en mer, responsable également d'expériences paysagères des plus inhabituelles.

---

<sup>164</sup> Flora Souchard, *op. cit.*, p. 181.

### CHAPITRE 3

#### L'EXPÉRIENCE DES PAYSAGES MARINS

Les récits de voyage s'inscrivent, par nature, dans un cadre paysager, puisqu'ils « rapportent en priorité l'expérience d'un déplacement dans l'espace<sup>165</sup> », déplacement qui, selon la définition de Louis Marin, constitue l'élément fondamental de la narration: « Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence<sup>166</sup> ». Victor Segalen, ainsi que le relève Gérard Cogez, écrit même qu'il « manquerai[t] à tous les devoirs du voyageur [s'il] ne décrivai[t] pas des paysages<sup>167</sup> ».

Mais cette idée de « lieux parcourus » prend une teneur différente, semble-t-il, quand le déplacement se fait en mer et dans un contexte de pêche industrielle. On peut bel et bien parler de « lieux » (entendus comme portions d'espace circonscrites), car les masses de poissons ont leurs préférences. Leur présence est ainsi relativement prévisible, occasionnant une division toponymique de certaines portions de l'océan en « bancs de pêche<sup>168</sup> », dont certains ont des noms: le banc Hamilton, le Grand Banc, etc. De même, les territoires côtiers donnent un peu de « densité » toponymique aux espaces océaniques traversés, ils *situent* les évocations paysagères de Conti (on pense au moment où le chalutier traverse l'archipel Norvégien des îles Lofoten, à celui

---

<sup>165</sup> Frédéric Tinguely, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 146, n° 1, 2006, p. 54.

<sup>166</sup> Cité par Cogez dans Gérard Cogez, *op. cit.*, p. 27.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>168</sup> Ce terme réfère à des plateaux sous-marins moins profonds donc plus poissonneux, et favorables à l'exploitation chalutière.

également où il longe le Groenland). Mais quand le bateau est en marche en plein océan, il advient une perte des repères terrestres immédiatement perceptibles: la présence humaine et ses symboles coutumiers à terre (noms de route, constructions, etc.) est moindre, ses indices presque inexistantes. Le rapport immédiat au lieu, à l'espace, devient alors presque exclusivement *corporel* car les référents géographiques et topographiques (le cap choisi, la position du navire sur la carte, les côtes les plus proches) relèvent de connaissances complexes dont peu d'individus sont équipés et qui n'informent pas *directement* l'expérience paysagère.

De même, s'il y a bel et bien un « itinéraire » dans les textes contiens, celui-ci, à l'image de la matière liquide sur lequel il s'effectue, est fluide et changeant. Il se structure à partir de la quête des eaux densément peuplées en morues, densité elle-même fluctuante. Mais les morutiers n'avancent pas au hasard, ils se fient au succès des autres navires de pêche : « Le *Santa-Mafalda* est en pêche dans le sud du banc... Le banc Hamilton? Oui ! Notre but actuel, le damier numéro un! Celui que nous avons choisi sur l'échiquier ! » et alors s'élançait *Bois-Rosé*, le banc Hamilton devenant « le but vers lequel court ce bateau enragé d'arriver » (RO, 79). Nul besoin de préciser que ce « but » fixé par le capitaine n'est d'aucune manière déterminé par l'attrait de ses paysages, ainsi que le constate l'océanographe : « Huit jours de route pour atteindre ce paysage banal et c'est là-dessous, sous cette eau morne que va s'ouvrir le jeu? » (RO, 79). Conti n'a aucun pouvoir décisionnel quant au chemin parcouru, contrairement à une majorité d'auteur·rice·s de littérature viatique dont les pérégrinations sont dans une large mesure déterminées par l'expérience humaine et paysagère projetée sur les lieux à traverser.

Cela ne la déconnecte en rien des espaces parcourus : l'écriture contiennent, aussi bien dans *Racleurs* que dans *Viking*, est tout entière traversée d'évocations paysagères. Son matériau semble se construire à même cette expérience obnubilante du *dehors* océanique. Le plus souvent, au moment d'une nouvelle « entrée » de ses carnets de bord, l'auteur·rice débute en énonçant ce qui, du paysage, s'offre à elle : l'heure de la journée, la force du vent, les multiples nuances de la lumière, des couleurs de la mer et du ciel, la présence ou non de nuages, la force de la houle. Elle témoigne ainsi de *l'ambiance* particulière du moment, de ce à quoi est soumis son corps, des conditions dans lesquelles les marins et elle-même doivent faire leur travail. Il s'agit parfois d'entrées courtes qui servent à situer le·a lecteur·rice et à introduire le reste de son propos : « 23 juin. 8h – Mer aplatie. Neige légère. Beaux nuages, et partout fumée de morutiers sur l'horizon » (CV, 88). Ainsi, tout le contenu du texte (les informations partagées sur la pêche en cours, les décisions du capitaine, la qualité des espèces, la progression du navire) sont d'abord ancrées dans un espace sensible protéiforme. Bien que Conti ne soit pas elle-même impliquée dans les décisions de navigation<sup>169</sup>, les multiples caractéristiques paysagères (météorologiques aussi bien que géographiques) sont soumises à son attention et à sa curiosité.

### 3.1 Le paysage comme expérience phénoménologique

Ainsi que le souligne le philosophe Jean-Marc Besse, les nombreux·ses contributeur·rices à la pensée paysagère contemporaine tendent vers le « dépassement » de l'ancienne acception, laquelle reléguait le paysage à un objet relativement figé, contemplé par un sujet lui étant extérieur, planté *devant* lui comme un spectateur devant une scène de théâtre ou un tableau. Il s'agit pour plusieurs, comme

---

<sup>169</sup> Contrairement à Bernard Moitessier, par exemple, qui se doit d'orienter chaque décision en fonction du temps qu'il fait.

l'écrit Besse, d'ouvrir la conception ornementale du paysage et d'ainsi remettre en question le monopole de la vue en tant que mode d'accès aux choses du monde au profit d'une définition plus immersive et multisensorielle.<sup>170</sup>

Les réalités paysagères intéressent une grande diversité de disciplines (de la géographie à la théorie littéraire, en passant par l'architecture et l'histoire de l'art), ce qui explique le foisonnement épistémologique les entourant. L'approche que je privilégierai sera celle abordant le paysage en tant qu'*expérience phénoménologique*, c'est-à-dire compris et défini comme « l'événement de la *rencontre concrète* entre l'homme et le monde qui l'entoure »<sup>171</sup>, comme le nom donné à cette « présence du corps et au fait qu'il est affecté, touché physiquement par le monde environnant, ses textures, ses structures et ses spatialités<sup>172</sup> ». J'interrogerai les paysages océaniques dans l'écriture contenue à l'aune de la vaste question que pose Jean-Marc Besse :

Comment [...] décrire, comment dire et représenter cet espace du paysage qui nous enveloppe et nous traverse, qui nous déplace et nous déborde ? [...] Quelle est cette parole qui pourrait restituer ou plutôt, comme on l'a dit, prolonger l'expérience paysagère prise dans une telle radicalité ? En quoi, plus encore, la langue pourrait-elle accueillir et faire retentir le paysage dans son événement même<sup>173</sup>?

Besse esquisse une réponse, disant qu'il revient au langage poétique de « donner à voir et à entendre [l]e paysage [entendu comme] expérience fondamentale, originaire, de la

---

<sup>170</sup> Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage, op. cit.*, p. 12.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 50. L'auteur souligne.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 55.



connivence avec le monde<sup>174</sup> ». Afin de cerner l'expression d'une telle expérience dans les récits de voyage d'Anita Conti, j'ai segmenté mon analyse en trois parties. La première sera consacrée à l'exploration du rapport contien à *l'horizon*. La deuxième permettra d'interroger, dans *Racleurs* et *Carnet Viking*, les manifestations textuelles de *moments de prégnance paysagère*. Finalement, afin de prendre en compte l'importance des phénomènes naturels éphémères dans l'expérience des espaces océaniques, il s'agira d'examiner les effets des météores<sup>175</sup> chez Conti. Ceux-ci, qui incluent toute forme de manifestations météorologiques, mais aussi les mouvements de la lune et du soleil, les aurores boréales etc., sont constitutifs de l'expérience paysagère. Sera donc étudié le phénomène du « jour sans fin » dans *Carnet Viking* et celui de la présence obsédante de la brume dans *Racleurs d'océans*.

### 3.2 Les horizons du paysage contien

Dans les textes où les paysages maritimes sont centraux, des formulations comme le « vaste horizon » sont récurrentes, elles reviennent comme un *leitmotiv* de la description paysagère, elles ponctuent le texte régulièrement, pour asseoir cette impression d'une vaste étendue, parfois calme, parfois troublée, mais le plus souvent *dégagée*... En se penchant sur la question de l'horizon, cette section permettra de voir toutefois que cette immensité océanique n'est qu'un des multiples aspects du paysage marin chez Conti.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>175</sup> « Phénomène, perceptible dans l'atmosphère ou à la surface du globe, qui peut consister en une manifestation aqueuse, gazeuse, électrique ou optique. » Centre national de ressources textuelles et lexicales, *Trésor de la langue française informatisé*, s.d., en ligne, < <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9t%C3%A9ores> >, consulté le 7 septembre 2022.

Les espaces océaniques ont un statut particulier au sein des études du paysage, entre autres en raison de cette vastitude démesurée qui les caractérise. Le critique littéraire Michel Collot par exemple réfère à la pleine mer (ainsi qu'à la plaine), comme étant un espace « parfaitement plat », ne comportant pas, contrairement aux autres types de paysage, « d'accidents du relief ou de constructions humaines<sup>176</sup> » qui puissent cacher aux sens certains de ses aspects, certaines de ses réalités. L'océan serait pour lui dépourvu de ces « jeux d'écrans » qui, au sein même du paysage, en constituent l'« horizon interne », c'est-à-dire l'ensemble des éléments à l'intérieur du champ perceptif. L'horizon interne s'oppose dans sa pensée à la « ligne au-delà de laquelle plus rien n'est visible », laquelle forme l'« horizon externe »<sup>177</sup> du paysage.

Cette dialectique du visible et de l'invisible, qu'il pose comme étant concomitante à la notion de paysage, n'existerait en mer que dans le rapport à l'horizon « externe » (la jonction lointaine entre le ciel et l'eau). Force est de constater pourtant que les paysages littéraires contiennent mettent en jeu une multiplication de phénomènes intervenant *au sein* même du paysage, créant de *l'invisible* (des parties cachées à la perception) à l'intérieur du champ visuel, faisant ainsi advenir dans les paysages marins un « horizon interne ». Y participent en effet non seulement la rencontre d'icebergs et celle d'autres morutiers qui par moments forment une « ville » mais aussi la survenue de multiples manifestations naturelles (ou météores) comme la violence de la houle, les mouvements des vagues, les nappes de brouillard. Les paysages s'en voient transformés de l'intérieur, car ils se constituent à partir de « jeux d'écran » incessants: la pleine mer, et peut-être la mer des hautes latitudes en particulier, ne peut dès lors plus être considérée comme étant un espace « sans relief », offrant une vue toujours dégagée.

---

<sup>176</sup> Michel Collot, « L'horizon du paysage », *Lire le paysage, lires les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C, 1984, p. 124.

<sup>177</sup> *Ibid.*

Dénier aux paysages marins l'existence d'un horizon « interne » tend à reproduire la conception des mers et océans comme étant des espaces isotropes, vides immensités servant de limites au monde habité<sup>178</sup>. De façon similaire, les paysages marins sont explicitement exclus de la conception paysagère élaborée par le sinologue et philosophe François Jullien. Référant à l'apparente uniformité du « panorama » océanique, le philosophe écrit qu'

[e]n pleine mer [...] le paysage est tari ; il s'est retiré [...] : le rivage est paysage – non la pleine mer [...] parce qu'il n'y a plus là l'intensification éminemment diverse, foisonnante, opérant par *variation* et tissant son réseau, sur laquelle vivre peut se brancher [...] En pleine mer, celle-ci n'est plus qu'un élément marin qui contraste unilatéralement avec son autre, le ciel, ou bien se marie subtilement à lui : la [vue] est accaparée par cette tension unique<sup>179</sup>.

Or cette idée de « variation », qui constitue pour le philosophe un des trois critères formant un *paysage* à proprement parler<sup>180</sup>, imprègne pourtant de toute évidence l'écriture contienne lorsqu'elle évoque la « pleine mer »:

14h00 – La mer étincelle. Les masses vertes se sont élargies, le vent ramasse leurs crêtes et les emporte, elles s'envolent en infinis plumages ; le vent revient, il les soulève plus haut, elles tournoient et retombent ; elles se poursuivent en pluies. Le soleil jette des feux et nous courons dans un arc-en-ciel. La mer déchire des rubans de lumière, elle roule des gouffres. (RO, 71)

Dans cet extrait, chacun des nombreux éléments constituant la description (la mer, le vent, la lumière du soleil, l'arc-en-ciel) est à la fois actif et passif, agissant sur l'un, puis

---

<sup>178</sup> Voir Michel Roux, *L'imaginaire marin des Français. Mythe et géographie de la mer*, Paris, L'Harmattan, coll. « Maritimes », 1997.

<sup>179</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 155. Je souligne.

<sup>180</sup> Avec la *singularisation* et le *lointain*, deux concepts qui seront utilisés et expliqués plus loin.

réagissant aux effets de tel autre, dans une transformation incessante (les crêtes deviennent plumages sous l'effet du vent, les feux jetés par le soleil forment un arc-en-ciel). L'écriture parvient sans contredit à rendre compte de la « variation », au sens où l'entend Jullien, de cette mer qui fait paysage, « activant la vitalité [...] par ce qu'elle met en tension [et] par ce qu'elle engendre d'échange et de transformation<sup>181</sup> ».

Les espaces océaniques ne sont pas qu'immensités « spectacles » face auxquelles « le regard est vaincu<sup>182</sup> ». Mais, bien que les textes contiennent transmettent l'expérience de paysages maritimes qui *sollicitent* le sujet par la diversité des phénomènes s'y déployant, ils transmettent aussi par moments ces images plus usuelles d'un horizon en tant que ligne distante, claire, offrant une perspective vaste. Il est question par exemple « d'étendue[s] sans bornes et sans repère » (CV, 56), qui peuvent constituer un « décor immense » (RO, 65), avec la « mer [qui] est là, partout, [...] sous un immense ciel » (RO, 79). Il en est de même quand elle écrit que le « regard se [perd] dans le cercle d'horizon » (CV, 162). Selon cette dernière image, les yeux, face à l'étendue, n'ont rien de tangible<sup>183</sup> à quoi s'accrocher, ils glissent dans l'espace, *s'égarant* dans le vide qui en vient à absorber le regard, jusqu'à le perdre. Le paysage induit ainsi une sorte d'état de rêverie.

Cette formulation est liée également à l'expression « à *perte* de vue », laquelle réfère, concrètement, au moment où une réalité observée continue d'exister *au-delà* des capacités perceptives de l'œil humain ou, pour être plus exacte, au-delà de ce que la

---

<sup>181</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 191.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>183</sup> Conti parle de *densité* : « En haute mer, nulle densité plus haute que l'air ou l'eau ne se révélera. » (CV, 42)

courbure naturelle de la Terre permet de voir. Elle suppose l'idée de la *fin* de la vue face à un horizon qui lui se présente comme *illimité* car dépourvu de reliefs<sup>184</sup>. Dans un même ordre d'idée, Jean-Marc Besse écrit, paraphrasant Merleau-Ponty, que l'horizon

[...] renvoie à la part d'invisible qui réside dans tout visible, à ce pli incessant du monde qui fait du réel, définitivement, un espace inachevable, un milieu ouvert et qui ne peut pas être totalement thématiqué<sup>185</sup>.

Les paysages marins, peut-être plus encore que d'autres types de paysages, mettent en tension l'idée d'un horizon « pour-soi » (qui existe à travers les capacités perceptives limitées du sujet l'expérimentant) et celle d'un horizon « en-soi » (qui existe indépendamment de celui ou celle qui le regarde). L'écriture contienne aborde les paysages marins à partir de cette intuition tenace d'un *au-delà* de ce qui en est vu, d'un « lointain comme un prolongement sans fin<sup>186</sup> ». Cette intuition confronte l'autrice à l'impossibilité d'étancher sa curiosité vis-à-vis du monde. Effectivement, malgré la vaste perspective qu'offrent les paysages océaniques, le monde ne cessera jamais de se dérober à sa perception et Conti, face à l'horizon « en-soi » demeure prise dans les limites de cet horizon « pour-soi » :

Si le second ne s'était pas par hasard retourné vers cette déchirure de la brume, il n'aurait rien vu : c'est ça la vie quotidienne ; à chaque instant on passe à côté du plaisir, à côté de la chance, à côté de la mort, et on n'a rien vu et on continue à marcher. (RO, 166)

---

<sup>184</sup> Humboldt, cité par Besse, évoquait ce « contraste qu'offrent les limites étroites de notre être avec cette image de l'infini qui se révèle partout, dans la voûte étoilée du ciel, dans une plaine qui s'étend à perte de vue, dans l'horizon brumeux de l'océan. » Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 2000, p. 11.

<sup>185</sup> Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage, op. cit.*, p. 53.

<sup>186</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 196.

Une note en bas de page du *Carnet* (écrite par Laurent Girault-Conti) pointe vers la teneur significative de l'horizon dans la pensée contienne et soutient l'idée d'une dialectique du limité et de l'illimité, du fini et de l'infini, dans son rapport intime aux paysages :

Par l'écriture, par la photographie ou la conversation, Anita Conti usait sous maintes formes du concept de l'horizon, comme si le rappel de cette image (ou vision) définissant la *limite* de ce que l'on peut observer du fait de sa position, ou de sa situation, permettait d'en franchir les *bornes*, de rattacher l'espace au temps, à *ce qui nous échappe*. (CV, 162, je souligne)

Cette sensibilité face à l'horizon se transpose dans l'écriture de telle sorte que les images utilisées pour y référer transmettent souvent l'idée d'une *contrainte*, d'une *limitation*. D'ailleurs, ainsi que le rappelle Michel Collot, la notion de paysage comporte en elle-même l'idée d'une délimitation car ce dernier « n'offre au regard qu'une partie de "pays" (Robert)<sup>187</sup> », l'horizon agissant en son sein comme une borne, comme une sorte de « cadrage perceptif<sup>188</sup> ».

Le passage suivant (dont l'idée centrale est récurrente, dans les deux textes), exprime assez explicitement cette sensation contienne de finitude perceptive, de « contrainte » lors de la navigation en pleine mer :

L'impression d'être devenu le centre du monde naît ici ; le cercle marche avec notre marche. L'horizon devant nous recule et, derrière nous, l'horizon avance ; au centre de ce cercle impitoyable, *Viking* hache la mer comme une lourde bête. Par temps sombre, le cercle se rétrécit ; dans la

---

<sup>187</sup> Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. 15, n° 3, Éditions Belin, 1986, p. 212.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 213.

brume, ses bornes rapprochées sont floues et le danger peut sortir de ses murailles floconneuses, toujours et partout. (CV, 49)

Ainsi, sous sa plume, le « *cercle* d'horizon » (rappelons que le cercle, par définition, est une « courbe plane *fermée* ») emprisonne le *Viking*. Nulle possibilité de s'échapper de ce cercle qui recule à mesure que l'on avance, et qui, à l'inverse, se resserre derrière soi au même rythme, sans que l'on ne puisse jamais espérer agrandir le rayon de cette « impitoyable » prison circulaire. Dans un même ordre d'idées, l'autrice réfère souvent au ciel comme étant une *cloche* : « [l]e vent est froid, les eaux grises, le ciel gris comme une cloche triste posée sur notre cercle » (CV, 108). La rotondité de la vision céleste entourant le navire est renvoyée à l'idée d'un enfermement, à l'impression d'être recouvert d'un dôme. La littérature a beaucoup fait usage de métaphores architecturales pour évoquer le ciel, usant couramment de formules telles que « voute céleste », ou « coupole du ciel ». Or celles-ci réfèrent à ce que l'architecture humaine peut faire de plus haut et majestueux. En comparaison, l'image de la cloche de verre est très prosaïque et ne possède définitivement pas cette connotation d'ampleur, qui ouvre à une certaine transcendance, à un au-delà.

Chez Conti, l'infini et le fini se tiennent par la main, l'un n'est jamais bien loin de l'autre, ou plutôt, pour elle, même en pleine mer (paysage de l'immensité), il n'existe pas vraiment d'infini au sens strict. Par exemple, en écrivant que sur le pont du navire, « [l]a cloche du ciel devient l'infinie maison des hommes » (RO, 119), l'idée du ciel et de son immensité est concomitante à celle de l'habitable restreint (la maison et la cloche de verre). Comme s'il n'y avait d'infini que relativement à cette finitude qu'oblige la limitation de la sensorialité humaine et dont seule l'imagination permet d'entrevoir le dépassement. Notons que cette impression de contrainte qui ressort des descriptions contiennes de l'horizon (et celles, par extension, du ciel, de la mer et de leur point de jonction) varie en intensité en fonction du temps qu'il fait. En effet, c'est la brume, les

nuages ou la noirceur qui contribuent à accentuer l'effet de compression et de limitation auquel est soumis le sujet à bord du navire.

Ces analyses confirment mon hypothèse voulant qu'il existe bel et bien un horizon interne dans les espaces océaniques, auquel contribuent fortement les divers phénomènes atmosphériques qui s'y succèdent. Il paraît donc évident que les images textuelles de Conti disent quelque chose également de la nature propre des lieux parcourus (les mers froides des hautes latitudes) et de l'expérience de la navigation.

### 3.3 À propos des moments de prégnance paysagère

François Jullien écrit qu'« il y a paysage quand le *perceptif* se révèle en même temps *affectif* », ce dernier terme référant moins aux émotions (affects) éprouvées par un sujet au contact d'un paysage qu'à la « pure capacité de [s'en] laisser affecter ». <sup>189</sup> Le fait paysager réside au creux de cet instant où le sujet *est imprégné* de monde, où la sensation d'étanchéité du soi (qui établit justement son identité de sujet) s'amenuise au profit d'une sensation de réciprocité et d'englobement, de participation « originelle » et constitutive au tout du monde. Il y a là bien plus qu'une simple « contemplation » paysagère. Comment référer, considérant cela, à ce *temps d'arrêt* au courant duquel le sujet intensifie (consciemment ou non) son attention aux choses du dehors, qu'il les « expérimente », qu'il en est affecté, comme *sollicité* par elles ? En parlant de *moment de prégnance paysagère* plutôt que de contemplation, l'expérience à laquelle je souhaite référer pourra être entendue comme n'étant pas strictement visuelle, ni nécessairement intentionnelle ou consciente, et s'actualisant sur une période

---

<sup>189</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 93.



potentiellement plus brève. Il s'agira de questionner la manière dont l'écriture contienne témoigne de cette expérience.

En premier lieu, soulignons que les moments de prégnance paysagère, quand ils ont lieu à bord d'un chalutier, n'ont évidemment pas la même teneur que ceux auxquels un sujet peut se soumettre (ou s'adonner) au sommet d'une montagne, à bord d'un voilier, ou face au désert. Le contexte de pêche industrielle impose la plupart du temps une participation ininterrompue et soutenue à des tâches complexes, parfois dangereuses, devant de surcroît être accomplies le plus rapidement possible. Fort mésadapté serait le pêcheur qui, plutôt que de s'affairer à la réparation d'une avarie du filet, s'abîmerait dans l'observation des vagues, ou fermerait les yeux pour mieux sentir la caresse du vent sur son visage. Effectivement, la prégnance paysagère, pour s'actualiser, suppose une *qualité d'attention* appuyée, laquelle est difficilement conciliable avec les impératifs d'efficacité régissant le quotidien des pêcheurs de *Racleurs* et *Carnet Viking*. Dans une amusante adresse au sujet lecteur, Anita Conti partage, à ce propos, une mise en garde :

Quelques précautions à prendre à bord d'un morutier : éviter soigneusement les temps de rêverie appuyé à la lisse inférieure, en admirant les belles visions qu'offrent la mer et le ciel. Ce calme trompeur est soudain traversé d'une avalanche de résidus variés, noyés d'eau grasse. Suivant l'avalanche à quelques secondes près, un glapissement annonce : « Attention !! » Disons qu'à cet instant-là, on a dix minutes pour aller changer de vêtements. Le mousse peut changer, mais l'ordre du phénomène reste rigoureusement constant.<sup>190</sup> (RO, 104)

---

<sup>190</sup> On sent que, même après avoir fait plus d'une fois l'expérience inopportune de cette douche de résidus de poisson, Conti ne s'est pas nécessairement résignée à l'abandon de ce point de vue.

Anita Conti possède un « statut » particulier à bord des chalutiers: son rôle étant différent de celui des autres membres de l'équipage, son rapport immédiat à l'univers marin détonne, lui aussi. L'océanographe, peut-être en raison de ce décalage, ne fait pas que *décrire* les paysages s'offrant à sa vue : ses textes comportent aussi quelques brefs commentaires réflexifs quant à la teneur de la relation paysagère elle-même, où elle oppose implicitement sa propre expérience de l'univers océanique à ce qu'elle peut observer chez ses compagnons pêcheurs. Sans surprise, ce qui ressort principalement de ces commentaires est l'attention moindre que portent les marins aux phénomènes naturels ponctuant leur route, par rapport à l'intérêt manifeste qu'ils éveillent chez elle :

Nous avons laissé l'iceberg à droite sans nous occuper de lui, on n'est pas ici pour faire du tourisme et visiter les curiosités. Puisqu'on l'avait aperçu il avait perdu son maléfique pouvoir, inutile de sacrifier un instant à examiner sa tête plate. Nous sommes passés. (RO, 84)

À bord, les moments de contemplation (ou plus strictement d'« intérêt » porté au paysage) sont réduits, au profit de considérations plus utilitaires : si l'on porte attention aux icebergs<sup>191</sup>, c'est parce qu'ils représentent un danger pour la navigation, et s'y attarder plus longtemps serait une perte d'énergie et de temps.

Généralement, les phénomènes naturels s'enchaînent sans que les hommes ne se laissent distraire : « [d]errière nous monte le soleil : personne ne l'a regardé sortir de l'eau ; notre but, c'est l'ouest. » (RO, 43). Cette phrase illustre bien la disjonction entre le « nous » du texte et le « je » réel de Conti : pour écrire cette phrase, n'a-t-elle pas dû contempler, elle, le lever du soleil ? N'a-t-elle pas, contrairement à ses collègues,

---

<sup>191</sup> Et quelle attention ! Les hommes responsables de les surveiller en viennent à avoir des « yeux d'hallucinés » (RO, 173).

« sacrifié » ledit instant à examiner la tête de l'iceberg pour pouvoir écrire qu'elle était plate? Conti est une voyageuse à bord des chalutiers<sup>192</sup>, bien qu'il y ait une mission professionnelle à l'origine de son voyage. Sa mission exige d'ailleurs une attention à son environnement que ne peuvent se permettre les pêcheurs et qui ne fait tout simplement pas partie des exigences de leur mission à eux. Mais cela ne signifie pas que l'équipage soit « insensible » aux paysages. Effectivement, alors que le *Viking* passe par temps clair au large des îles Lofoten, Conti fait une description minutieuse de ce « paysage de rêve » (CV, 58), et rapporte une phrase du capitaine : « [j]amais je n'ai passé avec un temps comme ça ! » (CV, 60) dit-il. Plutôt évasif, ce commentaire trahit tout de même une certaine *sensibilité* à la vue de l'archipel, un étonnement. Les effets du paysage marin sur les pêcheurs s'expriment au travers de variations dans l'attitude corporelle bien plus que par le langage. Par exemple, après plusieurs jours de pêche dans une brume épaisse, étouffante, Conti décrit la scène suivante :

Aujourd'hui, 16 heures, vient sur nous quelque chose qui serait de l'air, la respiration de l'espace. L'horizon recule toujours. Les gestes de nos hommes se sont arrêtés. Les hommes regardent. Ils sont saisis : les dernières nuées s'arrachent, le ciel s'est ouvert. [...] Les hommes sont muets. (RO, 196)

Le *saisissement* que remarque Conti chez ses collègues, François Jullien le nomme « singularisation » et l'identifie comme étant le premier facteur menant à la « [promotion] du pays en paysage »<sup>193</sup>. Il s'agit du moment où un morceau d'espace perçu

se détache de la platitude d'une étendue monotone [...] qui rend saillant, ou « réveille » à travers ce qu'il fait paraître en lui d'individuation, ce qu'a

---

<sup>192</sup> « On voyage pour contempler ; tout voyage est une contemplation mouvante. » Marguerite Yourcenar et Galey Matthieu, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 324.

<sup>193</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 171.

recouvert le continuum des lieux et des jours : le sentiment soudain d'être effectivement là, dans un « là » qui ressort –, [...] et soi-même *d'exister*<sup>194</sup>.

Ce passage de *Racleurs* met en évidence le caractère pré-réflexif et pré-intentionnel que peuvent prendre parfois les moments de prégnance paysagère, et toute la force purement *phénoménale* de l'emprise qu'un paysage peut avoir soudain sur un sujet qui y s'y frotte. Sans l'avoir cherché, les pêcheurs sont *affectés* par le paysage, leur attention en est monopolisée l'espace d'un instant, au détriment des tâches à exécuter.

Les parallèles implicites entre le rapport de Conti à la contemplation des paysages et l'attitude attendue à bord donnent lieu à des pointes d'humour aux accents autodérisoires<sup>195</sup> mais n'ont pas pour effet de limiter (en longueur ou en détails) ses descriptions paysagères. Les récits contiennent, malgré un contexte qui y est de prime abord peu propice, les traces d'un « je » qui s'ancre profondément et intimement dans les paysages océaniques, allant jusqu'à s'y lover (figurativement) pour dormir :

[...] lentement la brume s'est dissoute, et l'aube a marqué de jaune un horizon dégagé. Le haut du ciel est devenu bleu violet. J'ai longtemps regardé ce décor immense qui s'enflammait au soleil levant, et je suis tombée endormie. (RO, 65)

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>195</sup> Comme le fait de qualifier de « tourisme » l'observation de l'iceberg, et celui de recevoir en pleine tête une chaudière de détritiques si l'on s'arrête pour contempler « les belles visions qu'offrent la mer et le ciel » (CV, 104).

Les moments de prégnance paysagère plongent Conti dans un rapport très serré à l'instant présent : le corps en entier y participe, et rarement dans ses textes la subjectivité de la narratrice est aussi fermement affirmée que dans les évocations de paysages :

En route pour le Groenland! Un frisson secoue mon échine, je crois que j'ai tremblé. Ce n'est pas de la joie, c'est une émotion tellement aiguë et en même temps profonde qu'elle emporte tout en son flot, et je la sens battre comme la vie. Oui c'est cela, c'est vivre, avec les ailes furieuses du vent, et les chocs de l'eau ! (RO, 141)

Cette émotion littéralement innommable est liée à la promesse de la route vers le Groenland, à l'évocation du lieu, mais aussi à cette résonance sensorielle qui l'unit au milieu marin. Voilà ce qui justifie pour Conti, à ce moment précis, sa présence sur le navire. Et quand cette présence est réduite à sa plus simple expression (c'est-à-dire à l'expérience des effets de l'eau et du vent), elle est suffisamment importante, intense, pour constituer une sorte de condensation du fait de *vivre*. Bien que cette émotion n'ait pas de nom, elle a un *état* : elle est liquide comme la mer qui porte le chalutier, ses *flots* ont sa puissance et sa profondeur, et elle bat comme le cœur humain et le roulement incessant de l'océan. Elle agit tel un *débordement* que l'auteur extériorise physiquement (« J'ouvre la porte, je cours, j'attrape l'échelle à plein poings et je me balance d'un coup sur le plancher supérieur » [RO, 141]), dans un élan furieux pour être au plus près du paysage qui prend à ses yeux, à ce moment précis, un caractère exceptionnel : « Jamais aucun ciel du monde ne fut d'un gris si gris, d'un gris de grise tourterelle, d'un si merveilleux gris de griserie. Et je mouche mon nez! Et j'essuie mes yeux...» (RO, 141)

L'écriture prend une ampleur définitivement poétique dans ce passage, le travail du langage lui permettant d'établir une correspondance implicite entre son état intime et l'état du ciel (*gris de griserie*), tout en lui permettant de s'amarrer au moment présent, ou du moins (puisque nous ne savons pas si ce passage a été écrit *in situ* ou *a posteriori*), de revivre *plus tard* la prégnance sensorielle et psychologique de cet instant d'euphorie.

Sa pratique de la photographie, prolongement de la prégnance paysagère, contribue elle aussi à ancrer l'autrice dans le moment présent, elle complète sa pratique de l'écriture. Malgré la vibration du bateau, malgré les intempéries et les débris de la pêche, Conti va sur le pont pour « enregistrer des images en couleur » (RO, 209) :

Tout de même j'ai voulu aussi regarder le ciel et je viens d'essayer de le fixer. Il est vert traversé d'écharpes brochées d'or. Il flambe d'un feu froid. Sur l'horizon des mouvements d'air ascendant aspirent des nuages. (RO, 209)

Jean-Marc Besse écrit que « le paysage est d'abord [vécu], et ensuite parlé peut-être, la parole cherchant surtout à *prolonger la vie*, [...] *le vif qui fait du paysage une expérience*.<sup>196</sup> » Voilà ce que fait advenir, par le truchement d'une résonance poétique marquée, cette brève évocation de l'univers marin : les allitérations (*écharpes brochées*, *flambe d'un feu froid*, *ascendant aspirent*) éveillent l'oreille, donnent envie de *prononcer* la phrase, de mâcher les mots et d'ainsi rejouer le caractère profondément et initialement *corporel* de l'expérience paysagère. Déjouant l'inarrêtable écoulement des instants ainsi que l'extrême fugacité des couleurs du paysage céleste, cette seconde où l'appareil « capture » l'image continuera d'exister plus tard, fixant le moment

---

<sup>196</sup> Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, *op. cit.*, p. 51. Je souligne.

présent, et donnant lieu à une rémanence expérientielle rehaussée par l'écriture poétique.

Mais le rapport de Conti aux paysages rencontrés se fonde également à partir d'une relation au *passé* lointain: les deux textes étudiés semblent infusés de cette même conscience d'une connexion profonde à l'âge avancé de la Terre, à la succession de ses événements géologiques. Par exemple, l'écriture des paysages sous-marins donne lieu à des réflexions offrant une perspective *dilatée* sur la temporalité, décentrant l'humain de la scène du monde au profit des mouvements passés incessants et infiniment lents de la croûte terrestre :

Nous continuons à surnager le Plateau franco-britannique, cette étendue tant de fois effondrée, émergée, puis submergée encore. [...] Les géologues paraissent d'accord pour considérer que c'est seulement à l'époque pliocène, relativement proche de nos temps quaternaires, que les côtes d'Europe et leurs soubassements prirent leur actuelle configuration, mais sous l'immensité du phénomène les terres envahies gardèrent leurs reliefs, et à côté des vieux massifs primaires les plaines et vallées noyées par les eaux ne se sont pas effacées. Ce sont elles qu'ont retrouvées les océanographes. La mer a conservé avec une fidélité terrible toutes les traces de la vie. Sous l'aiguille des sondeurs par les ultrasons les thalwegs des vieux fleuves sont nets et fouillés comme ceux d'une carte d'état-major au XX<sup>e</sup> siècle. Les squelettes fossilisés que l'on a trouvés dans les couches alluvionnaires de ces mers successives font revivre la lutte des bêtes, entraînés dans la lutte des terres et des eaux – et la lutte continue. (RO, 36)

Dans le présent du geste d'écriture, par l'évocation de « paysages » qui existèrent jadis à l'endroit des paysages à présent submergés, Conti fait rejaillir le passé sur le présent, conférant aux réalités naturelles actuelles une profondeur temporelle, une complexité que seules les connaissances géologiques et océanographiques permettent de

découvrir<sup>197</sup>. L'imagination est frappée par l'image de « cette étendue tant de fois effondrée, émergée, puis submergée encore », par le mouvement perpétuel de l'inanimé, et par cette nostalgie immémoriale de la matière (les « vieux fleuves ») qui, si elle change de forme, conserve les marques de tous ses états précédents.

Ainsi, dans *Racleurs*, Conti convoque le passé lointain par l'entremise de connaissances savantes sur la géologie et l'océanographie. Ce recours au savoir scientifique a pour effet d'épaissir la relation au milieu telle qu'elle l'expérimente parce qu'il engendre une parole poétique: « comme si la connaissance se mettait au service de la jouissance [esthétique]<sup>198</sup> ». Ainsi que l'écrit Jullien, « de connaissant que j'étais vis-à-vis du "pays", je *redeviens connivent* [par la poésie] dans un paysage<sup>199</sup> ». Dans *Carnet Viking*, dont le texte s'élabore à partir d'un matériel plus « brut » d'une prise de notes *in situ*, cette même relation à l'histoire ancienne de l'univers océanique est transmise *via* des évocations plus brèves, plus *sensorielles* : « [a]u long de nos infinies fragilités se heurtent les géantes puissances des fluides. Les déferlements qui s'écrasent ont le grondement des éternités » (CV, 49). La connexion intime à un passé paysager immémorial ne puise pas autant dans la science dans *Carnet* qu'elle ne le fait dans *Racleurs*: elle y est plus *directement* poétique.

Les paysages littéraires contiennent impliquent en outre un rapport au *futur*, au « non- advenu », puisqu'ils témoignent souvent d'un *désir*, d'une anticipation active de météores précis: « 21h30 – Gris sinistre. La nuit *enfin* tomberait-elle? » (CV, 128, je souligne) L'autrice souvent *cherche* : « le ciel, les étoiles » (RO, 135), « l'horizon »

---

<sup>197</sup> « [D]ans certains cas, des connaissances préalables peuvent se révéler indispensables pour que le regard puisse vraiment s'exercer [...] » Gérard Coge, *op. cit.*, p. 81.

<sup>198</sup> Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>199</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 215. L'auteur souligne.



(RO, 79) « des reflets d'eau » (RO, 189). Elle est aussi parfois en attente de conditions météorologiques spécifiques : « À quand la pluie et la tempête? À quand le lessivage? Je commence à ne concevoir la pêche à la morue qu'avec un accompagnement torrentiel. » (CV, 123)

Cette hâte n'est liée à aucune considération pratique ou utilitaire (contrairement à un navigateur comme Moitessier, par exemple, qui souhaite des vents favorables à sa progression en voilier<sup>200</sup>) : les éléments paysagers « désirés » le sont en vertu de l'effet qu'ils ont sur l'expérience strictement sensorielle de l'océanographe. Dans ce dernier exemple, la pluie est ardemment souhaitée parce que sans son effet nettoyant les odeurs de poisson deviennent intolérables (« par temps sec et calme, j'étouffe, et le courage de respirer m'abandonne » [CV, 123]) Ainsi, la présence (ou l'absence, dans ce cas-ci) de certains types de météores soumet le sujet à une panoplie de sensations parfois désagréables qui finissent par l'affecter psychologiquement, et déclencher le désir de phénomènes atmosphériques *autres* qui puissent équilibrer cet état et ainsi induire une forme de soulagement.

La manière dont un sujet est affecté, la teneur agréable ou non de sa rencontre avec le paysage, engage la question des *habitudes paysagères*, du degré de familiarité qu'un individu peut avoir vis-à-vis de ce à quoi le milieu, formant paysage, soumet son corps. Les météores, ainsi que nous le verrons dans la prochaine section, peuvent *faire tache*. Dans les textes contiens, la *brume* et le *jour polaire* agissent dans les textes comme une « rencontre effective du paysage », laquelle « apparaît comme la mise à l'épreuve et

---

<sup>200</sup> Bernard Moitessier, *La longue route*, Paris, Arthaud, coll. « Mer », 2005 [1986].

[...] le bouleversement d'une attente perceptive, d'une catégorie de pensée, [et] d'une habitude d'écriture<sup>201</sup>. »

### 3.4 Les effets des météores océaniques

Entrent dans la catégorie des météores toutes les manifestations météorologiques (pluie, neige, vent, etc.), les levers et couchers de soleil, les différentes phases lunaires, les aurores boréales, la présence ou non d'étoiles, les nuances de lumières, etc. Il s'agira dans cette section de s'attarder à ces phénomènes qui ponctuent la relation paysagère, qui teintent et structurent l'expérience en dépit de leur relative fugacité, de leur apparition parfois cyclique, parfois imprévisible, et de leur caractère toujours profondément éphémère. François Jullien, qui étudie la notion de paysage dans la pensée chinoise, pointe d'ailleurs qu'il existe deux binômes chinois pour désigner les paysages: « montagnes-eaux », qui selon lui « établissent le paysage dans sa consistance », et « vent-lumière », ce dernier allant quérir le paysage « au ras de sa manifestation sensible, en rapport au temps qui passe, imprégnant de sa mouvance et de sa luminosité ».<sup>202</sup> Les météores constituent la plupart du temps un point de rupture dans la relation au milieu: même quand ils surgissent progressivement (dans le cas de la brume, par exemple) il y a un « avant » et un « après ». Ils contribuent ainsi fortement à la dimension temporelle du paysage conçu comme expérience phénoménologique.

Les campagnes de pêche à l'origine des deux ouvrages étudiés ici ont été marquées respectivement par deux phénomènes atmosphériques ayant profondément imprégné

---

<sup>201</sup> Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>202</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 99.

le texte et influencé l'expérience paysagère s'y présentant. Lors de la campagne en mer de Barents à bord du *Viking*, Conti et tout l'équipage expérimentent le « jour polaire » (l'autrice dit « jour sans fin »): trois mois durant, au moment du solstice d'été, le soleil ne se couche pas. À bord de *Bois-Rosé*, en route vers le Groenland, c'est la présence envahissante et entêtante de la brume qui, à l'instar du « jour sans fin » dans *Carnet Viking*, agit dans le texte comme un *leitmotiv*.

Ces deux phénomènes affectant le paysage marquent Conti, provoquant chez elle un *trouble* sincère qui s'intègre à son écriture, à la fois sur le fond et sur la forme. Les évocations du jour sans fin sont agrémentées d'une ponctuation presque systématiquement interrogative : « 23 h 55 – Soleil éclatant. Minuit, petit souper chocolat ! Nuit? Jour? Jour ? Nuit? Avec quoi mesure-t-on les heures ivres? » (CV, 154) Ce rythme nyctéméral<sup>203</sup> absolument inhabituel fait perdre ses repères à l'océanographe, chamboulant son rapport au temps, aux paysages. Ce soleil persistant est vécu comme une attaque au corps, il « brûle de fatigue les yeux » (CV, 124), il dérègle le sommeil, il transforme le ciel en une présence « impitoyable » (CV, 124). Il modifie les habitudes contemplatives de Conti, offrant peut-être en même temps des opportunités différentes, élargissant d'une part le temps d'éveil (et donc de présence attentive à l'environnement), et jetant d'autre part un éclairage nouveau (littéralement) sur le monde :

Depuis quarante-huit heures, le soleil continu éblouit des paysages fantastiques et, bien entendu, il n'a pas été question de dormir beaucoup. Une heure par-ci, par-là, le reste du temps grâce aux admirables lunettes noires qui altèrent à peine les paysages, je regarde, et j'écoute. (CV, 61)

---

<sup>203</sup> Ce mot désigne l'alternance du jour et de la nuit sur une période de 24h.

La brume à bord de *Bois-Rosé* produit un effet similaire : « Nous parlons du soleil, mais existe-t-il encore ? N’y a-t-il pas des jours et des jours que nous vivons dans une touffe d’ouate? J’en perds la notion de temps et d’heure. » (RO, 188) Une variété notable de formules sert à désigner dans ses textes ce phénomène de brume quasi permanente : « épaisseur glaciale », « sourde muraille », « mur blanc », « épaisseur pâle », « mur d’ouate », « tunnel de vapeurs ». La brume est pour elle une matière active, dynamique, changeante, qui « s’épaissit, [...] fond en eau » (RO, 64), qui « s’approche de partout, de l’arrière, de l’avant, de chaque bord » (RO, 68), qui « fait grandir des forêts de noirs feuillages » (RO, 194). L’expérience de la brume donne lieu à une réelle multiplication des images et des analogies, elle provoque un débordement langagier, comme si elle envahissait le texte même, au point d’établir une correspondance entre la chose et la manière de l’exprimer.

Ce phénomène naturel prend sous sa plume le statut d’un réel événement : il s’agit d’un surgissement qui déroute parce qu’il ne cesse jamais de surgir, parce qu’il s’étale dans le temps, sans perdre son caractère exceptionnel en raison de l’intensité de son impact. Le corps est affecté, oppressé par cette sorte de solidification de l’air qui à la fois bouche la vue, crée des illusions visuelles<sup>204</sup>, mouille la peau, pèse sur elle, et amortit les sons. Tout cela, en plus de chambouler les habitudes sensorielles, nuit à la navigation, augmentant drastiquement le risque de collision avec d’autres navires ou, plus terrifiant encore, avec un glacier. Ce dérèglement de l’évolution du corps dans son milieu, combiné au danger que cela représente, impacte fortement Conti et les membres de l’équipage :

19h00 – Cette impitoyable brume, impalpable, ce mur qui n’est fait de rien nous rend aveugles et fous. Il détruit tout ce qu’on s’est donné tant de mal

---

<sup>204</sup> « D’ici, sur ce fond de brumes, il serait difficile d’évaluer hauteur ou longueur apparente, les effets de mirage peuvent jouer. » (RO, 172)

à croire. Il m'a enlevé jusqu'à l'impression de cercle! Je suis là, le nez à la rambarde, trempée. Cercle d'horizon ici? Pensez-vous! (RO, 175)

La brume annihile la perception d'un horizon externe, qui se fait comme engloutir par la prégnance de l'horizon interne. Elle accapare toute l'attention contemplative de Conti qui en devient par moments lassée, étouffée. La brume *obnubile* au sens littéral (du latin *obnubilare*, « couvrir de nuages ») et au sens figuré, parce qu'elle envahit les pensées et les sens du sujet, qui en devient comme obsédé.

Dans *Racleurs*, les traversées de portions océaniques brumeuses font place à une intensification très marquée des *moments de prégnance paysagère* :

Moi j'aperçois des falaises trouées de sentiers pâles. La mer, cette avenue couleur de naphte entre des murailles de fumées? La mer, ce boulevard de macadam pluvieux borné par ces masses lourdes ? J'ai froid. Et le cornet de brume râcle comme un klaxon de vieux taxi, et le moteur qui a ralenti son régime tape avec la terreur d'avancer. (RO, 175)

Cette présence brumeuse transfigure l'expérience de l'univers océanique, au point où même l'existence de la mer est figurativement remise en doute. Par l'écriture, Conti travaille le matériau sensoriel qui en résulte, donnant lieu à des analogies qui mettent au jour le caractère profondément changeant et multiforme des paysages. Le *sens* du paysage est alors à refaire et à explorer, exploration à laquelle contribue le geste d'écriture.

## CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition première de contribuer à la revalorisation de l'œuvre écrite de Conti, et d'ainsi pallier au défaut d'attention critique auquel son appartenance à la littérature viatique féminine l'avait vouée<sup>205</sup>. L'étude menée ici comble cette lacune, jetant un éclairage proprement littéraire sur des textes dont la valeur documentaire est habituellement plus volontiers mise de l'avant.

Partant de l'hypothèse que les évocations de phénomènes sensoriels – par leur omniprésence et la puissance des images qui en découlent – fondent et propulsent l'écriture contienne, l'objectif second était de sonder ce rapport foncièrement *corporel* à l'expérience du voyage en haute mer et à l'expression écrite de cette expérience. Pour ce faire, j'ai opté pour une approche phénoménologique inspirée des travaux de Merleau-Ponty. En interrogeant le rapport au monde à partir du vécu, du ressenti, la phénoménologie a permis de mettre en œuvre une lecture sensorielle des récits de Conti. La réflexion de Béatrice Bloch à propos de ce qu'elle nomme la *lecture sensorielle*, m'a par ailleurs permis de saisir que l'écriture d'Anita Conti pouvait correspondre à ce type de réception lectorale.

En effet, le contexte de pêche industrielle duquel émergent ses récits de voyage *Racleurs d'océan* et *Carnet Viking* est particulièrement propice à cette prédominance

---

<sup>205</sup> Les études portant sur les textes de femmes-voyageuses sont beaucoup moins nombreuses que celles portant sur leurs homonymes masculins. Pour une analyse historiographique de la place accordée à la littérature viatique féminine, voir Billie Melman, « Orientations historiographiques. Voyage, genre et colonialisation », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 28, traduit par Céline Grasser, décembre 2008, p. 159-184, en ligne, < <https://journals.openedition.org/cliio/8512> >, consulté le 19 septembre 2022.

de facteurs sensoriels conditionnant l'expérience: l'intensité et la diversité des phénomènes naturels auxquels elle a été soumise à bord des navires ainsi que le contact rapproché avec la faune et la flore marines, sollicitent le corps de telle sorte qu'il est impossible de s'y soustraire. Cette interaction intense entre le corps et l'univers océanique est caractéristique de toute expérience à bord de chalutiers du type de *Bois-Rosé* et de *Viking*. Ce mémoire montre bien que l'écriture contiennent exprime cette interaction d'une manière qui trahit une attention vive et sensible au monde phénoménal: ce « travail perceptif » comme on pourrait le nommer, culmine dans l'écriture et s'y prolonge.

Les trois chapitres qui composent cette étude ont interrogé tour à tour un aspect de ce rapport corporel à l'environnement maritime. Le premier chapitre avait pour but de jeter les bases d'une compréhension plus large de l'écriture d'Anita Conti, en particulier en ce qui a trait aux passages descriptifs qui la ponctuent. J'ai par la suite choisi de donner un angle plus thématique aux chapitres suivants, afin de me pencher plus précisément sur deux éléments essentiels de son expérience de voyage, soit les animaux et les paysages marins. L'intérêt de ces choix thématiques provient du fait qu'ils font l'objet principal de la description dans ses récits. Leur analyse révèle donc la manière dont l'écriture exprime puis prolonge l'expérience et la rencontre avec ces éléments.

Dans le premier chapitre, les travaux de Nathalie Depraz, qui définissent les critères d'une écriture dite « phénoménologique », ont permis d'établir des liens entre la posture phénoménologique et la posture inhérente à l'écriture du voyage. Sont ressortis entre autres les critères suivants: la primauté du registre descriptif et l'intérêt pour

« l'expérience des choses elles-mêmes<sup>206</sup> ». De plus, j'ai pu démontrer que l'écriture contiennent dévoile un autre élément essentiel aux recherches phénoménologiques, qui est celui d'une certaine abolition de la distinction sujet/objet. Effectivement, l'expérience contenue du monde océanique révèle une interrelation très serrée entre l'instance narratrice et les éléments naturels qui sont au centre de sa description: sa perspective n'en est pas une de *surplomb*, mais d'entrelacement.

Le deuxième chapitre a approfondi une question peu soulevée dans l'étude des récits viatiques: celle du rapport s'établissant entre l'écrivain·e-voyageur·se et les animaux qui croisent sa route. J'ai pu constater que la place accordée aux bêtes marines dans l'écriture d'Anita Conti est majeure. Cela témoigne d'un intérêt qui découle de son travail d'océanographe, mais qui finalement dépasse ce seul registre scientifique. La zoopoétique, une approche qui cherche à questionner et revaloriser l'apport des bêtes dans les productions artistiques, a permis de mettre en relief chez Conti les aspects fondamentaux de son rapport aux animaux que remontent les filets. Certaines des préoccupations de la zoopoétique – les animaux comme figures de l'altérité, les multiples aspects de leurs modes d'existence et de leurs apparences, la question de la souffrance animale, etc. – gagnent à être croisées aux notions phénoménologiques convoquées par Nathalie Depraz. J'ai pu démontrer en effet que dans ses descriptions des poissons, Conti use le plus souvent d'un langage *monstratif* plutôt que *démonstratif*<sup>207</sup>: les bêtes sont décrites dans leur style d'apparaître, plutôt que d'être réduites à leurs qualificatifs définitionnels. L'écriture donne à voir l'événement de l'apparition des bêtes, elle exprime quelque chose qui va au-delà des données objectives. Il s'avère de plus que l'océanographe le fait d'une manière qui puisse

---

<sup>206</sup> Natalie Depraz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>207</sup> Nathalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, *op. cit.*



engendrer ce que Pierre-Louis Patoine a défini comme étant une « lecture empathique », c'est-à-dire qui évoque un vécu sensoriel tellement prégnant qu'il éveille dans le corps du sujet lecteur des sensations analogues. Il s'agit autrement dit d'une certaine forme de lecture sensorielle.

Pour représenter l'univers marin, Anita Conti met à l'avant plan de ses descriptions les implications proprement corporelles de l'expérience du monde : c'est ce que le troisième chapitre, consacré aux paysages dans les textes contiens, a tenté d'analyser en profondeur. Comme on le sait, le rapport aux lieux parcourus est à la base de toute expérience de voyage. Or, le paysage marin ne saurait se résumer à ses propriétés ornementales, ou aux « belles vues » qu'il offre: Conti n'est pas un sujet *face* au paysage, elle en est tout entière enveloppée, ses descriptions faisant état de toutes les variations sensorielles qui entrent en jeu dans la rencontre paysagère. C'est pourquoi il s'est avéré pertinent de l'étudier à l'aune d'une perspective phénoménologique.

En somme, dans les textes contiens, l'intensité sensorielle induite par les paysages océaniques est comparable à celle qui marque sa fréquentation des animaux marins. Son écriture témoigne d'une posture de disponibilité face aux manifestations du monde, qui en vient à brouiller les frontières entre le soi et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur. Effectivement, le sujet contien est souvent comme *envahi* par ces deux aspects de son expérience de voyage, que ce soit en raison de la proximité prolongée avec les créatures des fonds marins, ou parce ce que le corps est affecté par l'intensité des météores océaniques. C'est à travers l'analyse d'images textuelles qu'il a été possible de faire ce rapprochement. L'image textuelle, synonyme d'hypotypose, offre dans le texte une description frappante et vivante d'un moment de prégnance perceptive rapportée par

l'auteur·rice: elle porte un fort potentiel « immersif », lequel agit principalement à travers les *implications corporelles* qu'elle met en jeu au moment de la lecture. Comme j'ai pu le constater au cours des analyses, la valeur poétique de ses textes émerge de ces moments où la sensorialité est à l'avant-plan.

Les images frappantes dont fourmillent les textes contiens sollicitent le corps du sujet lecteur, entre autres parce que la corporalité (au sens large) est souvent mise de l'avant: celle des animaux rencontrés, celle des pêcheurs, celle de l'instance narratrice. Même les éléments inanimés, à travers l'usage du procédé de personnification, se voient souvent dotés d'une corporalité: leur matière se dynamise, elle réagit aux multiples fluctuations de la haute mer, elle devient tout aussi changeante, comme si elle y était littéralement *sensible*. L'intensité sensorielle inhérente à la fréquentation de l'univers marin mariée à celle de l'activité de la pêche marchande innerve les textes contiens et ramène l'expression littéraire à ses fondements corporels: c'est pourquoi les réflexions menées par Maurice Merleau-Ponty – qui s'intéresse au rôle de la *perception incarnée*<sup>208</sup> dans le rapport au monde – se sont avérées particulièrement pertinentes pour l'analyse des textes de l'océanographe.

Cette posture d'analyse pourrait d'ailleurs s'appliquer à d'autres récits de voyage, considérant qu'elle offre une lecture qui se situe au plus près de l'intimité de toute expérience, mettant à jour l'évidence de la « genèse sensible du sens<sup>209</sup> » et offrant ainsi une incursion dans les aspects les plus prégnants de ce que nous sentons du monde

---

<sup>208</sup> « Merleau-Ponty cherche à restituer la perception dans son sens originare, qui est d'être notre ouverture au monde, une nature, un corps animé. » Pascal Dupont, *op. cit.*, p. 166.

<sup>209</sup> Natalie Depraz, *Écrire en phénoménologie. Une autre époque de l'écriture*, *op. cit.*, p. 106.

autour de nous. Il s'agit effectivement d'aller cueillir dans l'écriture la manière dont le monde s'est révélé au sujet voyageur, d'être face au rendu écrit de cet enchevêtrement des différentes dimensions du réel. Quant aux textes de Conti eux-mêmes, ils gagneraient assurément à être étudiés en parallèle des nombreux clichés photographiques qu'elle a pris lors de ses voyages en mer. La confrontation de ces deux modes d'expression pourrait créer un espace d'analyse fécond, où la trace écrite et la trace visuelle se conjuguent, approfondissant ainsi le caractère poétique de son legs.

**ANNEXE -**  
**EXTRAIT DE *RACLEURS D'OCÉANS* PP. 66-68**

11h00 - Bientôt les rations.

Il faut que je sorte de la cale avant où je suis allée faire un tour. Je grimpe l'échelle pour retrouver le pont, et la lumière du jour.

Comme le paysage a changé! Il n'y a plus de coloris. À l'horizon, une pâleur ronge la ligne d'eau. Au-dessus de nous le bleu céleste a perdu sa densité. Je quitte l'abri du gaillard pour aller vers l'échelle du treuil, à l'étage du carré dans le château, et je cherche à évaluer la houle ; est-elle amortie ou bien les crêtes blanches sont-elles voilées ? Je ne peux pas le dire mais une impression bizarre me gêne, une impression de moindre liberté, de mur qui s'élève. S'élève-il vraiment? Je veux voir, sentir la course de l'air, l'atmosphère de ce carré m'étouffe. Encore un étage à monter par l'escalier à vis et je débouche dans la passerelle de navigation. L'homme de barre s'engonce dans son écharpe, il est pâle. C'est le froid ? L'officier de quart n'a que des épaules, son visage se penche au-dehors, je ne le vois pas ; mais lui veut voir, voir devant lui, et devant lui l'invisible mur monte de la mer ; il ne laisse filtrer qu'un assaut de vagues décolorées, et des flèches pluvieuses.

Devant, il n'y a plus de paysage. Je voudrais voir l'écran du radar mais il est bouché par un bonnet au-dessus d'un dos élargi d'un cuir fourré ; dessous il y a des bottes ; tout ça c'est anonyme, laissons le veilleur à son poste, je sors de la passerelle ; j'entre dans une épaisseur glaciale ; l'air fond en eau et coule sur mes mains nues, je veux dépasser ce balcon ; une échelle mène au toit de la passerelle, j'en saisis les montants, ils sont froids, le bateau roule durement, des lambeaux de brume passent en nuées ; le vent les jette sur moi ; ils me trempent, mes mains glissent ; je suis seule à la verticale violemment balancée. J'attends les cadences du roulis pour passer d'un coup sur le plancher ; il y a

bien une rambarde qui mène au compas supérieur. Mais ce n'est pas lui qui m'attire, c'est le radar.

[...]

Je m'étire sur le plancher gluant et à quatre pattes, doucement, à chaque roulée du navire, je me laisse glisser vers l'armature de métal, fixée à cinq mètres de là environ. Je glisse mais si je glisse trop il n'y a rien de prévu pour me retenir. Ce bateau magnifique est déconcertant ! Voilà un toit de passerelle sur lequel on établit un engin d'une valeur de 4 millions, au minimum, mais on fait l'économie d'une rambarde. Simple omission qui peut vous faire perdre un homme en trois secondes. Je continue à suivre le roulis en visant le pied du radar, je vise, je m'allonge, ça y est, c'est solide.

Maintenant, calée, mon bras enlaçant une cornière métallique, tous les chocs du vent et de l'eau ne sont plus rien, et je regarde la sourde muraille qui vient sur nous. Elle s'approche de partout, de l'arrière, de l'avant, de chaque bord. Pourtant le moteur tourne: il tape de toutes ses forces 1-2-3-4-5-6... 1-2-3-4-5-6... 1-2-3-4-5-6. Je suis essoufflée. Il tape, rien de doit l'arrêter. Il tape, veillé, surveillé par tous ses gardiens. Il devrait rattraper ce mur blanc devant nous, et le percer. Il devrait fuir cette épaisseur pâle derrière nous et s'échapper d'elle. Il tape avec la continuité terrible des cœurs que l'on écoute la nuit dans le sommeil et qui marchent, à travers joie ou misère. Il tape, ce moteur, et soudain je pense qu'au-dessus de lui et de moi, il y a le ciel.

J'ai levé les yeux, peut-être avant d'avoir pensé, et je n'ai plus osé penser.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Conti, Anita, *Racleurs d'océans*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot/Voyageurs », 2016.

———, *Le carnet Viking. 70 jours en mer de Barents (juin-septembre 1939)*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2018.

### Corpus secondaire

Conti, Anita, *L'océan, les bêtes et l'homme ou L'ivresse du risque*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot/Voyageurs », 2019.

### Corpus critique et théorique

Antoine, Philippe, « Une littérature légèrement fictive », *Viatica*, n° 7, 2020, p. 1-9, en ligne, < <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287> >, consulté le 18 septembre 2022.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2020 [1957].

Barbaras, Renaud, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1999.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Berger, Eve et Vermersch Pierre, « Réduction phénoménologique et époque corporelle. Psycho-phénoménologie de la pratique du "point d'appui" », *Expliciter*, n° 67, 2006, p. 51-64.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

Besse, Jean-Marc, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 2000.

- , *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2009.
- Blengino, Luca, Legendre, Nathaniel et Ranalli, Katia, *Anita Conti, océanographe*, Toulon, Soleil, coll. « Aventure », 2020.
- Bloch, Béatrice, *Une lecture sensorielle. Le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017.
- Bouvet, Rachel, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- Bouvet, Rachel et Myriam Marcil-Bergeron, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, p. 1-23, en ligne, < <https://id.erudit.org/iderudit/1017364ar> >, consulté le 18 septembre 2022.
- Bouvier, Nicolas, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*, vol. 2, n° 214, 1989, p. 177-186.
- , *Du coin de l'oeil. Écrits sur la photographie*, Genève, Éditions Héros-Limite, coll. « Feuilles d'herbe », 2019.
- Calvino, Italo, *Palomar*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.
- Carson, Rachel, *The Sea Around Us*, New-York, Oxford University Press, 1951.
- Cavalieri, Raffaella, « Le dernier siècle des voyages », *Acta Fabula*, n° vol. 6, n° 3, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, décembre 2005, en ligne, < <https://www.fabula.org:443/acta/document1092.php> >, consulté le 23 décembre 2021.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, *Trésor de la langue française informatisé*, s.d. en ligne, < <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9t%C3%A9ores> >, consulté le 7 septembre 2022.
- Cogez, Gérard, *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004.
- Coleridge, Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013.

- Collot, Michel, « L'horizon du paysage », *Lire le paysage, lires les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C, 1984, p. 121-129.
- , « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. 15, n° 3, Éditions Belin, 1986, p. 211-217.
- Cousteau, Jacques-Yves et Paccalet Yves, *La mer blessée. La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1987.
- Daugey, Fleur et Perez, Laura, *L'incroyable destin d'Anita Conti, pionnière de l'océanographie*, Bayard Éditions Jeunesse, coll. « Les romans doc sciences », 2021.
- Depraz, Natalie, *Écrire en phénoménologie. Une autre époque de l'écriture*, Paris, Éditions Encre marine, 1999.
- , *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin », 2012.
- , *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2014.
- Depraz, Nathalie, J. Varela Francisco et Vermersch Pierre, *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*, Bucarest, Zeta Books, 2011.
- Dupont, Pascal, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Éditions Ellipses, 2007.
- Gomez-Géraud, Marie-Christine, « Le corps à l'épreuve du voyage. Chronique d'une mission en Huronie », *Viatica*, n° 1, 2014, p. 1-10, en ligne, < <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=363> >, consulté le 18 septembre 2022.
- Holtz, Grégoire et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage: Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n° 2, 2012, p. 1-30, en ligne, < <http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar> >, consulté le 10 mars 2022.
- Jullien, François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Mayenne, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 2014.
- Le Huenen, Roland, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 45-61.
- Leton, Clotilde, *Anita Conti. Portrait d'archives*, Châteaulin, Locus Solus, coll. « Maritime », 2014.



- Loti, Pierre, *Pêcheur d'Islande*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, coll. « La Collection de Sable », 2012 [1886].
- Louÿs, Gilles, « Nicolas Bouvier : Le corps médiateur », *Viatica*, n° 1, 2014, p. 1-11 en ligne, < <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=392> >, consulté le 18 septembre 2022.
- , « Aller là où le monde vous fait advenir », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 26, mars 2021, p. 1-11.
- Magri, Véronique, « La description dans le récit de voyage », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 7, janvier 1996, p. 35-48.
- Marcil-Bergeron, Myriam, « Le chant des sirènes ou de la démesure océanographique dans les récits d'exploration sous-marine en France (1950-1960) », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2021.
- Melman, Billie, « Orientations historiographiques. Voyage, genre et colonialisation », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 28, traduit par Céline Grasser, décembre 2008, p. 159-184, en ligne, < <https://journals.openedition.org/clio/8512> >, consulté le 19 septembre 2022.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985 [1945].
- Moitessier, Bernard, *La longue route*, Paris, Arthaud, coll. « Mer », 2005 [1986].
- Moniot Beaumont, René, *Histoire de la littérature maritime*, La Rochelle, La Découverte, 2008.
- Pasquali, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Patoine, Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique: Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015.
- Picard, Nicolas, « Littérature et zoologie: les " formes animales " avec Adolf Portmann », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française. », 2017, p. 59-70.
- Portmann, Adolf, *La forme animale*, Paris, La Bibliothèque, coll. « L'ombre animale », 2013.
- Poulain, Catherine, *Le grand marin*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016.

- Renard, Jules, *Histoires naturelles*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.
- Requemora, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, février 2004, p. 249-276.
- Reverzy, Catherine, *Femmes d'aventure. Du rêve à la réalisation de soi*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Riberolles, Gauthier, « Douleur des poissons : va-t-on continuer à noyer... le poisson ? », *La fondation Droit Animal. Éthique et sciences*, en ligne, <<https://www.fondation-droit-animal.org/104-douleur-des-poissons-va-t-on-continuer-a-noyer-le-poisson/>>, consulté le 19 avril 2022.
- Romestaing, Alain, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 153-164.
- Roux, Michel, *L'imaginaire marin des Français. Mythe et géographie de la mer*, Paris, L'Harmattan, coll. « Maritimes », 1997.
- Schaffner, Alain, « Intériorités animales », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 107-120.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978.
- Simon, Anne, « Qu'est-ce que la zoopoétique », *Sens-Dessous*, vol. 16, n° 2, 2015, p. 115-124.
- , « Chercher l'indice, écrire l'esquive : l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin », dans Georges Chapoutier, Catherine Coquio et Georges Engélibert, dir. *La question animale : Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 167-181.
- , « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche: La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1, 2017, p. 83-98.
- , « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 71-89.

- , « Une arche d'études et de bêtes », *Revue des sciences humaines*, n° 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », 2017, p. 7-16.
- , *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.
- Souchard, Flora, *Poésie et dynamique animale. Jules Supervielle, Saint-John Perse et René Char*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Texier, Roger, « La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes », *L'enseignement philosophique*, vol. 62, n° 4, 2012, p. 15-27.
- Thomas-Fogiel, Isabelle, « L'intersubjectivité: perspectives philosophiques et philosophie des perspectives », dans Christiane Moro, Nathalie Muller Mirza, Pascal Roman, dir., *L'intersubjectivité en questions. Agrégat ou nouveau concept fédérateur pour la psychologie?*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2013, en ligne, < [https://www.academia.edu/18650569/L\\_intersubjectivite%20et\\_philosophie\\_des\\_perspectives](https://www.academia.edu/18650569/L_intersubjectivite%20et_philosophie_des_perspectives) >, consulté le 17 décembre 2021, p. 1-31.
- Tinguely, Frédéric, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 146, n° 1, 2006, p. 53-64.
- Vincent, Catherine, « Les animaux: êtres sensibles, sujets de droit », *Le Monde*, 25 octobre 2012, non paginé, en ligne, < [https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/10/25/etres-sensibles-sujets-de-droit\\_1781100\\_1650684.html](https://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/10/25/etres-sensibles-sujets-de-droit_1781100_1650684.html) >, consulté le 19 avril 2022.
- Weber, Anne-Gaëlle, « Le récit de voyage et la fabrique du littéraire », *Viatica*, n° 7, 2020, p. 1-3, en ligne, < <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1253> >, consulté le 18 septembre 2022.
- Weil, Françoise, *La relation de voyage: document anthropologique ou texte littéraire?*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Yourcenar, Marguerite et Matthieu, Galey, *Les yeux ouverts. Entretien avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.