

## Le Voyage dans la poésie d'Elizabeth Bishop ou l'illustration d'une quête identitaire

Astrid Fizyczak

Dans une lettre adressée à la poète Marianne Moore, datée du 14 mai 1942, Elizabeth Bishop (1911-1979) fait référence aux sensations que le voyage lui procure et écrit à leur propos : « *that uneasy heightening of sensation that I think is really essential to travel* » (*One Art*, 108). Comme Bonnie Costello le suggère, le *topos* du voyage, sous la plume d'Elizabeth Bishop, ne s'associe pas tant à une quête qu'à une libération qu'elle exprime en ces termes : « *a means to free ourselves from a parochial view of the world, to heighten sensation and creation<sup>1</sup>* ». Dès les années 1930, Elizabeth Bishop, encore étudiante, effectue de nombreux voyages en Europe, alors que la Seconde Guerre mondiale est sur le point d'éclater (Cook 71). Elizabeth Bishop n'aura de cesse d'arpenter le monde pour explorer l'Europe ou l'Amérique. Tout d'abord, Bishop vécut quelques mois à Paris entre 1935 et 1936 puis, entre les mois de mars et de mai 1936, Bishop explore l'Espagne, le Maroc, Majorque... avant de rejoindre New-York en juin 1936 en compagnie de son amie Louise Crane. De juin à décembre 1937, Elizabeth Bishop est de retour en Europe. Elizabeth Bishop se rend au Brésil pour la première fois en 1951 pour rendre visite à une ancienne camarade, Mary Morse, rencontrée à Vassar où elles avaient étudié. Ce voyage est décisif puisque c'est cette union entre le nord et le sud américains qui la pousse à publier *North & South* en 1955. La poète qui ne devait rester que quelques semaines au Brésil, dans la ville de Petrópolis, y reste en fait dix-huit ans. Nombreux sont les titres de ses recueils (*North & South*, 1946 ; *Questions of Travel*, 1965 ; *Geography III*, 1976<sup>2</sup>) qui démontrent la nécessité d'opérer un voyage en soi en allant à la rencontre ou à l'encontre de l'autre. Les nombreux déplacements géographiques, poétiques et réels, constituent un moyen, pour Bishop, de s'interroger sur sa fonction de poète-géographe.

Dans cet article, nous étudierons principalement les poèmes issus des recueils *North & South* (1955), *Questions of Travel* (1965) et *Geography III* (1976) qu'elle composa alors qu'elle

résidait au Brésil. Nous nous demanderons en quoi le voyage construit une identité multiple. Dans un premier temps, nous verrons à quel point dialogue entre le Nord et le Sud mettent en scène un dialogue entre l'ici et l'ailleurs : les *personae* peuvent-elles s'ancrer dans le paysage ? L'ancrage dans un territoire n'est-il qu'illusion ? Ensuite, nous nous pencherons sur l'expression et la poétique du lieu qui cristallisent une quête identitaire. Enfin, nous démontrerons que Bishop souhaitait embrasser la marginalité afin de véhiculer un message politique et poétique.

### **Cartographier le monde pour contrer l'exil ?**

La poésie d'Elizabeth Bishop interroge donc les espaces et les liens qu'ils tissent entre eux et s'apparente à des carnets de voyages ou des journaux de bord. Elle s'inspire de ses différents voyages pour composer ses poèmes et également des notes que Darwin avait écrites lors de son voyage sur les îles Galapagos (Addison 20). Bishop elle-même visita cet archipel en 1971. La leçon de géographie liminale tirée du manuel scolaire *Geographical Series* de Monteih (G, p.178) qui ouvre le recueil *Geography III* (1976) situe également les points cardinaux entre eux. Elle pose de nombreuses questions quant à la position du voyageur face au monde : « *In what directions is the Volcano ? The Cape? (...) What is in the East? In the West? In the South? In the North?* » (G, p.178, l.16-19), sans toutefois y répondre.

C'est dans *Rhizome* (1977) que Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisent pour la première fois le concept de cartographie sur lequel nous nous appuyerons dans cet article, dans le sens où la carte, au même titre que les voyages décrits par Elizabeth Bishop, est « tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel<sup>3</sup> ». Les poèmes d'Elizabeth Bishop sont souvent comparés à des cartes, à des « boussoles » dans lesquels la poète-géographe arpente l'espace pour le « cartographier » (Mollet-François 19). Le plan, ou la carte, nous invitent à conceptualiser la représentation esthétique et scientifique de l'espace. Ils traduisent et interprètent l'expérience du voyage, tandis que la boussole oriente vers un avenir, vers un voyage et un espace en devenir. Pour Guillaume Sibertin-Blanc, qui s'appuie sur Gilles Deleuze, « cartographier » s'apparenterait à une « activité vitale<sup>4</sup> ». Sibertin-Blanc précise en effet que l'action de cartographier ne repose pas seulement sur la représentation de codes symboliques (Sibertin-Blanc 227) car c'est aussi une façon d'exprimer ses émotions.

La carte devient elle-même une boussole car elle figure la mobilité de l'espace qu'elle décrit comme on peut le constater dans « *The Map* » (NS, p.5) qui évoque les points cardinaux : « *Topography displays no favorites ; North's near as West* » (NS, p.5, v.26). Ce poème, le premier de *North & South*, lui permet de s'autoproclamer poète-géographe comme le constate Brett Candlish Millier. Bishop devient alors « *a self-proclaimed poet of geography* » (Millier

75). La poète nous invite ainsi à concevoir sa poésie comme une carte orientant le lecteur et les *personae*. Ferry suggère en effet que ses recueils *North & South* (1946), *Questions of Travel* (1965) et *Geography III* (1976) encouragent le lecteur à les considérer comme une série de livres « *a connected series of three books about topography, climate, travel, geography.* » (Ferry 53, cité in Andersen 4). Le présent de vérité générale « *Land lies in water* » (*NS*, p.5, v.1), servant à décrire une ancienne carte, tend à peindre, un univers stable qui retrace le parcours d'Elizabeth Bishop. L'illusion de stabilité du réel, dans « *The Map* » (*NS*, p.5), est mise à mal par des répétitions et des échos sonores qui démontrent à quel point le langage – et donc l'expression du lieu – peuvent s'avérer mouvantes. Au vers suivant, le polyptote « *shadowed* » (v.), « *Shadows* » (*NS*, p.5, v.2) ainsi que l'homéoprotéron « *shadows / shallows* » (*NS*, p.5, v.2) puis les allitérations en chuintantes [ch] tendent à souligner l'homogénéité de ces lieux ; toutefois, le mouvant et la mutation des paysages et des êtres interviennent peu à peu. En effet, le lecteur apprend que ces territoires ne sont que des ombres, que les formes s'effacent peu à peu et la *persona* ne parvient plus à distinguer la terre de l'océan : « *investigate the sea, where land is* » (*NS*, p.5, v.23). La cartographie précise ne semble donc qu'illusoire alors que la *persona* ne peut s'emparer des lieux ni même les décrire.

Les *personae* cherchent donc à s'ancrer dans un territoire stable, d'où la construction d'un espace poétique qui prend forme au fil des poèmes. La première partie de *North & South* est constituée des poèmes écrits lors du séjour de Bishop à Paris dans les années 1930 puis des poèmes plus tardifs qui reposent sur ses expériences au Brésil. On constate donc que la description des lieux, au gré de ses voyages, reconstituent une chronologie. L'ordre d'apparition de ses poèmes retrace son parcours. S'ouvrant sur « *The Map* » (*NS*, p.5), posant ainsi le cadre du monde, le recueil décrit ensuite l'espace natal que la *persona* vient de quitter dans « *The Imaginary Iceberg* » (*NS*, p.6) puis l'image d'épinal du pays natal dans « *Large Bad Picture* » (*NS*, p.13). Suivent alors les poèmes parisiens « *Sleeping on the Ceiling* », (*NS*, p.30) « *Cirque d'hiver* » (*NS*, p.32), un retour aux Etats-Unis dans « *Florida* » (*NS*, p.33) et le voyage s'achève enfin sur le Brésil avec « *Cootchie* » (*NS*, p.46). Tous ses autres recueils suivent cette même démarche. De la même manière, son recueil « *Questions of Travel* » (1965), s'ouvre sur une arrivée (« *Arrival at Santos* » *QT*, p.87) et se clôt sur un ultime départ : la mort dans « *The Burglar of Babylon* » (*QT*, p.110). Ce premier poème se termine sur un vers dont la dimension métatextuelle renvoie à l'économie du recueil et aux voyages qui se tissent entre les poèmes et les recueils. En effet, le dernier vers illustre le voyage que le lecteur semble commencer et l'invite à établir une cartographie du monde et des poèmes : « *we are driving to the interior* » (*QT*, p.88, v.40). La *persona* nous invite à nous engouffrer dans le Brésil mais aussi dans le reste

du recueil. Ce jeu de miroir entre début et fin du voyage, entre appel au départ et rêverie du voyage nous invite à considérer la lecture comme un voyage, un moyen de partager l'expérience des *personae*. L'ancrage dans un lieu ne semble être possible que si le voyageur et le lecteur se rendent compte de l'immensité du monde contenue dans une page, dans une carte illusoire mais qui a la vertu d'exister.

### **L'inquiétante étrangeté ou la défamiliarisation de l'espace natal**

Le dialogue entre le Nord et le Sud – entre l'espace habité et l'espace quitté – illustre l'impossibilité pour les *personae* de sentir chez elles où que ce soient. En effet, les *personae* tentent, parfois en vain, d'établir des liens entre l'espace vécu et l'espace quitté. Dans quel but Elizabeth Bishop tend-elle à vouloir établir des liens entre le Sud et le Nord ? Ses voyages constants furent l'occasion pour elle de s'enquérir d'une chose : où élire domicile ? Où élire domicile lorsque l'on ne se sent chez soi nulle part, lorsque l'on se sent une constante invitée et cela même dans la maison familiale, dans le nord canadien ? A la mort de son père, survenue en 1911, puis l'internement en asile psychiatre de sa mère en 1915, Elizabeth Bishop vécut en nomade, allant de maison en maison, logeant chez différents parents. Lors d'une interview donnée à Elizabeth Spires en 1978, Elizabeth Bishop dit à ce propos : « [in] *my relationship with my relatives—I was always a sort of guest, and I think I've always felt like that.* »

Dans « *Questions of Travel* » (QT, p.91), la voyageuse nord-américaine puritaine pose un regard inquiet sur la terre brésilienne qui devient un corps en mouvement, qui respire et broie, digère, nourrit les éléments qui l'habitent « *make them spill over the sides in slow-motion* » (QT, p.91, v.4). Ce poème dépeint le voyage initiatique d'une femme qui débarque pour la première fois au Brésil. Le lecteur peut s'amuser de voir cette voyageuse véritablement choquée et surprise par cette nouvelle culture qu'elle ne cesse de comparer avec ce qu'elle connaît, en témoignent ces vers : « *the sad, two-noted, wooden tune / of disparate wooden clogs / carelessly clacking over / a grease-stained filling-station floor. / (In another country the clogs would all be tested.)* » (QT, p.92, v.36-40). Cette inquiétude passe tout d'abord par une comparaison entre les paysages immobiles du Nord et les paysages sempiternellement en mouvement du Sud, du Brésil en l'occurrence. Le paysage devient un paysage-état d'âme (Colot) et révèle les interrogations, la psyché des *personae*. Leur regard structure l'espace et projette leur monde intérieur sur le monde extérieur. En effet, bien vite, la *persona* exprime sa déception, voire même ses interrogations face à ce paysage qu'elle ne saurait appréhender : « *Is this right to be watching strangers in a play / in this strangest of theatres ?* » (QT, p.91, v.16-17). Ainsi le dialogue entre le Nord et le

Sud s'avère, tout d'abord, source d'inquiétudes. Comment surmonter le choc culturel ressenti vis-à-vis de cette terre vivante et sans cesse en mouvement ? Le paysage, parce qu'il est étranger, devient gigantesque, incertain et réservé aux seuls initiés « *To stare at some inexplicable old stonework / inexplicable and impenetrable* » (QT, p.91, v.22-23). En outre, la répétition de tournures comme « *There are too many waterfalls* » (QT, p.91, v.1) ou « *hurry too rapidly* » (QT, p.91, v.2) démontre à quel point la touriste nord-américaine ne parvient pas à faire communauté, à faire corps avec les habitants de cet espace exotique. Les nombreux enjambements ainsi que les questions rhétoriques dans la première strophe révèlent à quel point la voyageuse ne peut expliquer cette immensité nouvelle avec ses mots mal adaptés à ce nouveau lieu.

Ainsi le dialogue entre le Nord et le Sud s'avère, tout d'abord, source d'inquiétudes. Comment surmonter le choc culturel ressenti vis-à-vis de cette terre vivante et sans cesse en mouvement ? Par conséquent, la *persona* s'avère totalement désorientée alors qu'elle débarque sur ces nouvelles côtes. Le déplacement géographique force celle-ci à modifier son regard. Cette tension, entre immobilité et mutation de la terre, « *travelling, travelling* » (QT, p.91, v.10) se révèle aussi à travers les répétitions des déictiques tels que « *There / here* » (QT, p.92, v.66), qui démontrent à quel point ses sens sont déréglés puisque ceux-ci deviennent synonymes. Le voyage oblige à une modification du regard, à une accommodation du regard qui ne peut subvenir qu'en subvertissant l'ancien regard. Dès les premiers vers de « *Questions of Travel* » (QT, p.91), la voyageuse exilée insiste sur le surplus, l'excès inquiétant « *There are too many waterfalls here ; the crowded streams / hurry too rapidly* » (QT, p.91, v.1-2). Le rejet accentue la rapidité avec laquelle le paysage se modifie et imite l'écoulement insatiable des ruisseaux. Les superlatifs abondent, traduisant sa vaine tentative de s'habituer à ce paysage facteur d'inquiétante étrangeté freudienne – de *unheimlich*. L'inquiétante étrangeté, chez Freud, est une angoisse particulière qui émane du quotidien. Elle se rattache aux objets pourtant déjà connus. Par le biais de ce concept, Freud souhaite démontrer pourquoi le quotidien peut tout à coup devenir étrange. Freud le définit en ces termes :

[L] '*Unheimlich*' n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l'*Unheimliche*', l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu. (Freud 31)

Nous pouvons, par exemple, analyser « *Brazil, January 1, 1502* » (QT, p.89) à la lumière de ce concept. L'anaphore en « *no* » à la dernière strophe accentue l'esseulement des victimes des Conquistadors. Le vers qui introduit cette liste « *not unfamiliar* » (QT, p.90, v.40) paraît étrange car contradictoire, peu clair de prime abord, de fait de cette double négation : « *not unfamiliar : / no lovers' walk, no bowers, / no cherries to be picked, no lute music* » (QT, p.90, v.40-42).

### **Le langage de l'exil ou la difficulté de se sentir chez soi**

Ce sentiment de non-appartenance à un espace l'invite à arpenter le monde dès les années 30 (Pierpont). Le départ constitue donc un moyen pour la poète de découvrir un semblant de stabilité qu'elle a trouvé, un temps, au Brésil. Robert Giroux démontre que le fait que Bishop se rende au Brésil, en tant qu'étrangère, fut libérateur : « *The security of a real home, combined perhaps with the liberating 'foreignness' of Brazil, seemed to free Elizabeth to write.* » (One Art, xvi). De plus, dans une lettre adressée au poète Randall Jarrell datée du 26 décembre 1947, Elizabeth Bishop s'exclame : « *exile seems to work for me: I almost [wrote] a new book of poems [North & South]* » (One Art, 312). L'exil s'avère donc une source d'inspiration intarissable. Dans ses poèmes, Bishop s'interroge en effet sur les rapports entre le même et l'autre. Le point d'origine est par exemple remis en cause implicitement par la mise en page dans le poème « *Arrival at Santos* » (QT, p.87). Le nom de domiciliation de Miss Breen, l'une des voyageuses, se trouve à cheval sur deux strophes « *Glens Fall // s, New York* » (QT, p.87, v.28-29). Selon Mollet-François, « cet émiettement suggère une aliénation du domicile. » (Mollet-François 52). La graphie ainsi que l'incise « *Her home, when she is at home, is in Glens Fall // s, New-York* » tendent à illustrer cette défamiliarisation de l'espace dans lequel on réside. Par cette dislocation, cette aliénation, cette séparation étranges, Elizabeth Bishop démontre à quel point le voyage bouleverse nos repères. Ce « *s* » d'appartenance est isolé, dépourvu d'apostrophe et ne peut que remettre en question la relation d'appartenance (Nesme 25). Elizabeth Bishop semble se construire dans ce balancement perpétuel, dans cet espace déterritorialisé amené à être re-territorialisé ailleurs – au Brésil par exemple où « la conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation <sup>5</sup> ». Claudia Roth Pierpont souligne à quel point, Bishop, à l'image de Crusoe, était sans cesse à la recherche d'un nouveau foyer, peu importe le pays « *Although she was born in Worcester and had spent her earliest life there, and although her father had grown up in the same house, she did not feel at home, or even American* ». Dans « *Poem* » (G, p.196), la *persona* tisse également des liens, des rhizomes entre les différents espaces. C'est de cet interstice hésitant que l'identité duelle de l'exilé – alliant

espace vécu et espace quitté, l'ici et l'ailleurs – voit le jour « *American or Canadian* » (G, p.196, v.2). La maison ou l'espace natal ne s'apparentent donc pas à quelque chose de stable mais à un lieu mouvant et flou qu'il est alors nécessaire de quitter. Ils ne sont pas des « coins du monde » (24) qui nous protègent des illusions comme Bachelard l'entend dans *la Poétique de l'espace*.

En effet, la *persona* dans « *The End of March* » (G, p.199) raconte un voyage passé qu'elle réeffectue en marchant le long de la plage. La corde disparue du cerf-volant métaphorise ce rhizome, ce lien perdu émanant du passé que l'on tente de retrouver « *giving up the ghost... / A kite string ? - But no kite.* » (G, p.199, v.21-22). L'aposiopèse et le silence suivant la présence fantomatique du cerf-volant contraste avec l'épiphore du terme « *ghost* » (G, p.199, v.20-21). En effet, d'un côté la *persona* souligne la présence du fantôme ; de l'autre côté, le fantôme semble disparaître et s'envoler dans le vent comme la corde grâce à ces points de suspension. Ceux-ci miment la disparition progressive de la corde. La corde quitte donc l'espace terrestre pour peupler l'espace céleste. Ces images trahissent l'absence d'appartenance à la terre que ressentent les *personae* en exil permanent. Bishop façonne donc un langage de l'exil pour tenter d'approximer ces impressions. De la même manière, Robinson Crusoe de retour en Grande-Bretagne, se languit de sa petite île et paradoxalement, dans son pays natal qu'il se sent esseulé et exilé « *I'm old. / I'm bored, too, drinking my real tea / surrounded by uninteresting lumber.* » (G, p.186, v.157-159). Toutefois, l'expérience de l'exil est indicible. Seul l'ennui de la solitude est exprimable. L'allitération en [s] aux v.65-66, dans « *Crusoe in England* » (G, p.182), ainsi que les monosyllabes soulignent la dimension rébarbative de l'exil : « *The sun sets in the sea ; the same odd sun / rose from the sea* » (G, p.183, v.64-65). Les répétitions en attestent également. Ainsi, Crusoe tient à établir des liens entre son espace natal et l'espace de l'exil. Cependant, le lecteur s'avère désorienté car ces deux espaces tendent à se confondre du fait de leur insularité : « *Now I live here, another island / that doesn't seem like one* » (G, p.186, v.153-54). On constate que les lieux sont interchangeable : d'une île à une autre, il ne semble guère y avoir de différences. En effet, les déictiques « *here* » et « *now* » insistent sur l'apparence du lieu : tout n'est qu'illusion, faux-semblant. L'ennui viscéral que l'ancien exilé ressent chez lui est frappante car il semble vivre dans un entre-deux : entre l'espace quitté et l'espace dans lequel il réside. Il n'est donc plus que le fantôme d'un lieu remémoré avec peine, île qu'il a abandonnée et qui n'a sa place que dans un musée. Le souvenir du lieu de l'exil s'avère donc une relique que l'on confie au musée local : « *The local museum's asked me to / leave everything to them : / the flute, the knife, the shrivelled shoes* » (G, p.186, v.170-72). L'image du couteau rend compte de la nécessaire rupture entre ces deux lieux : celui de sa jeunesse, puis celui de sa vieillesse-relique.

## Découvrir ses identités multiples grâce aux voyages

Mollet-François note que « l'altérité fait partie de l'identité » (Mollet-François 282). L'exil participe donc à la construction de soi comme c'est le cas dans « *The Prodigal* » (*A Cold Spring*, p.69), poème dans lequel le voyage nécessaire s'apparente à un rite initiatique. En partant, le fils prodigue part à la conquête de lui-même : « *And then he thought he almost might endure.* » (*A Cold Spring*, p.69, v.13). L'endurance – incertaine – permet à la *persona* de faire face aux assauts du doute et du temps. Les deux derniers vers de ce poème mettent en parallèle le temps et le lieu : « *But it took him a long time / finally to make his mind up to go home.* » (*A Cold Spring*, p.69, v.28-29). Cependant, le poème s'achève sur un non-retour : on ignore en effet s'il retournera bel et bien chez lui. On constate donc à quel point la maisonnée, le lieu natal, est source de projections et offre un moule dans lequel les identités incertaines des *personae* en voyage permanent peuvent se fondre. Le voyage est alors l'illustration même d'un balancement et d'une recherche identitaire : les *personae* se situent dans des interstices géographiques pour signifier leur absence d'appartenance au monde du fait de leur dualité. Cette recherche permanente est également visible dans les écrits d'Elizabeth Bishop elle-même. En effet, la poète se confie et explique ne jamais s'être sentie chez elle : « *I feel as much at home as an elephant in negligée*<sup>6</sup> ».

La poésie d'Elizabeth Bishop se nourrit de ce paradoxe. Lorrie Goldensohn démontre à quel point interroger le lieu est un moyen d'interroger l'identité transitoire des *personae* bishopiennes : « *questions of place and identity are buried under the travel theme* » (Goldensohn 196). Multipliant les voyages et les départs, Elizabeth Bishop semble se construire une identité plurielle, à l'image du rhizome deleuzien. Le rhizome, chez Deleuze, s'oppose à l'enracinement. Ainsi, ce concept est proche du phénomène de déterritorialisation ; les deux mettent en avant une identité spatiale impossible et « multi-topique » (Regnauld 13). Cependant, la déterritorialisation annonce une reterritorialisation à venir et à définir grâce aux cartes et aux plans que Bishop dessine. Il paraît juste d'associer ces concepts à la poésie d'Elizabeth Bishop. Le phénomène de déterritorialisation échappe à toute représentation, préférant le symbole et le codage de la cartographie au réel. Le voyage, en tant qu'abandon d'une habitude correspond donc à la déterritorialisation. Dans *l'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari définissent ce concept ainsi : « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis<sup>7</sup> ». Sous la plume de Deleuze et Guattari, un rhizome est un « système » qui se dérobe à la toute-puissance de l'Un. Ils expliquent que :

à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature. (...) Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités.<sup>8</sup>

Selon Bachelard, les voyages reflètent « le jeu dialectique du moi et du non-moi<sup>9</sup> ». Ce jeu entre la présence et l'absence d'un être au sein d'un espace rappelle que l'un des principes de l'hétérotopie, énoncés par Foucault, est « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles<sup>10</sup> ».

Elles tendent un miroir pour illustrer l'endroit où je pourrais être, un espace dans lequel la psyché se projette. Elle offre donc une dualité dans laquelle l'identité de la *persona* se mire. En effet, la corde du cerf-volant disparu, dans « *The End of March* » (G, p.199), symbolise cette absence de fin, de positionnement et de ce balancement perpétuel entre les différents espaces géographiques. Grâce à ces voyages intérieurs, la *persona* se projette en l'autre qui n'est que le reflet d'elle-même. Dans « *The Moose* » (G, p.189) ou « *In the Waiting Room* » (G, p.179) la voix prend conscience de son altérité qui lui apparaît éclatante (Schwartz & Estess, 133). Dans « *In the Waiting Room* » (G, p.179), ce voyage intérieur vital débute dans la salle d'attente d'un dentiste alors que la *persona* « Elizabeth » (G, p.180, v.60) n'a que quelques années. Pour pallier l'ennui, celle-ci lit le *National Geographic* consacré à des femmes en Afrique (G, p.179, v.14). Puis elle s'abîme dans la contemplation des images et au contact de ces femmes radicalement autres, la *persona* prend conscience de son identité. Une telle épiphanie ne se fait pas sans heurts. En effet, pour parvenir à une connaissance de soi, la *persona* est alors submergée par une vague immense, noire et effrayante (G, p.181, v.92). Dès lors, les pronoms « *I* », « *me* » ne cessent de se dresser sur la page. L'anaphore en « *I* » (dernière strophe) révèle la grandeur de l'être naissant, qui est d'ailleurs nommé, et jaillissant de ces pages : « *But I felt you are an I / you are an Elizabeth* » (G, p.180, v.60-61). Alors que le voyage en Afrique depuis les Etats-Unis et cette salle d'attente tente d'affirmer son existence au monde, le prénom « Elizabeth » est écrit en italique, précédé de l'article indéfini « *an* ». Ce choix typographique insiste sur la voix étrangère elle-même qui s'appelle par son propre prénom, qui appartient à une autre. La voix se détache ainsi de son identité, de son unicité et de sa matérialité. Comme Crusoe, l'identité de la jeune « Elizabeth », dans « *In the Waiting Room* » (G, p.179), devient multiple grâce à la lecture du *National Geographic*. Un tel sentiment passe tout d'abord par le délaissement de son identité

antérieure comme le note Susannah Hollister dans son essai : « *she works to activate a sense of belonging within multiple, persistent social contexts, often by estranging familiars or even emptying scenes of human presence* » (Hollister, 400). Elle revendique son identité multiple en insistant sur le cadre spatio-temporel ouvrant et achevant le poème. Cet espace-temps semble ainsi contenir et enfermer le poète dans une époque bien particulière.

### **Voyage et mémoire, poésie de la perte et du deuil**

Pour Bonnie Costello, les voyages poétiques d'Elizabeth Bishop sont intimement associés au *topos* de la mémoire. Voyager, c'est se remémorer la perte. Costello écrit en effet : « *the travel genre is, for Bishop, closely tied to themes of memory.* » (Costello 10). David Kalstone explore à quel point ces deux thèmes, sous la plume de Bishop, sont proches et dit à ce propos que les questions soulevées par le voyage interrogent la mémoire et le deuil : « *questions of travel [raise the] questions of memory and loss* » (Kalstone 26). De la même manière, dans le poème écrit lors de son voyage en Europe dans les années 1930, « *Paris, 7 A.M* » (NS, p.28), la *persona* associe le temps et le voyage. Cette association est symbolisée par la Place de l'Étoile, à Paris, transformée en maisons et urnes funéraires contenant le temps : « *Look down into the courtyard. All the houses / are built that way, with ornamental urns.* » (NS, p.28, v.10-11). Ses poèmes européens dépeignent notamment des êtres ainsi que des scènes éphémères, vouées à laisser une faible trace derrière eux, attestant pourtant leur existence passée. L'image finale du fossile dans « *Quai d'Orléans* » (NS, p.29) en est l'illustration. Ce poème repose sur de nombreux jeux d'échelles, eux-mêmes reposant sur des illusions d'optiques qui prêtent à confusion et sèment le doute dans l'esprit du lecteur : s'agit-il d'un rêve ou d'un conte ? Les feuilles immenses « *Mercury-veins on the giant leaves* » (NS, p.29, v.7), se mêlant aux feuilles plus petites ainsi qu'aux étoiles, sont condamnées à disparaître lentement. Ce qui pouvait constituer le monde de la *personae* n'est en fait que songe évanescant :

*Mercury-veins on the giant leaves,*

*The ripples, make*

*For the sides of the quay, to extinguish themselves*

*Against the walls*

*As softly as falling-stars come to their ends*

*At a point in the sky*

*And throngs of small leaves, real leaves, trailing them,*

*Go drifting by*

*To disappear as modestly, down the sea's*

*Dissolving halls. (NS, p.29, v.7-16)*

Ce poème représente un dernier voyage, celui des feuilles qui remontent le cours de la Seine, qui remontent le cours du temps associant ainsi le thème du voyage au *topos* de la mémoire. En effet, les nombreux enjambements accélèrent le rythme alors que la disparition des feuilles s'avère de plus en plus irrémédiable. Les allitérations en [i] longs et [i] brefs « *real* », « *leaves* », « *trailing* », « *drifting* » ... créent un système d'écho lancinant répétant le mot à l'infini. Le mot et le son s'en retrouvent saturés, à un tel point que la disparition de ce son au point final surprend le lecteur. La répétition de verbes en « *-ing* » tend à matérialiser davantage le processus de flottement puis de disparition car le lecteur a l'impression de véritablement assister à cet adieu qui se déroule sous ses yeux. De la même manière, la polysémie du terme « *leaves* » (NS, p.29, v.7) renvoie certes aux feuilles mais également au départ irrémédiable dont il ne reste que la trace, le fossile sur lequel se clôt le poème. Le poème en lui-même devient alors un fossile, soit la trace du voyage « *'If what we see could forget is us half as easily', / I want to tell you, / 'as it does itself – but for life, we'll not be rid / of the leaves' fossils.* » (NS, p.29, v.21-24). L'écriture d'Elizabeth Bishop repose sur l'exil et la perte, comme le démontre son poème « *One Art* » (G, p.198) qui commence ainsi : « *The art of losing isn't hard to master* » (G, p.198, v.1). Les cinq strophes suivantes s'ouvrent sur l'injonction « *Lose* », le prétérit « *I lost* » ou encore « *losing* ». Un tel polyptote accentue la dimension omnipotente et omniprésente de la perte. Non seulement la *persona* perd deux fleuves (l'Amazone au Sud puis l'Hudson au Nord) et un continent, mais elle perd également l'idée même de voyager : « *Then practise losing farther, losing faster : / faces, and names, and where it was you meant/to travel* » (G, p.198, v.7-9). Le contre-rejet « *to travel* » isole l'action de voyager et l'exclut radicalement du reste du vers. De plus, le rythme ternaire allitératif « *farther, faster, faces* » martèle l'image omniprésente de la perte de soi, des autres et des lieux. De la même manière, l'espace est le lieu du recueillement : à la fois espace de deuil et de souvenir, il oblige les *personae* à effectuer un voyage introspectif en replongeant dans leurs souvenirs. L'identité devient ainsi duelle, multiple et ambiguë car elle est directement associée au temps et à l'écoulement de celui-ci.

## La confrontation entre les langues et phénomènes de *code-switching*

Elizabeth Bishop évoque ces porte-paroles des quartiers délaissés et déshérités qu'elle rencontre au cours de ses voyages au Brésil... Cependant, certains poèmes laissent au contraire entendre les voix de ces premiers qui résonne dans l'espace poétique. Pour faire retentir cette voix esseulée, Elizabeth Bishop a recours à plusieurs moyens. A plusieurs reprises, Elizabeth Bishop mélange les langues pour accentuer l'effet d'étrangeté. En effet, les personnages les plus démunis utilisent souvent deux langues pour communiquer avec la *persona*. C'est par exemple le cas d'un visiteur inconnu qui s'exclame : « *Faustina, Faustina...* » / '*Vengo, señora!*' » (*A Cold Spring*, p.71, v.48-9) dans « *Faustina, Or Rock Roses* » (*A Cold Spring*, p.70). Le visiteur, dans ce poème, se construit donc dans un entre-deux linguistique que Bishop reprend à son compte : elle aussi multiplie les termes en portugais-brésilien ou en espagnol dans l'espoir, peut-être, de ne faire qu'un avec le paysage et ses habitants. Il est à noter que la voix étrangère dans « *Faustina ; Or Rock Roses* » (*A Cold Spring*, p.70) murmure ces mots comme s'ils devaient être tus ou silencieux, comme s'ils étaient d'importance moindre. La *persona* se limite ici à un murmure à peine perceptible et s'avère même supplanté par celui-ci « *By and by the whisper / says Faustina, Faustina...* » / '*Vengo, señora!*' » (*A Cold Spring*, p.71, v.47-49). Le murmure semble éthéré, en suspens, sans être en prise avec le réel et le lieu de la maisonnée ; comme s'il y était étranger et simple visiteur. A la limite de la prosopopée, le murmure étranger ne peut s'avouer qu'à demi-mot. De la même manière, le « *coñac* » (*A Cold Spring*, p.71, v.56) – le terme étranger – est-il minimisé par l'adjectif « *little* » (« *A Cold Spring*, p.71, v.56) le précédant. Faire référence aux phénomènes de *code-switching* reflète donc son désir de fusion avec ce territoire nouveau et sa population. Il s'agit également d'un moyen, pour Bishop, de souligner l'étrangeté, la petitesse et la vulnérabilité des *personae*. Vulnérabilité renforcée par l'insistante portée sur la pauvreté de Faustina. Celle-ci se plaint de son emploi de domestique plusieurs fois dans le poème « *complaining of, explaining, / the terms of her employment.* » (*A Cold Spring*, p.71, v.57-58). A la fois héros et personnages solitaires, une telle dualité paradoxale est illustrée par l'oxymore décrivant le visage de Faustina « *Her sinister kind face* » (*A Cold Spring*, p.71, v.60). Alter-ego de Faust, Faustina devient un personnage ambigu, trouble à la fois grandiose – le visiteur se confie à elle – et trouble ou vulnérable. L'identité confuse de Faustina se construit donc en marge de la société. En outre, ces deux langues donnent aux lecteurs l'impression de voyager avec les *personae*, d'assister à ces scènes. Elle mentionne par exemple le verre de « *coñac* » dans « *Faustina ; Or Rock Roses* » (*A Cold Spring*, p.71, v.56), ou bien le verre de rhum brésilien « *cachaça* » dans « *The Riverman* » (*QT*, p.104, v.32 et 37). Cette dualité linguistique et identitaire

atteste un désir de fusionner avec l'autre et la volonté d'écrire des poèmes vraisemblables.

Enfin, il est à noter que le recueil « *Questions of Travel* » (1965), dédiée à sa compagne, l'architecte brésilienne Lota de Macedo Soares commence par une citation du grand poète portugais du 16<sup>ème</sup> siècle, le Camoëns. Aimer... n'est-ce pas aussi un voyage vers l'autre ? Nous concluons ainsi par ses mots : « (...) *O dar-vos quanto tenho e quanto posso, / Que quanto mais vos pago, mais vos devo*<sup>11</sup>. » (83) L'utilisation du portugais crée un espace intime entre Bishop et Lota, excluant possiblement le lecteur de cet entre-deux intime et linguistique. Le lecteur est donc marginalisé par cette langue étrangère. Seul le lecteur initié à cette langue, ou un peu curieux de s'enquérir de la traduction peut en saisir le sens puisque Bishop a choisi de ne pas ajouter de note pour traduire ces vers.

On constate donc qu'Elizabeth Bishop a recours au multilinguisme. Pourquoi, peut-on se demander ? Est-ce parce que la multiplicité des langues fait écho, encore une fois, au rhizome deleuzien en multipliant les liens possibles entre les différentes cultures ? Chaque langue se redéfinit ainsi en se conjuguant à l'autre langue. Les langages se mêlent les uns aux autres créant un nouvel espace poétique que Bishop investit. Ces entrelacs linguistiques mettent en rapport le familier et l'étrange apprivoisé et lui permettent de construire une identité plurielle.

### **Le voyage réel et le voyage fantasmé : comment combiner l'esthétique surréaliste avec un manifeste politique ?**

C'est aussi en établissant une généalogie littéraire qu'Elizabeth Bishop souhaite établir des liens entre les différents espaces. Dans « *The Riverman* » (*QT*, p.103), celle-ci rend par exemple hommage au *magic realism* [réalisme magique] de la littérature sud-américaine. Ce mouvement littéraire brouille les dichotomies apparentes entre les animaux et les hommes par exemple. Elle s'inspire des légendes du folklore brésilien. Ainsi, ce poème narre le voyage fantasmé – ou réel (?) d'un pêcheur. Comment savoir puisque la *persona* refuse de prendre position en décrétant ce voyage purement fantasmé. Le poème commence par un appel, la nuit : « *I got up in the night / For the Dolphin spoke to me* » (*QT*, p.103, v.1-2). Ainsi, dès le début, ce voyage relève de l'onirisme. « *The Riverman* » décrit les voyages nocturnes d'un pauvre pêcheur brésilien, séduit par une déesse aquatique : Luandinha, mi-femme, mi-reptile. « *The Riverman* » (*QT*, p.103) évolue dans un milieu ordinaire et quotidien auquel, dans ses moments d'ivresse, il n'appartient pas.

En outre, ces nombreux voyages font appel à tous nos sens afin que le voyage nocturne et fantasmagorique devienne une véritable expérience sensorielle. Pour ce faire, Elizabeth Bishop multiplie les synesthésies pour faire prendre conscience au lecteur de l'ampleur inouïe du voyage. C'est en effet lorsque l'homme délaisse les repères familiers dans « *The Riverman* » (QT, p.103) et accepte l'incompréhension et la perte des sens étourdissante et enivrante, cette ivresse des sens provenant de cet alcool et du fait de vivre dans une telle existence confinée. Dès que l'homme accepte de lâcher prise et de sombrer en lui-même ou dans les profondeurs aquatiques qui l'habitent, il perd la notion du temps. Il s'avère prisonnier de ces êtres sensuels et érotiques. En effet, la déesse met en émoi tous ses sens, dans une synesthésie silencieuse et latente. De fait, « *The Riverman* » (QT, p.103) mentionne les cinq sens « *she blew cigar smoke / into my ears and nostrils I understood, like a dog, / although I can't speak it yet.* » (v.49-52). L'odorat, s'ajoutent la vue et l'ouïe, le goût de l'alcool laissé sur la langue (« *They gave me a shell of cachaça* » ; « *We drank cachaça and smoked* » QT, p.104, v.32-37) fait encore effet et l'aide à comprendre cette langue inconnue qu'il ne maîtrise pas encore tout à fait. Il lui faudra revenir et accepter le retour sur soi pour l'apprendre : « *Three times now I've been there* » (QT, p.104, v.58). Lorsqu'il apprend à dompter sa confusion, il redevient un être uni avec la nature et émanant d'elle. La nature déifiée le pénètre et ne fait qu'un avec le pêcheur « *into my ears* » (QT, p.104, v.50), « *I waded into the river (...) inward* » (QT, p.103, v.22 et 24). Les prépositions « *into* », « *in* » (QT, p.103-104, v.19, 24, 50...) sont extrêmement fréquentes et symbolisent cette fusion magique qui s'opère, au cours de ces voyages nocturnes et aquatiques, entre le pêcheur-voyageur et la déesse. La poésie bishopienne se construit sur un espace de l'entre-deux et cultive l'ambiguïté. Pour ce faire, elle décrit notamment des *personae* ni tout à fait endormies, ni tout à fait éveillés. Un tel état second permet d'atteindre ce que Cheryl Walker et Oxenhandler qualifient de « point sublime » (45), c'est-à-dire que ce dialogue entre l'état de veille et l'état de sommeil permet de fusionner la *persona* et ses paysages ou voyages intérieurs. Dans certains poèmes, les *personae* ne parviennent à trouver le sommeil ou viennent au contraire de se réveiller ; les paupières encore alourdies par leur rêve. Elles dramatisent un dialogue entre le conscient, l'inconscient ; le rêve et la perception du monde (Mullen 63). Ainsi, le rêveur et le voyageur se confondent-ils pour établir une acerbe critique de la société. C'est donc la pauvreté de son quotidien que le pêcheur souhaite fuir. Il se construit une identité duelle en marge de la société symbolisée par la folie de ce rêve-voyage. Il fait fi des frontières qui subsistent entre les hommes et les dieux, les animaux et les hommes, les lieux prosaïques et les lieux imaginaires pour se doter d'immenses richesses. De la même manière, dans « *Faustina ; or Rock Roses* » (*A Cold Spring*, p.70), les rêves ont pour but de nous ouvrir les portes d'un monde plus égalitaire,

mêlant ainsi rêves et manifeste politique. Faustina s'exclame en effet « *Oh, is it / freedom at last, a lifelong / dream of time and silence, dream of protection and rest* » (*A Cold Spring*, p.71, v.63-66). La liberté enfin trouvée est associée au rêve. Le parallélisme de construction crée un effet de répétition certes mais aussi de gradation car le temps et le silence sont supplantés par des thèmes plus forts : ceux de la protection et du repos.

### Revendiquer la puissance de la marge grâce aux voyages

Le lecteur semble se heurter à un constat flagrant : le retour est impossible et la *persona* poétique est condamnée à embrasser la marginalité. Un tel retour impossible est par exemple clairement visible dans « *Questions of Travel* » (*QT*, p.91). La voyageuse n'a pas encore posé le pied sur le sol brésilien qu'elle constate que les nuages ressemblent à la coque d'un bateau chaviré. Vaste présage : « *the mountains look like the hulls of capsized ships* » (*QT*, p.91, v. 11). Toutefois, Bishop embrasse la marginalité. La poète fait également part de ses impressions, assez semblables à cette voyageuse, dans une lettre adressée à sa psychanalyste, le Dr Anny Baumann, datée du 28 juillet 1952 : « *It seems to be mid-winter, and yet it is time to plant things—but my Anglo-Saxon blood is gradually relinquishing its seasonal cycle and I'm quite content to live in complete confusion, about seasons, fruits, languages, geography, everything. . .* » (*One Art*, 243).

Cette tension entre l'espace de l'ancrage familial et la marginalité cristallise le positionnement d'Elizabeth Bishop dans l'entre-deux culturel que seuls les voyages parviennent parfois à matérialiser. En outre, Shira Wolosky explique que le poème, chez Bishop, est un lieu « *domestic and alien, both homelike and homeless*<sup>12</sup> » : cet entre-deux lui permet donc d'écrire depuis la marge. Ce n'est alors guère un hasard si Elizabeth Bishop, au cours de ses pérégrinations, rend visite aux plus démunis. Les *personae* sont conscientes de la dure réalité sociale. En effet, elle inclut au cours de ses voyages les parias et les marginaux (McIntosh 231). Ceux-ci oscillent constamment entre ombre et lumière, entre invisibles – à cause de leur statut social – et visibles. Les enfants, menacés de disparaître absorbés par un ciel furieux, dans « *Squatter's Children* » (*QT*, p.93), tentent toutefois de survivre malgré leur « *little, soluble / (..) arks* » (*QT*, p.93, v.19-20). Leur identité risque de se dissoudre car l'orage terrible se prépare à les éradiquer de ce monde. La *persona* porte également un regard plus attendri sur Balthazar, un mendiant-roi dans le poème « *Twelfth Morning ; Or What You Will* » (*QT*, p.108). Dans ce poème, le temps semble être suspendu. Pourtant, malgré cet environnement délétère « *the thin gray mist lets everything show through* » (*QT*, p.108, v.2), « *cement and rafters sticking from a dune.* » (v.5), « *shopworn* » (v.6), « *the sand-piper / heartbroken's cries* » (*QT*, p.108, v.11-12)

... il fait preuve de courage. En effet, la répétition du « je » atteste – renforcée par la présence des italiques – un regain d'énergie « *and I / I am / its highlight* » (QT, p.108-109, v.27-28-29). C'est ainsi de la marginalité bafouée que la vie est amenée à surgir. Le titre lui-même évoque une épiphanie, une réalisation de sa pleine puissance.

De la même manière, dans « *The Burglar of Babylon* » (QT, p.110), Bishop narre l'histoire d'un autre marginal issu des *favelas* : Micuçu. Les premières strophes mettent en scène la cavale de cet homme qui cherche à échapper à la police. Il tente de se confondre avec le paysage censé le protéger, lui qui connaît la nature par cœur. C'est pourquoi, la *persona* accorde une importance primordiale au lieu et c'est ce lieu mortifère qui va définir la suite de l'histoire. L'homme se retrouve en effet encerclé par plusieurs collines au nom annonçant la tragédie à venir : « *There's one hill called the Chicken, / And one called Catacomb* » (QT, p.110, v.15-16) ou encore « *hill of the Skeleton* » (QT, p.110, v.18). En ce sens, cet homme est le porte-parole silencieux de sa communauté victime de déterminisme social. Toutefois, Elizabeth Bishop – fidèle à elle-même – ne nous offre pas à lire un manifeste politique. Au contraire, c'est finalement au lecteur de reconstruire le sens. Ainsi, la notion de déterminisme social n'est pas exprimée telle quelle puisque Bishop a recours à des stratégies poétiques pour souligner ce point. En effet, la dimension extrêmement répétitive du poème nous laisse percevoir ce déterminisme social irrémédiable. La dimension circulaire du poème participe à cette dénonciation sociale. On constate que la première strophe réapparaît et clôt le poème : « *On the fair green hills of Rio / There grows a fearful stain:/ The poor who come to Rio / And can't go home again.* » (QT, p.115, v.185-188). Cette première strophe annonçait alors la mort à venir, mort qui ne surviendrait qu'à la fin de cette longue ballade.

On constate donc que ces poèmes évoquent toujours des personnages en marge de la société. Les voyages, sous la plume d'Elizabeth Bishop, ont des vertus politiques car ils mettent l'accent sur la marginalité et la marginalisation. Steven Axelrod étudie le poème « *Pink Dog* » (*Uncollected Poems*, p.212) à la lumière de ces deux thèmes et analyse le regard que Bishop porte sur la marginalité. En effet, dans cette fable, le chien rongé par les puces et la misère représente le peuple brésilien. Il est le spectacle et la risée de tous lors du Carnaval qu'évoque la *persona*. Tout d'abord, celle-ci insiste longuement sur son aspect anthropomorphique miteux : « *Oh, never have I seen a dog so bare! / Naked and pink, without a single hair.../ Startled, the passersby draw back and stare.* » (v.4-6), puis : « *In what slum have you hidden them (...) ?* » (*Uncollected Poems*, p.212, v.11) Seul le masque du carnaval permet de s'extraire de cette

solitude marginale pour rejoindre la foule : « *Now look, the practical, the sensible// solution is to wear a fantasía.* » (*Uncollected Poems*, p.212, v.27-28). Dans ce renversement que le carnaval engendre, il offre un nouvel espace plus égalitaire, masquant la pauvreté et la misère. Selon Mikhaïl Bakhtine, « Dans le carnaval s'instaure une forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un *mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante<sup>13</sup> ». Axelrod étudie donc ce poème à la lumière du carnaval bakhtinien et indique qu'à travers ce chien, elle s'adresse à tous les rejetés de la société (Axelrod 68). Par ailleurs, celui-ci précise que le poème repose sur le rythme des instruments à percussion qui évoquent le carnaval de Rio. Cette musique du vers accompagne le groupe de danseurs. Elle s'exprime notamment par le biais d'allitérations « *paralytics, parasites* » (*Uncollected Poems*, p.212, v.16), de monosyllabes « *bare* », « *hair* », « *stare* » ... (*Uncollected Poems*, p.212, v.4,5,6). Toutefois, ce poème – constitué uniquement de tercets – rappelle *La Divine Comédie* de Dante (Axelrod 71). Ce mélange des genres atteste également un désir, de la part de Bishop, de rendre compte du carnaval sur un discours social et politique. Selon Axelrod, ce mélange de genres et de scansions démontre l'amour que Bishop porte pour les frontières duelles, poétiques et génériques dont elle fait fi (Axelrod 75). Par conséquent, la marginalité que dépeint Bishop dans « *Pink Dog* » (*Uncollected Poems*, p.212) crée un univers à part, « *a world elsewhere* » (Poirier, cité in Axelrod 75), à l'image du carnaval. Mollet-François écrit à ce propos que « L'isolement de l'artiste, sa marginalité, réapparaissent maintes et maintes fois dans la littérature, que ce soit pour le présenter comme un visionnaire, un élu ou un paria. » (Mollet-François 278). En effet, la *persona*, chez Elizabeth Bishop, illustre la fragilité et la vulnérabilité des parias et marginaux. Dans le poème « *Squatter's Children* » (*QT*, p.93), les enfants apparaissent impuissants vis-à-vis de la nature. Ils sont noyés dans l'immensité du monde. Les nombreux monosyllabes, pour décrire les enfants, ainsi que les occlusives insistent sur leur petitesse. Ils apparaissent tels des taches minuscules, des traces d'existence finalement fossilisées dans la répétition et les allitérations des occlusives « *specklike* » (*QT*, p.93, v.2-3). Les enfants sont associés à la maison, au lieu dont ils émanent, grâce aux répétitions du terme « *specklike* » qui les qualifient. Les sons paraissent ainsi hachés, dépourvus de souffle tout comme les flancs des collines « *unbreathing sides of the hill.* » (*QT*, p.93, v.1). C'est en donnant voix et corps à ces personnages en marge, que Bishop se construit en tant que poète de la marge, de l'exil et du voyage. La *persona* se dote ainsi de multiples voix et langages au cours de ses pérégrinations pour adopter de nouveaux regards. Ces derniers participent à la construction de son identité multiple et en mouvement perpétuel.

## Conclusion

Dans un premier temps, voyager, selon Bishop, est nécessaire pour acquérir une meilleure connaissance de soi et pour organiser un dialogue entre les cultures, entre le Nord et le Sud. En outre, sa poésie se définit par les déplacements qui interrogent l'exil et l'identité. Si l'on associe Bishop à l'oiseau migrateur dans « *Sandpiper* » (QT, p.129), nous constatons à quel point la *persona* est sans cesse en quête de nouveauté : « *He runs, he runs to the south, finical, awkward, / in a state of controlled panic, a student of Blake* » (QT, p.129, v.3-4) dit-on à propos de cet oiseau poète. Sa quête la pousse à découvrir de nouveaux territoires. Ainsi, les poèmes cherchent à s'enraciner dans plusieurs espaces. Le refus de géo-localiser précisément l'espace natal est alors opéré par une défamiliarisation de l'intime et de la sphère domestique. En outre, le voyage peut être spatial tout comme il peut être temporel alors que les *personae* nous invitent à replonger dans nos souvenirs afin de refaçonner, de transformer notre identité. Cette dernière s'avère ainsi multiple car elle évolue dans plusieurs espaces, sur plusieurs continents et à différentes époques. Enfin, le voyage recouvre donc des dimensions littéraires bien sûr, mais également politiques et linguistiques dans les écrits d'Elizabeth Bishop. Les voyages, pour Bishop, sont un moyen d'illustrer l'identité ambiguë et susceptible des changer des *personae*. Ils représentent une part essentielle de la vie de la poète mais ils sont aussi des symboles qui rattachent – de manière illusoire – un être à un paysage, à un espace. L'identité se construit dans l'interstice créé entre les différents lieux.

---

<sup>1</sup> Costello, Bonnie. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*, Harvard University Press, 1993: 128.

<sup>2</sup> Nous indiquerons les titres de recueils ainsi : *North and South* : NS ; *Questions of Travel* : QT ; *Geography III* : G. Les titres de pages renvoient à cette édition : Bishop, Elizabeth. *Poems – The Centenary Edition*. London: Chatto & Windus, 2011.

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Rhizome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977: 20.

<sup>4</sup> Sibertin-Blanc, Guillaume. « Cartographie et territoire. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité chez Gilles Deleuze ». *L'Espace Géographique*, 39. 3 : 227.

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *L'Anti-OEdipe*, Paris: Editions de Minuit, 1972: 306-307.

<sup>6</sup> Lettre d'Elizabeth Bishop à Frani Brough, amie du lycée, datée du 30 août 1929, *One Art*: 4

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *L'Anti-OEdipe*, Paris: Editions de Minuit, 1972: 162.

<sup>8</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980: 13 -31.

<sup>9</sup> Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaire de France, 1957: 24-25.

<sup>10</sup> Foucault, Michel. « Des espaces autres. Hétérotopies »

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. 1967. [consulté le 6 septembre 2020].

<sup>11</sup> « (...) *giving you all that is in my power / as the more I pay you, the more I owe you.* » Le Camoëns, « *Whoever, Lady, Sees Plainly On View* » 1595. Trans Landeg White, 2006 : <https://www.poetryinternational.org/pi/poem/8404/auto/0/0/Luis-Vaz-de-Camoes/Whoever-Lady-sees-plainly-on-view/en/tile> [consulté le 8 mai 2020].

---

<sup>12</sup> Woloski, Shira. « Representing Other Voices: Rhetorical Perspectives in Elizabeth Bishop ». *29.1*, (Spring 1995): 13, cité par Gutthy, Agnieszka. *Exile and the Narrative/Poetic Imagination*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010: 105.

<sup>13</sup> Bakhtine, Mikhail. *La Poétique de Dostoievsky*, Paris : *Le Seuil*, 1970 : 169.

### Opus cites

Addison, Catherine. "Gender and Race in Byron's 'The Island' and Mitford's *Christina*. (Lord Byron, Mary Russell Mitfort)". *Antipodes* 18.1, (June 2004): 72-77.

Andersen, Karin Havstad. *Travel and Memory as Thematic Terrain in the Poetry of Elizabeth Bishop (1911-1979)*. Oslo: Presses de l'Université d'Oslo, 2007.

Anderson, Linda & Shapcott, Jo. *Elizabeth Bishop: Poet of the Periphery*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 2002.

Axelrod Gould, Steven. "Heterotropic Desire in Elizabeth Bishop's 'Pink Dog'". *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 60.3, (Autumn 2004): 61-81.

Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. 1929. Ed Julia Kristeva and trans. Julie Kolitcheff. Paris: Le Seuil, 1970.

Bishop, Elizabeth. *Poems- The Centenary Edition*. 1976. Ed Farrar, Straus & Giroux, London: Chatto & Windus, 2011.

Costello, Bonnie. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*. New York: Harvard University Press, 1993.

Cook, Eleanor. *Elizabeth Bishop at Work Book*. New York: Harvard University Press, 2016.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

----- . *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980.

----- . *Rhizome*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté*. 1919. Ed E. Marty and trans. Marie Bonaparte. Paris: Éditions Gallimard, 1933.

Foucault, Michel. « Des espaces autres. Hétérotopies »  
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. 1967.

Giroux, Robert & Schwartz, Lloyd. *One Art: Elizabeth Bishop's Letters*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994.

- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Goldensohn, Lorrie. *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*. Columbia: Columbia University Press, 1993.
- Gutthy, Agnieszka. *Exile and the Narrative/Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Hollister, Susannah. "Elizabeth Bishop's Geographic Feeling". *Twentieth Century Literature* 58.3, (Fall 2012): 399-438.
- Kalstone, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. London: Chatto & Windus, 1991.
- McIntosh, Hugh. "Conventions of Closeness: Realism and the Creative Friendship of Elizabeth Bishop and Robert Lowell", *PMLA* 127.2, (March 2012): 231–24.
- Millier, C. Brett. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory Of It*. Los Angeles Oxford: University of California Press Berkeley, 1995.
- Mollet-François, Lhorine. *Formations du sujet lyrique dans les écrits d'Elizabeth Bishop*. Université de la Sorbonne Nouvelle : Paris III, 2009.
- Mullen, Richard. "Elizabeth Bishop's Surrealist Inheritance". *American Literature*. 54.1, (March 1982): 63-80.
- Nesme, Axel. *Elizabeth Bishop: The Complete Poems and "looked our infant sight away"*. Paris: Ellipses, 2002.
- Regnauld, Hervé. "Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes", *Chimères*, 76.1 (2012): 194-204.
- Roth Pierpont, Claudia. "Elizabeth Bishop's Art of Losing". *Books New Yorker*. 6 March 2017 [https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/06/elizabeth-bishops-art-of-losing],
- Sibertin-Blanc, Guillaume. "Cartographie et territoire. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité chez Gilles Deleuze". *L'Espace Géographique*, 39.3 (2001): 210-223.
- Schwartz, Lloyd & Estess, Sybil. *Elizabeth Bishop and Her Art*. Michigan: University of Michigan Press, 1983.
- Spires, Elizabeth. "Elizabeth Bishop, The Art of Poetry". *Paris Review* 80. 27, (Summer 1981): 35-57.
- Walker, Cheryl, "Metaphysical Surrealism in the Poetry of Elizabeth Bishop". *Christianity and Literature* 48.1, (Fall 1998): 45-60.

