



Photographie et récit de voyage : regards pluriels sur les voyages de Freya Stark en Orient

Sandra Benchehida

► To cite this version:

Sandra Benchehida. Photographie et récit de voyage : regards pluriels sur les voyages de Freya Stark en Orient. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01213454

HAL Id: dumas-01213454

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01213454>

Submitted on 8 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Photographie et récit de voyage: regards pluriels sur les voyages de Freya Stark en Orient.

**BENCHEHIDA
Sandra**

Sous la direction de CATHERINE DELMAS

Laboratoire : CEMRA

UFR DE LANGUES ETRANGERES
Département Etudes anglophones.

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Etudes anglophones.

Spécialité ou Parcours : Littérature Anglaise.

Année universitaire 2014-2015



Photographie et récit de voyage: regards pluriels sur les voyages de Freya Stark en Orient.

BENCHEHIDA
Sandra

Sous la direction de CATHERINE DELMAS

Laboratoire : CEMRA

UFR DE LANGUES ETRANGERES
Département Etudes anglophones.

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Etudes anglophones.

Spécialité ou Parcours : Littérature Anglaise.

Année universitaire 2014-2015

Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements à Mme Catherine Delmas qui en sa qualité de directrice de mémoire m'a conseillée et a guidé mon travail tout au long de ces années de master.

Je souhaite remercier Justin Garrick qui m'a aimablement permis de consulter son travail sur Freya Stark et encouragé à poursuivre mon travail sur l'auteure.

Enfin je souhaiterais remercier ma famille et mes amis pour leur soutien tout au long de cette année.

Sommaire

Remerciements.....	2
Sommaire	3
Introduction.....	5
1. Voyage et récit : Orient réel/Orient rêvé.	9
1.1. De l'Orient rêvé à l'Orient réel : le voyage de Freya Stark en Orient.	11
1.1.1. L'Orient rêvé.....	13
1.1.2. Discours colonial et science.....	18
1.1.3. Cartographie et appropriation.	21
1.1.4. La carte et le réel.....	27
1.2. Du voyage au récit de voyage : exploration et héroïsation.	31
1.2.1. Préface : la négociation du voyage et du féminin.	32
1.2.2. Conquête.	37
1.2.3. Autorité.	43
1.2.4. Voyage et fiction.....	47
2. L'Autre et l'Ailleurs dans le récit.	56
2.1. Écrire l'Ailleurs, l'Orient et l'Oriental.....	58
2.1.1. Traduction : un discours occidental sur l'Orient ?.....	59
2.1.2. Description, littéralité/littérarité.....	65
2.1.3. D'autres voix sur l'Ailleurs ?.....	69
2.1.4. Zone de contact.....	72
2.2. (D')Écrire l'Autre : questionner l'Altérité.	77
2.2.1. L'Autre, la voyageuse.....	78
2.2.2. Sentiment d'appartenance et partage.	81
2.2.3. Relation d'individu à individu.	85
3. Représentations : étude croisée du récit de voyage et de la photographie.....	89

3.1. Description littéraire et photographie.....	91
3.1.1. Illusion référentielle.....	92
3.1.2. Réalité vs Imaginaire	95
3.1.3. Civilisation et temporalité.....	98
3.2. Le regard photographique.	102
3.2.1. Horizons.....	103
3.2.2. Complémentarité texte/photographie, étude de cas	106
3.2.3. Jeux de regards.....	109
Conclusion	115
Annexes	117
Bibliographie	141

Introduction

Ce mémoire examine *The Valleys of the Assassins*, un récit de voyage publié par Dame Freya Madeline Stark en 1934. Cette œuvre est une des premières publiées par Freya Stark, et gagne à être étudiée comme telle, c'est à dire qu'une perspective biographique peut nous éclairer sur certains aspects de l'œuvre. Si nous n'abordons pas cette perspective de manière directe dans notre analyse, c'est un angle d'approche que nous soulèverons à plusieurs reprises. En effet la publication de *The Valleys of the Assassins*, marque un tournant dans sa carrière d'auteure et de voyageuse. Grâce à ses voyages solitaires dans les régions reculées et inexplorées de la Perse, Freya Stark gagne en 1934 une reconnaissance importante au sein de l'élite sociale et intellectuelle britannique, comme nous le rappelle sa biographe Jane Fletcher Geniesse. Freya Stark était principalement autodidacte. Après une enfance difficile, marquée par la séparation de ses parents, un accident qui lui laisse d'importantes cicatrices sur la partie droite de son visage, et la pauvreté à la fois financière et intellectuelle au sein de laquelle elle grandit dans le village de Dronero en Italie, Freya Stark échappe à la solitude pendant une brève période (1911-1914) durant laquelle elle étudie au Bedford College à Londres avant que la Première Guerre mondiale l'amène de nouveau en Italie où elle suit une formation d'infirmière. Plus d'une dizaine d'années s'écouleront ensuite avant que Freya Stark ait la possibilité en 1927 de retourner à Londres pour poursuivre ses études, étudier l'arabe à la School of Oriental Studies et enfin partir pour le Moyen-Orient. À partir de là, en quelques années, grâce à son travail littéraire et scientifique, à sa persévérance et à sa constante prise de risque dans ses voyages, elle s'attire l'admiration du public mais aussi de la Royal Geographical Society pour laquelle elle écrira plusieurs articles, dont de nombreux seront récompensés.

Dans *The Valleys of the Assassins*, l'auteure fait le récit de ses différents voyages en Perse sur une période de trois ans (1930-1932). Le récit est construit en deux grandes parties: Luristan et Manzaderan. À l'intérieur de ces parties, le récit se divise ensuite en plusieurs chapitres détaillant les différentes expéditions entreprises par la voyageuse, ainsi que les différentes étapes de ces voyages. Les récits à l'intérieur de cette œuvre varient en longueur, ils y sont collectés et rassemblés non pas chronologiquement, mais géographiquement. L'œuvre contient aussi des cartes et croquis des régions traversées, produites par la voyageuse elle-même. Ainsi, au premier

abord, l'œuvre, ainsi que son sous-titre *The Valleys of the Assassins and Other Persian Travels*, révèlent une construction fragmentaire qui n'est pas sans rappeler la forme du journal de bord, une des formes les plus classiques de la littérature de voyage. Au cours de ses voyages, Freya Stark explore des parties peu ou pas connues de la Perse, accompagnée de guides locaux qui sont des figures importantes dans son récit ('Aziz, Ismail, The Refuge of Allah, Keram). Elle se lance à la recherche du château de Lamiasar, sur la trace de la légende des assassins, ou encore à la poursuite d'un trésor caché. Voyageant humblement, à dos de mule ou à pied, elle est toujours au contact de la nature et des habitants. L'hospitalité des Perses lui permet de recevoir le gîte et le couvert tout au long de son voyage, et de faire l'expérience de la vie de ces habitants des montagnes. Dans son récit, Freya Stark se concentre à la fois sur l'aspect humain de son voyage et l'aspect de découverte de la Perse en tant que pays. Elle combine une observation scientifique et une contemplation littéraire, et produit ainsi un récit de voyage que les critiques de l'époque considéraient comme « a travel classic » (Geniesse p xiii).

Nous avons donc choisi d'étudier *The Valleys of the Assassins* car c'est une œuvre charnière dans la carrière de l'auteure. A partir de ce voyage, les portes s'ouvrent pour Freya Stark, qui commence à être reconnue pour ses connaissances littéraires, scientifiques, géographiques et historiques. Mais de manière plus importante encore, cette œuvre marque la naissance de celle qui sera ensuite connue comme la célèbre voyageuse Dame Freya Stark. Ainsi, nous tenterons toujours de compléter cette lecture par la mention d'autres œuvres tel que *Baghdad Sketches* (1932) et *Perseus in the Wind* (1948), pour établir des comparaisons et une théorie du voyage chez Freya Stark qui soit applicable non pas seulement à l'étude de *The Valleys of the Assassins*, mais à son œuvre littéraire en général. En effet, les différents axes que nous allons adopter dans l'étude de cette œuvre sont à la fois utilisés spécifiquement afin d'éclairer la lecture de ce texte, mais sont aussi des points essentiels et récurrents de l'étude de la littérature de voyage en tant que genre. Nous aborderons ainsi des thèmes tels que l'orientalisme ou l'altérité que l'étude du texte nous permettra de questionner et éventuellement de redéfinir. De manière générale, nous tenterons d'introduire la critique sur la littérature de voyage en tant que genre non pas pour expliquer le texte, mais afin de mettre en évidence certaines des ambiguïtés qui y apparaissent et de questionner par ce biais le rapport entre le texte et le voyage. Dans le même esprit, l'introduction de la photographie dans cette étude n'a pas pour vocation d'illustrer les voyages de Freya Stark, mais bien d'interroger son

rapport au monde. À partir de l'étude de *The Valleys of the Assassins*, nous tenterons donc de montrer la richesse du regard de Freya Stark, qui fait l'originalité et l'intérêt de ses voyages. Tout au long de notre analyse, nous tenterons donc de questionner le regard dans le voyage au travers de l'analyse de *The Valleys of the Assassins*.

Une première partie de ce mémoire étudiera le voyage de Freya Stark en Orient, c'est-à-dire la relation de la voyageuse, mais aussi l'auteure et la narratrice, avec l'Orient. Il s'agira de se demander quel Orient nous découvrons réellement à la lecture de *The Valleys of the Assassins*. Nous montrerons que nous pouvons observer la réaffirmation de la figure de l'Orient rêvé dans certains éléments du voyage et du texte, et l'impact d'un discours sur l'Orient connu puis perpétré par la voyageuse qui limite dans le récit l'accès à un Orient réel. Nous nuancerons cependant l'idée selon laquelle l'orientalisme, mais aussi le colonialisme et l'impérialisme, sont à considérer comme des limitations automatiques à la pensée de la voyageuse en montrant comment, malgré les nombreuses influences et attentes qui accompagnent son voyage, Freya Stark parvient à questionner la pertinence de l'Orient rêvé. En considérant les influences culturelles mais aussi sociales qui impactent les modalités du voyage de Freya Stark, nous tenterons de discuter de la nécessité de différents niveaux de lecture dans l'étude d'un texte comme *The Valleys of the Assassins*. C'est pourquoi après avoir abordé l'influence, non négligeable, de l'orientalisme, nous aborderons la question du genre (*gender*) afin de discuter de l'intérêt d'une lecture prenant en compte le sexe de l'auteur. Nous tenterons de montrer que cette influence impacte différents niveaux de ce que nous considérons et nommons de manière globale son voyage. De manière générale, dans cette partie, nous tenterons de soulever les enjeux variés et nombreux qui sont nécessaires à notre compréhension de *The Valleys of the Assassins*, mais plus généralement de la littérature de voyage en tant que genre hybride.

Dans une seconde partie, nous aborderons de manière plus précise la question de la représentation dans le texte, c'est-à-dire la manière dont Freya Stark développe dans le texte des images de l'Autre et de l'Ailleurs. Nous verrons que la voyageuse aborde l'Orient dans le récit à travers différents processus textuels destinés à établir une médiation entre l'Orient qui est le sujet de son récit, et l'Occident qui reste le public privilégié du récit de voyage. Nous tenterons de montrer comment la voyageuse négocie le passage du voyage à la narration, comment elle parvient à transmettre dans le récit ce qui relève de l'expérience et de l'inconnu. Dans un second temps, nous aborderons le thème de l'Altérité, et tenterons de montrer que l'expérience de la voyageuse en Orient

est aussi une expérience de sa propre altérité. Nous montrerons que cela se traduit dans le texte par une tentative d'écrire l'Autre et non de le décrire, et que le récit, nourri par ces rencontres s'ouvre à des regards pluriels. Cette seconde partie s'attachera à montrer que Freya Stark négocie ces deux thèmes du voyage que sont l'Autre et l'Ailleurs, de manière personnelle, mais surtout en privilégiant la création d'un lien à la fois entre les cultures et les individus.

Dans une dernière partie, nous introduirons à notre analyse des photographies prises par l'auteure lors de ces voyages. Cette nouvelle perspective nous permet à la fois de mettre à nouveau l'accent sur le regard dans le voyage à travers un autre mode d'expression, et d'interroger certains éléments, textuels et photographiques, selon un angle interdisciplinaire nouveau. Ainsi, nous questionnerons dans un premier temps l'introduction de la photographie dans cette étude et dans le voyage en général, et nous demanderons si les deux modes d'expression entrent en concurrence dans la description du monde, ou s'ils permettent tous deux un accès au monde différent. Enfin, nous aborderons le regard en le considérant comme étant au centre du voyage, textuel ou photographique. En conséquence, nous montrerons que l'image et le texte peuvent finalement être considérés comme complémentaires dans cette analyse.

1. Voyage et récit : Orient réel/Orient rêvé.

Il semble impossible de parler de regard sur l'Orient sans aborder Said et ses théories sur l'orientalisme. Son livre publié en 1978 et intitulé *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, est aujourd'hui un classique quand il s'agit d'étudier une œuvre littéraire qui s'intéresse à cet objet qu'est « l'Orient ». L'orientalisme est, selon Said, « une approche occidentale systématique de l'Orient comme 'sujet de découverte, d'étude et de pratique'. Son développement coïncide avec l'expansion coloniale de l'Occident en Orient, selon une dynamique entre le savoir et le pouvoir. » (Fenouillet 118). Ainsi parler d'orientalisme ne dispense pas de s'écarter de la perspective littéraire pour aborder l'Orient au travers du prisme de l'histoire coloniale et de l'Empire britannique.

Dans *The Valleys of the Assassins*, nous allons voir que l'impérialisme et l'orientalisme sont deux axes théoriques nécessaires à la compréhension de l'œuvre dans son ensemble, en particulier ses impacts culturels, sociaux et idéologiques. Ainsi, nous aborderons *The Valleys of the Assassins* comme un récit de voyage, c'est-à-dire à la fois en tant que déplacement (voyage), en tant que production (œuvre) et en tant que récit (narration). Nous verrons que cette triple détermination dévoile des résultats distincts et parfois contradictoires selon que l'on se concentre sur l'un ou l'autre de ces points. Nous parlerons de voyage en Orient, c'est-à-dire d'un déplacement, dans un Orient qui est en 1930 un territoire déjà déterminé. Nous aborderons l'orientalisme, le colonialisme, mais aussi la question du genre littéraire, et tenterons de montrer que ces trois éléments construisent ensemble, ou du moins en rapport les uns aux autres, le cadre de notre récit de voyage (voyage, œuvre et narration). Comme nous allons le montrer cependant, les limites entre ces trois déterminations du récit sont souvent perméables et indistinctes : le colonialisme, ou plus précisément l'impérialisme influence énormément les détails du voyage de Freya Stark en tant que déplacement ; l'histoire coloniale est aussi essentielle à la compréhension du récit de voyage et de son histoire littéraire, et donc de l'œuvre ; enfin la question du genre (« *gender*¹ ») est un élément sous-jacent mais déterminant pour la compréhension du récit de voyage en tant que narration et des contradictions qui s'y matérialisent. Nous allons montrer que le voyage et le récit ne cessent de passer d'un Orient rêvé à un Orient réel, distinction que l'œuvre et son auteur sont forcés de négocier. Considérer Freya Stark en tant qu'Occidentale et relier son récit de voyage, en tant qu'œuvre, à des éléments

¹ L'anglais offre une distinction entre genre littéraire (*genre*) et genre féminin/ masculin (*gender*). Pour faciliter la lecture nous utiliserons donc le terme anglais « *gender* » afin de préciser, quand cela est nécessaire que nous parlons de la distinction entre genre féminin et masculin.

biographiques permet de montrer comment nous passons du déplacement à sa justification dans l'œuvre.

Dans une première partie, nous interrogerons la notion de rapport au monde physique dans le récit de voyage, à travers les aspects scientifiques de son travail et nous questionnerons leur pertinence au niveau de la narration. Nous verrons que la relation entre Occident et Orient implique une hiérarchisation, ainsi qu'une observation analytique et totalisante ; et comment le récit vient questionner cette relation pré-établie. Ainsi nous tenterons de montrer que le voyage en tant que déplacement entre l'Orient rêvé et l'Orient réel est possible grâce à l'expérience du réel.

Dans un second temps, nous étudierons la relation conflictuelle entre genre (littéraire) et genre (« *gender* ») au sein du récit de voyage en interrogeant les pressions sociales et les négociations qu'elles imposent dans le récit de voyage. Nous verrons qu'encore une fois la question du rapport au monde n'est pas évidente et que c'est le récit, c'est-à-dire la narration, qui finalement dicte le rapport au monde.

1.1. De l'Orient rêvé à l'Orient réel : le voyage de Freya Stark en Orient.

The Valleys of the Assassins, and Other Persian Travels, est un titre on ne peut plus évocateur. A sa lecture, le lecteur se trouve transporté par un réseau de références et de savoirs plus ou moins diffus, jusqu'à un Orient qu'il connaît sans y être jamais allé, un Orient qui est implicitement évoqué par ce titre, un Orient rêvé. Freya Stark a bien voyagé en Orient. Cependant, nous allons tenter de montrer le poids de l'Orient rêvé dans son œuvre. En effet, si certaines régions de la Perse sont explorées pour la première fois ou presque par Freya Stark en 1930, l'Orient lui, en tant que territoire qui s'oppose à l'Occident, n'est pas une région inconnue. De nombreux voyageurs se sont rendus dans différentes régions orientales et en ont rapporté de nombreux écrits littéraires et scientifiques, des cartes, des photographies, des objets, rapportant ainsi « chez eux » une image de l'Orient : un Orient rêvé presque plus réel aux yeux de l'Occident que l'Orient réel... Freya Stark, est nourrie de cet Orient rêvé qui se construit depuis des siècles et en particulier depuis les débuts de l'Empire britannique.

L'Orient, en tant que représentation en Europe, est formé – ou déformé – à partir d'une sensibilité de plus en plus spécifique envers une région géographique appelée ' l'Orient'. Les spécialistes de cette région font leur travail sur elle, pour ainsi dire, parce que tôt ou tard leur métier d'orientaliste demande qu'ils offrent à leur société des images de l'Orient, un savoir et des idées le concernant. (Said et al. 455).

Freya Stark, en tant que voyageuse, est à la fois réceptrice et émettrice de cet Orient rêvé, car elle participe à la création d'idées sur l'Orient, tant au travers de son récit que de ses écrits scientifiques. Cependant si il paraît nécessaire d'aborder un récit de voyage sur l'Orient à partir des travaux d'Edward Said, nous chercherons à utiliser cette approche non pas pour confirmer l'impact de l'œuvre de Freya Stark dans la réaffirmation de l'opposition Orient/Occident, mais afin d'ouvrir un questionnement quant à la persistance du mythe de l'Orient rêvé dans le récit de voyage, comme le suggère l'introduction de *British Narratives of Exploration* :

Using Edward Said's work on 'Orientalism' as a major theoretical reference point, impressive work has been undertaken to analyse how discourse was employed by the West to ensure its superiority over the rest of the world, the representation of difference conceived in terms of 'a Western style for dominating the Orient'. Paradoxically enough, however, it is to be feared that a perspective common to all such approaches has ended up reaffirming the preeminence of one of the most potent myths of the West : the explorer's status as an avatar of progress, reason and civilization. (Regard 2)

L'implication de Freya Stark dans le discours orientaliste est donc la première chose que nous allons questionner, mettant en avant les éléments de son récit qui nous montrent l'influence de ce discours sur son travail. Nous questionnerons ensuite, dans la continuité de cette idée, et afin de re-contextualiser les écrits de Freya Stark, son engagement avec le colonialisme et l'impérialisme dont nous différencierons les discours avec celui de l'orientalisme. En s'appuyant sur les aspects scientifiques de son voyage, nous montrerons comment le mythe du savoir occidental s'insère dans le récit. Enfin nous questionnerons la persistance de l'idéal de l'Orient rêvé dans *The Valleys of the Assassins*, et analyserons comment la voyageuse parvient à reconnecter son récit avec l'Orient réel, et à se distancer grâce au récit des influences de ces différents discours. Cette première approche reposera donc en grande partie sur les aspects scientifiques du voyage de Freya Stark, en particulier le rapport au monde que son travail de géographe lui impose, mais aussi des aspects archéologiques et historiques qui sont une part importante de son récit ; en parallèle il s'agira aussi de préciser les termes orientalisme, colonialisme et impérialisme, et leurs influences au niveau du voyage et du récit.

1.1.1. L'Orient rêvé.

L'une des premières affirmations de Said dans *L'Orientalisme*, nous sert de fil conducteur pour étudier *The Valleys of the Assassins*, et plus généralement Freya Stark dans le contexte de l'orientalisme :

Je soutiens que, si l'on étudie pas l'orientalisme en tant que discours, on est incapable de comprendre la discipline systématique qui a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire – l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières. Bien plus, l'orientalisme a une telle position d'autorité que je crois que personne ne peut écrire, penser, agir en rapport avec l'Orient sans tenir compte des limites imposées par l'orientalisme, l'Orient n'a jamais été, et n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre. (32).

Said affirme ici qu'il n'est pas possible d'engager une réflexion sur l'Orient, même littéraire, sans s'efforcer de comprendre l'orientalisme et les « limites » que ce discours impose à la fois à l'objet qu'est l'Orient dans le discours occidental, et au discours lui-même.

Accepter l'affirmation de Said consiste à dire qu'il n'est pas possible, pour un auteur quel qu'il soit, de parler de l'Orient sans dépendre d'une manière ou d'une autre de l'orientalisme, c'est-à-dire sans que son discours se démarque de celui que Said définit comme le discours orientaliste. Un des premiers éléments qui permet de comprendre l'importance de cette affirmation est l'idée donnée ici que l'Orient est le produit du discours occidental, en d'autres termes ce qui intéresse profondément Said « ce n'est pas une certaine correspondance entre l'orientalisme et l'Orient, mais la cohérence interne de l'orientalisme et de ses idées sur l'Orient [...], en dépit, ou au-delà, ou en l'absence, de toute correspondance avec un Orient 'réel' » (Said et al. 35). Ainsi parler de l'Orient, dans le sens de Said, signifie parler d'une représentation de l'Orient qui s'est créée au fil du temps par l'exploration scientifique, politique, intellectuelle et imaginaire de cette zone géographique « réelle » qu'est l'Orient, représentation qui ne correspond pas automatiquement à son référent. Cet Orient « rêvé » créé par l'orientalisme est présent dans l'esprit de Freya Stark lorsqu'elle voyage et écrit. Il existe comme une entité qui précède l'Orient dont elle fait elle-même l'expérience. Le premier chapitre de *The Valleys of the Assassins* s'ouvre sur une

description du Luristan, Freya Stark y décrit cette région avec des termes qui renvoient à l'Orient imaginaire et rêvé de Said: « In the wastes of civilization, Luristan is still an enchanted name. » (3). Pour la voyageuse, le Luristan possède une aura romantique et irréelle qui le place hors du temps, en raison en grande partie de son manque de définition géographique (« Its streams are dotted blue lines on the map and the position of its hills a matter of taste. » (3)) et donc son manque de « réalité » en termes occidentaux. En effet, l'Orient aux yeux du voyageur occidental existe d'abord et principalement sur la carte, élément sur lequel nous reviendrons plus en détail dans une prochaine partie. Le Luristan, qu'elle décrit comme « still a country for the explorer » (3) ne peut qu'être un Orient à construire, passant du domaine de l'imaginaire à celui du réel par l'action du voyageur. Cette première image de l'Orient qui nous est donnée dans *The Valleys of the Assassins* nous pousse à faire le parallèle avec une citation de Nerval commentée par Said :

« Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Egypte que je regrette le plus d'avoir chassée de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs ! »

C'est donc là ce qu'écrit l'auteur d'un grand *Voyage en Orient*. La plainte de Nerval est un thème commun aux romantiques [...] et à ceux qui voyagent dans l'Orient biblique, de Chateaubriand à Mark Twain. [...] Le souvenir de l'Orient moderne est en conflit avec l'imagination, renvoie à l'imagination comme un lieu plus propice que l'Orient réel pour la sensibilité européenne. (Said et al. 184)

Freya Stark a été décrite par *The Times* comme « the last of the Romantic Travellers » (Geniesse xv), et c'est en effet un des traits qui transparaît ici. Comme Nerval, qui publie son *Voyage en Orient* en 1851, elle fantasme sur un Orient imaginaire qui, comme on le voit dans ces deux citations, précède l'Orient dont le voyageur fait lui-même l'expérience. L'Orient imaginaire, ou l'Orient rêvé, qui est à la base du discours orientaliste, a sa place dans le récit de Freya Stark. C'est une construction dont on peut retrouver les fondations grâce aux nombreuses mentions, dans *The Valleys of the Assassins*, d'autres voyageurs l'ayant précédée en Orient et plus précisément dans certaines régions de la Perse. Les bases de cet Orient rêvé sont aussi des ouvrages ou auteurs, cités ou non, desquels elle tire des connaissances sur l'histoire et la géographie des régions qu'elle traverse.

Pour comprendre l'impact que peut avoir ce réseau d'intertextualité entre le récit de Freya Stark et les connaissances et récits sur l'Orient auxquels elle a accès, il faut rappeler que l'orientaliste qui voyage s'intéresse généralement à « prouver la validité de ces 'vérités' » qu'il a étudié » (Said et al. , 108). Ainsi la connaissance qu'a Freya Stark des voyageurs qui l'ont précédée et de leurs écrits, savants ou littéraires, influence sa propre vision de l'Orient. Cela est tout particulièrement vrai si l'on s'intéresse à l'influence des écrits de Marco Polo dans le voyage de Freya Stark sur les traces de la secte des Assassins ; lorsqu'elle découvre des fragments de poterie dans la montagne Freya Stark s'exclame : « Thirteenth-century pottery in this deserted place, 3,000 feet above the nearest habitation ! I seized on it as a proof required; for here without a doubt must be Marco Polo's castle, at the entrance of the valley as he describes it. » (*The Valleys of the Assassins* , 187). Il s'agit bien là de la démarche orientaliste de vérification (« proof required ») mentionnée par Said, comme cela nous est confirmé dans la biographie de la voyageuse :

The Old Man's impregnable fortress in Alamut was described by Marco Polo at length in his *Travels*. On the theory that Heinrich Schliemann had discovered Troy by reading Homer's *Iliad*, Freya was taking her copy of Marco Polo's *Travels* with her to see if she could find the famous garden of delights where the Grand Master's *fida'i*, or initiate, woke up from their drugged sleep to believe they were in Paradise. (Geniesse , 105).

On comprend que si le voyage de Marco Polo est comparé aux voyages homériques, il s'agit d'insister sur le caractère mythique de cette œuvre. Dans le récit, la distance mise entre l'Orient réel et l'Orient rêvé de Freya Stark est parfois totalement absente : « We began to meet the stream of traffic which carries the Caspian rice across these passes. The rice is mentioned in a Chinese report of the second century, and is still carried along its ancient ways » (VA 169). Lorsqu'elle rédige ce passage, Freya Stark en appelle plus à l'Orient imaginaire qu'à l'Orient réel. Elle évoque l'existence du commerce de riz à partir d'une source ancienne « a Chinese report of the second century » puis vérifie et prend note de la persistance de ce phénomène. On retrouve dans ce processus celui de l'auteur romantique pour qui l'Orient imaginaire a une valeur supérieure à l'Orient réel. Lorsqu'elle entreprend son voyage, Freya Stark est nourrie d'informations collectées préalablement sur les régions qu'elle visite et cela est visible en particulier dans sa façon d'introduire dans le récit l'histoire de la secte des Assassins. Elle le démontre dans la longue présentation descriptive qu'elle fait au début de son chapitre « A Journey to The Valleys of the Assassins » (VA 159-161) : avant même d'aborder le récit du voyage de l'auteure, le lecteur est imprégné de ces connaissances qui découlent du

savoir orientaliste, comme Freya Stark elle-même l'était. Le but de cet exposé étant à la fois de présenter la région et son histoire au lecteur, et de mettre en évidence les zones d'ombre de cette connaissance, son caractère incertain et mystérieux, qui est à la source de l'intérêt de la voyageuse. Pour exprimer cela, elle met en avant deux types d'éléments différents : des éléments historiques précis, noms et dates, qui prouvent sa connaissance érudite du sujet (« in Persia the Mongol armies came from the east and in 1256 under Hulagu Khan took the Assassin fortresses one after the other. » (VA 161)); mais aussi des informations qu'elle présente de manière plus incertaine (« It has never been made clear », « It has been suggested » (VA 160) , « the tale has it that » (VA 161)) ou relevant plus de la légende que du fait historique (« The secret garden where he drugged and attached to himself his followers became known through the Crusaders' chronicles in Europe » (VA 160)). Si les sources exactes de ces connaissances ne sont pas citées, il est logique d'assumer qu'elles font partie, comme le voyage de Marco Polo, d'« une archive structurée » constituée de ces documents littéraires ou scientifiques « qui sont les lentilles à travers lesquelles l'Orient est vu et qui modèlent le langage, la perception, la forme de la rencontre entre l'Est et l'Ouest. » (Said et al. , 117). Ces informations, qui relèvent d'une part de l'orientalisme, font plus largement partie de « la bibliothèque » telle que l'envisage Christine Montalbetti comme un espace « hors champ » intervenant comme une « médiation » entre l'objet (le monde) et l'expérience (le voyage) (213). C'est à travers cette bibliothèque, avec laquelle le voyageur entretient un rapport de « répétition », c'est-à-dire de « redite » et/ou de « modalisation » (« En ce sens, elle constitue un filtre entre ma plume et le monde »), qu'il tente de décrire le monde (Christine Montalbetti 54). Le récit de voyage, est donc toujours lié à son référent (le monde) au travers d'un filtre qui, s'il n'est pas nécessairement celui de l'orientalisme dans les termes de Said, est toujours un obstacle dans le rapport au monde.

Freya Stark voyage en Orient en 1930 dans un territoire qui est donc encodé, marqué ; l'Orient imaginaire – récréé au travers de données scientifiques, géographiques, économiques et politiques – dont elle fait l'expérience n'est pas vierge mais profondément modelé par de précédents voyages. C'est quelque chose dont cette voyageuse a pleinement conscience. Qu'elle marche volontairement sur les traces de voyageurs du passé comme en poursuivant sa quête du château mentionné par Marco Polo (VA 173), ou qu'elle observe celles laissées par d'autres comme des routes qui viendraient croiser la sienne (« Captain L.S. Fortescue and Major J. B. L. Noel have

both visited this place and mention that Kalar Dasht used to be the favourite hunting-ground of Nasir-ud-Din Shah » (VA 255)), elle reconnaît ceci : « It does not do in this crowded world ever to suppose that one is first anywhere » (VA 233). L'Orient est une entité connue des écrivains et voyageurs occidentaux, ils en ont créé une image, fabriquant ce que nous appelons l'Orient rêvé, qui modifie et influence profondément l'Orient réel. Ainsi Freya Stark, lorsqu'elle entre dans la Valley d'Alamut, fait ce constat :

[N]o doubt Hasan himself and many travellers before and after sat here in the shade : merchants from China and India ; messengers from Egypt or Syria [...]. Not a memory of it all remained. The legends of the valley belong to Moslem Shi'a or to the old native myth of Persia [...]. The memories of Hasan and his followers seemed to be non-existent except in the villages nearest the Rock, where foreigners probably have brought them back. (VA 174).

Force est de constater que la légende des Assassins qui motive et inspire son périple dans la vallée appartient probablement plus, ou a maintenu une plus grande réalité, au sein de l'Orient rêvé orientaliste qu'au sein des légendes persanes elles-mêmes. De plus l'Orient de l'imaginaire (c'est-à-dire celui qui est lu, anticipé et étudié) finit par avoir plus de réalité que l'Orient réel qui n'en devient plus qu'un écho comme l'auteure en fait l'expérience : « they [the people of Qasir Khan] told us their stories of Hasan, but I thought they sounded like echoes of other travellers ; the genuine note was only heard when they came to speak of Kaiumars, their legendary king, who first built the Rock, said they. » (VA 179). En cela, le passage de l'Orient rêvé à l'Orient réel pour Freya Stark, est semblable à celui opéré entre le récit de voyage et le voyage lui-même, « l'idée est que les hommes, les lieux et les expériences peuvent toujours être décrits par un livre, tant et si bien que le livre (ou le texte) acquiert plus d'autorité et d'usage que la réalité qu'il décrit. » (Said et al. 174). Freya Stark est lectrice avant d'être voyageuse, et donc dépositaire d'un savoir sur l'Orient, un savoir décrit par Edward Said comme orientaliste, c'est-à-dire « synonyme d'une *interprétation* globale de l'Orient (ou d'une tentative d'interprétation) » (281). Cette Orient rêvé, ou imaginaire, que nous allons rencontrer à nouveau dans notre analyse, est le résultat de l'influence de cette interprétation et nous permet de comprendre et d'entrevoir la distance que l'orientalisme crée entre Orient rêvé et Orient réel.

L'implication de Freya Stark au sein du discours orientaliste est donc dans un premier temps la conséquence de facteurs extérieurs à elle-même : en tant que voyageuse occidentale en Orient dans les années 1930, elle ne peut échapper à

l'influence des idées générales et opinions qui circulent sur l'Orient à l'époque, ainsi qu'à l'état des connaissances aussi bien scientifiques que sociales et ethnographiques sur les régions qu'elle traverse. En conséquence, elle voyage dans un Orient construit qui prédispose sa propre vision durant ses voyages et en détermine certains aspects qui participent à la construction de cette distance et rivalité entre Orient réel et Orient rêvé dans son propre récit. Freya Stark ne fait pas que répondre aux influences de l'orientalisme en accordant la priorité à une vision de l'Orient romantique et imaginaire, son discours sur l'Orient est lui-même une source de connaissance sur l'Orient, et de manière plus importante encore son voyage est largement motivé par ce désir de connaissance. Ainsi, nous allons tenter de rappeler les liens entre orientalisme et colonialisme, afin d'avoir une autre perspective sur le voyage.

1.1.2. Discours colonial et science.

L'Orient, nous l'avons vu, est loin d'être un territoire neutre, c'est ce que l'orientalisme nous dit : il est impossible d'aborder l'Orient sans le filtre de ce discours que l'on comprend comme « more diffuse, encompassing the popular, artistic and academic accumulation of images, [...] through which the West views the East as other to itself. » (Garrick 121). Cependant, il est important de différencier ce discours de celui de l'impérialisme qui se définit, selon Justin Garrick, comme « the public debate, theory, politics and policy relating the conduct of empire, specifically in Stark's case, the British Empire. » (121). L'intérêt de pointer cette différence dans l'étude de *The Valleys of the Assassins* est central. En effet, si l'orientalisme influence le discours de Freya Stark sur l'Orient, l'impérialisme, et plus largement le colonialisme, influencent son voyage en Orient. Il est donc nécessaire de parler dans un premier temps d'impérialisme et de colonialisme, c'est-à-dire de parler de voyage, avant de parler de discours, c'est-à-dire de récit de voyage.

Cette distinction entre discours (ou récit) et voyage nous permet de montrer que Freya Stark, lorsqu'elle écrit *The Valleys of the Assassins*, subit deux types d'influences, qui sont abordées différemment :

One of the greatest sources of internal inconsistency in Stark's writing, and its greatest challenge to Edward Said's monolithic projection of Orientalism, is the difference between the ways in which Stark engages with the discourse of imperialism and the ways she treats the related but

distinct discourse of Orientalism. While Stark's writing is ultimately contained by the former [...] it more successfully penetrates the latter's discursive constraints. (Garrick 137)

Laissons donc de côté un instant le discours orientaliste, afin de nous demander quelles sont les limites imposées au voyage de Freya Stark par l'histoire coloniale. Comme le suggère Mary Louise Pratt, il existe un lien important entre la littérature de voyage et l'histoire coloniale et impériale. Elle soutient que la littérature de voyage a permis de donner un sens à l'expansion coloniale (*Imperial Eyes* 3) ; ainsi les codes du récit de voyage sont modelés en rapport avec les buts de l'entreprise coloniale. En d'autres termes, l'évolution du récit de voyage en tant que récit sur un ailleurs (qu'il soit part de l'empire ou pas puisque la colonisation ne s'arrête pas à une prise de pouvoir politique et militaire d'un territoire) est en rapport direct avec l'évolution historique des idéaux coloniaux. Ainsi dans *Imperial Eyes*, une attention particulière est portée à la science et à son importance au sein du processus colonial à travers le récit de voyage. A partir du milieu du XVIII^e siècle, la science qui consiste à nommer la faune et la flore, mais aussi à ramasser et collectionner roches, plantes ou autres était devenue une part importante du voyage, « whether or not an expedition was primarily scientific, or the traveler a scientist » (Pratt, *Imperial Eyes* 26), ce qui a conduit à l'élaboration de ce qu'elle appelle « Europe's "planetary consciousness" ». La démarche archéologique dans *The Valleys of the Assassins* est un exemple de cette introduction de la science dans le récit. Pratt questionne dans son œuvre la science à travers l'étude de la faune et de la flore (« natural history »), cependant il me semble que la démarche archéologique de Freya Stark peut être étudiée selon les mêmes termes, du moins dans un premier temps. En effet il s'agit d'aborder à travers cet exemple l'idéologie totalisante et hiérarchisante liée à l'introduction de la science dans le voyage : « It extracts all the things of the world and redeploys them into a new knowledge formation whose value lies precisely in its difference from the chaotic original. » (Pratt, *Imperial Eyes* 32). L'excavation de tombes est une des raisons qui poussent la voyageuse à visiter une région ou une autre en particulier, influençant ainsi son itinéraire:

I had, as I say, not found the right sort of skull in Dilfan. What I was looking for, was one of the graves in which men and horses are said to be buried together [...]. Their date and origin are both unknown: and the very civilization to which they belong was unsuspected till a few odd bronzes were brought down by tribesmen [...] and roused the attention of archeologists. (Stark, VA 29).

Comme nous pouvons le voir, l'accent est mis sur l'impossibilité de vérifier l'information (« are said », « Perhaps they may », « I have been told », « incorrect »). Le processus de recherche est mis en valeur mais son but réside pourtant dans le désir de connaissance absolue et certaine: « In scientific narrative [...] information is relevant (has value) in so far as it attaches to goals and systems of knowledge institutionalized outside the text. » (Pratt, *Imperial Eyes* 75).

En effet, un des exemples les plus marquants de ce processus d'extraction et de redéploiement du savoir est la collecte d'un crâne durant l'excavation de tombes. Ainsi nous observons une opposition dans la manière dont cet élément est traité dans le texte. D'un côté, on observe les termes incertains qui entourent, dans le récit, les fouilles archéologiques en général, et le peu de lignes constatées sur la manière dont le crâne a été trouvé. (Stark, VA 101). Et de manière opposée, la façon dont une fois l'objet collecté et transmis au musée est décrit en des termes scientifiques avec un vocabulaire « anatomique et énumératif » (Said et al. 138): « extremely brachycephalic » « Armenoid type of head », « wide parietal eminences »... Il fait ainsi l'objet d'une longue description et de mensurations détaillées dans une note informative qui est celle qui accompagne cette trouvaille dans le musée, mais qui a aussi sa place dans le récit (VA 153). La notice est écrite au présent simple, qui prend ici la valeur d'un présent de vérité générale s'opposant à la forte modalisation dans les passages concernant les fouilles (« This is », « There are », « this must be » (VA 153)). L'élément premier, le crâne, est ainsi transformé en informations ayant de la valeur, en relation avec le système de connaissance colonial. Le rapport qui s'établit entre le voyage et la science est directement lié au colonialisme: ce qui, dans le récit, est qualifié de manière imprécise « the skull » (VA 101) devient, grâce au pouvoir transformatif de la science un « specimen » (VA 153). Tout ce que le voyageur découvre est donc potentiellement sujet à transformation dans le cadre de la construction d'une connaissance générale sur le monde, ou « planetary consciousness » (Pratt, *Imperial Eyes* 15). Pourtant, comme elle le suggère, ce n'est pas la science de l'histoire naturelle, qui observe et classifie, qui a le plus grand pouvoir d'influence ou « transformative powers » (Pratt, *Imperial Eyes* 33) sur le monde. En effet, nous observons ici la manière dont le voyage de Freya Stark est contenu dans le discours colonial: en utilisant la science pour produire une connaissance sur l'Orient il n'échappe pas aux dynamiques qui régissent le lien entre récit de voyage et colonisation depuis le XVIII^e siècle. Ce qui est développé ici diffère du récit orientaliste, qui entreprend de créer une interprétation de l'Orient, et le précède.

La connaissance scientifique est la connaissance du monde nécessaire à son exploitation éventuelle par le discours colonial : découvrir, connaître, maîtriser. Le discours orientaliste se nourrit de cela sur un plan idéologique. Une manière de faire la distinction plus efficacement est d'utiliser les termes de « conquest » et « anti-conquest » de Pratt : la connaissance scientifique telle que nous venons de l'aborder dans le texte au travers de l'archéologie relève de l'« anti-conquest » c'est-à-dire qu'il s'agit d'une observation, classification, analyse, qui semble passive au premier abord, mais se conclut tout de même sur un idéal de possession (« look out and possess » (Pratt, *Imperial Eyes* 9)). Ainsi cette attitude peut plus facilement être confondue avec celle de l'orientalisme. Cependant nous allons le voir, l'idéal de la conquête est aussi très présent dans *The Valleys of the Assassins* au travers du travail géographique dont les implications n'ont pas la même valeur.

1.1.3. Cartographie et appropriation.

Freya Stark, comme d'autres voyageurs en Orient avant elle, voyage au sein de l'Empire britannique. Dans les années 1930, la Perse gouvernée par Shah Riza n'était pas à proprement parler une colonie britannique, cependant pour des raisons économiques et politiques il y avait une présence et une attention britannique non négligeable dans les régions traversées par Freya Stark. Le lien de Freya Stark avec l'empire britannique est un des principaux points à aborder, et nous tenterons de montrer que son admiration pour le potentiel que représente l'empire ainsi que son travail pour la National Geographic Society s'inscrivent dans une logique impérialiste car par plusieurs aspects le travail de Freya Stark est un travail pour l'Occident en tant que puissance impériale, intellectuelle et scientifique. Le processus d'appropriation de l'Orient est visible dans le voyage de Freya Stark à travers l'attention portée à la géographie et l'archéologie. Freya Stark apparaît donc en tant que « institutionally recognized scientist » (Regard 3), adoptant une posture qui prédétermine son regard sur le monde.

Les voyages de Freya Stark en Perse ne sont pas seulement littéraires ; une grande partie de son travail consiste à en rapporter un véritable compte rendu cartographique pour la National Geographic Society et plus largement le gouvernement britannique lui-même. En effet, parallèlement à la réalisation littéraire de ces voyages

dans *The Valleys of the Assassins*, il en existe une production scientifique et géographique² en lien avec ce topos du voyage qu'est « la fascination pour les cartes géographiques et leurs espaces blancs » (Weber 246). Cette facette du travail de Freya Stark est mise en avant dans sa biographie :

Freya had two specific goals, and she achieved them. One was to locate the Rock of Alamut [...], she carefully explored, measured, and recorded its position and attributes. Aware that other Europeans had reached the famous terrorist hideout – a Russian explorer had actually been there only a year before, and even T. E. Lawrence had scrambled up its rock flanks before the war – Freya took particular care to be the most meticulous in her observations and later, when she wrote about it for the Royal Geographic Society, the most compelling and vivid in her descriptions. [...] More important as a contribution to science, she filled the empty spaces on His Majesty's Government's maps and corrected mistakes, locating half a dozen new mountains and at least two hitherto unmarked villages. (Geniesse 107)

Comme l'explique Geniesse ici, l'un des buts de la voyageuse est d'être reconnue pour son travail de cartographie des régions qu'elle traverse. La précision de ses relevés et descriptions est de la plus grande importance si Freya Stark ne souhaite pas se cantonner à l'étiquette de la voyageuse amatrice. Le travail purement scientifique de Freya Stark existe de manière indépendante de son récit de voyage ; la bibliographie des œuvres (récits, lettres, photographies, articles et contributions) de l'auteure, compilée par Justin Garrick, mentionne entre autres exemples la publication d'un article intitulé « 'The Assassins' Valleys and the Salambar Pass » dans le *Geographical Journal* de 1931 (200), qui correspond au voyage de Freya Stark dans la vallée des Assassins. Cependant même lorsque l'on analyse son récit de voyage et non ses publications scientifiques, on peut observer une précision scientifique qui dépasse le désir de réalisme en littérature, et réaliser que son voyage contribue à nourrir le discours colonial en produisant un savoir, qu'il soit purement scientifique ou non. La démarche scientifique qui est l'aspect qu'elle développe dans ses articles au profit de la National Geographic Society n'a donc pas été effacée du récit ; il en fait partie au même titre que d'autres aspects plus littéraires et doit en conséquence être pris en compte dans notre analyse. En effet, si l'on s'intéresse aux relations de pouvoir entre l'Orient et l'Occident :

² Par exemple : « The Assassins' Valleys and the Salambar Pass », *Geographical Journal*, 77(1931) :48-60.

« The Bronzes of Luristan », *Geographical Journal*, 80(1932) :498-505.

« Among the Tribesmen of Luristan », *Listener*, 9 :233(28 June 1933) :1007.

La géographie était, pour l'essentiel, le matériau de soutènement de la connaissance sur l'Orient. Toutes les caractéristiques latentes et constantes de l'Orient reposaient sur sa géographie, y étaient enracinées. Ainsi, d'une part, l'Orient géographique nourrissait ses habitants, garantissait leurs caractères propres et définissait leur spécificité ; de l'autre, l'Orient géographique sollicitait l'attention de l'Occident. (Said et al. 370).

La géographie de l'Orient, quand on la considère en tant que savoir ou connaissance, c'est-à-dire en tant qu'objet tangible et reconnaissable, appartient principalement à l'Occident.

Ce paradoxe révélé par la géographie est largement présent dans le récit de Freya Stark lorsqu'elle cherche à localiser et nommer des montagnes ou villes comme Alamut ou Kalar par exemple. Dans la région d'Alamut, elle observe le manque d'information sur la carte qu'elle possède et en conséquence réalise l'opportunité que représente pour elle cette carte incomplète : « Gavan Kuh and Takht-i-Suleiman were the only two mountains marked on my map [...]. Henceforth I made up my mind to collect my own names and fill them in as I went along, and began gradually to discover the joys and difficulties of a geographer, and the general inaccuracy of human beings » (Stark, VA 171). Il est évident que l'enjeu pour Freya Stark est important si elle parvient à cartographier précisément cette région, et bien que cela fasse partie d'une autre facette de son travail (et d'un type de publication différent), l'auteure ne le sépare pas de son récit de voyage. Le processus de cartographie prend une place importante dans le récit que l'auteure fait de son voyage. A Alamut par exemple, elle met en avant dans les difficultés qu'elle rencontre lorsqu'elle s'adresse aux habitants de la région : « Six people would each give me a different name for the selfsame hill » (VA 171), « There was an economy to begin with : people had not sat down like Adam and Eve, who had nothing else to do, to look at objects and say: "What shall we call it?" » (VA 171). Dans cette affirmation réside l'illustration d'une grande partie du procédé d'appropriation de l'Orient par la cartographie : l'Occident, représenté ici par Adam et Eve, considère l'Orient comme un objet à nommer et à définir; la question « What shall we call it ? » n'a pas la même valeur en Orient, Freya Stark le reconnaît et s'en rend compte au vu de la difficulté qu'elle a à mettre un nom précis sur une localisation géographique malgré l'aide des habitants et de ses guides. Ce passage met en avant l'inadéquation entre la géographie réelle et celle « figurée » par la carte ; de la même manière, à Kalar elle tente de faire coïncider les deux géographies: « the only probable dividing line to fulfil these conditions is that of Hazarchal Pass », « Kalar would naturally be described as being at one day's distance from that fertile region : it would be equally accurately

described as being close to the Daylamite », « in either case the site of Kalar fits the geographical requirements, and answers also to numerous references » (VA 261). La façon dont elle décrit la région comme correspondant plus ou moins correctement à une géographie établie antérieurement à sa propre découverte (elle mentionne « Mr Rabino³, in his book on Manzanderan » et « the geographer Yaqut⁴ »), illustre ce processus orientaliste qui fait de la géographie un objet ayant une réalité propre. Il s'agit de faire correspondre le paysage à la carte et non le contraire, ou de nommer pour le bénéfice de la carte (et donc de ses destinataires, le voyageur, l'empire britannique, l'Occident) et non celui des habitants d'une région. Freya Stark s'attache parfois à expliquer l'importance que cela a pour elle aux populations locales :

In the villages in the evenings I would show my map to the men squatting round the *samovar*, and explain how it is gradually made by the report of travellers who give what they can for the benefit of others after them, so that to offer a wrong name is like wilfully misleading a stranger when he asks the way. This they understood and became careful to tell me what I wanted, and even Ismail, whom I accused of being the father of every mistake printed between Alamut and the Caspian, occasionally managed to say something one could believe. (VA 172).

Cependant là encore, ce qui est mis en avant est bien l'utilité de la carte (et l'importance de son exactitude) pour le voyageur, et non les habitants. Et malgré le ton humoristique introduit par l'exagération de sa critique envers son guide Ismail montrant qu'elle s'en distance quelque peu, c'est un ton impérialiste et même paternaliste qui transparaît dans la manière dont le récit est conduit, décrivant cet épisode comme une leçon de géographie (« show my map », « explaining », « understood », « became careful », « mistake »). En adoptant ce rôle et cette vision du paysage et de sa géographie de son point de vue utilitaire, Freya Stark participe à cette appropriation et cette maîtrise du territoire qui définissent les comportements impérialistes, et parce qu'une partie de son voyage en Orient a comme produit concret des cartes destinées à être utilisées par la National Geographic Society ou le gouvernement britannique, une grande partie de ce qu'elle produit travaille ainsi directement à nourrir ses discours et ses comportements. En d'autres termes, ce passage nous permet de montrer que la carte est une représentation du monde qui établit une distance entre le réel et le figuré, et qu'en attachant une telle importance à la carte, Freya Stark attache une importance à l'Orient figuré, et fabriqué, par l'Occident, et contribue à consolider ce phénomène d'objectification.

³ *A Journey in Mazanderan*, publié par la Royal Geographical Society en 1913.

⁴ Géographe Syrien de l'époque médiévale.

Dans sa thèse Justin Garrick s'intéresse au rôle de la cartographie dans l'œuvre de Freya Stark; il résume ainsi cette idée que « geography and cartography do not simply represent inert, objective records of facts about landscape, but are powerful discursive and ideological tools, which Freya Stark used effectively to enhance her credibility and reputation as a traveller, and to contribute to the prosperity of the British Empire. » (Garrick 158). C'est bien la géographie en tant qu'outil de pouvoir que Freya Stark peut utiliser à son avantage qui apparaît dans ces extraits de *The Valleys of the Assassins* ; l'idée que ce qui est un environnement, un lieu de vie pour l'individu oriental, est objectifié sous la forme d'une carte pour l'occidental. La force idéologique d'un tel procédé est importante, et Freya Stark le mentionne elle-même :

The particular name of the Rock is not Alamut, as travellers ancient and modern seem to take for granted. It is they and not the inhabitants of the valley who call it so, and they have done it so effectually that now the people of Qasir Khan also begin to talk of it as Alamut to strangers, and only after questioning admit that this is not its proper name. It is the « castle » of Qasir Khan [...] it is worth mentioning before the natural Persian amiability makes the people of Qasir Rud rechristen their fortress to please the yearly visitor. (VA 178).

Ici encore le terme « rechristen » n'est pas choisis au hasard et réfère au processus de dénomination que l'Occident impose et pour qui le paysage, « tak[en] for granted », est lu géographiquement et peut être maîtrisé par la carte. Dans la relation entre paysage (l'Orient réel) et cartographie (l'Orient figuré), on retrouve la relation entre l'Orient réel et rêvé de Said, cependant le poids idéologique porté par le discours impérialiste est plus concret : il est difficile de considérer la carte comme un objet inerte et d'oublier que les termes « interpretation », « réinterprétation » et « reconstruction » utilisés par Said lorsqu'il parle de l'orientalisme, une fois appliqués à la géographie sont les moteurs du processus colonisateur. Dans son essai « Le voyage et l'écriture », Michel Butor exprime, utilisant lui aussi une référence biblique, le processus dénominatif de l'explorateur :

Dans le cas où le tissu textuel de la terre nouvelle est déjà très dense, le découvreur rapportera dans son pays les noms qui lui ont été enseignés par ses maîtres indigènes, mais le plus souvent il va nommer, nouvel Adam, nommer, inlassablement nommer chaque site qui se détache comme repérable ; ainsi les mappemondes se couvriront d'appellations, le tracé des côtes sera pratiquement dessiné par cette foule de vocables. L'explorateur, avant le conquérant, recouvre de sa langue la terre qu'il parcourt. (13).

Que ce soit dans le récit ou sur la carte, nommer et explorer sont des actes liés. Le processus colonisateur est mentionné là aussi, on ne peut pas le nier, cependant sa

citation nous permet de comprendre qu'il s'agit avant tout d'un rapport entre voyage et écriture comme nous allons le développer ensuite.

Les mêmes interprétations peuvent aussi être tirées de la démarche archéologique de Freya Stark lors de son voyage au Luristan. A de nombreuses reprises dans le texte, elle mentionne sa recherche de bronzes et l'excavation de tombes dans la région. Là encore, l'appropriation de vestiges relève d'un processus de domination de l'Occident sur l'Orient ; Freya Stark sait que ses actions vont clairement contre les lois en vigueur dans la région :

The government occasionally send spies and then get the chiefs to pay fines, and are really making praiseworthy efforts to save what is left of the graves in Luristan. I knew that what I was doing went directly against this law: but there were some extenuating circumstances. [...] by the time that an organized expedition can face the risk of going there, very little will be left for anyone to find: I felt that one was justified in trying to discover as much as possible while one was on the spot. (VA 27).

En ce qui concerne l'excavation de tombes et la collecte de vestiges, Freya Stark justifie son choix d'aller si délibérément à l'encontre de la loi par un intérêt historique et scientifique ; il est évident que cette justification traduit encore une fois l'influence du discours colonial sur la voyageuse : l'intérêt est d'accroître les connaissances occidentales sur l'Orient en le réduisant à un objet (carte ou bronze) qui peut être étudié et appréhendé directement.

Si l'on observe le voyage de Freya Stark en Perse à travers son travail de géographe et d'archéologue, il est facile de relier la voyageuse au discours colonial en particulier parce que lorsqu'elle écrit *The Valleys of the Assassins*, elle s'implique et se présente en tant qu'exploratrice avant tout. Grâce à la cartographie, la voyageuse semble s'inscrire activement dans un processus d'appropriation impérialiste. La carte a une valeur non seulement documentaire mais aussi utilitaire qui nous oblige à confronter le récit avec la réalité coloniale et impériale, et pas seulement avec le discours orientaliste. Cependant la carte est aussi emblématique de cette intertextualité sur l'Orient ; elle fait partie des archives qui le construisent aux yeux de l'Occident, au même titre que les récits de précédents voyageurs, historiens ou scientifiques ; ainsi comme le suggère « Le voyage et l'écriture » (Butor), voyager ce n'est pas seulement écrire, mais aussi lire, la carte entre autres, et y confronter le réel.

1.1.4. La carte et le réel.

Si la carte peut être un outil idéologique puissant pour le voyageur, elle s'avère aussi être l'objet grâce auquel nous pouvons commencer à questionner l'idée d'Orient réel et rêvé dans *The Valleys of the Assassins*. La géographie, et la carte par extension, sont liées à l'observation et tendent à considérer le monde comme constitué d'objets fixes et observables (Raffestin 27). Pour le géographe, les éléments de la carte sont raisonnés, scientifiquement corrects ou inadéquats, mais pas interprétés ; en conséquence le monde de la carte est figé alors que celui du récit de voyage ne l'est pas. Nous allons voir que malgré l'importance qu'elle porte à son entreprise de géographe et la place que les éléments liés à la carte ou au processus de repérage prennent dans son récit, Freya Stark questionne aussi cette correspondance de la carte au réel jusqu'à parvenir à une vision du monde qui, bien qu'elle soit toujours celle d'une exploratrice tel qu'en parle Michel Butor, réévalue l'Orient rêvé de Said. Dans *The Valleys of the Assassins*, la façon dont Freya Stark écrit le monde en tant qu'espace réel et cartographié s'apparente plus largement à la façon dont elle conçoit l'Orient en tant que réel et imaginaire.

Une citation de Jean-Loup Rivière (1980) me servira de point de départ à cette interrogation sur la relation entre la carte et le réel dans l'œuvre de Freya Stark. Elle met en avant grâce à une imagerie très parlante la distance qui existe entre la carte (qui comme le récit est une représentation du monde) et le monde réel (celui dans lequel l'auteur voyage et se situe) :

Décrivons maintenant avec plus de précision la posture du voyageur égaré qui vient de se retrouver (de retrouver sur la carte l'endroit où il se trouve dans l'espace réel). Il est devant la carte murale que son doigt touche en un point. Cette rencontre autorise le « c'est là », « je suis ici ». Mais le voyageur n'est pas non plus strictement là : si je suis au bout de mon index, où suis-je ? Ou pour le dire plus brutalement, il ne peut être dans la carte, il ne peut être là où il découvre qu'il est. L'écart est certes suffisamment petit pour que le trajet puisse être repris avec assurance ; mais pour aussi négligeable qu'il y paraisse, l'écart existe, irréductible. (Jacob and Lestringant 159).

Le processus qui amène à la prise de conscience de cet «  cart » est   mon avis un élément central du récit de Freya Stark. Si nous considérons Freya Stark en tant qu'exploratrice cette fois ci, plus qu'en tant que géographe ; c'est-à-dire si l'on considère que la carte, bien qu'elle soit l'outil de l'Occident, ne représente pas systématiquement un outil de pouvoir et de domination ; et que l'implication de Freya Stark avec le processus de cartographie n'est pas seulement scientifique (et lié aux

idéologies impérialistes) mais d'abord un outil d'exploration (c'est-à-dire qu'à l'image de Michel Butor nous établissons une différence entre l'explorateur et le conquérant (13)) ; alors nous pouvons analyser la manière dont l'auteure navigue de la carte au réel dans le texte comme une prise de distance avec l'idéal de l'Orient rêvé. Dans un premier temps, comme le voyageur de Rivière, Freya Stark établit un rapport d'équivalence entre la carte et le monde. Dans le récit, elle décrit souvent son rapport avec le paysage réel en le comparant directement à une carte : « Opposite, [...] lay the straight valley of Javanak, open like a map. » (VA 193), « we turned a corner and saw the Darijan valley running from east to west, flat like a map in sunlight. » (VA 233). D'autres occurrences montrent qu'en certaines occasions, la carte précède même le paysage. Lorsqu'il s'agit de se repérer, la carte est celle qui matérialise le point d'ancrage : « the Survey of India had looked up from that civilized flatness and reached the skyline from the southern side, locating the points and giving me at last, after my weeks of travel, an identifiable object to use as a base. » (VA 283). Ces exemples, tirés du texte, illustrent la position du voyageur qui se trouve parfois « devant la carte » (Jacob and Lestringant 13), avant même, d'être devant le monde et le paysage qu'il traverse. La carte, l'Orient figuré, précède en certaines occasions le réel. De plus, les deux éléments (la carte et le paysage) semblent dans le récit être interchangeables : puisque le paysage peut être identifié à la carte, et la carte sert à identifier le paysage. Cette lecture du paysage, rejoint donc les théories orientalistes de Said, montrant que le voyageur voyage avant tout dans un Orient qu'il connaît, celui qu'il lit (sur la carte ou dans les livres), et non celui dans lequel il est physiquement présent. Pourtant, Freya Stark, fait l'expérience « de retrouver sur la carte l'endroit où il se trouve dans l'espace réel », cela fait bien entendu partie de son travail d'exploration, mais comme le suggère Rivière, il s'agit d'une expérience déroutante qui remet en doute la correspondance exacte et évidente entre la carte et le réel. Ainsi l'expérience du réel pousse le voyageur à introduire la modalisation dans le récit (« Here, by rights, should be the treasure. A black rock should overhang [...] should [...] I ought to find the entrance to the cave. ») et à finalement questionner l'entité que représente la carte et sa fiabilité: « I was beginning to doubt the map after all » (VA 117). Freya Stark ouvre son récit à la potentialité de la carte comme n'étant pas juste ou vraie, et en conséquence à l'absence d'une correspondance automatique des deux éléments : « see if the map was correct » « [and] how the landscape fitted in with my map. » (VA 108,112). Plus encore, la carte peut même s'avérer être une entrave aux buts de la voyageuse, un obstacle à son accès au monde réel quand elle est incomplète et ne représente pas le lieu vers lequel la

voyageuse se dirige: « Our obstacle was also our goal, the high wall where he who mapped for the Survey of India had stopped in 1923, beyond which, unsurveyed, lay Shah Riza's house and the treasure. » (VA 62), « I had long wished to go there. But they were obstacles. One of them was that I could not find it on my map. » (VA 161). Les limitations de la carte par rapport à celle du monde sont évidemment, pour la voyageuse, la source d'un désir d'exploration et potentiellement le point de départ d'une attitude colonialiste et impérialiste comme nous l'avons montré dans la partie précédente. Cependant elles sont aussi la source d'une réaction opposée qui est celle d'une prise de distance avec la confiance aveugle que l'Occident investit dans la carte en tant que représentation du réel. Ces limitations sont ainsi une critique de l'idée de connaissance scientifique toute puissante de l'Occident, cette idée que l'« Orient semble alors être non une étendue illimitée au-delà du monde familier à l'Européen, mais plutôt un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe. » (Said et al. 124).

En découvrant les limites de la carte, Freya Strak admet la possibilité d'un Orient qui ne lui soit pas encore connu, existant hors de ce théâtre européen. Ainsi dans *The Valleys of the Assassins*, cette supériorité scientifique et intellectuelle de l'Occident sur l'Orient est contestée : la chaîne montagneuse de Kebir Kuh « still marked on the map as unsurveyed » aux yeux de l'Occident, et donc inconnue, est rendue accessible à la voyageuse grâce à Hasan, un jeune Lur (« he had a map of it which he would show » (VA 46)). Lors d'une ascension rapportée dans le chapitre « The Throne of Solomon », la voyageuse est à nouveau confrontée aux limites de la toute puissance scientifique occidentale, cette fois-ci symbolisée par les limites de son anéroïde, et doit se résoudre à des suppositions quand à l'altitude des éléments du paysage qu'elle traverse :

Looking it over, I judged the thing to be a ten hours' effort. Mian Rud, the last place where my aneroid could prove itself useful, was 9,300 feet : the valley below us I judged to be anything over 10,000, and the Throne itself, after much weighing of evidence and very doubtfully, I estimated at about 15,300. (*The Valleys of the Assassins* 243).

L'Orient géographique est ainsi approché de deux manières nouvelles, grâce à la connaissance orientale et l'expérience du réel. Freya Stark ne se contente pas de montrer ainsi les limites de la supériorité occidentale, elle démontre aussi la position secondaire de ces référents occidentaux (la carte, l'anéroïde, le livre) par rapport au voyage en lui-même. Ainsi, nous avons mentionné sa façon, dans la région de Kalar, de faire coïncider la géographie de la carte avec celle du paysage réel. Cependant, la voyageuse précise ensuite que ce procédé est postérieur au voyage en lui-même, et donc secondaire : « I

have gone into these references because they form the basis for the geography of Kalar. But at the time, I had no books packed in my saddle-bags. All I remembered was the importance of Kalar » (VA 262). Si la géographie telle qu'elle existe sur la carte est finalement secondaire, c'est que le voyageur réalise la présence d'un écart entre sa position sur la carte, et sa position dans le monde réel, comme Freya Stark le décrit ici : « while I struggled with the imagination of my map and, reality spread for comparison before me, tried to spot out a route for my return. » (VA 248). La géographie de la carte est imaginaire, différente de celle du monde réel : « Where, too, was the blue dotted river which, said the map, flowed eastward into the Sardab Rud ? » (VA 248) se demande-t-elle, « the blue dotted river of my map [...] proved to be a mere work of fancy » (VA 254) conclut-elle quelques pages plus loin. Le vocabulaire lié à la géographie est celui de l'imaginaire (« imagination », « work of fancy »), et vient se comparer, mais pas se superposer, au réel. L'explorateur ne peut s'y fier aveuglément, et doit s'en distancer. De plus, qu'il soit confronté ou non aux limites de sa connaissance occidentale, et en prenne conscience, lorsqu'il est face à l'Orient réel, le voyageur se retrouve dans tous les cas dans une situation où la carte et le réel doivent être distancés. Ainsi, même lorsqu'il peut se repérer sur la carte, il parvient à cette conclusion : « il ne peut être dans la carte, il ne peut être là où il découvre qu'il est » (Jacob and Lestringant 13). C'est dans cette distance entre la carte et le monde que, pour la voyageuse – plus que pour l'exploratrice pour qui cette distance est avant tout synonyme d'une zone blanche de la carte à combler ou à rectifier – réside le voyage en lui-même, et ce qui nourrit le récit. Ainsi lorsque l'exploratrice échoue (« Owing to having no books of reference with me I neglected Pishembur »), et que son travail de reconstitution géographique et historique se réduit à des suppositions; c'est là que le récit reconnaît le caractère secondaire, imaginaire et trompeur des connaissances historiques et de la carte par rapport à ce que la voyageuse voit et ce dont elle fait elle-même l'expérience : « Apart from statistics, however, there is a remarkable feeling of old and prosperous civilization in the plain of Kalar Dasht » (VA 266). L'écart entre la carte et le réel devient ainsi porteur de sens, et le récit de voyage se développe dans cet espace qui n'est ni celui de l'Occident, ni celui de l'Orient, mais bien celui du voyage.

Si pour Said «[b]eaucoup de voyageurs disent qu'ils n'ont pas rencontré dans un pays nouveau pour eux ce qu'ils en attendaient : ils veulent dire par là que ce n'était pas ce qu'un livre avait dit qu'il serait. » (174), cette remarque est tout aussi valide pour ce qui est de la carte. Cependant, le voyageur qui comme Freya Stark réalise l'écart entre la

carte (ou le livre) et le monde, ouvre son regard à une réalité nouvelle, à un Orient réel dont la géographie n'est pas appréciée pour sa logique et sa correspondance au réel, mais a un sens personnel, lié au voyageur qui découvre qu'il est « là », dans le monde et pas seulement sur la carte.

Nous sommes partis de la définition de l'orientalisme, afin de faire une distinction essentielle entre Orient réel et Orient rêvé, et de questionner l'idée de voyage en tant que déplacement vers l'inconnu. Ainsi, le voyage de Freya Strak s'accomplit dans un Orient construit par un réseau de références qui empêchent un accès à un Orient réel, à une expérience personnelle. A cela s'ajoute l'influence du colonialisme qui pousse l'auteure à envisager l'Orient à travers l'idéal de la connaissance absolue, un phénomène qui se traduit dans le texte par une vision de l'ailleurs en termes géographiques. A travers la carte, l'Orient devient un objet observable et mesurable et le voyage devient synonyme de conquête. Cependant, ces influences qui viennent s'interposer entre la voyageuse et l'Orient, modifiant ainsi son rapport au monde, sont finalement remises en question au niveau du récit. Nous avons donc, dans cette première partie, analysé *The Valleys of the Assassins* à partir de l'idée de voyage, de déplacement et de rapport au monde, pour en venir enfin au récit comme moyen au travers duquel la voyageuse peut finalement accéder au monde par l'expérience du réel. Cependant nous allons prolonger notre réflexion sur ces influences au niveau de l'œuvre. En effet, s'il existe une longue tradition du voyage sur laquelle les conflits intellectuels et politiques entre Orient et Occident peuvent influencer, il existe aussi une longue tradition de la littérature du voyage, qui en tant que genre littéraire a ses propres codes qui, nous allons le voir, régissent en partie le rapport au monde de Freya Stark.

1.2.Du voyage au récit de voyage : exploration et héroïsation.

The Valleys of the Assassins est un des premiers récits de voyage de Freya Stark et peut-être l'un des plus canoniques quant à la tradition de ce genre, ou du moins quant aux modèles du genre les plus anciens, c'est-à-dire les récits d'exploration : « The history of travel writing is linked to the history of mapping and surveying. » (Youngs,

The Cambridge Introduction to Travel Writing 231). Nous avons mentionné précédemment l'influence de l'histoire coloniale et impériale et l'influence de la géographie dans le récit de Freya Stark. Cependant, un autre élément de cette influence a son importance dans l'étude de ce récit, il s'agit de la question du genre qui oppose le masculin de l'exploration avec le féminin du territoire à conquérir: « The overt sexualisation of the language of territorial expansion quickly became commonplace ». (Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing* 231) C'est à travers cette perspective que je souhaite maintenant interroger *The Valleys of the Assassins* en tant qu'œuvre soumise à des influences à la fois littéraires et sociales. Il me semble nécessaire d'étudier la façon dont l'œuvre négocie les limites qui lui sont imposées par le genre (*gender*), c'est-à-dire la manière dont Freya Stark, en tant qu'auteure féminine se positionne par rapport à son œuvre dans son récit. Parallèlement, il nous faut explorer la manière dont le récit se construit selon les termes du voyage d'exploration, qui est une des influences littéraires majeure ici, car nous avons vu que Freya Stark était motivée par un désir de reconnaissance qui se traduisait au niveau du voyage par une préoccupation pour la géographie et l'exactitude scientifique et continue d'apparaître au niveau de l'œuvre grâce à cette affiliation avec le récit d'exploration.

Ainsi dans un premier temps, à travers l'étude de la préface nous allons lier le récit de voyage à son existence en tant qu'œuvre et donc à sa production et interroger ainsi l'implication de l'auteure et sa compréhension des codes du récit de voyage. Nous étudierons ensuite dans le texte, les thèmes de la conquête et de l'autorité afin de démontrer les ambivalences introduites par le conflit entre genre (littéraire) et genre (*gender*). Enfin nous verrons comment la mise en récit négocie ces limites et comment nous parvenons, grâce à la narration à relier certains des codes de la littérature d'exploration. D'une manière plus générale, il s'agira de montrer comment, paradoxalement, le récit permettant à la voyageuse l'accès à l'Orient réel, est ici synonyme du passage de l'exploration à l'héroïsation. Ainsi, le discours, ou la narration, permet l'accès à l'imaginaire aussi bien qu'au réel.

1.2.1. Préface : la négociation du voyage et du féminin.

The Valley of the Assassin, nous l'avons mentionné, est un récit de voyage dont les influences viennent du récit d'exploration ou « adventure narrative », dont nous

analyserons certains aspects plus en détails. Cette affiliation soulève cependant des problématiques liées au colonialisme auquel ce type de littérature est fortement associé. De plus la question du genre est aussi un point important dans l'analyse de ce récit car le récit d'exploration est profondément marqué par la masculinité, et en conséquence Freya Stark doit négocier plusieurs éléments de son récit.

Nous avons signalé précédemment la nécessité de replacer les écrits de Freya Stark au sein de leur contexte historique, et avons en conséquence mentionné entre autres la géographie en tant qu'outil pouvant potentiellement être utilisé au service des idéologies colonialistes et impérialistes. Cependant, le rapport entre *The Valleys of the Assassins* et le processus colonial ne s'arrête pas là. Il paraît essentiel d'analyser cette œuvre au travers du prisme du colonialisme parallèlement avec celui du genre, comme le propose Sara Mills dans *Discourses of Difference* : « The period of 1850-1930 is the one where British colonial interests in other nations were made most apparent ; but how was this colonial strength negotiated in texts by women who were conventionally seen not to be part of the colonial expansion ? » (1). L'implication de Freya Stark au sein des jeux de pouvoir de l'Empire britannique, n'est pas explicite (du moins jusqu'à la seconde guerre mondiale, où elle sera alors un agent au service du British Ministry of Information (Garrick 124)). Elle voyage au sein de territoires sous le contrôle plus ou moins ferme de l'empire, une grande partie de ses voyages n'étant pas approuvée par les administrations impériales (Garrick 123), comme c'est le cas dans *The Valleys of the Assassins*. Deux éléments sont donc à prendre en compte. D'un côté, l'engagement de l'auteure envers l'empire évolue durant sa carrière, ainsi dans ses premières œuvres, *Bagdad Sketches* et *The Valleys of the Assassins*, on peut observer une relation conflictuelle avec les autorités ainsi qu'une distance avec les motivations coloniales plus importante. D'un autre côté, comme le suggère Sara Mills, l'implication des voyageuses au sein du contexte colonial est influencée par ce qu'elle décrit comme « a series of discursive pressures on production and reception which female writers have to negotiate, in very different ways to males. » (5). Pour en revenir au récit d'exploration, il est le lien entre ces deux problématiques: celle du colonialisme car la figure du conquérant, « national hero » (Regard 3), ou « adventure hero », « is the perfect colonial subject, or at least the perfect colonial *male* subject. » (Mills 77) ; et celle du genre, car la voyageuse qui adopte cette figure narrative est confrontée à un modèle qu'elle ne peut aborder de la même façon que le voyageur. La meilleure façon d'aborder cette problématique dans *The Valleys of the Assassins* est d'étudier la préface, et la manière dont Freya Stark présente son œuvre au public et négocie donc ces pressions discursives

que mentionne Sara Mills.

Dès les premières lignes, Freya Stark y définit son désir de voyage comme une source de problème : « a copy of the Arabian Nights, was, I suppose, the original cause of the trouble. » (VA xxi). Ce désir n'est pas naturel, il se doit d'être explicité, justifié, sa faute rejetée sur une tierce personne « An imaginative aunt », et un objet responsable de la tentation « a copy of the *Arabian Nights* », objet portant déjà les caractéristiques nécessaires à la perversion : l'exotisme et l'inconnu contenus dans le terme « *Arabian* » et la noirceur et le danger de la nuit. Qu'il suffise ensuite seulement de l'intervention du hasard (« chance ») et du destin (« fate ») pour entraîner Freya Stark jusqu'en Orient en nourrissant (« fed », « nourished » (xxi)) cette dangereuse flamme, n'est pas étonnant. « Yet, when such blatantly melodramatic Orientalist yearnings are present in Stark's writing, it is often with a sense of irony » commente Justin Garrick à propos de ce passage (50). Et si, en effet, on y retrouve les tropes essentielles de la culture orientaliste (exotisme, danger, tentation...), ce n'est que pour céder, en apparence seulement, à une pression sociale qui veut que s'il n'est pas si évident pour une femme seule de voyager au début du 20^{ème} siècle, il est surtout moralement dérangeant pour une femme d'avoir ce désir. C'est ce qu'elle met en avant en formulant cette justification ou « original cause of trouble », par cette insolite caractéristique de son caractère. Freya Stark rappelle ainsi dans sa préface que sa position de voyageuse est précaire, qu'elle ne peut la verbaliser à ses lecteurs qu'à travers l'ironie, au risque de ne pas être prise au sérieux.

On demande, en effet, à l'explorateur des qualités très spéciales : endurance à la fatigue, dédain des privations de l'existence, nul souci du confort matériel, courage, vigueur physique et morale. Oubliant que sous une enveloppe frêle, se cache souvent une grande énergie, on prétendait que ces qualités étaient éminemment masculines et que la femme, en étant dépourvue, devenait inapte à entreprendre des voyages qui les exigeaient. (Quella-Villéger and Bouchon 13).

Ainsi la première critique que l'auteure anticipe dans sa préface est celle faite à son genre, son statut de femme et son désir de voyage. Incompatibles, parce qu'il s'agit d'un désir inapproprié et parce que la femme n'est pas considérée comme capable d'accomplir un voyage au même titre qu'un homme, cela influe donc sur la manière dont la voyageuse se présente, en tant qu'auteure, à son public.

Un second type de critique que l'auteure mentionne, est celle liée à la nature du voyage en lui même: « these virtues of Responsibility and Purpose met me at every step with the embarrassing enquiry: "Why are you here alone?" and "What do you intend to do?" » (VA xxi). Les questions de but et de responsabilité qu'elle évoque relèvent d'une

problématique différente et pourtant parallèle, car toujours liée au genre. Il s'agit de justifier ce voyage d'un point de vue social encore une fois, mais cette fois, ce n'est plus seulement la femme qui se justifie de son désir de voyage (il est vrai que Freya Stark n'était pas la première femme à voyager ainsi en Orient) mais l'écrivaine. Si il est socialement mal vu pour une femme de voyager, quand elle le fait, le public assume que le récit de voyage féminin est une œuvre personnelle, subjective, et agréable, et que les aspects scientifiques n'y ont pas leur place (Mills 81–82). C'est là que réside une des grandes ambivalences du récit de Freya Stark ; ainsi, en accord avec les attentes liées au récit de voyage féminin elle écrit : « I may confess at once that I had never thought of why I came, far less of why I came alone: and as to what I was going to do –I saw no cause to trouble about a thing so nebulous beforehand. » (VA xxi). Cependant, parce que son récit est un récit d'exploration étroitement lié à l'entreprise coloniale, et parce qu'elle souhaite en tant que voyageuse être reconnue pour son travail scientifique aussi bien que littéraire, comme nous l'avons vu précédemment, elle ne peut ignorer la réalité suivante : « I came to the conclusion that some more ascetic reason than mere enjoyment should be found if one wishes to travel in peace [...] though personally I think the world is wrong » (VA xii). Cette ambivalence entre la position si visiblement apologétique de la préface, où Freya Stark nie toute prétention au sérieux, à la précision scientifique et à l'idée de conquête, s'oppose radicalement à une partie du contenu de son récit qui, comme nous l'avons montré, traduit un désir d'appropriation et de réalisation scientifique. Cette situation d'ambivalence entre la figure de l'auteure dans la préface, et celle qu'elle adopte en tant que narratrice du récit n'est pas sans précédent :

[W]omen's texts are not supposed to be 'scientific' and authoritative, but rather, supposed to be amateurish. This problematic positioning of these texts often leads to the writing being prefaced with a disclaimer which denies any scientific, academic, literary or other merit; this occurs very frequently with women's writing in the nineteenth century. (Mills 83)

Mais son interprétation semble un peu plus complexe dans le cas de Freya Stark puisque le ton de sa préface laisse transparaître une part d'ironie lorsqu'elle parle de cette notion de but : si un premier niveau de lecture laisse entendre, comme le suggère Mills que la voyageuse en prétendant voyager « single-mindedly for fun » (VA xxii) se replace ainsi dans le cadre de ce qui est acceptable pour le récit de voyage féminin, un second niveau de lecture montre aussi que l'auteur ironise sur cette idée, « dear to well-regulated mind » (VA xxi), selon laquelle le récit de voyage masculin est porteur de plus de sens, simplement grâce à ce mythe selon lequel il a un but autre que le plaisir. Ainsi, elle

réduit la question de but dans le voyage à une simple question de terminologie (« whatever other –ology »), rappelant ainsi à son public les négociations que sa position entraîne : « I would advise those who wish to see unwrinkled brows in passport offices to start out ready labelled as entomologists, anthropologists, or whatever other –ology they think suitable and propitious. » (VA xxii). Sara Mills explique la présence dans le récit de négociations entre féminité (de l’auteur) et masculinité (du contexte colonial et du récit de voyage) :

[A]dventure narratives were at their height when women travel writers were also writing in great numbers. Since this was one of the convention of travel writing they adopted the plot form, but very often there was a degree of uneasiness about such adoption. [...] The type of hero who is master of a situation and who maintains a ‘stiff upper lip’ is so immediately masculine that women writers have difficulty adopting this role with ease. That is not to say that the role is not adopted by women, but that when it is it is often modified by disclaimers and by humorous interventions [...], or by stress on the difficulties of travel. (Mills 77).

Christine Montalbetti explique que le genre (littéraire) fonctionne au niveau de l’auteur comme un code à appliquer et au niveau du lecteur comme un élément permettant l’identification : « la grille générique peut apparaître elle-même comme un élément perturbateur, qui participe aux apories de l’écriture. Soit quelque chose comme : ou bien je dis selon le genre, mais autre chose alors que mon expérience ; ou bien je m’efforce de construire mon texte en dehors des codes, et je suis illisible » (Christine Montalbetti 62). On le comprend très bien ici le genre littéraire est un élément qui vient compliquer la structure du récit de voyage, d’autant plus si on superpose à cette théorie la question du genre (*gender*) qui de la même façon entraîne ce paradoxe de correspondance à une structure qui précède l’expérience du voyage en elle-même.

L’étude de la préface de *The Valleys of the Assassins* nous permet de mettre en avant les négociations nécessaires à l’auteur pour intégrer son récit dans le cadre de la littérature de voyage et d’exploration. La question du genre que nous avons abordée ici au travers du paratexte, reste primordiale dans le texte lui-même. L’adoption des codes du genre ne peut être totale, nous allons voir que l’idéal de conquête et la question de l’autorité sont deux éléments au travers desquels nous pouvons observer cette négociation qu’entreprend l’auteure entre le masculin du récit d’exploration et sa position en tant que voyageuse. Nous allons voir que ces éléments sont le théâtre d’un conflit important entre voyage, œuvre et récit, et ainsi parallèlement entre les différentes postures de Freya Stark (voyageuse, auteure, narratrice). L’expérience du voyage s’établit de manière paradoxale avec les éléments qui le structurent en tant que récit.

1.2.2. Conquête.

Dans *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratt détaille l'évolution du récit de voyage dans le cadre de l'expansion de l'Empire britannique, présentant des figures de voyageurs tel que La Condamine afin de décrire les débuts de ce qu'elle nomme la « survival literature » (*Imperial Eyes* 20), ou encore Anders Sparman, symbole du « naturalist travel writing » (*Imperial Eyes* 48). C'est à partir des écrits de tels voyageurs, au début de l'époque coloniale, que se sont construits et ont évolués les codes de la littérature de voyage, établissant les éléments qui font partie des attentes liées à ces récits. Ecrire sur l'Orient ne signifie pas, surtout dans les années 1930, écrire nécessairement à partir du point de vue de l'explorateur/conquérant tel qu'il existait au début de l'époque coloniale. Pourtant, si Freya Stark ne s'affilie pas directement aux intérêts impérialistes, elle lie pourtant son récit à l'histoire coloniale dans la manière dont elle choisit de raconter ses voyages. En effet, on retrouve, dans *The Valleys of the Assassins*, ce désir de correspondre aux codes de la littérature d'exploration ou « adventure narrative » (Mills 77). L'auteure adopte ainsi dans le récit de nombreux codes du genre, insistant sur le caractère hostile et dangereux des régions qu'elle traverse, la difficulté physique liée aux voyages qu'elle entreprend ainsi qu'en développant l'idée de conquête dont nous allons questionner la définition.

Dès les premières pages de *The Valleys of the Assassins*, la voyageuse cherche à définir le type de récit qu'elle produit. Elle présente le Luristan (la première région mentionnée dans le récit qui n'est chronologiquement pas son premier voyage en Perse), comme une terre presque vierge, encore à conquérir (« still a country for the explorer » (VA 4), « Very few Europeans travel in this country » (VA 5)), une vision qui persiste tout au long du récit (« This country has been hardly explored and never surveyed » (VA 84)). Ainsi, elle introduit rapidement l'idée de conquête dans le récit, montrant qu'elle voyage en territoire inconnu. Le Luristan est ainsi présenté au travers de plusieurs thèmes bien spécifiques : l'interdit, l'inconnu, l'hostilité, le danger. Les tribus hostiles et les éléments historiques sont les thèmes principaux de cette introduction à la région et aux habitants :

It seemed right that the entrance to the forbidden country should not be easy. Our expectations had been rising ever since Nihavend which, lying so close, yet speaks of Luristan as a region unknown, governed by laws and standards in which the peaceful townsmen have no part. [...] The tribesmen, with uncombed hair and eyes frankly hostile, squat in groups of their own under

the rampart of the old fortress and have no social dealings with the citizens. [...] No one travels here unless he has the freedom of the tribes or some other protection : there were no peasants or merchants among the climbers to the pass : only white-coated Lurs fixing us with suspicious, fearless eyes. (VA 6).

Grâce à cette première description, nous pouvons montrer que l'accent est mis à la fois sur le danger et l'intérêt pour ce qui est autre et inconnu, deux éléments mentionnés par Mary Louise Pratt comme étant à la base du récit de voyage d'aventure depuis le 18^{ème} siècle (*Imperial Eyes* 20). L'Orient, tel qu'il est présenté ici par Freya Stark, est typiquement masculin car difficile d'accès, « vierge » et incontrôlé, et il présente les caractéristiques de l'Orient colonial en particulier dans la manière dont elle oppose les citadins aux tribus des montagnes à l'apparence sauvage (« uncombed hair ») et dangereuse (« eyes frankly hostile »). La voyageuse doit y faire preuve de sang-froid et d'assurance et cela même par rapport à son guide, dépeint comme plus émotif (« *Hajji* forgot that he had come to me pretending to know every inch of the road, and complained in a pathetic voice that this was no place for anyone but thieves. » (VA 5)) pour établir un contraste avec la figure de l'explorateur, et adopter ainsi l'attitude du héros sans peur pour lequel le danger est grisant (Mills 80) : « This climbing into a country which is not considered safe is exhilarating » (VA 4). En s'appropriant les codes du récit d'exploration, Freya Stark encadre son récit d'un réseau de références, d'attitudes et de situations prédéfinies typiquement masculines, au sein desquelles en tant que femme elle n'a pas sa place. Ainsi comme le suggérait Sarah Mills (77), l'intervention humoristique n'est jamais très loin ; les Lurs décrits quelques lignes plus tôt comme hostiles et dangereux, n'ont pas totalement leur place dans le récit de voyage féminin, et l'image doit ainsi être nuancée : « they were as cheerful a lot of villains as you could wish to meet, and delighted with us for being, as they said, brave enough to come among them. » (VA 7). Cette ambiguïté entre le récit d'exploration typiquement « hyper masculinisé » et les limites imposées par le genre au récit de Freya Stark, rendent sa conquête de l'Orient plus contrastée.

L'intervention de l'humour est souvent dans le récit un élément de la dédramatisation qui permet à la narratrice de combiner l'image de l'explorateur avec celle de la femme :

This is a thoroughly risky country. Keram, to whom our expedition was in the nature of a lark, rode on murmuring to himself at intervals: "The hand of the Lady has shattered the Talisman of Luristan," and assured me that no European woman had ever been here before. [...] He was a charming man. I think he was never afraid, though the country seemed to be thick with relatives

of people he had killed, and this was a serious drawback to his usefulness as a guide » (*The Valleys of the Assassins* 33).

Dans cet extrait, s'établissent plusieurs images contradictoires : la voyageuse apparaît glorieuse et conquérante, mais bien féminine, à travers les mots de Keram ; l'image d'un territoire dangereux est contrastée par l'idée d'escapade (« lark ») véhiculée par son guide, et le portrait de celui-ci, homme entouré d'une aura de danger, est amoindrie par l'humour sur sa qualité de guide et l'utilisation de l'adjectif « charming » en contradiction avec « people he had killed ». L'attitude masculine du conquérant est généralement totalisante : l'explorateur est dans une situation où le danger et l'inconnu sont des éléments nécessaires car ils doivent être dominés afin que dans le récit, le narrateur puisse s'appropriier le territoire ou la situation de manière totale ; pour l'exploratrice la situation est différente ; si l'idée de conquête est bien présente, elle apparaît cependant d'une manière différente et ne peut se baser sur une maîtrise totale du danger. Ainsi, lorsqu'elle se retrouve au sein d'une tribu dans une atmosphère particulièrement tendue, Freya Stark décrit la scène en insistant sur les regards et les mouvements des gens autour d'elle, développant dans le récit la tension grâce à ces éléments périphériques et ne révélant qu'ensuite les détails de la situation : « I knew both *Hajji* and Keram enough to realize that neither of them was comfortable. Keram was smoking opium again in a pensive way, but he leaped very suddenly when someone put a hand on his back », « The Ittivends listened with their eyes on the ground », « he gave Keram a bad, little cunning glance », « the man who had put his hand on Keram's back got up and strode away. » (VA 37). En construisant ainsi son récit, elle peut mettre l'accent sur la tension implicitement, sans rendre la situation inappropriée, puisque nous apprenons les détails de la situation (« The man sitting next to Keram had once had a brother who had tried to shoot Keram [...] [who had then] killed the Ittivend » (VA 38)) , ainsi que les mesures prises pour assurer sa sécurité, dans un second temps. La question du danger est en conséquence toujours parfaitement négociée, construite dans le récit à partir d'éléments extérieurs, et dédramatisée par le détachement qu'elle met à raconter la scène avec un regard extérieur, comme si, en quelque sorte elle n'y participait pas vraiment, laissant même Keram porter la responsabilité de sa sécurité et minimisant, grâce à sa formulation et l'utilisation de l'adjectif « advisable » l'ampleur de la situation: « Keram did not think advisable for me to sleep with the ladies and out of his reach. » (VA 32). Ainsi le danger, bien que présent dans le récit, est fréquemment nuancé par l'ironie ; comme le fait que la voyageuse soit dans l'illégalité, mentionné implicitement « [it] gave the impression that I travelled with

the authority of governments behind me ». L'idée de conquête est ainsi maintenue, ses côtés les plus dérangeants et ambigus restant plus suggérés qu'avoués. De la même manière, l'idéal de conquête est en lui-même plus suggéré que réalisé. En effet, le récit de Freya Stark repose en grande partie sur des quêtes (elle se lance successivement à la recherche de bronze, d'un trésor et de différentes ruines de châteaux) en accord avec les codes de la littérature de voyage.

Cependant il est nécessaire de se demander si toutes ces quêtes sont bien dans le récit des « conquêtes » telles que la littérature d'aventure et d'exploration les définit. Ainsi, si certaines connotations du terme sont traitées de manière assez canoniques dans le récit, d'autres sont plus problématiques. Comme cela est démontré au travers de l'attention portée à l'histoire et à la géographie dans le récit, Freya Stark fixe comme but de ses voyages un certain nombre de découvertes archéologiques ou historiques. Lorsqu'elle parvient au château de Lamiasar par exemple, elle le décrit en termes hyperboliques bien qu'il s'agisse principalement de ruines (« precipitous ravine », « their ruins [the walls'], and the fierce and gloomy valley, are impressive as ever », « they [the walls] still dominate the landscape » (VA 200)) : figurativement la conquête est ici d'ordre mental, c'est l'idée d'avoir atteint ce but qui transparaît dans le récit sous forme d'un traitement du château comme un objet longtemps désiré en imagination. La même connotation et le même traitement apparaissent lorsqu'elle parle de la région d'Alamut, même si la situation paraît inversée puisque Freya Stark semble opposer l'imagination avec le monde tangible. Il s'agit pourtant du même processus qui consiste à idéaliser le but de la quête: « This is a great moment, when you see, however distant, the goal of your wandering. The thing which has been living in your imagination suddenly becomes a part of the tangible world. » (VA 170). Dans ces extraits, et de manière plutôt classique, Freya Stark pose comme but de sa quête des éléments qui, bien qu'existants, sont fortement associés à l'Orient rêvé. C'est-à-dire que leur existence pour Freya Stark et dans le récit ne dépend pas de leur découverte, puisqu'ils font l'objet d'une comparaison au moment de la découverte (« impressive as ever », « still dominate ») ; mais à leur existence antérieure, dans l'Orient rêvé de la voyageuse (« imagination »). La voyageuse embrasse ainsi la conquête de l'Orient rêvé orientaliste que nous avons analysé en première partie. Une seconde connotation de l'idée de conquête qui apparaît dans le récit est celle qui nous pousse à examiner la relation entre voyage et tourisme. En effet, traditionnellement le voyage, et en particulier le voyage de

l'explorateur et du conquérant avec les tropes qui en découlent (danger, inconnu...), s'oppose radicalement au tourisme comme l'auteure le rappelle :

People who know nothing about these things will tell you that there is no addition of pleasure in having a landscape to yourself. But this is not true. It is a pleasure exclusive, unreasoning, and real : it has some of the quality and some of the intensity of love : it is a secret shared : a communion which a intruder desecrates : and to go to the lonely and majestic places of the world for poor motives, to turn them into cheap advertisement or flashy journalism, jars like a spiritual form of prostitution on your true lover of the hills. (VA 187)

Deux isotopies sémantiques s'opposent ici : l'exploration est liée à la solitude, le sacré, l'amour, en quelque sorte la sphère de l'immatériel et du privé ; alors que le tourisme est lié à la prostitution, le médiocre, la modernité, et plus largement la sphère matérielle et publique. La conquête, dans ce contexte, réfère bien à l'idée de découverte, mais une découverte personnelle, intime qui s'oppose à celle plus utilitaire que la cartographie et diffère donc, en apparence du moins, à ce que l'entreprise coloniale impose. Cependant, comme l'explique Mary Louise Pratt, cette attitude n'est pas radicalement différente ; elle utilise le terme « anti-conquest » pour décrire l'observateur sentimental « whose imperial eyes passively look out and possess. » (*Imperial Eyes* 9), l'anti-conquête n'étant ainsi que l'autre facette de la conquête coloniale, un type d'appropriation plus immatériel mais pas innocent pour autant ; en effet, Freya Stark utilise par exemple l'expression « having a landscape to yourself », montrant que l'idée de conquête n'est pas étrangère à ce passage. Les connotations liées à l'idée de conquête dans le récit viennent aussi de références à l'épopée, le genre n'est pas sans lien avec la littérature de voyage puisque l'Odyssée est mentionnée à la fois comme un des archétypes du voyage dans la littérature (Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel* 150), mais aussi comme un texte canonique étroitement lié à la littérature de voyage (Youngs, *The Cambridge Companion to Travel Writing* 268). La voyageuse associe ainsi, non sans raison, l'Odyssée homérique avec l'aspect physique de son voyage, montrant comment grâce à la présence d'une difficulté physique, son aventure peut prendre les qualités d'un voyage épique : « I was tortured with thirst. Water seemed to draw me as if I were bewitched : I thought of Ulysses and the Sirens. » (VA 212). En effet la force, la bravoure, l'endurance physique sont des qualités que l'on attend du voyageur depuis l'antiquité et, comme nous l'avons mentionné précédemment, elles sont aussi associées à la masculinité. De plus ce sont des qualités nécessaires lors des voyages d'exploration, en particulier dans les déserts, en montagne, ainsi qu'en mer, régions privilégiées de l'explorateur qui demandent des exploits physiques bien plus importants. Ainsi, quand

Freya Stark voyage dans ces régions de montagnes et de déserts, elle met l'accent sur son activité physique. Lorsqu'elle arrive dans la région où se trouve potentiellement le trésor qu'elle recherche, on note ce type de descriptions: « Partly with the haste of my walk, and partly with excitement, my heart was now beating, my knees and hands shaking. I began to descend in a great hurry » ; « I continued to race up, my ears filled with the drumming of my heart and every step feeling like the last effort of which I was capable. » (VA 117,118). Le corps de la voyageuse devient soudainement le point de focalisation de la narration. Lors de son ascension vers le trône de Salomon, la difficulté physique est accentuée par sa récente maladie : « Of that climb, which lasted four and a half hour, I have only a vague distressing memory. » « I was not yet fit for any strenuous exertion under the best of circumstances, and felt the height for the first time in my life. It caused a cold clamminess at the back of my neck, and a blackness over my eyes which hid the world at intervals. » (VA 246). Ces éléments confirment à nouveau cette idée selon laquelle les figures typiques du récit de voyage sont ici contrastées, car en effet, cet accent mis sur la difficulté physique est récurrent dans les situations où Freya Stark est proche du but de sa quête. Cependant, elles sont suivies presque immédiatement de la conclusion de celles-ci par un inachèvement. En effet sa quête du trésor au Luristan s'achève sur un échec, Freya Stark a atteint la région du trésor mais n'a pas été en mesure de le trouver et conclut ainsi sa quête : « That was the end of the treasure hunt. And what there may be in the cave of the mountain still remains a mystery. » (VA 118). De la même manière, elle n'atteint jamais le trône de Salomon. La description de ses efforts physiques dans l'espoir d'atteindre le sommet se conclut sur le « seuil » de celui-ci : « here we stood on the threshold of our desires » (VA 246). Nous pouvons tirer de cette association d'éléments deux conclusions : dans un premier temps l'insistance sur la difficulté du voyage est un élément caractéristique du récit de voyage mais aussi indicateur de la différence entre le récit masculin et féminin (Mills 77) ; la voyageuse insiste sur l'effort physique dans son récit car il est acquis qu'en tant que femme elle n'est pas normalement capable de l'accomplir, et la comparaison qu'elle introduit avec l'Odyssée d'Homère est une tentative d'affilier sa position avec celle des héros antiques reconnus, entre autres, pour leurs exploits physiques. Cependant, parce que la quête est ici inachevée, nous pouvons nous demander si il ne s'agit pas aussi pour la voyageuse de transformer l'aspect typiquement masculin de la quête – synonyme de conquête et connotée de l'idéal de possession – qui est à l'origine d'un type de récit dont l'apogée est la réalisation de cette quête (l'atteinte du but clôture l'odyssée du voyageur); vers une quête dont l'inachèvement ne serait pas une chute, mais

simplement le signe que le récit dans son ensemble possède d'autres buts que celui de la conquête.

Transformer la conquête en quête dans le récit d'exploration semble en effet être un des buts du récit de Freya Strak. En raison de son genre, la voyageuse est forcée de négocier certains des éléments qui caractérisent le récit d'exploration et d'aventure ; elle ne peut pas incarner le héros tel que le décrivent Sara Mills (77) et Frédéric Regard (3) de manière totale. L'idée de conquête dans le récit de voyage devient alors problématique, l'attrait pour l'inconnu, l'inexploré, la solitude et la découverte y sont toujours présents ; la conquête passe par l'imaginaire de l'Orient rêvé, ainsi que par la relative passivité de l'« anti-conquest » souligné par Pratt. Cependant le danger, l'effort, la domination, l'idéal de possession et celui même de but entrent en conflit avec les limites imposées à la voyageuse par son genre et sont ainsi abordés de manière moins directe et parfois remis en question. Parallèlement, la question de l'autorité dans le texte nous permet de relier cette limite de genre (littéraire), aux limites imposées à la voyageuse par son genre (féminin).

1.2.3. Autorité.

Le système de résistance à l'autorité qui apparaît dans *The Valleys of the Assassins* est profondément lié au statut de voyageuse et de femme de Freya Stark. Nous l'avons vu en étudiant sa préface, elle est consciente des attentes liées à la fois à son genre et au type de récit qu'elle entreprend. L'influence de ces attentes se reflète à mon avis symboliquement dans le récit au travers des figures d'autorité qu'elle rencontre, et des différents moments dans lesquels sa propre autorité peut être remise en question. En effet, en tant que narratrice, elle se doit d'adopter cette figure que Sara Mills décrit comme celle du héros qui garde son sang froid, sa contenance, sa détermination et la maîtrise de ses émotions en toute circonstance (« hero who is master of a situation and who maintains a 'stiff upper lip' » (77)), d'autant plus que cette position, parce qu'elle est une femme, est difficile à maintenir durant son voyage. En conséquence, cela se traduit dans le récit par une constante opposition aux figures d'autorité. Nous allons voir dans un premier temps comment certaines figures dans le récit (en particulier celle de la police) sont liées de manière allégorique à une autorité plus générale contre laquelle l'explorateur (héros) s'oppose. Cependant, nous

montrons que cette relation est rendue plus ambiguë par la problématique du genre, et la nécessité pour la voyageuse de négocier son autorité d'une manière totalement différente de celle de l'explorateur mâle.

Lors de sa première rencontre avec un policier, au Luristan, on observe que Freya Stark adopte l'attitude de l'explorateur qui fait valoir sa maîtrise de la situation face à une autorité qui lui est étrangère: « partly so as to go on in the game of contradicting, and partly because it would be taken as a want of friendliness to the villagers, I refused to sit in solitude with my escort under a tree as arranged, and moved up into one of the tribesmen's tents instead. » (VA 10). La figure d'autorité que représentent les forces de police Perses pousse Freya Stark à se positionner dans une attitude d'opposition presque automatique puisque si elle justifie ses actes en partie comme étant un geste amical envers les habitants, c'est d'abord l'idée de contradiction qui est mentionnée (« the game of contradicting »). Cependant, ce phénomène prend de l'ampleur dans le récit, lors de sa rencontre avec la police, aux alentours de Pusht-i-Kuh. Elle parle plusieurs fois des policiers perses en terme d'ennemis à la fois pour elle et les tribus qui lui offrent leur hospitalité, développant une isotopie sémantique de la guerre : « Ceasar's enemy has no friends in Persia when Ceasar is anywhere about. » (VA 104), « By the morning my tactics were ready. When the *kadkhuba* came, sent by the enemy to question me » (VA 109). Elle va même jusqu'à intituler le chapitre narrant cette rencontre « Capture » (VA 104): « I still did not realize that I was virtually a prisoner » (VA 107), « I crossed to the lieutenant's tent, and found him so ill that [...] [I] set out as the leader of the expedition, feeling sorry for my captor, but rather amused at riding thus into the enemy's stronghold. » (VA 133), « the policemen and I waited for our demoralized lieutenant, guessing that he would not like his captive to ride into the town ahead of him. » (VA 134). Il n'est pas anodin que Freya Stark développe dans ces situations un tel vocabulaire. L'attitude qu'elle adopte face au Lieutenant, décrit comme « prepared to exert in its full force the majesty of the Law » (VA 105), révèle encore une fois la relation symbolique entre les représentants de la loi, et une loi plus générale qui inclurait les normes sociales et même littéraires censées s'appliquer à son cas. Parfois, plutôt qu'une confrontation, elle ruse comme lorsqu'elle fatigue volontairement son escorte policière pour pouvoir partir seule à la recherche de son trésor (VA 112), ou ment à un policier : « [I] lied boldly. "It [a permit] was not needed; he told me that you yourself would be able and kind enough to do all that may be necessary for my assistance here," said I rather unpardonably: but Persia is bad for one's morals. » (VA

175). Il s'agit de construire une figure d'autorité imposante pour le lecteur, un récit d'exploration tel que celui qu'entreprend Freya Stark ne pouvant se développer sans. Ici, comme dans la préface, l'ironie joue un rôle important lorsqu'elle parle de la mauvaise influence de la Perse sur sa morale, et il serait réducteur de l'analyser simplement comme un commentaire orientaliste généralisant. L'ironie est dirigée à la fois contre les autorités orientales dont elle se moque ouvertement en mentant, et contre une autorité morale occidentale qu'elle bafoue ouvertement, mais avant tout contre l'idée même d'autorité, quelle qu'elle soit, qui l'éloignerait de son but. Après avoir été interceptée par la police durant sa quête d'un trésor dans la région du Pusht-i-Kuh, Freya Stark est conduite dans la capitale de la région et y rencontre le gouverneur. Là encore, elle raconte cet échange comme un combat dans lequel ses meilleures armes sont sa capacité à analyser aussi bien sa situation que celle de son adversaire :

We settled down to a general preliminary conversation, like two fencers feeling each other's blades. There were four points which quite naturally caused the authorities of Husainabad to look on my expedition with suspicion and disfavour. [...] The Ajuzan's difficulty was, that, of all these excellent reasons, the first could not be mentioned at all with politeness, and the last two excluded each other. He asked whether I was not afraid to travel so unprotected in the hills. [...]

“One could not dream of doing it in Iraq : but here I was told, and I have found it true, that one can travel with complete safety *anywhere*. [...] The Iraqis talk of Pusht-i-Kuh as if there were only bandits ; but I could see by the way your police went round that you have the country in hand.” (VA 135)

Dans ce duel, la voyageuse prouve encore une fois sa connaissance des règles (ici celles de la diplomatie) qui régissent ses voyages. Cependant, comme cela est mis en avant par la manière dont elle est questionnée, c'est encore une fois sa qualité de voyageuse seule et donc de femme potentiellement en danger qui lui est reprochée ; à la différence du voyageur mâle elle n'est pas libre de ses mouvements. Son statut de femme vient ainsi compliquer sa relation avec les autorités.

Cette problématique est abordée avec beaucoup d'humour et en détails dans une lettre de l'auteure à l'intention du *Baghdad Times* (Stark, *Baghdad Sketches* 59,60), cependant elle apparaît aussi à plusieurs reprises dans *The Valleys of the Assassins*. Son statut de femme et de voyageuse n'est pas facile à négocier comme elle l'explique ici : « it is always a difficult matter to strike the correct balance, for one wants to have one's wishes attended to and if possible not to be either deported or interned as a vagrant, but on the other hand one also wishes to remain insignificant enough to be left alone. » (VA 18). Pourtant Freya Stark, de la même manière qu'elle joue dans sa préface de la notion

de but dans le voyage (en la rendant insignifiante puisqu'elle ne peut y prétendre directement), Freya Stark joue de sa condition féminine dans son récit : sa situation de femme est consécutivement embrassée, utilisée et critiquée par la voyageuse elle-même. Si le ton de la voyageuse est sérieux, lorsqu'elle remarque les inconvénients de sa situation (« To be treated with consideration is, in the case of the female travellers, too often synonymous with being prevented from doing what one wants. » (VA 141)), puis ironique, lorsqu'elle en présente les avantages (« The great and almost only comfort about being a woman is that one can always pretend to be more stupid than one is and no one is surprised. » (VA 49)), la voyageuse semble tout simplement incapable de produire un discours stable sur la féminité et le voyage, refusant ainsi de correspondre à ce que l'on attend d'elle. La question du genre dans le récit de voyage implique, comme le suggère Sara Mills, une négociation permanente, et de nombreuses situations lient la question de l'autorité avec celle du genre :

He [a policeman] took no notice of me, women in Persia being considered so insignificant that their families and not they are responsible for any foolishness they manage to commit. My family for the time being were Hajji and the Lur, who bowed under the torrent without thinking of blaming me, and began to pour fulsome apologies into the ears of the Law. (Stark, *The Valleys of the Assassins* 19).

A nouveau, on retrouve ici l'allégorie de la loi (VA 105), devant laquelle se plient à la fois ses guides, et elle-même, involontairement, en sa qualité de femme. Ainsi, en tant que femme, Freya Stark est directement confrontée à des situations dans lesquelles sa position, et plus largement sa liberté, sont remises en question indépendamment de ses qualités de voyageuse.

Les forces de police perses ne sont pas les seuls opposants au voyage de Freya Stark, bien que ce soit les seuls qu'elle rencontre physiquement durant son voyage. On trouve à deux reprises la mention de critiques extérieures : au retour de sa quête du trésor dans le Luristan, elle mentionne les propos d'individus britanniques : « remarking that the British army would be well advised to discourage rather than incite the female wanderer. » (VA 152) ; lorsqu'elle tombe malade dans la vallée de Shah Rud, Freya Stark envoie son guide Ismail chercher de l'aide, une mission dont il revient avec une lettre, « in good English from some unknown well-wisher who “hoped that I now realized the gravity of my situation and would abandon this foolish idea of wandering unprotected over Persia” » (VA 210). Dans ces deux occurrences, les reproches faits à la voyageuse reposent sur les mêmes thèmes : l'incompatibilité de sa féminité avec le

danger de son voyage ainsi que le caractère inapproprié de ses actions. Sa réponse à cette imposition, alors même qu'elle est gravement malade est intéressante car encore une fois très ambiguë : « I had, as a matter of fact, very nearly abandoned any idea of wandering altogether » mentionne-t-elle à la réception de la lettre. Freya Stark envisage la mort et semble vaincue autant par la maladie que par la critique qu'elle reçoit. Cependant, alors qu'elle se sent mieux et en état de voyager jusqu'à l'hôpital de Téhéran, la voyageuse change d'avis : « Suddenly I decided not to make for hospital, but to trust myself to the hills and try to reach Solomon's Throne after all. ». Comme en réaction aux critiques, lui imposant, encore une fois une autorité et des règles extérieures, qui de manière implicite réfèrent à l'idée que les femmes ne sont pas physiquement capables de tels exploits physiques, Freya Stark réaffirme sa propre autorité, sa force physique et morale en continuant son voyage, adoptant encore une fois une attitude d'opposition à l'autorité.

En conclusion la position de la voyageuse est extrêmement précaire face à la société, aux normes de l'époque et à ce qu'on attend d'elle en tant que femme à l'opposé de ce que l'on attend d'elle pour être reconnue en tant que voyageuse. La question de l'autorité dans le texte nous permet de mettre à jour ce fait, mais aussi de voir que c'est un des moteurs de Freya Stark, qui voyage finalement rarement avec l'accord des autorités au début de sa carrière en particulier (Garrick 123). La féminité en tant que telle n'est pas envisagée par l'auteure comme un obstacle dans le texte ; si elle n'est pas embrassée, c'est qu'elle ne correspond pas, du moins dans les termes qui la définissent à l'époque (faiblesse physique, sphère du privé, passivité), à l'image que l'auteure souhaite se construire.

1.2.4. Voyage et fiction

Nous avons vu que la conquête de l'Orient passait par la géographie, et que la carte représentait une appropriation du territoire dans les termes de la conquête coloniale. Pourtant, la correspondance entre la carte et le réel est remise en question par Freya Stark, de même que l'idéal du héros/explorateur/conquérant dont les attributs typiquement masculins constituent une barrière qui empêche l'auteure de s'y associer entièrement. Cependant, nous allons montrer que l'incapacité de l'auteure à

correspondre à ces figures et à utiliser ces mécanismes, ne l'empêche pas d'établir dans son récit une figure narrative et un récit de voyage héroïque. Ainsi nous montrerons que la contrainte du genre n'est ni complètement arbitraire, ni complètement mimétique, c'est-à-dire pas seulement et complètement imposée par le genre littéraire, mais aussi basée sur l'expérience dont les dynamiques rejoignent finalement d'une certaine manière celles du genre (Christine Montalbetti 63). Nous verrons que ce lien avec l'héroïsation nécessaire au genre passe par la fiction dans le récit de voyage et que ce parallèle entre réel et fiction naît au sein même de l'expérience avant d'apparaître dans le récit. En observant la construction de la figure narrative de la voyageuse, on constate un passage de l'exploration du réel à l'héroïsation de la fiction.

D'un point de vue théorique, pour Christine Montalbetti, « [l]e recours paradoxal à la fiction [...] permet de résoudre, ou plutôt de déjouer, [...] le postulat de l'insuffisance du réel à fournir la matière d'un texte littéraire. » (65). C'est pour elle, un élément important et caractéristique du récit de voyage car « [l]e repérage d'une structure coïncidant ponctuellement avec un schéma fictionnel, le recensement d'événements assimilables à des péripéties, la ressemblance entre une personne et un personnage de fiction, constituent d'une certaine manière des lieux de réconciliation inespérée, des exigences du texte littéraire et de l'objet réel. » (66). Cette confusion entre réel et fiction est un élément important du récit de Freya Stark et apparaît sous différentes formes. Ainsi un premier rapport est établi dans *The Valleys of the Assassins* avec la fiction au travers d'une mise en abyme du récit : « Our Odyssey was entered upon by the philosopher with such slow and casual monosyllables as might belie any indecent sense of hurry. » (VA 103), « Here we were among friends again; they gathered round Keram [...] [who told] the story of his adventures and the still stranger novelty he had been introducing into the unviolated paths of Luristan. Keram, between one pipe of opium and another, gave himself the airs of a showman. » (VA 40). Dans ces extraits, ce sont les guides de Freya Stark qui font le récit de son voyage aux habitants et les termes utilisés montrent que dès cette première transmission, il ne s'agit pas simplement de transmettre de simples faits mais de « raconter » une épopée (« Odyssey »), des exploits (« adventures »). Il s'agit d'un récit oral mais on peut pourtant y voir, là aussi, les traces du « storytelling » grâce à l'insistance sur la diction des guides (« with such slow and casual monosyllables », « the airs of a showman »). En conséquence, Freya Stark et ses guides sont ainsi « treated like heroes by the village » (VA 188), et elle-même « looked at [...] with frank admiration » (VA 258). L'héroïsation de la voyageuse, et donc la

« confusion du réel et de la fiction » (Christine Montalbetti 67) commence au niveau de l'expérience même du voyage, en dehors de toute contrainte textuelle. Comme le font ses guides, Freya Stark se lance dans une narration qui est, elle aussi, un « storytelling » : elle y adopte une première personne omniprésente, ce « I » au travers duquel le narrateur devient un personnage (Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing* 29), et donc, potentiellement, un héros. Ce « I », là encore l'ironie et l'humour ont un rôle important à jouer, est la marque d'une distance entre la narratrice et son personnage, entre Freya Stark en tant que femme, que voyageuse et qu'écrivain avec les attentes que cela implique, et ce « I » qui est la voyageuse au moment du voyage, qui existe dans le temps du récit, à travers le récit indépendamment des codes imposés à celui-ci. Ainsi la voyageuse (c'est-à-dire ici le personnage, cette figure narrative « I », à différencier avec la voyageuse en tant qu'auteure) est en mesure de vulgariser ses instruments scientifiques et d'avouer son manque de maîtrise en comparant la difficulté d'utilisation à celle d'une demande en mariage :

I sat for three hours taking compass bearings and trying to make out heights with an Abney level, which of all small instruments must be the most exasperating and captious. To propose to a wayward beauty can be as nothing compared with the difficulty of keeping the spirit level for one second in the place where it is wanted. (VA 231)

Tout comme l'aspect scientifique du voyage, l'aspect physique devient un élément qui peut aussi être tourné en dérision, il n'est plus nécessaire d'établir une figure narrative professionnelle et forte, et de représenter l'effort physique comme un élément noble de la conquête ; et il est possible de sous entendre l'aspect escarpé des zones qu'elle traverse en ironisant sur le sort des mules : « So we climbed the first step in the ascent of the barrier ; and after an hour's struggle, so steep that the mules took it in short scrambles, scattering stones and pausing every few minutes in the obvious hope of some mulish miracle to make us change our minds » (VA 244), « I was still incapable of bearing the height, and rode nearly all the way, with twinges of remorse on behalf of the mules. » (VA 282). Freya Stark prend ainsi du recul sur sa narration, elle devient un personnage du récit présenté parfois en héros, et d'autres fois, à travers l'ironie, en anti-héros ; mais dans tous les cas ce processus marque clairement une mise en récit.

Ce que nous définissons comme littérature de voyage est un ensemble assez hétérogène de textes allant des correspondances de voyage, aux journaux de bords en passant par le récit de voyage, cependant, quelque soit la forme utilisée, la littérature de voyage est très fortement liée à l'idée de « the truth-lie dichotomy » (Adams, *Travel*

Literature and the Evolution of the Novel 81), un élément d’une importance centrale au moment où nous parlons de mise en récit et de fiction dans *The Valleys of the Assassins*. Le genre du récit de voyage est en effet le théâtre d’un conflit entre réel et fiction. En anglais, il est possible d’établir une différence sémantique entre « travel writing », qui met de côté la question du point de vue narratif, et « travel narrative », qui réintroduit l’idée de « mise en récit ». En conséquence, nous avons toujours décrit *The Valleys of the Assassins* comme un récit de voyage, sans interroger la notion de récit plus en détail, il est cependant nécessaire de l’aborder ici. En effet, Freya Stark, comme il est commun de le faire en tant que voyageur, affirme dans sa préface la vérité et réalité de son récit : « I have given events and impressions as they occurred, as accurately as I could. », consciente des attentes et préjugés de ses lecteurs elle ajoute « This I am particularly anxious to say in regard to the Treasure Hunt in Luristan, which might otherwise be suspected of fantasy by readers unacquainted with lands so sensational » (VA xxii). Pour comprendre pourquoi il est nécessaire à Freya Stark de faire cette déclaration, il est important de noter qu’il s’agit bien ici de réfuter toute critique quand à la fausseté des faits racontés, mais qu’il ne s’agit pas nécessairement de réfuter toute mise en récit dans l’œuvre. En effet « The Hidden Treasure » est un chapitre dans lequel nous pouvons relever de nombreux éléments de mise en récit et d’héroïsation. Dans un premier temps, l’introduction du thème du trésor est faite à travers la reproduction d’une discussion, de manière extrêmement théâtralisée :

“As you are thinking of Luristan, would you like to hunt for a treasure ?” said someone at a party one evening, a few days before I was to leave.

“I should love it,” said I, quite ignorant and reckless.

“Very good. I’ll bring you the accomplice to-morrow morning.”

And so I got involved. (VA 45)

L’utilisation du discours direct dans le texte est assez commune, cependant, contrairement à d’autres occurrences, il ne sert pas ici à introduire une information nouvelle et importante (le trésor est mentionné quelques lignes plus haut), ni un personnage majeur (l’interlocuteur est plus loin mentionné par la simple lettre « M— » (VA 47). L’information n’est pas intégrée dans le discours narrativisé dans le but de marquer le début d’un récit dans le récit. Et en effet, on observe, dans le même chapitre, des ruptures de l’ordre chronologique de la narration, un élément qui appartient plus à la fiction qu’à la littérature de voyage bien souvent assimilée au carnet de voyage et aux

prises de notes au jour le jour : « Hasan had not turned up from Baghdad. He was in prison, put there by his enemy, the vizier, to prevent his leaving the country, but I could not guess it at the time. » (VA 108). On voit donc, grâce à cet extrait, qu'il y a un travail de réécriture qui, même si il est courant dans la littérature de voyage, est ici assumé par l'auteur. De même, l'auteure conclut ce chapitre en mentionnant dans ce qu'elle définit comme un épilogue, les rumeurs circulant à propos de son voyage et mentionne de possibles assassins lancés à sa poursuite (VA 151), donnant ainsi à son récit une dimension dramatique. Ainsi « l'écriture du Voyage hésite finalement entre deux impossibles : ou bien elle ne se constitue pas en texte littéraire [...] ; ou bien elle substitue aux objets insuffisants et aux prédicats vulgaires des objets et des propositions selon la fiction » (Christine Montalbetti 80).

On note ainsi dans l'extrait précédent la présence du terme « enemy » qui renvoie à l'antagoniste ou opposant du conte (Greimas). Le parallèle entre le processus de mise en récit de Freya Stark dans ce chapitre et la structure du conte telle que la présente Greimas, n'est pas seulement présent implicitement grâce à ce genre de termes (que l'on a déjà pu voir apparaître dans la relation de Freya Stark avec les figures d'autorités (VA 104-107)), il nous est directement suggéré par l'auteur elle-même: « The police, in Pusht-i-Kuh, play the role of the ogre in the fairy tale : every disaster is considered to follow in their wake. » (VA 73). En parallèle à sa déclaration de vérité dans la préface, l'auteure développe donc un travail de mise en récit et lie directement son texte à des éléments du récit de fiction. Ce processus apparaît aussi de manière importante dans le chapitre « The Throne of Solomon », même si elle se défend ici en apparence d'écrire un récit dans le sens de « conte », elle suggère pourtant la possibilité de lire ce récit comme tel: « if this were a story with a plot instead of being merely the matter-of-fact diary it is, the Hungarian engineer would certainly figure as the villain. It was he, though we did not know it at the time, who robbed us of our triumph. » (VA 247). Si Christine Montalbetti suggère que cette affiliation du voyage et de la fiction est synonyme d'une incapacité de l'auteur à décrire le monde en tant qu'expérience réelle (80), il me semble plutôt, comme le suggère Justin Garrick, que l'expérience réelle du voyage devient, dans le récit, « something which has the vitality of meaning and drama, and therefore lives in its written form beyond its objective reality. » (49). Pour Freya Stark, le récit de voyage ne se définit pas comme une description objective et énumérative de la réalité, mais contient une dimension littéraire et métafictionnelle importante, au sein de laquelle l'imagination et la créativité ont un rôle à jouer. Des

termes tels que « vilain » (247), « treasure », « enemy », « quest » (VA 151), mais aussi « murder » et « fate » font partie de ce processus narratif de mise en récit et d'héroïsation. Ces éléments de fiction sont problématiques pour ce qui est de la littérature de voyage, mais pas étonnants pour autant : les liens entre fiction et littérature de voyage ont été pointés à de nombreuses reprises. Percy Adams en a fait le sujet d'une analyse très approfondie et mentionne que « the most obvious tie between travel literature and the novel is this "Romance" journey structure. [...] And the journey structures of countless travel volumes are based upon quest and other adventures commonly thought to be romance in nature but which were real in the reports of travelers » (*Travel Literature and the Evolution of the Novel* 151).

Cet aspect fictionnel est aussi présent dans la manière dont Freya Stark envisage l'histoire dans *The Valleys of the Assassins*. Nous avons déjà vu que la majorité des chapitres s'ouvraient sur de longs exposés historiques, cependant, il est important de noter la façon dont Freya Stark introduit l'histoire. Loin d'être rébarbatifs, ces exposés historiques sont souvent liés aux légendes persanes et s'apparentent en fait à des histoires, c'est le cas en particulier pour le chapitre « The Throne of Solomon » qui débute ainsi : « A story has it that King Solomon, having married the Queen of Sheba, could in no wise make her love him. [...] This is the story, and the mountain is still called the Throne of Solomon, Takht-i-Suleiman » (VA 205). Il est intéressant de voir que l'intérêt historique de Freya Stark pour la Perse est grandement influencé par les légendes, c'est-à-dire en quelque sorte l'Histoire mise en fiction. Plus que cela, l'intérêt que la voyageuse a pour l'histoire de la Perse est révélateur d'un attachement pour le passé. Son voyage en Orient est aussi un voyage dans le temps : « I saw the Lurs in their own medieval garb [...] it is worthwhile perhaps to give a picture of them as far as possible before too much of tidiness spoils them. » (VA 3). Ainsi une grande partie du parallèle entre texte et fiction repose sur le parallèle entre le voyage dans l'espace et le voyage dans le temps. A nouveau cela repose sur une compréhension orientaliste de la Perse et de son histoire, l'idée que l'Orient est un lieu hors du temps qui n'a pas suivi l'évolution moderne de l'Occident. Cette vision de l'Orient ainsi que le travail imaginaire de la narration permet à la voyageuse d'affilier son récit avec les romans de chevalerie, et donc encore une fois avec une forme de fiction. L'héroïsme introduit ainsi dans le texte est paradoxal car il met l'accent sur la féminité et la passivité de la voyageuse, ainsi lorsque son escorte et elle-même se trouvent face à des brigands, elle écrit : « I stopped my horse under a little horn tree, and watched the operations, like the

damsel in a medieval romance, hoping for a battle. » (VA 113). Cette association avec l'époque médiévale, ainsi que la Renaissance apparaît aussi dans le regard que Freya Stark porte sur les habitants qu'elle rencontre (elle décrit ainsi l'attitude d'un membre d'une tribu en utilisant les termes « cavalier », « highwayman » et « Elizabethan hero » (VA 262)) ou les membres de son escorte :

They treated me with easy charming courtesy, as one of themselves, and tried to please me with stories and slow melancholy ballads and flowers brought with both hands outstretched in the pretty Persian gesture, which must surely originally be the same as the feudal giving of hands in homage. [...] The Refuge of Allah filled his black felt cap like a round bowl and offered it as the ballad knight his helmet. [...] these men look as if they belonged to some fifteenth-century Italian picture. (VA 167).

Comme le mentionne aussi Justin Garrick, cette affiliation à la littérature médiévale est paradoxale : « the reference to the medieval romance figure not only calls attention to Stark's feminine mode of observation, it reminds us that the narrative is of a quest, a supposedly masculine form, in which encounters like this one function to test the resolve, skill and sensibility of the bold venturer. » (104). Au travers de ces passages, elle lie son expérience de voyage à un imaginaire d'un autre temps fortement lié à l'Orient rêvé, à la fois mystérieux et compris par l'Occident comme étant une version passée de celui-ci. Ainsi la Perse est envisagée comme une terre « full of magic and portents, a sort of Broceliande where the figures of heroes move, seeking adventure » (VA 259), et Freya Stark y assume un double rôle : « as heroic participant and driving force, but also as a passive bystander : masculine traveller, but feminine observer » (Garrick 104). L'incursion de la fiction dans le récit de voyage entraîne la confusion : elle instaure une distance entre l'expérience du monde et le récit, traduisant en fin de compte une incapacité à dire le réel ; cependant elle dénonce aussi un recours nécessaire du récit à l'imagination pour à la fois négocier les limites de genres (littéraire et féminin) et les limites de la littérature du réel ou « référentielle » (Christine Montalbetti 65).

Grâce à la mise en récit, Freya Stark passe du voyage à l'aventure. L'Orient réel dont elle fait l'expérience, qu'elle explore et observe, se transforme en un Orient imaginaire. A travers plusieurs références à la mythologie ou à la littérature médiévale et une affiliation à la fiction, mais aussi grâce au processus de mise en récit, Freya Stark parvient à construire une figure narrative héroïque à la hauteur des attentes du récit d'exploration, tout en exploitant parallèlement le versant imaginaire de la littérature de

voyage qui est traditionnellement vu comme plus moderne et plus accessible au féminin. Ainsi, c'est au travers du récit que se réconcilient, ou du moins parviennent à cohabiter, les conflits entre le genre du récit de voyage et les limites qu'il impose à l'écriture, féminine comme masculine.

Bien que ce soit un récit d'exploration, ce qui motive Freya Stark dans *The Valleys of the Assassins* n'est pas finalement la conquête, mais à travers la figure de la quête, sa détermination à établir sa réputation de voyageuse (Garrick 103). En effet, les diverses influences qui entourent ce récit de voyage, aussi bien au niveau du voyage en lui-même qu'au niveau de sa production en tant que récit sont complexes et tendent à enfermer Freya Stark dans un carcan discursif qu'elle tente sans cesse de briser. Que ce soit la vision aliénante de la géographie imposée par l'impérialisme, l'image de l'Orient fabriquée par le discours orientaliste, ou l'idéal masculin du voyage véhiculé par le genre du récit d'exploration, Freya Stark ne cesse de négocier ces influences. Une approche de son œuvre au travers d'une lecture à la fois autobiographique et culturelle permet de montrer que Freya Stark est tenue d'intégrer certaines de ces influences à son voyage et donc à son récit. Cependant, nous l'avons vu, le texte exprime son inconfort et sa difficulté à adopter certains de ces codes, en même temps que sa tentative de se les approprier, comme c'est le cas par exemple pour sa manière d'envisager la carte, la conquête et l'autorité. Ainsi comme le formule Justin Garrick « what [we can] identify as a stridently masculine, anti-feminine mode of travel can operate as a powerful tool for a woman writer to reinvent herself, transcend the doctrine of separate sphere, and engage forcefully in the public domain » (103). *The Valleys of the Assassins* est en effet une des premières œuvres de Freya Stark grâce à laquelle elle établit son statut de voyageuse aux yeux de l'Empire britannique (au travers de la National Geographic Society et des autorités coloniales à Baghdad mais aussi aux yeux de son public). Le voyage de Freya Stark en Perse peut d'une certaine manière être analysé parallèlement au discours orientaliste dans le sens où les idéologies qui s'imposent à l'Orient (territoire de mystère et d'exotisme, terrain à conquérir, connaissance à acquérir) s'imposent à ce voyage. Michel Butor nous le rappelle, voyager c'est écrire, du voyage au récit il n'y a qu'un pas, comme de l'Orient réel à l'Orient rêvé. Cela signifie d'une part que le récit de voyage n'a pas plus vocation que l'orientalisme à décrire l'Orient tel

qu'il est. Le récit ne peut offrir qu'une représentation de l'Orient, cependant le récit de voyage, contrairement au discours orientaliste, propose un discours personnel sur l'Orient. Ainsi *The Valleys of the Assassins*, n'est pas un récit sur l'Orient dans le sens d'un discours qui se surperpose à l'Orient, le remplaçant par une représentation, c'est un récit dans lequel apparaissent l'Orient et son altérité au travers du regard de Freya Stark.

2. L'Autre et l'Ailleurs dans le récit.

L'Ailleurs et l'Autre sont des thèmes majeurs de l'étude du récit de voyage. En effet, à la différence d'autres récits, celui de l'écrivain de voyage s'oriente vers ce qui est étranger, inconnu et distant. L'auteur du récit de voyage se retrouve ainsi face à la difficulté de dire ce qui ne fait pas partie de la réalité observable du lecteur, ce que ce dernier ne connaît pas, ou seulement au travers d'autres récits, ce qui surprend, diffère, ressemble. Mais, plus important encore le voyageur se doit d'écrire son expérience, d'exprimer par le langage ce qui est physique, autant dans l'exploration du paysage que dans l'interaction avec l'Autre. Ainsi le récit de voyage entame des dialogues, dans un premier temps entre lui et le monde (le voyageur fait-il lui-même vraiment l'expérience réelle de cet Ailleurs et de cet Autre ?), puis entre le monde et le récit (peut-il dire le monde et peut-il en dire l'altérité ?). Parce que l'écriture n'est pas le miroir du monde « writing about worlds reveals as much about ourselves as it does about the worlds represented » (Duncan 3). En conséquence dans cette partie nous ne tenterons pas de nous demander ce que Freya Stark dit sur la Perse, mais plutôt ce que son langage révèle de sa vision du voyage, et plus largement du regard qu'elle porte sur le monde. C'est donc bien le regard de la voyageuse que nous allons tenter d'analyser ici à travers sa tentative littéraire de dire le monde et son altérité ; plus que jamais il s'agit d'un regard personnel qui, nous allons le voir, se détache progressivement des influences que nous avons pu mentionner précédemment. Un regard pluriel, qui multiplie les sens, qui voyage, au même titre que la voyageuse elle-même.

Nous allons, dans un premier temps nous poser la question de l'accès à l'Ailleurs, c'est-à-dire de la description de ce qui est étranger à un public occidental, mais aussi à une auteure occidentale. Nous verrons quels problèmes la description de l'Ailleurs entraîne, en particulier quelles négociations littéraires sont nécessaires pour le décrire. Nous verrons ainsi quels éléments résistent à l'écriture de l'Ailleurs en tant qu'objet exotique mais aussi en tant qu'expérience du réel, face au texte, à sa littérarité et aux limites de la langue.

Dans un second temps, c'est l'Autre qui sera le centre de notre réflexion : nous observerons les jeux de regards entre la voyageuse et les Perses et montrerons comment le récit développe une réflexion sur l'altérité à travers la façon dont s'échangent ces regards. Nous tenterons entre autres de différencier des termes tels que altérité, différence, identité et individualité afin de montrer les nuances que la narration apporte à notre définition du regard.

2.1.Écrire l'Ailleurs, l'Orient et l'Oriental.

« Ce que tout texte référentiel raconte, et le récit de voyage en particulier, c'est d'abord l'histoire, chaque fois rejouée, d'un réajustement patient du dire au monde. » (Christine Montalbetti 10). Dans ce rapport au monde, nous verrons que deux influences sont à prendre en compte : celle que nous avons commencé à aborder précédemment et qui est celle des influences d'un « certain nombre de filtres [...] essentiellement constitués de représentations en un sens large » (ibid 5). C'est-à-dire entre autres des discours orientalistes et impérialistes, ou de ce que Christine Montalbetti désigne, en adoptant une analyse plus strictement littéraire, comme la bibliothèque. Cette influence, nous l'interrogerons parallèlement à une seconde qui va nous concerner plus directement dans cette partie, qui est celle des rapports entre le monde réel et l'écriture (ibid 4). En effet, écrire l'Ailleurs c'est se confronter à plusieurs difficultés: la limite du lexique et de la description face à l'objet exotique « indicible », la limite de l'écriture face au caractère visuel du monde considéré comme « indescriptible », ainsi que la limite de la littéralité face à l'expérience (ibid 4). Nous allons donc aborder dans cette partie l'écriture de l'Ailleurs, c'est-à-dire non pas l'Ailleurs en lui-même, qui nous le verrons ne peut être verbalisé comme tel, mais la façon dont il est abordé par Freya Stark, la place qu'il prend dans le récit et ce que nous pouvons conclure de son traitement.

Dans un premier temps, nous questionnerons les procédés de « traduction » dans le récit ; nous nous demanderons si ces procédés sont directement liés à une nécessité de lisibilité et donc en rapport direct avec le lecteur ou s'ils peuvent se comprendre d'une manière plus nuancée. Nous interrogerons ensuite les descriptions dans le texte afin de montrer que l'Ailleurs est un élément qui dans le récit est largement teinté par la subjectivité de l'auteure. Nous montrerons aussi que cet Ailleurs n'est pas abordé seulement d'un point de vue de l'observation, ni d'un point de vue strictement occidental. Enfin nous montrerons que tous ces éléments nous permettent de parler d'une zone de contact dans le récit, où les deux cultures se rencontrent dans l'expérience.

2.1.1. Traduction : un discours occidental sur l'Orient ?

La question du public dans le récit de voyage est centrale. En effet le récit décrit une culture « source » pour le bénéfice d'une culture « originaire » (Kuehn and Smethurst 111) et ce mouvement descriptif passe, comme nous allons le voir, par un processus de traduction. Il s'agit avant tout d'un procédé littéraire cependant, il est fortement lié à cette idée selon laquelle la réalité du voyage ne peut être abordée qu'au travers d'un filtre, que ce soit celui de l'orientalisme pour Saïd ou celui, moins fortement connoté idéologiquement, de la bibliothèque pour Montalbetti. *The Valleys of the Assassins* présente de nombreux exemples de ce que nous pouvons définir comme des traductions, cependant nous allons questionner ce terme et ses implications afin de montrer que s'il met en avant d'une part la relation entre le récit et son lectorat, il implique aussi pour l'auteure un questionnement à propos d'un dialogue entre les cultures.

Dans son essai sur les voyages d'Harriet Martineau, Lesa Schol explique que « [t]ranslators and travel writers carry the same burden to enhance cross-cultural understanding, and both translate linguistically and culturally to bring this understanding to their home culture » (Kuehn and Smethurst 108). En effet le processus que nous nommons « traduction » n'est pas seulement linguistique, et le voyageur est face à une culture étrangère comme le traducteur peut l'être face à une langue étrangère : il est le témoin du sens particulier et propre de cette langue ou de cette culture, cependant son rôle particulier et privilégié d'intermédiaire l'oblige à trouver un moyen d'exprimer ce sens qui soit compréhensible par celui qui ne connaît pas la langue ou culture source. L'auteur de récit de voyage est ainsi confronté aux limites de sa langue et de son lexique face au caractère « exotique » de l'objet qu'il tente de décrire : « Je projette sur le réel un lexique inadapté, je ne l'évoque que dans le décalage, je le déforme pour le rendre dicible, mais alors c'est autre chose que je dis, des réalités traduites, altérées par cette réduction que mon discours opère, et finalement résistant à la dénomination, dans l'absence du mot juste. » (Christine Montalbetti 40). Ainsi l'Ailleurs dans le récit de voyage semble être dépendant d'une médiation, c'est-à-dire de l'imposition d'un filtre entre le réel et le récit. Comme Susan Bassnett, nous pouvons immédiatement relever que « [w]hile an account of a journey may seem to be innocent, there is always an ideological dimension, for the traveler is approaching his or her material from a particular perspective, the perspective of the outsider (for the time and space of the journey) writing for an inside group back home » (Bassnett and Lefevere

33). La possibilité de voir derrière ce processus de traduction les marques d'une idéologie orientaliste et impérialiste est évidemment présente. Il est clair que l'écrivain qui voyage et se trouve face à un élément étranger qu'il cherche à décrire utilise les images et idées de sa propre culture, s'appropriant ainsi les éléments étrangers et les « domestiquant » (Kuehn and Smethurst 109) de manière tout à fait similaire à ce que nous avons pu décrire auparavant grâce aux cartes ou aux recherches archéologiques et participant ainsi à l'idéologie impérialiste (Kuehn and Smethurst 109). *The Valleys of the Assassins*, ne fait pas exception et contient comme d'autres récits de voyage des éléments que nous pouvons analyser comme des « traductions » et qui nous poussent à questionner les mots de la voyageuse. Les exemples les plus marquants sont les fréquents parallèles entre Perse et Europe sur des éléments divers : ainsi les propriétés géographiques des régions qu'elle traverse sont souvent sources de comparaison avec des montagnes européennes (« the Throne [of Solomon] itself rose to a gentle point, a pyramid shape like the Weisshorn⁵ » (VA 243)), de même pour l'architecture (lorsqu'elle décrit le château de Lamiasar, Freya Stark écrit ainsi de ses remparts « [t]hey go in and out, following the natural line of the hill with the effect of a Vauban fortification long before its time » (VA 200)) , ou les habitants (« The Daylamites were as strange as the Highlanders in their day to the more settled people of the plain. » (203)). Deux approches peuvent être adoptées quand il s'agit d'analyser ces procédés de traductions : d'une part il semble impossible de comprendre ces exemples chez Freya Stark sans reconnaître qu'il s'agit d'une imposition du contexte culturel occidental sur la culture orientale. Il s'agit aussi, au niveau du texte, d'une utilisation presque automatique de la comparaison, figure qui consiste à substituer l'objet exotique par son équivalent appartenant « aux réalités familières du lecteur » (Christine Montalbetti 177) : il s'agit donc de rendre lisible l'altérité. Ainsi, lorsque Freya Stark cherche à illustrer le sentiment de sécurité qui semble habiter son guide Keram alors qu'ils traversent une région dangereuse, elle ne se contente pas de le décrire comme étant calme mais précise qu'il marche et siffle « as though it were Richmond Park on a Sunday morning » (VA 32), c'est-à-dire que le sentiment de sécurité (qui par ailleurs pourrait être mentionné en ces termes) découle directement de la comparaison avec l'Angleterre. Cette réalité familière se substitue à celle de l'expérience, elle la reconfigure et la modélise selon des termes qui lui sont extérieurs.

⁵ Sommet des Alpes Suisses.

La présence de procédés de traduction, et en particulier la figure de la comparaison, est omniprésente chez Freya Stark, dans *The Valleys of the Assassins*, et ces exemples révèlent tout son désir de donner une description qui puisse prendre vie aux yeux de ses lecteurs. Freya Stark utilise le langage afin d'établir une médiation entre le monde réel et son exotisme, et sa description dans le récit: l'Ailleurs est un objet imprévu dans la langue de l'auteur, pour résoudre le problème de la dénomination et rendre son récit lisible pour un public occidental, l'auteure se tourne vers des procédés linguistiques de traduction. Lorsqu'elle décrit la ville de Lahu, elle écrit par exemple : « the houses dotted about accidentally, [...] made it look more than ever like a Devonshire village that had got itself mixed up with Swiss chalets » (VA 269) ; et lorsqu'elle visite les sources d'eau chaude de Ab-I-Garm elle a une discussion sur les effets de l'eau thermale : « as it might have been Aix-les-Bains or Baden. » (VA 238). Bien sûr ces comparaisons révèlent cette « domestication » de l'espace que nous avons mentionné : l'Orient est expliqué au profit du lecteur, il est raconté à travers le filtre de la culture d'origine de l'auteure et en cela Freya Stark participe au discours orientaliste, fabriquant une « image » de l'Orient en le traduisant. Lors de la lecture de ces exemples, on peut croire que l'évocation de la Suisse, l'Allemagne ou la France est nécessaire à la description de Lahu ou Ab-i-Garm, que Freya Stark ne peut donner de sens à ce qu'elle observe qu'en le comparant à ce qu'elle connaît, qu'elle ne peut en donner une image à ses lecteurs qu'à travers des références qu'ils partagent, que sa langue ne permet pas de dire l'Ailleurs ; et que par conséquent l'Orient n'existe qu'en tant qu'image construite par l'Occident et par le vocabulaire et le réseau de références occidentales. Comment décrire plus simplement en effet l'architecture de Lahu si le nom que portent ces maisons en Perse n'a aucune signification en anglais ? Comment mieux rapporter le caractère banal d'une discussion qui a lieu dans un lieu étranger et dans une langue étrangère, qu'en la transposant dans un cadre familier pour le lecteur. Il ne lui est plus nécessaire d'interpréter l'information puisqu'elle est déjà réinsérée dans le cadre de ses connaissances. Ce type de traduction apparaît aussi dans *Perseus in the Wind*, une œuvre plus tardive de l'auteure et bien plus personnelle, que l'on pourrait par conséquent croire moins influencée par le discours orientaliste. Est-ce la marque de la nécessité de correspondre à un genre littéraire dans lequel ce procédé est fréquent ou le besoin pour la voyageuse de s'adapter à son public occidental ? Elle décrit par exemple une cérémonie religieuse en Inde et commente : « I have watched the same sort of ceremony in the Alps » (Stark, *Perseus in the Wind* 5). D'une manière plus marquante encore on remarque que chez Freya Stark ce procédé de traduction va dans les deux

sens : dans *Perseus in the Wind*, elle décrit par exemple la région du Devonshire en introduisant une image orientale et décrit ainsi sa végétation qui se développe « in a Byzantine curl of waves » (PW 55). Ainsi, il est peut-être nécessaire de se demander si, contrairement aux interprétations que Montalbetti et Bassnett proposent, il est possible d'analyser ces figures dans le récit autrement que comme des échecs du langage ou de la capacité de l'auteure à écrire l'Ailleurs et sa réalité propre. Ainsi nous soutiendrons « [that] it could be argued that translation and travel writing create a dialogue [...] between the cultures. » (Kuehn and Smethurst 111), c'est-à-dire que la traduction n'est donc pas à analyser simplement comme un outil permettant l'appropriation culturelle, mais plutôt comme une passerelle entre les cultures.

Peut-être que l'un des buts de Freya Stark lorsqu'elle utilise cette technique est d'ouvrir, par la traduction d'un fait ou objet culturel, un dialogue qui ne prouve pas son désir « d'expliquer » la culture orientale avec ses mots, mais son désir de mettre en évidence les liens multiples entre la culture étrangère qu'elle aborde, et sa culture originale. Le processus de traduction qui permet de passer d'une langue, ou d'une culture, à l'autre, nécessite une certaine correspondance de sens. Le traducteur linguiste cherche à exprimer ce qui est dit dans une langue source par ce qui se dirait dans la langue cible ; il ne s'agit pas de se réapproprier ou de réinventer un sens, mais bien de trouver, au niveau sémantique, un point commun entre la traduction et l'original. Pour le voyageur c'est le même principe, ce qui déclenche la « traduction » est d'abord une équivalence de sens :

Persian landlords : a thin smattering of civilization, sufficient to make them despise the country things from which they draw their income, and a complete unconsciousness of the fact that some duties might be attached to their position, make a type such as one recognizes in French memoirs of the eighteenth century. Meeting it in the flesh, one realizes what ideas could rouse a revolution in 1789. (VA 220)

Lorsque Freya Stark compare la situation dont elle est témoin dans un village persan à la révolution française ce n'est pas pour imposer l'histoire de la France sur celle de ce pays, mais pour mettre à jour un principe universel, commun aux deux cultures. Au premier abord, l'utilisation du terme « civilization » et cette comparaison avec la France apparaît comme une attitude orientaliste et paternaliste à l'égard des Perses dont la situation semble être comparée à celle de la France du 18^{ème} siècle, ou même comme un simple clin d'œil au lecteur. Cependant, cette construction travaille en même temps à réduire les différences entre les deux cultures, il s'agit d'une interprétation de la part de

l'auteure qui touche aux deux cultures simultanément : Freya Stark réfléchit ici à la fois sur le présent et la Perse, et sur le passé et l'histoire de la France. Il est possible de comprendre que la mention de la France vient « expliquer » la situation qu'elle observe pour la rendre compréhensible, établissant ainsi un lien de « domestication » ; mais on peut argumenter que les deux cultures se rencontrent en ce point qu'est la réflexion sur le système de classes et cela dans un lien de réciprocité qui est celui vers lequel tend réellement la traduction. De la même manière, lorsque Freya Stark décrit Kalar Dasht elle écrit : « one really comes into the tradition of an old prosperity and finds buildings designed for ornament as well as comfort, as good as many a country cottage in the Alps. There are balconies and outjutting eaves ; ceilings fashioned in little wooden squares reminiscent of Italy and the Renaissance » (VA 258). Ici encore le procédé de traduction est ambiguë : l'auteure établit une comparaison qualitative (« as good as ») à propos du confort des bâtiments qu'elle décrit et l'on reconnaît la démarche de traduction pour un public occidental grâce à une adresse directe au lecteur (« as I hope to show »), qui a besoin de cette comparaison sans quoi il sous-estimerait le confort qu'elle mentionne. Néanmoins, elle montre grâce au terme « reminiscent » que le lien entre les deux cultures n'apparaît pas seulement pour le bénéfice du lecteur mais d'abord en elle-même. Au moment où elle découvre cette architecture l'image de la Renaissance italienne s'impose à elle ; il s'agit d'un rapport visuel, artistique. Nous pouvons parler d'un rapport de médiation car il s'agit d'un rapprochement de deux images et non de l'imposition d'une image qui vient expliquer et donc occulter celle de l'Orient.

Toutes les comparaisons faites entre la Perse et l'Occident ne reposent pas sur des éléments visuels ou situationnels, qui appellent en quelque sorte à la comparaison dans le sens où elle représente dans ces situations le meilleur moyen de communiquer au public un élément qui est étranger à sa culture. Certains éléments relevant de la traduction semblent ainsi être rapprochés dans une optique qui n'est ni celle de « faire voir », ni celle de « faire dialoguer » les cultures, mais qui serait celle d'interroger le concept même de différence culturelle dans le récit de voyage : « apparently out of his own inventiveness –he [Hasan] brought a new idea into the political science of his day and treated murder as the suffragette did the hunger strike, turning it into an avowed political weapon. » (VA 160). Dans cet exemple, Freya Stark établit une comparaison humoristique entre celui qui fut le premier grand maître des Assassins, et les suffragettes sur la base de leurs armes politiques. La comparaison n'a pas pour but

premier d'expliquer l'une ou l'autre des situations qui existent totalement indépendamment et sont facilement compréhensibles, il ne s'agit donc pas d'inclure une comparaison dans un but de lisibilité, ni même d'établir une correspondance de sens comme nous avons pu le montrer précédemment, mais bien de développer une critique qui soit en quelque sorte universelle, c'est-à-dire indépendante de son lien à l'une ou l'autre des cultures. Le suffrage féminin (auquel Freya Stark était opposée (Garrick 112)) et en particulier l'utilisation par les suffragettes de la grève de la faim est critiqué au même titre que l'utilisation du meurtre dans le cas des Assassins. Freya Stark nous rappelle que ces pressions politiques ne sont pas nouvelles, mais façonnent tout de même des statuts de légende à ceux qui les utilisent. Elle se sert de l'ironie pour montrer qu'il s'agit de situations ni dépendantes d'une époque ou d'un lieu, mais relevant bien de quelque chose d'universel lié à la condition humaine. C'est en effet l'idée qu'elle développe en réponse à ce qu'un villageois lui déclare un jour durant son voyage : « We do not grow potatoes [...] They grew them there [...]. It is not our custom » (VA 227):

In the face of this innate conservative instinct of the human animal, the force that yet makes us do new things in spite of all is very amazing, an energy for exploration whose power must truly be incalculable when we consider what a mass of inertia it is always attacking. And let us not think too strangely of the village where potatoes were not grown. Any civilized British community would provide half a dozen things and more that are either "done" or "not done" with just so small a show of reason. (VA 228)

Le but de mettre en valeur la comparaison avec l'Angleterre dans cet extrait n'est pas de rappeler la présence d'une interprétation presque systématique de la situation à travers les filtres de la bibliothèque ou de l'orientalisme (on ne peut nier en effet les nombreuses références occidentales dans le texte), mais de démontrer la conscience que l'auteure a de ces mêmes filtres. Freya Stark nous met ici en garde contre la comparaison qui nous fait penser en termes de différence (« let not think too strangely of »). Elle suggère que la traduction n'est pas nécessairement une comparaison synonyme d'une incompréhension (c'est-à-dire de la nécessité d'aborder l'ailleurs, l'étranger et l'exotisme à travers le familier afin de pouvoir l'expliquer) ; mais peut être le synonyme d'un processus de médiation, d'une compréhension de l'Ailleurs différente. Si Freya Stark, lorsqu'elle aborde l'Orient dans son récit de voyage utilise à différentes reprises des références occidentales, il est possible de les analyser comme des éléments de médiation en raison de cette conscience que l'auteure a du risque lié à l'utilisation de ces procédés.

Les différents procédés de traduction dans le texte relèvent d'une tentative de dire le monde, c'est-à-dire à la fois de le formuler par l'écriture, mais aussi de le rendre lisible en tant qu'Ailleurs. Si, dans un premier temps, nous pouvons l'analyser comme étant fortement dépendante du réseau de connaissances occidentales et exprimant une tentative de domestication de l'Ailleurs, il est aussi possible d'observer dans *The Valleys of the Assassins* une tentative de la part de l'auteure d'ouvrir un dialogue entre les cultures qui ne relève pas d'une comparaison, mais d'une médiation,⁶ car dans ce terme on retrouve ici plusieurs sens valides : le rôle du récit de voyage (en tant que texte) comme un intermédiaire entre deux cultures, mais aussi le processus de connaissance sensorielle (le voyage) se transformant en une donnée intellectuelle (le texte).

2.1.2. Description, littéralité/littérarité.

Un des principaux obstacles auquel le narrateur du récit de voyage fait face est celui de l'opposition entre le monde et la forme qu'il a choisi pour le représenter : l'écriture. Parce que l'écriture du récit de voyage est « référentielle », c'est-à-dire qu'elle s'attache à décrire un objet qui existe « en dehors d'elle » (Christine Montalbetti 1), écrire l'Ailleurs relève d'une problématique plus large qui est celle d'écrire le monde. Nous avons mentionné auparavant les relations entre le réel et l'écriture dans le récit de voyage, à partir de l'exemple de la carte ainsi que de celui de la fiction. Il s'agit ici de se positionner non pas au niveau du voyage et de son déplacement cartographié, ni même au niveau de l'œuvre et de son genre, mais au niveau du récit et de sa littérarité.

Les récits de voyage de Freya Stark et leur qualité littéraire ont été l'objet de critiques dans le passé : « Someone is sure to ask why I've not dealt with the travel books of Freya Stark, and I will have to answer that to write a distinguished travel book you have to be equally interested in (1) the travel and (2) the writing ? In Stark's works, admirable as the travel has been, the dimension of delight in language and disposition, in all the literary contrivances, isn't there. » (Fussell 197). Cette critique a servi de justification à Justin Garrick pour une approche interdisciplinaire du récit de voyage en

⁶ Définition du terme médiation à partir de <http://cnrtl.fr/>

général, et de l'œuvre de Freya Stark. Il explique en effet que la forme et le contexte doivent être étudiés parallèlement (15), approche que nous avons privilégiée ici aussi. Cependant, il semble nécessaire, surtout alors que nous étudions une des premières œuvres de Freya Stark, de réfléchir à ce commentaire de Paul Fussel, et d'interroger la relation entre voyage et écriture, qui semble si évidente à ses yeux. Dans *Perseus in the Wind*, Stark elle-même questionne cette relation entre le langage et le monde qu'il décrit: « so that even with every precaution it can never do more than be approximate to the object of which it speaks » (Stark, *Perseus in the Wind* 89). Cette observation nous pousse à examiner « le conflit, ou l'impossible choix du narrateur de Voyage, [qui] est celui qui oppose la littéralité (comme somme répétitive des expériences, retranscrite dans son détail, et mal ajustée aux exigences de la cohérence et de l'unité du texte) et la littérarité (le récit lisse et homogène, qui rend mal compte alors de l'expérience). » (Christine Montalbetti 50). L'auteure de récit de voyage, aussi bien que le critique, s'interroge sur la relation entre le monde qu'il décrit, à la fois en tant qu'ailleurs et en tant que monde réel comme nous l'avons vu, mais aussi en tant que lieu d'expériences hétérogènes. Deux choses sont à relever : l'écriture de Freya Stark est-elle trop littérale pour être littéraire, et la littérarité d'un texte est-elle un obstacle au « dire le monde » ?

Contrairement à ce que Fussel semble suggérer, Freya Stark n'est pas moins intéressée par l'écriture que par le voyage. Justin Garrick étudie de manière attentive le processus d'écriture chez Freya Stark et en particulier la façon dont elle construit ses récits à partir de lettres envoyées à ses proches. Il explique que l'observation parallèle des lettres et du récit met à jour un important travail de la part de l'auteure qui développe son style et construit sa narration à partir des éléments « bruts » (« fresh immediacy of travel ») de ses correspondances (29,30). De plus l'auteure elle-même montre dans des récits plus tardifs, comme *Perseus in the Wind*, qu'elle a une profonde réflexion sur les mots, le langage, et le style. Au travers de métaphores et comparaisons dans lesquelles elle dépeint les mots comme des vers à soie (« I sometimes think that words are like those feeders, biting their way into the substance of our lives » (Stark, *Perseus in the Wind* 87)) ou des perles (« So the artist treats the pearl of his life, penetrating as far as he may ; and the infinite number of these layers, allowing for every variety of depth and surgace, makes for the pleasant diversities of truth and style » (Ibid *Perseus in the Wind* 82)) , elle montre l'attention qu'elle porte aux mots et au style. Elle évoque aussi le problème du sens, c'est-à-dire de la lisibilité que nous avons évoquée : « for every word is blurred to begin with by being moulded twice over in different

moulds –first in the mind of the speaker and then in that of the listener –so that even with every precaution it can never do more than be approximate to the object of which it speaks. » (Ibid *Perseus in the Wind* 89). D'une manière plus générale, elle prend position en affirmant « one might define this heightening of meaning as style », déclarant donc que la littérarité d'un texte dépend de l'ajout de quelque chose qui relève à la fois de la subjectivité et de l'art : « an electric charge of something that the actual ingredients of the picture are in themselves insufficient to explain » (Ibid *Perseus in the Wind* 81). L'aspect littéraire de son travail, tel qu'il est formulé en 1948 dans *Perseus in the Wind*, apparaît déjà dans l'écriture de *The Valleys of the Assassins*. Une des grandes difficultés du récit de voyage est d'écrire l'expérience du narrateur dans le monde : dès le 18^{ème} siècle le récit de voyage concerne à la fois « the self and the world » comme l'illustre le titre de l'oeuvre de Blanton (*Travel Writing : The Self and the World*) , c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus seulement d'un voyage extérieur (et d'une observation « objective » du monde), mais aussi d'un voyage intérieur : « This shift has two consequences for travel writing: the emotions, thoughts, and personal quirks of the narrator become more accessible and more dominant within the narrative and the world itself, its plant, animals, and people, also become a source of knowledge for their own sake. » (Blanton 11,12). Nous reviendrons sur la deuxième conséquence de cette observation dans un second temps, cependant il est important de relever dans *The Valleys of the Assassins* les marques de cette subjectivité de la narratrice, et ce que cela dit de sa relation au monde. Ainsi une telle vision du récit de voyage apparaît dans l'oeuvre de Freya Stark en grande partie au travers de son rapport au paysage qui subit à la fois un traitement très objectif lorsqu'il est considéré en tant que géographie comme nous l'avons mentionné auparavant, et beaucoup plus subjectif comme nous allons le montrer. Ainsi la description du monde chez Freya Stark s'accompagne fréquemment d'une réflexion plus philosophique ou d'un lien avec ses émotions. A plusieurs reprises, elle lie l'aspect désertique des paysages qu'elle traverse à une isotopie de la mort « [I] gazed through empty days at the barren Rudbar hills [...]. To look on its nakedness was in itself a preparation for the greater nakedness of death », « I though I had never seen a land so derelict, an empty husk, its life long departed. The slow death of the universe was borne in upon me and made visible. » (Stark, VA 208, 57). C'est au courant romantique que l'on doit cette liberté dans l'association de sentiments (tels que la mort, la vie, l'amour, la nostalgie...) avec le paysage ; et Freya Stark elle-même avoue dans une interview « I think that reality is romantic »⁷. Pour Freya Stark en effet, la réalité

⁷ (“Dame Freya Stark, Dame Freya Stark, Woman’s Hour - BBC Radio 4”), 20 Mai 1976.

n'est jamais complètement distincte d'une image (« the water was velvety and bright as a bird's eye » (VA 11), « a sound of water came intermittent, puffing like a distant train » (VA 245)) ou d'un sentiment qu'elle déclenche : « there were neither houses nor trees ; but a delightful openness, a sense of remoteness and peace » (VA 23). En d'autres termes la réalité est en quelque sorte indicible. Montalbetti nous rappelle que la « distinction kantienne entre le beau et le sublime [est] généralement indistinct[e] dans les arguments du Voyage » (38), et qu'ainsi le voyageur ne décrit que la perception de quelque chose dont la beauté ne se dit pas. Chez Freya Stark cela passe par une intériorisation de cette beauté qui, puisqu'elle ne peut être décrite en tant qu'objet observé, est abordée au travers d'un détour par l'imagination et donc la perception personnelle de l'auteure. Dans la littérature de voyage, l'Ailleurs « est une possibilité narrative », c'est-à-dire comme nous l'avons vu précédemment un motif du genre qui dépend ainsi du récit de voyage en tant que déplacement et qu'oeuvre ; mais c'est aussi une « confrontation avec l'inconnu » ayant une valeur éventuellement « initiatique » mais avant tout personnelle et intérieure qui s'exprime au niveau de la narration (Moura 2). « One likes to have a visible peg or two on which to hang one's imagining » déclare Freya Stark (VA 288), les aspects de voyage et d'écriture ne semblent pas entrer en conflit comme le suggèrent Fussell ou Montalbetti, mais bien participer ensemble à aborder l'Ailleurs, à la fois en tant que lieu et en tant qu'idée.

Loin d'être uniquement informative, la description telle qu'elle apparaît chez Freya Stark relève plutôt d'une vision du monde datant de l'époque romantique selon laquelle la réalité est à explorer à travers le sentiment, le rêve, l'imagination, en d'autres termes l'expérience du monde à l'époque romantique est aussi l'expérience d'une sensibilité personnelle. L'Ailleurs est donc abordé différemment au niveau du voyage en tant que déplacement, où il apparaît comme une opportunité pour le dialogue entre les cultures, et au niveau de la narration, où l'Ailleurs n'existe plus en tant qu'élément autre et extérieur (perturbateur dans le sens où il doit être expliqué), mais comme un élément intériorisé par la voyageuse et le récit.

2.1.3. D'autres voix sur l'Ailleurs ?

L'Ailleurs dans *The Valleys of the Assassins* n'est pas abordé qu'au travers de processus de traductions, ou de la subjectivité de l'auteure. Freya Stark accorde une attention particulière à la parole des Orientaux. Différents éléments du texte peuvent être étudiés afin de montrer que son voyage n'est pas abordé, ni écrit, avec une vision unilatérale qui est celle de l'Occident. Comme le mentionnait Blanton, « the world itself, its plants, animals, and people, also become a source of knowledge for their own sake » (11). Ainsi nous allons observer comment l'Ailleurs apparaît dans le texte à travers « l'Autre », c'est-à-dire à travers des influences littéraires orientales et à travers des interactions avec les habitants. Nous verrons qu'en développant dans son récit ce type d'informations, Freya Stark se distance des nombreuses influences qui, nous l'avons vu, prédisposent son récit.

La présence de la littérature orientale dans l'œuvre de Freya Stark est extrêmement visible dans des œuvres telles que *Perseus in the Wind*, dans cette dernière elle utilise à plusieurs reprises des épigraphes tirés de la culture littéraire arabe (*Perseus in the Wind* 51;102;142), parallèlement à des citations tirées de la littérature occidentale. Dans *The Valleys of the Assassins*, cet élément est aussi présent, bien que moins visible ; on remarque en effet dans plusieurs passages la mention d'œuvres littéraires orientales. Elles apparaissent toujours dans l'optique de montrer la présence d'un échange entre les deux cultures ; une sorte de « literary landscape » (Garrick 48) vient se superposer à la découverte de l'Ailleurs en tant que paysage physique. Si bien évidemment une grande partie des influences littéraires de l'auteure sont occidentales, sa connaissance de la langue arabe et persane et de certains de ses canons littéraires montre qu'elle possède, au moins en partie, une « bibliothèque », telle que la conçoit Montalbetti, qui est aussi orientale. De plus, cette connaissance n'est pas que théorique, la voyageuse s'engage fréquemment dans des discussions autour de la littérature arabe avec les habitants des villages qu'elle rencontre :

I recited the opening chapter of the Quran and proved myself less ignorant than had been supposed [...] a short discussion on history produced out of the bottom of a chest a Persian translation of Sir John Malcom's History of Persia⁸, which the Agha studies on winter evenings.

⁸ Diplomate, historien (1769-1833), œuvre publiée en 1815.

One will not come to a village in these mountains where the old legends are not familiar to one or two at least of the inhabitants, and a copy of Firdausi will usually be pulled from some shelf. (VA 258)

La connaissance qu'elle a du Coran ou de l'œuvre de Firdausi⁹, entre autres, lui permet de s'intégrer à la population locale, mais aussi de donner au lecteur une vision de l'Ailleurs différente. Comme l'explique Justin Garrick à propos de ces références orientales :

[T]hey demonstrate the constant intercourse in her mind between her travel experiences, her writing, and literature. Moreover, they invite her readers to view her travels through similarly literary lenses to her own, so that her narratives are not seen merely as the touristic jottings of an adventurous eccentric, but as part of a long and distinguished tradition of literature about the fascination and engagement between West and East, and between writers and the world. (52)

Grâce à ces éléments, Freya Stark ouvre son récit à d'autres influences que celles du colonialisme qui cherchent « à soumettre et institutionaliser », là où le récit de voyage « correspond à un regard nomade, décentré » (Moura 5). Nous pouvons parler d'un regard décentré chez Freya Stark si l'on considère, comme nous l'avons fait jusqu'ici, les différentes négociations de l'auteure dans le voyage et le récit ; Freya Stark n'aborde pas le voyage et l'Orient avec une vision unitaire et fixe. Ainsi, grâce à sa connaissance de sa culture, littéraire entre autres, elle propose une vision de l'Ailleurs plus compréhensive et plus riche. Elle ne se contente pas de mentionner l'existence de cette culture étrangère comme un élément observable, mais s'approprie une partie de cette culture et l'utilise dans son rapport au monde.

Le rapport de l'auteure avec la parole étrangère, pas seulement littéraire, mais celle dont elle fait l'expérience au cours de son voyage, est aussi un élément nous permettant de parler d'un regard « décentré ». En effet, dans le récit une place importante est laissée à la parole des autochtones, ce qui encore une fois permet à l'auteure d'aborder l'Ailleurs non pas comme un objet extérieur à observer, mais avant tout comme un élément inhérent du voyage :

Cette configuration du discours rapporté ou narrativisé présente l'intérêt de déplacer le discours de savoir de l'espace tiers de la bibliothèque, dont il était issu, vers l'espace même du voyage. L'investissement d'un discours historique ou géographique sur les réalités contemplées ne se présente plus comme l'effet d'un geste supplémentaire, mais comme la conséquence, à égalité

⁹ Auteur de poésie épique persane (940-1020)

avec la description des espaces, du projet de consignation scrupuleuse des objets de l'expérience.
(Christine Montalbetti 210)

Ainsi, elle délègue par exemple la responsabilité de la description à ses guides: « the Kahman rises “in a grove of trees like Paradise” they say. » (VA 13). À travers ce procédé, elle restitue l'Orient à la parole orientale ; la description qui représente typiquement le regard de l'Occidental sur l'Ailleurs dans le récit de voyage devient, grâce au discours rapporté, une expérience partagée par la voyageuse et les habitants de la région. Lorsque le texte expose ce type de discours « en un sens, c'est qu'il perçoit d'autant mieux l'utilisation de la bibliothèque comme transgressive » (Montalbetti 211), c'est-à-dire qu'il cherche à éviter de passer systématiquement par l'intermédiaire de la pensée occidentale (dont l'auteur dépend). Lorsque la voyageuse récolte une fleur durant son voyage, nous pouvons voir comment ces deux façons de dire le monde se rencontrent :

[A]mong little springs of water, lavender-like *Nepeta*, campanulas, an aromatic sage-like plant they call generically *Benj*, and flowerless plants of iris. I pulled one up for its roots.

“Why do you want that ?” said ‘Aziz, who was a snob in flowers. “It is not a narcissus.”

And I discovered the name of iris, which they call *Sirish*.

Dans cet extrait se rencontrent en effet le savoir occidental à travers la dénomination latine *Nepeta* et les dénominations arabes que l'auteure découvre grâce à son guide. Le savoir dans le récit ne précède donc pas totalement le voyage. De manière similaire à la façon dont Freya Stark établit une distance entre la carte et le réel, elle établit ici l'importance de l'expérience et de la connaissance venue de l'Ailleurs comme existant parallèlement et non de manière secondaire à la connaissance occidentale. Ainsi, elle dit découvrir le nom de l'iris, comme si la découverte d'une nouvelle dénomination entraînait une redécouverte totale de l'objet. Ainsi, la parole de ces figures autochtones (qui sont pour Montalbetti celles du guide, de l'hôte et du passant (209)) « permet d'élaborer la *figure* d'une saisie immédiate » c'est-à-dire de rattacher directement l'information à l'expérience qui en est faite (212). La langue étrangère a aussi sa place lorsqu'elle retranscrit par exemple un chant kurde dans sa langue originale, en en donnant parallèlement la traduction en anglais (VA 14), ou traduit une partie d'un chant de son guide Aziz, explique l'histoire de la chanson et décrit la voix du guide : « The refrain came with a lowering of the voice to great depth at the end of each verse, giving the ballad a strange poignancy. » (VA 272). Dans ces passages, le lecteur bénéficie à la

fois de l'effet d'immédiateté grâce aux paroles rapportées, et de l'impression de cette expérience sur l'auteure. Grâce à la parole autochtone, l'information n'est plus convoquée de l'extérieur mais fait partie de l'expérience réelle du voyage. En effet, « language is a formidable barrier to transculturation » nous rappelle Justin Garrick, et le fait que Freya Stark parle la langue favorise son accès à l'Orient par l'intermédiaire du contact humain, contrairement à d'autres écrivains de voyage « who deal inequally with people as opposed to landscape and architecture. » (152).

L'Orient chez Freya Stark n'est pas toujours introduit en tant qu'objet avec lequel elle a un rapport d'extériorité. Fréquemment dans le récit de voyage on observe que le récit se construit à partir d'une parole orientale, ou qu'une interaction ou un événement dans le récit sont rendus possibles grâce à la connaissance que la voyageuse a de la langue et de la culture des régions qu'elle traverse.

2.1.4. Zone de contact.

Le regard sur l'Ailleurs est aussi le regard sur l'Autre en tant que culture, c'est ce que nous avons commencé à mentionner grâce à la place de la parole orientale dans le récit. Cependant, nous allons voir à présent que parler d'ailleurs renvoie à des idéaux, des représentations types, plus généralement cela revient, en théorie, au regard d'une culture sur une autre, ou comme l'envisage Said à un discours qui « repose sur l'extériorité » (59). Nous allons cependant soutenir que le discours de Freya Stark sur la culture orientale est loin de présenter cette extériorité. En nous basant sur l'idée, développée par Pratt (*Imperial Eyes* 8), de la zone de contact, nous allons montrer que Freya Stark évolue dans cet Ailleurs qu'est l'Orient en établissant une réciprocité entre l'Ailleurs, sa culture et ses habitants, et elle-même et son récit de voyage.

Pratt différencie les concepts de « colonial frontier » et de « contact zone » en expliquant que cette dernière expression permet de mettre l'accent non pas sur la relation d'opposition entre deux cultures qui se rencontrent à une frontière (le terme étant géopolitique on comprend bien qu'il réactualise les différents discours coloniaux et leurs influences que nous avons mentionnées auparavant) mais sur une zone qui oriente le point de vue sur une relation de co-présence (*Imperial Eyes* 8). En d'autres termes, il s'agit de s'intéresser à une intersection plutôt qu'à une frontière :

The term “contact” foregrounds the interactive, improvisational dimensions of imperial encounters so easily ignored or suppressed by accounts of conquest and domination told from the invader’s perspective. A “contact” perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees”, not in terms of separateness, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power. (Pratt, *Imperial Eyes* 8)

Cette perspective que Pratt propose pour observer la relation entre le voyageur et l’Ailleurs est essentielle dans notre approche des voyages de Freya Stark. Un des exemples les plus marquants de cette attitude est visible dans les différentes occasions qu’a la voyageuse d’être confrontée à la médecine durant ses voyages. Lorsqu’elle voyage dans une caravane avec un enfant malade, elle mentionne sa tentative d’aider grâce à sa connaissance, mais lorsque ses conseils ne sont pas suivis elle avoue pourtant, avec surprise mais sans jugement, sa guérison : « I gave some advice, which was agreed to sadly, and disregarded [...] and strange to say, [the boy] got better day by day. » (VA 165). De la même façon, lorsqu’elle a recours à l’aide d’un médecin persan, nous pouvons observer une évolution dans la façon dont elle narre les événements. D’abord elle doute de la capacité du médecin et compare ses diagnostics à sa propre connaissance : « He questioned me capably, and diagnosed malaria and dysentery », « His idea on quinine ran three times the maximum marked in my medical guide, and I thought that a similar experiment with morphia might have too permanent an effect altogether. » (VA 213). Cependant, le dialogue finit par se créer entre le médecin et sa patiente : « He caught a dubious look, and begged me to have confidence. “We know more than your doctors do about these diseases,” he said again. » (VA 214). La voyageuse finit par partager avec son lecteur l’histoire du docteur et les difficultés qu’il rencontre dans l’exercice de sa pratique dans les régions reculées de la Perse. La relation qui se crée entre la voyageuse et le docteur n’envisage pas de possibles différences culturelles, le dialogue qui s’établit repose sur une compréhension mutuelle de pratiques et de savoirs. Dans aucun de ces deux exemples on ne sent l’imposition du savoir occidental comme supérieur au savoir, ou même à la pratique, des Perses.

À différentes reprises la voyageuse s’engage dans des discussions avec des habitants sur des sujets variés. Si dans un premier temps l’incompréhension qui s’installe parfois entre les deux parties semble indiquer que le récit reste à la frontière d’une relation entre les deux cultures, c’est pourtant tout le contraire qui se produit. Parce que les idées se rencontrent et interagissent dans le récit sans que l’on parvienne nécessairement à une

conclusion, la place est laissée à une acceptation, une co-présence des idées et des cultures à un niveau plus profond qui est celui de la zone de contact. La différence n'apparaît pas dans le récit pour mettre en avant des relations asymétriques mais est acceptée en tant que telle.

“They say,” said I noncommittally, as befitted so unlikely a theory, “that it is the shadow of our world which hides the moon.” Even the Philosopher’s mild abstraction was roused.

“That,” said he, “is quite impossible. Anyone can see from here that it is an insect which eats the moon. It is alive. [...]”

[...] leaving the matter of the solar system unsettled, we were able to sleep. (Stark, *The Valleys of the Assassins* 51)

On le voit bien ici grâce au ton que Freya Stark utilise pour lancer la discussion (« noncommittally, as befitted so unlikely a theory »), il ne s’agit pas d’établir un savoir comme vrai ou faux (une frontière entre ce qui est selon les termes occidentaux, et ce qui est selon les termes orientaux), mais bien une zone de contact au sein de laquelle les deux savoirs se rencontrent sans que l’un apparaisse plus étranger que l’autre. Lorsqu’elle discute de l’utilité du coucou qu’elle considère comme « a useless wicked bird » avec un homme qu’elle rencontre à Alamut, l’avis opposé de son interlocuteur et son argumentation sont rapportés (« “Is that so?” said he. “If your eye is diseased, and you smear ointment made from cuckoo’s eyes upon it, it will heal. Allah makes all things useful. This is written in a book called *The Peculiarities of Beasts*. It is true. You can buy it in the bazaar.” »); finalement, la voyageuse conclut : « We were polite about it ; but neither of us believed the other. » (VA 181). Cet échange est particulier dans le sens où l’autorité (le savoir) est apportée par la mention d’un livre par l’homme, parallèlement à une autorité religieuse, alors que la voyageuse établit un jugement purement personnel. La notion de politesse dans leur désaccord amène une pointe d’ironie, présente aussi dans la conclusion de l’extrait précédent, mais nous rappelle que c’est par là que l’auteure évite le jugement, maintenant la relation avec l’homme dans le cadre de la zone de contact où l’interaction est possible.

Un des éléments principaux de la zone de contact, et de la façon dont Freya Stark interagit avec une culture étrangère, semble être cette capacité à être compréhensive plutôt que discrétionnaire. Cependant, selon Affergan, nous sommes encore dans ce qu’il définit comme la différence et non comme l’altérité. C’est-à-dire que d’une certaine façon nous sommes toujours dans la comparaison. L’observation de la culture

de l'Autre se fait en comparaison avec la culture de soi, qu'importe qu'il y ait ressemblance, dissemblance ou jugement (Affergan 91). En effet, nous pouvons observer dans ces exemples la préexistence d'un référent de la culture occidentale (que ce soit sa médecine ou son savoir astronomique par exemple), qui vient se positionner dans cette relation « même/autre » dans laquelle différence et égalité ne sont que deux versants d'un même mode d'appréhension (Affergan 83). Le regard de Freya Stark a ainsi beaucoup à voir avec l'observation anthropologique dont « l'altérité aura été ravalée à de simples différences », qu'Affergan analyse. Ainsi, lorsqu'elle rapporte les propos d'un Perse rencontré durant son voyage («[he] remarked that "to the British, money is like water," » (VA 52)) et lorsqu'elle parle de l'hospitalité des Lurs (« They never expected to be paid in any way. They may contemplate a raid on their guest's luggage while he sleeps, but that is another matter: it is the country's national pastime, with rules of its own: and who are we, after all, to demand consistency in morals! » (VA 22)), il s'agit plutôt de définir l'Autre en rapport à Soi, en termes de continuité avec ce qui est connu. La forme exclamative, combinée avec la tournure de phrase interrogative dans cet exemple, exprime l'insistance sur la nécessité d'un contact et non d'un jugement entre les cultures. Si Freya Stark met fréquemment en avant un désir de présenter des similitudes entre sa culture et la culture orientale, mais aussi à observer leurs dissemblances avec les outils de la zone de contact (c'est-à-dire en privilégiant une interaction qui remet en question les relations de pouvoirs asymétriques entre les deux cultures), son discours semble cependant être enfermé dans une vision de l'Ailleurs et de l'Autre au travers de la différence et non de l'altérité. L'Autre manque au sens, nous rappelle Affergan (112), et nous en revenons à la problématique de Montalbetti selon laquelle le texte référentiel, pour dire le monde et son exotisme, utilise la comparaison comme « procédé de résolution » face à l'indicible (176). La différence permet de contourner cette altérité indicible, autant au niveau de la description de l'Ailleurs, comme nous l'avons vu auparavant, qu'au niveau du discours sur l'Autre et sa culture. La façon dont Freya Stark aborde la polygamie, observée lors de son voyage à travers son guide 'Aziz ou ses hôtes, illustre bien cette étonnante relation entre une écriture de l'Autre et de l'Ailleurs par la différence, parallèlement à une observation personnelle basée sur une co-présence de ce qui est autre et ce qui est soi. Lorsque son guide 'Aziz lui demande son avis sur son mariage après qu'elle a pu observer une scène domestique entre les époux elle répond « in my opinion, a man's days of peace are over when he has married two wives simultaneously » (VA 223) ; son avis est présent, donné d'une manière personnelle, avec l'ironie qui caractérise une grande partie de son récit et non appuyé

sur des conventions occidentales étrangères à la situation, cependant il y a bien un jugement . Elle observe une scène similaire chez des hôtes dans la région de Kalar, lorsqu’une discussion s’ouvre sur la question et privilégie la monogamie :

But a look of great anxiety crept into the eyes of the older and less beloved one.

“I am thinking of divorcing her soon,” the Agha remarked to the party in general.

And I felt it was not the moment to stand up for monogamy. (VA 264)

Dans cette situation cependant, la comparaison est présente (système monogamique occidental vs système polygamique oriental), cependant le jugement de l’auteure est moins prompt à s’exprimer. On voit bien que la voyageuse est dans une position de co-présence avec ses hôtes et leurs coutumes qui fait qu’elle est capable de les comprendre et d’en respecter le fonctionnement et ne cherche pas à le modifier ; parallèlement l’autre culture n’est envisagée que comme l’inverse de la culture occidentale, comme le démontre le fait que la voyageuse puisse imaginer défendre l’idée de la monogamie aux habitants. L’ironie est présente dans ces deux exemples à deux niveaux : elle est d’abord dirigée vers la situation de polygamie qui est responsable de discordes, et en ce sens l’auteure réaffirme sa compréhension de la culture étrangère comme différente car l’ironie dévalorise l’Autre ; ensuite vers la voyageuse elle-même, et son droit au commentaire, que l’ironie rend superflue, inappropriée, étrange, et même étrangère à la situation.

Lorsque Freya Stark aborde l’Ailleurs en tant que culture, elle est à nouveau confrontée au problème de dire le monde, son exotisme et son altérité. Nous avons montré que l’auteure adopte une position personnelle, un point de vue intérieur qui lui permettent de vivre son voyage en termes de co-présence avec les individus qu’elle rencontre, mais aussi leur culture et leurs idées. Selon les termes de Pratt nous avons vu que Freya Stark ouvrait la porte dans son récit à une zone de contact. Cependant au travers de la réflexion d’Affergan sur l’altérité et la différence nous avons ouvert une réflexion sur la manière d’aborder l’Autre et l’Ailleurs dans le voyage, et la nécessité de s’interroger sur l’altérité dans le récit.

Si cette altérité ne peut être exprimée que dans la différence, est-elle pour autant incomprise et inaccessible ? Peut-on accéder à l’Autre et à son altérité dans le récit de voyage de Freya Stark ? Nous avons montré précédemment à travers plusieurs exemples

la difficulté que le récit de voyage, en tant que récit référentiel, a à décrire le monde. Rien, ou presque, du monde tel que le perçoit le voyageur ne peut s'écrire facilement : l'exotisme, l'inconnu, l'hétérogénéité du monde dont le voyageur fait l'expérience semblent incompatibles avec le processus d'écriture. L'auteur du récit de voyage développe un système lui permettant de contourner cette impasse, au travers de processus de traduction et de comparaison par exemple, l'auteur est capable de « faire voir » à un lectorat un Ailleurs en termes qui lui sont compréhensibles. Cependant, la représentation, le fait de donner une image de l'ailleurs étranger pour l'Occident, renvoie le discours du récit de voyage dans le cadre de la colonisation et de l'orientalisme. Nous avons vu que la représentation dans le récit de Freya Stark n'était pas aussi simple et que le texte ne cessait de naviguer entre le descriptif et le narratif, le « montrer » et le « faire comprendre », le littéral et le littéraire... En d'autres termes, l'Ailleurs dans le récit de voyage est abordé au niveau de l'œuvre d'une manière peut-être extérieure (à ce niveau là de lecture, les processus de traduction s'apparentent à une domestication de l'Ailleurs, l'Autre est envisagé dans sa différence...), mais dans la narration la subjectivité et le travail littéraire permettent une co-présence (et les procédés de traduction sont des dialogues entre les cultures, la parole de l'Autre a sa place, une zone de contact entre le voyageur et l'Ailleurs est possible).

2.2.(D')Écrire l'Autre : questionner l'Altérité.

La rencontre avec l'Autre est un élément essentiel et problématique du récit de voyage en tant que genre. Le regard « sur » l'Autre qu'implique l'écriture de voyage contribue généralement à la persistance de l'exotisme, à la consolidation de mythes et d'images qui ne sont que des « caractères » (Said et al. 130). Comme le suggère Said, nous allons voir que « la narration introduit un point de vue, une perspective, une prise de conscience qui s'opposent dans le tissu unitaire de la vision » (402). C'est-à-dire que nous allons parler non pas seulement de la manière dont Freya Stark voit l'Autre, mais comment elle l'écrit, et donc comment nous passons d'un regard sur l'Autre à une écriture de l'altérité. Tout au long du récit, les interactions entre Freya Stark et les habitants des régions qu'elle traverse sont omniprésentes, et essentielles. Elles sont au centre de la description et de la narration, c'est-à-dire à la fois moteur d'évènements

narratifs, et de développements littéraires. Cependant, en toile de fond, c'est une réflexion sur l'altérité dans le récit de voyage que nous pouvons dégager de ces différents exemples. C'est-à-dire une réflexion sur les possibilités et les limites de l'interaction entre l'Autre et le voyageur, les conditions de ces interactions, et leur réalisation littéraire.

Nous verrons dans un premier temps que la voyageuse fait l'expérience de l'altérité d'abord en elle-même, autrement dit qu'en tant que voyageuse, elle est finalement l'Autre en Orient, et cela transparaît dans son récit. Nous insisterons en particulier sur les échanges de regards qui jalonnent le récit afin de montrer que la voyageuse n'est pas toujours dans une position qui est celle du sujet observateur. Nous verrons ensuite que grâce à cette expérience Freya Stark est en mesure d'établir une relation de partage dans ses voyages, c'est-à-dire une relation de co-présence mais aussi de co-existence ; ainsi, sa place au sein des interactions qu'elle rapporte dans son récit peut être analysée afin de montrer qu'il s'agit pour l'auteure d'abolir la notion de différence pour celle d'intimité et d'inclusion. Enfin, nous finirons par nous demander s'il n'est pas nécessaire, chez Freya Stark, de rejeter la notion d'altérité pour celle d'individualité et montrerons ainsi que la voyageuse produit un récit qui, grâce à cette orientation, se veut à la fois plus personnel et plus humain.

2.2.1. L'Autre, la voyageuse.

Un élément déterminant de la manière dont Freya Stark comprend et aborde l'altérité dans *The Valleys of the Assassins* est la reconnaissance qu'elle a de sa propre altérité. En effet, si dans le récit de voyage (en tant que déplacement et en tant qu'œuvre) l'Orient et l'oriental représentent l'Ailleurs et l'altérité pour le lecteur et la voyageuse, c'est finalement Freya Stark qui est l'Autre en Orient. Le récit de voyage, en tant que narration, porte une attention particulière à ceci. En effet, nous allons montrer que Freya Stark ne manque jamais de mettre en avant dans son récit la façon dont les Orientaux la voient et, de manière assez paradoxale, l'accès à l'Autre passe par l'observation de Soi.

Nous avons souligné précédemment l'existence d'une opposition entre la reconnaissance d'une différence et d'une altérité dans la façon dont l'Autre est abordé,

dans la littérature de voyage. « Si la différence est dicible – par le travail de la description –, l'altérité manque à la langue. » nous dit Affergan, « [s]'y substitue alors un sujet démesurément gonflé » suggère-t-il (124). C'est-à-dire une présence narrative forte, une première personne omniprésente, éléments que nous avons observés dans *The Valleys of the Assassins* auparavant. Affergan propose ensuite l'idée que « la présence du sujet qui parle et écrit est la seule voie d'accès à l'altérité » (Affergan 127), et c'est en effet un argument qui peut éclairer notre lecture de l'œuvre de Freya Stark. L'accès à l'altérité, et non à la différence, est possible car Freya Stark reconnaît en elle-même l'altérité de ce sujet-narrateur. À de nombreuses reprises, elle apparaît en effet comme l'objet du regard dans le récit, et le lecteur découvre la narratrice sous les termes de l'Autre : « While 'Aziz fulfilled one of his most important unofficial duties, which was that of explaining me to the inhabitants as we went along, I sat by the hearth in the chief hut and enjoyed the play of light from the door on four jars » (VA 230). Dans cet extrait, on voit bien que la dynamique sujet/objet est inversée, la voyageuse est l'objet d'un récit fait par 'Aziz qui a pour but de la présenter à un auditoire pour qui elle est étrangère. On remarque la façon dont elle mentionne cette scène, et le rôle d'Aziz comme récurrent, et utilise le terme « explaining » : ici 'Aziz, comme l'auteur d'un récit de voyage, « traduit » l'Occident (ou du moins sa manifestation, c'est-à-dire Freya Stark), pour l'Orient, il est donc un médiateur. La voyageuse, pendant cette scène, et à d'autres reprises, se décrit dans une situation de passivité et d'immobilité, comme si elle se donnait à voir : « two beautiful girls [...] asked if I would mind stopping a minute, to let them look at me. » (VA 131), « The people of Shahristan [...] rushed to me as if I were a circus. Twenty times or more I was asked to stand up on a roof to show myself full length to new audiences. » (VA 233). Nous sommes en présence d'une dynamique d'observation qui va dans les deux sens (Garrick 151), parce qu'elle est la narratrice du récit, Freya Stark est automatiquement le sujet regardant. Cependant, en tant que voyageuse elle est aussi l'objet regardé, l'Autre. Ce regard scrutateur qu'elle rapporte est parfois craintif (« we strode down on this landscape with great strides, inflicting a shock on the children of Delir [...]. They gave me a long look, burst into tears, and fled screaming : this was the effect of my *terai*, which invariably demoralizes all Mazanderani babies. », ((VA 279)), d'autres fois admiratif (« he looked at me with frank admiration for having come so far » (VA 258)) ; mais systématiquement on note la présence d'un verbe indiquant le regard à la forme active, et la raison de ces regards, c'est-à-dire sa différence, exprimée à la forme passive.

Un des éléments qui illustre le mieux le phénomène qui fait apparaître l'altérité de la voyageuse, d'une manière similiaire (si ce n'est d'une manière plus révélatrice encore) qu'apparaît l'altérité des orientaux, est l'accent qui est mis sur l'observation de sa féminité. A différentes reprises son statut de femme est remis en question par les habitants qu'elle rencontre : « they did not think I was a woman at all » (VA 36), « they refused to believe I was a woman », (VA 39), « [he] began to cross-examine me on the interesting but inexplicable problem of why I was not married ». Quand il n'est pas remis en question directement, il est tout de même problématique, en particulier par rapport à la religion et la culture islamique : « early in the morning, before it was light, so that I might move undisturbed and not outrage the herdsmen by the sight of satin pyjamas, I woke and dressed and lay down to sleep again » (VA 77). Il est visible dans cet extrait que même quand le regard n'est pas présent, il est anticipé par la voyageuse. Nous avons mentionné précédemment les négociations qu'entraînait la féminité dans le récit de voyage. Ici, nous observons que le genre vient encore une fois influencer le voyage de Freya Stark, d'une certaine manière son genre accentue sa différence, questionne son identité même, et renvoie l'auteure à son altérité, peut être plus encore que sa culture occidentale. Sa féminité influe sur son rapport avec les Orientaux, en la désignant comme un être à part, dont la place n'est pas déterminée: « I chose a place as far as I could from the Dervish, so as not to inflict on him the unholiness of my sex at closer quarters than necessary, and saluted him with becoming respect. » (VA 93). En effet, en tant qu'étrangère et que voyageuse elle est une invitée de marque dans les villages qu'elle traverse et qui lui offrent l'hospitalité. Cependant, en tant que femme en Orient elle n'est pas censée sortir de la sphère du privé. Durant son voyage, elle est ainsi fréquemment dépendante du regard et de l'acceptation des Orientaux ; son récit, pour espérer parler d'altérité et non pas seulement de différence, doit prendre en compte cet échange de regards: « For the interaction to be honest, and the transculturation to be genuine, it is important not only that she sees [the orientals], but that they see her for who she is : a woman, a European and a Christian, to be understood on those terms as much as she seeks to understand them on theirs. » (Garrick 154). Cette observation correspond parfaitement à la façon dont la scène suivante est narrée :

The philosopher too was cordial, as much so and a little more so than he felt he should be to anyone so dangerous to religious prestige as a member of the female sex. [...] he did not feel he could risk his salvation by letting me wash. I resigned myself to dirtiness with a good grace and an understanding of these nicer points which evidently gained his heart, for he soon invited me

from the inferior society of the harem to a seat on the tea-carpet among the Elders. (*The Valleys of the Assassins* 286)

On observe ici ce que Justin Garrick appelle la transculturation, et Affergan l'altérité, c'est-à-dire une rencontre entre les cultures et entre les individus. On voit grâce aux termes utilisés dans le récit qui relèvent d'un vocabulaire de l'échange (« cordial », « good grace », « understanding », « evidently gained his heart », « invited me », « among ») que s'installe une acceptation mutuelle de l'autre.

Le premier pas vers une écriture de l'altérité dans le récit de voyage de Freya Stark est donc la reconnaissance de sa propre altérité, procédé qui s'illustre dans le récit par une insistance sur les regards et jugements qui se posent sur la voyageuse. Nous observons que Freya Stark n'hésite pas à apparaître dans le récit dans une position de passivité dans laquelle elle est l'objet du regard de l'Autre et se retrouve à la merci d'un éventuel jugement. En d'autres termes, elle accepte d'être l'Autre tel qu'il apparaît généralement dans le récit de voyage : un être étranger, passif sous le regard de l'observateur, abordé et décrit dans la différence, afin d'éventuellement accéder, sous le regard de l'autre, à son individualité.

2.2.2. Sentiment d'appartenance et partage.

Nous l'avons vu, l'accès à l'Autre dans *The Valleys of the Assassins*, passe d'abord par la reconnaissance de l'altérité de la voyageuse. Cela permet finalement la construction de son identité, en tant qu'auteure et voyageuse, mais aussi en tant que narratrice. En effet, si le regard extérieur accentue dans un premier temps la différence de la voyageuse et son altérité, la narration ouvre la porte à un véritable partage, culturel et identitaire, entre Freya Stark et les Perses. Cette observation de l'Autre, toujours double dans le récit de Freya Stark, laisse la place à un terrain d'échange dans lequel l'autre et soi ne sont pas opposés, une zone de dialogue, d'inclusion et de co-existence.

A de nombreuses reprises dans le récit nous pouvons noter des signes de l'inclusion de la voyageuse au sein de la vie des gens qu'elle rencontre. Cela passe dans un premier temps par la valorisation de la voyageuse comme partageant avec les habitants des montagnes perses une caractéristique commune et unificatrice : « *Hajji* too, who cannot conceal that he thinks a Persian town the only synonym for civilization,

was being left in the cold as an alien. But I am an hill woman myself, and I travelled in Luristan for pleasure : they accepted me kindly. » (VA 8). L'altérité, cela est évident ici, n'est pas, pour Freya Stark ou les habitants de Kafrash, une question culturelle telle que nous pourrions de manière simpliste la considérer. Ici c'est *Hajji*, le guide de Freya Stark qui est considéré comme « alien » ; bien qu'étant persan, il est présenté comme moins similaire aux habitants du village que la voyageuse, qui elle, partage avec eux la caractéristique commune d'être originaire d'une région de montagne, caractéristique qui semble être à l'origine de son acceptation au sein du village. Dans le récit, cette opposition entre ville et montagne apparaît à de nombreuses reprises comme l'un des éléments qui lie profondément la voyageuse aux habitants de la région. Dans un village, elle fait à deux reprises la rencontre d'autres voyageurs, qui bien qu'étant persans sont caractérisés par l'auteure et les réactions des habitants comme plus étrangers que Freya Stark :

We were not the only visitors. A civilized Lur was here on a holiday from Baghdad, where he lived in a shop and thought he knew what Englishwomen were like until he saw me. [...]

“Is this as good as Baghdad?” said he.

“Better,” said I. [...]

The inhabitants of the seven oak trees agreed. The townsman, defeated, sank into silent bewilderment. (VA 88)

Une deuxième rencontre avec « a Bakhtiari with a peaked modern cap » interférant avec le repas de la voyageuse en compagnie des villageois est rapportée dans des termes similaires: l'homme est qualifié de « stranger » par 'Aziz, le guide de Freya Stark, et critiqué pour avoir demandé à la voyageuse l'offrande d'un crayon (VA 89). Lors d'une nouvelle rencontre avec l'homme quelques jours plus tard, on note à nouveau la façon dont la présence de la voyageuse au sein de la vie des habitants est acceptée:

Then who should appear, as it were out of the ground to disturb the evening quiet, but the Bakhtiari of the pencil; insinuating as ever, with his air of superior information, he began to tell me of the castle in the hills, “up there, impossible to reach”; he waved a vague arm.

In the old man's eyes, surrounded by innumerable folds and wrinkles, there passed a little twinkle of a smile; it never reached his lips; it was like a far flicker of faint summer lightning scarcely seen; but it was extraordinarily friendly.

“She has been to the castle this morning,” he said gravely. The interfering stranger was put in his place [...]. (*The Valleys of the Assassins* 189)

Dans cet extrait, il est impossible de ne pas noter, parallèlement à ce nouvel exemple de la façon dont la voyageuse est acceptée et même défendue par les habitants des villages, la façon dont elle fait ici un magnifique portrait du vieil homme. L'échange, le partage, entre les deux personnages dans cet extrait est profondément révélateur : le vieil homme vient vers la voyageuse (« an old man greeted me », « He strolled up [...] to talk about the crops and the view. » (VA 189)), prend sa défense auprès d'un individu étranger, et celle-ci se positionne dans l'écoute et l'observation, ce qui lui permet à la fois d'attirer l'amitié du vieil homme, et d'en donner dans le récit une description si vivante, défendant à son tour l'identité de ce personnage. L'identité de la voyageuse se confond parfois avec celle des Perses dans une expérience partagée, cela s'exprime par l'utilisation du pronom « we » qui apparaît à de nombreuses reprises pour désigner des réactions de Freya Stark et son escorte « We felt we were in a metropolis » (VA 14), « a sight which made us all exclaim that God is great » (VA 148). Parfois, ce pronom s'étend plus largement à un village dans lequel elle s'attarde : « These days were very pleasant in the village of Balarud. It was pleasant to think that we were not marked on any map; that, so far as the great world went, we were non-existent; and yet here we were, harvesting our corn, living and dying and marrying as busily as elsewhere. » (VA 218). En utilisant la première personne du pluriel elle marque son appartenance au groupe, son partage de leurs préoccupations, leurs sentiments, leur vie et ses différents aspects (religion, agriculture, isolement). Lors de sa seconde visite de Garmrud, elle n'hésite pas à écrire ainsi « our village » (VA 222) ; contrairement à ce que Pratt qualifie comme une « very familiar, widespread, and stable form of "othering". [Where] people [...] are homogenized into a collective "they" » ("Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen" 120), Freya Stark fait preuve ici d'une attitude opposée « [she] emphasizes the lack of distance between herself and others in the contact zone » (Garrick 145). En effet, ce n'est pas le pronom « ils » généralisant et abstrait qui prévaut dans le texte, mais le pronom inclusif « nous ». Ainsi, parallèlement à la reconnaissance de sa propre altérité (par elle-même, et par les autres) durant son voyage, Freya Stark fait l'expérience d'une acceptation profonde de la part des tribus qu'elle rencontre, et, dans sa narration, montre l'étendue de cette inclusion en la verbalisant à la fois à travers des situations et à travers l'utilisation de « we ».

« Speaking always of gaze enlightens the agendas behind travellers' observations, but it also implies permanently distanced scrutiny which denies the

possibility of the kind of actual physical participation and personal connection that Stark frequently conveys » explique Justin Garrick (11). Dans la rencontre avec l'Autre, en effet, Freya Stark est loin d'adopter ce regard scrutateur et cette distance. On observe que lorsqu'elle décrit certaines rencontres elle met en avant deux temps, celui de l'arrivée, de la première vision de l'Autre (qui accentue éventuellement l'altérité) et celui de la rencontre. Le regard descriptif ou « gaze », s'il est présent (« They had squarer faces than the townsfolk, with open brows and longish nose, straight or slightly curved, but not aquiline »), n'est que le premier temps de la rencontre, et est réciproque : « They greeted us with jovial friendly greetings ; looked at me wonderingly ; and welcomed me to their country. » (VA 169). Dans un second temps, après l'échange de regard, l'autre est accueilli (dans la réalité du voyage et dans le récit) c'est-à-dire mis à proximité de soi : « I sat and fraternized with the tribe » (VA 145), « The men of Shahrstan sat round me in a circle » (VA 235). Justin Garrick décrit cette approche qu'a Freya Stark avec les peuples qu'elle rencontre comme « tentative, fluid, uncertain and even risky » (154). En effet, il s'agit d'une rencontre physique et personnelle, dans laquelle la voyageuse comme les gens qu'elle rencontre passent de l'altérité (en tant qu'objets du regard de l'Autre) à l'identité (dans la parole, ou l'action l'autre s'individualise par sa participation physique à la rencontre). On remarque par exemple, lorsque la voyageuse rencontre des enfants, que le choc de la rencontre est présent : le regard est dans un premier temps différenciateur, autant pour la voyageuse qui ne parvient pas à voir chez les enfants autre chose qu'une « attitude », que chez ces derniers qui, sous le regard de l'Autre, ne sont que des personnages presque sans vie : « They were eight and nine years old, with pretty demure manners, very solemn. In spite of so much decorum, however, one of them had managed to fall of a ladder and scrape her knee ». Cependant, la deuxième étape de la rencontre s'établit finalement, là encore dans le contact physique puisque la voyageuse procure des soins à l'enfant, (« I took them home with me to dress the wound »), grâce à ce geste elle affirme elle-même son identité aux yeux des enfants qui prennent ainsi vie dans le texte (« and found that they turned into natural little human girls as they trotted with their hands in mine »). Parce qu'elle présente l'interaction avec l'Autre en deux temps, elle accepte la co-existence de la différence et de l'identité ; et par dessus tout le compromis qu'implique la recherche de l'appréciation des deux. (Garrick 154)

Lorsqu'elle entre un jour dans un village du Shahrstan, elle remarque que certains villageois, les hommes en particulier, restent à distance, « ashamed to show

interest in so negligible an object ». La voyageuse en tire une conclusion qui éclaire sa philosophie de voyage: « It is a remarkable thing, when one comes to consider it, that indifference should be so generally considered a sign of superiority the world over » (VA 169). En effet, contrairement à ce qu'elle observe ici, et à ce qui caractérise fréquemment les relations avec l'Autre, dans le voyage ou non, pour Freya Stark l'indifférence n'est pas un moteur apte à la découverte. Au contraire, pour elle il n'y a pas d'objet indigne de son attention, et pas de contact possible si, comme ici, l'Autre est observé à distance et sans curiosité. L'accès à l'Autre requiert un contact, physique et intellectuel, un signe d'intérêt mutuel, un partage ; qui comme nous l'avons montré est un élément essentiel dans *The Valleys of the Assassins*.

2.2.3. Relation d'individu à individu.

Nous avons montré que la réflexion de Freya Stark sur l'altérité dans son voyage passe dans un premier temps par la reconnaissance de sa propre altérité, puis par un partage, un contact avec l'Autre. Cependant, il réside dans le récit des éléments qui nous permettent de questionner cette idée même d'altérité et son penchant, l'identité. En effet : « le rapport d'*altérité* suppose bien celui d'identité perçu auparavant. » (Biran and Cousin 138). L'identité est donc la clé d'un accès à une altérité qui ne soit pas réductrice, et dans *The Valleys of the Assassins*, Freya Stark prend ainsi un soin particulier à écrire l'Autre en tant qu'individu, c'est-à-dire à ouvrir le récit aux identités plurielles qu'elle rencontre.

Dans le récit de Freya Stark, on débouche ainsi sur une relation « individualisante », où chacun retrouve son identité, où l'Autre et le Soi, l'altérité et l'identité, ne sont plus des entités opposées mais co-existent en chaque individu. Il est visible, en particulier dans la relation que Freya Stark établit avec ses guides durant son voyage, que la voyageuse privilégie une relation d'individu à individu. Ainsi, elle décrit son guide Keram sous différents angles, son sens de l'humour, son air paisible, sa capacité à raconter une histoire, l'inconvénient que pose sa réputation de tueur dans la région (VA 32,33)... Parallèlement à cela, elle exprime son intérêt pour son histoire personnelle (« I asked him to explain the origin of his feud with a whole township. »), et

lui laisse la parole grâce au discours direct (VA 41). Il est ainsi visible qu'elle envisage Keram en tant qu'individu, à la fois parce qu'elle le décrit en dehors de sa qualité de guide, et parce qu'elle accorde de la valeur à sa parole. Ses descriptions de Shah Riza démontrent le même principe. Elle donne une image de son guide qui, grâce à un mélange d'ironie et d'observation analytique, est assez contrastée pour que le lecteur se représente un individu et non un guide archétypal :

[He] is really a maker of quilts, but he looks like a philosopher, which, in his way, he is. His philosophy is one of passive resistance to the slings and arrow of fortune [...]. As an attendant he left much to be desired –everything in fact if an attendant is supposed, as I take it, to attend. But he was a charming old man and would sit for hours [...] lost in what one might take to be the ultimate perfection of resignation, but which was really a happy daydream, far from the toilsome world in which I was looking for keys or dinner, or any of the other things he was supposed to see to. (*The Valleys of the Assassins* 49)

Malgré ses plaintes ironiques (« I had not yet discovered the depth of my Philosopher's incompetence » (VA 50)), elle accorde cependant de la valeur à son guide, à ses désirs (elle accepte de retarder son voyage pour qu'il assiste à des funérailles (VA 76)), mais aussi à son regard. Lorsqu'elle traverse la région du Gawī Rud (« we lunched amid its ruins and the ruins of a village spread around it »), elle observe une transformation chez son compagnon :

The Philosopher woke suddenly from the depths of his habitual meditations and informed me that he had lived there many years, and skipped about among the crumbled walls with an astonishing agility, [...], with an almost indecent liveliness, [...] like a kid. [...] his eyes, slightly pulled up at the corners into most engaging wrinkles, danced with a smiling light so different from his own idea of correct behaviour [...]. (VA 56)

Dans cet extrait, on voit bien que le regard de la voyageuse est guidé par celui de son guide. Comparativement aux ruines mortes du village, la description de Shah Riza est pleine de vie, plus précisément il fait prendre vie au paysage aux yeux de la voyageuse et celle-ci lui fait prendre vie dans le récit.

Le récit est loin de porter tout le temps des appréciations positives sur les gens que la voyageuse rencontre, elle fait par exemple une description de son guide Ismail comme « the most lousy, clumsy, incurably stupid type of stable-hand that Persia ever produced, whose ancient bits of clothes hung about him with so accidental an air that one could not help wondering what system of relativity kept them there together at all. » (VA 206). Cependant, ce jugement reste personnel, et non généralisant. Lorsqu'elle

rencontre l'Agha de Rudbarek, « a fat blustering bully of a Kurd », elle mentionne ainsi : « He had the sort of head whose shape I dislike. » (VA 256). Ce jugement négatif n'est ni arbitraire (l'homme se montre impoli envers la voyageuse), ni généralisant puisqu'elle fournit ensuite une description positive du frère de l'Agha, « a long-faced Kurd with gay, easy, and irresponsible manners » (VA 258). Ces commentaires ne sont qu'une preuve supplémentaire du regard individualisant de Freya Stark dans ses voyages, un regard qui conclut toujours sur l'Autre en tant qu'individu, indépendamment finalement du jugement de la voyageuse. L'Autre, qu'il soit différent, similaire, apprécié ou non, est un individu à part entière dans le récit. Cela passe parfois par la mention du plus simple détail (« A man [...] turned up from nowhere to be a guide : we kept him because of his pleasant smile » (VA 281)), mais chaque personnage rencontré est caractérisé par un élément qui le sort de la typologie de la description de l'Autre comme un ensemble, un type exotique, un élément qui lui permet d'exister indépendamment dans le récit, d'être reconnu : pour Freya Stark « the Arabs "are not People" in the generalized abstract sense, but named individuals » (Garrick 134). Comme l'explique Justin Garrick, Freya Stark, quand elle voyage et rencontre les habitants « is intimate enough to learn their family relationships, to share their water bag, and to observe the features of their faces in detail. » (145). Ainsi, lorsqu'elle assiste à une scène de ménage par la femme d' 'Aziz dans la demeure du guide, elle rapporte la scène ainsi : « This harangue [...] addressed in general to the circle on the floor, caused much amusement The final threat and climax was addressed to me with a mischievous and engaging twinkle. » (VA 186). Son attitude lui permet l'accès au contact le plus intime avec les gens qu'elle rencontre, elle est directement incluse aux histoires personnelles de son guide par le geste de sa femme. Finalement, en privilégiant l'identité et l'individualité dans son récit, Freya Stark efface la notion de l'Autre dans son étrangeté et son exotisme, pas d'une manière qui le nie, mais de façon à accéder à une altérité plus humaine : « If I were asked to enumerate the pleasures of travel, this would be one of the greatest among them –that so often and so unexpectedly you meet the best in human nature » (VA 269).

Identité et altérité ont donc leur place dans la description de chaque individu ; la façon dont Freya Stark décrit l'Autre ne nie pas son altérité, cependant, la voyageuse met un point d'honneur à saisir l'identité de chaque personnage qu'elle décrit. Elle écrit l'Autre au travers d'un geste, d'une parole, d'un événement qui le caractérisent de façon unique. Son intérêt pour l'Autre, et ce que Justin Garrick qualifie de « intimate

curiosity » (6), sont des éléments qui font des récits de voyage de Freya Stark des œuvres si intéressantes.

Dans cette seconde partie nous avons choisi une orientation plus littéraire en nous demandant ce que la littérature de voyage peut offrir en tant que questionnement sur son objet, l'Orient. Nous nous sommes concentrés sur l'écriture, de Soi, de l'Autre et de l'Ailleurs ; sur la manière dont le récit peut rendre compte de l'expérience du voyage, en tant qu'expérience physique et humaine. La qualité du récit de Freya Stark repose sur un désir de contact et de dialogue, d'une part entre les cultures car elle ouvre dans le récit des passerelles dans la description et sa réflexion afin de développer une vision du monde qui ne soit pas divisée par la barrière de l'exotisme qui régit traditionnellement les relations entre Orient et Occident. Ainsi, elle propose une compréhension globale et interculturelle, un regard qui inclut plutôt qu'il ne différencie. D'autre part son désir de contact est aussi un désir de contact humain ; pour elle, l'accès à l'Autre dépend d'une relation de proximité, d'un échange de regards permettant à chacun d'exister dans sa différence et sa similitude ; mais aussi dans son individualité, c'est-à-dire indépendamment du regard de l'Autre. Son regard ne cherche donc pas à donner un sens, la description ne vient pas nécessairement montrer ; l'écriture de l'Autre vient simplement relever un détail, saisir ce qui donne vie à cet Autre au moment de l'interaction. La notion même d'Autre et d'altérité, bien que nous l'utilisions ici, n'est pas parfaitement adaptée à la façon dont le récit donne vie aux individus. En effet dans *The Valleys of the Assassins* il y a une simultanéité, une sensation de pris sur le vif, une capture, non pas de l'être en tant qu'Autre, mais de l'effet qu'il produit, c'est-à-dire de l'individu dans la rencontre et non dans son existence générale et intemporelle qu'implique le terme d'altérité.

3. Représentations : étude croisée du récit de voyage et de la photographie.

Pourquoi étudier le travail photographique de Freya Stark parallèlement à son œuvre littéraire ? Peut-être, dans un premier temps, parce que son travail photographique correspond à une part non négligeable du travail de la voyageuse tout au long de sa carrière :

[T]he Middle East Center at St Antony's College in Oxford holds Stark's collection of nerarly six thousand mounted prints plus an estimated fifty thousand unmounted photographs and negatives : a phenomenal number [...] still more impressive considering that, in the conditions under which Strak travelled photography required significant quantities of time [...] (Garrrick 174).

Bien qu'un nombre réduit de ces photographies soit disponible en version publiée, leur existence témoigne de l'importance de cette entreprise photographique chez Freya Stark, et donc de son importance dans ses voyages. Dans un second temps, le lien entre littérature et photographie est établi au moins depuis Baudelaire et ses lignes virulentes contre la photographie dans son article « Le public moderne et la photographie » (Baudelaire 254). Ainsi est soulevée la question problématique de la représentation et la concurrence que la photographie représente face au texte dans un contexte référentiel. Montalbetti mentionne aussi ce conflit de « l'hétérogénéité du langage et du monde », c'est-à-dire de l'opposition des « structures globales du langage et celles de l'objet », elle explique ainsi :

Cette impropriété des formes discursives s'ancre dans la spécification de l'objet comme objet visuel, et allègue l'argument de l'inadéquation des moyens lexicaux ou syntaxiques, comme aussi des procédés descriptifs, à rendre compte de la forme – ou plus largement à saisir ce qui s'établit en dehors même du langage, ce qui s'offre immédiatement dans l'expérience, et sollicite un sens étranger au discours. (11,12)

Comment en effet décrire ce qui est visuel par le discours ? Nous avons mentionné cette question précédemment, mais face à la concurrence de la photographie cette question revêt une importance plus grande, car la photographie offre le moyen de représenter l'objet visuel. C'est-à-dire, dans la littérature de voyage en particulier, de donner à voir le monde plutôt que de se heurter à la difficulté de la réconciliation du « dire au monde » (10). La relation entre photographie et littérature de voyage semble donc immédiatement complémentaire, articulée autour de la question de la représentation.

Nous tenterons, dans un premier temps, d'introduire la photographie en tant que concurrence au texte descriptif. Nous nous poserons la question de l'apport de la photographie dans le récit de voyage, du potentiel que l'étude photographique ouvre, c'est-à-dire à la fois ce que la photographie permet de plus que le texte, mais aussi ce

qu'elle permet parallèlement au texte, et enfin si un dialogue est possible entre ses deux formes d'art chez Freya Stark.

Dans un second temps, nous reviendrons sur la question du regard chez Freya Stark, et plus particulièrement sur le regard photographique. Nous étudierons le texte et la photographie comme dépendants tous deux du regard, puis à travers des exemples thématiques, nous étudierons parallèlement le texte et la photographie dans le but d'en dégager une théorie sur le regard de la voyageuse.

3.1.Description littéraire et photographie.

La photographie fait son entrée dans le monde littéraire en tant qu'illustration pour des œuvres à vocation descriptive, dont le récit de voyage. Les deux modes d'expression sont liés par le descriptif, rappelons que la critique sur la littérature de voyage soulignait pendant longtemps le peu d'engouement que ce genre littéraire provoquait en raison de sa nature peu littéraire, trop scientifique, et pour autant, pas assez pour être considérée comme telle. La photographie, décharge potentiellement sur l'image la tâche de représenter le monde de manière objective. En d'autres termes, dans le récit de voyage, s'il est doublé par l'image, l'entreprise descriptive peut être rendue obsolète alors qu'il s'agit d'un aspect central du genre. La description convoque en effet des codes différents de ceux de la narration, le « descripteur » est plus scientifique, il classifie l'information, implique un certain savoir et un désir de réalisme ainsi que d'objectivité (Philippe Hamon 38).

Ainsi, dans un premier temps, nous discuterons de l'illusion référentielle que la photographie introduit dans le voyage, ce qui nous amènera à nous interroger sur l'opposition entre réalité et imaginaire, dont nous avons déjà mentionné l'existence dans le récit et que l'introduction de la photographie vient à nouveau soulever. Enfin, nous nous pencherons sur la question de la temporalité qui est un thème du voyage que la combinaison du texte et de l'image exacerbe.

3.1.1. Illusion référentielle.

La photographie représente le point culminant de l'idéal de représentation. En comparaison, « [l]a faiblesse du texte sur le plan du faire-voir n'est pas une question nouvelle » (Caraion 12). La photographie représente la technique et l'authenticité ; la transmission du savoir est rendue plus efficace grâce à l'image. Dans l'histoire du voyage et de la découverte du monde, la photographie prend rapidement une place importante comme en témoignent les très riches publications¹⁰ et expositions¹¹ des Trésors photographiques de la Société de Géographie. Nous allons le voir, cette entreprise, dont Freya Stark fait partie, s'appuie sur une compréhension bien spécifique du rôle de la photographie.

La photographie, en comparaison à d'autres modes de reproduction, semble résoudre le problème de la subjectivité en produisant automatiquement des images sur le modèle de l'œil humain, et de façon à ce que la ressemblance et la proximité avec le référent la rendent doublement liée au réel (Caraion 10). En conséquence, « [l]a photographie devient l'instrument rêvé de l'illusion référentielle (de fait impossible), incarnation du fantasme d'une représentation établissant enfin une relation immédiate au monde. » (Caraion 11). En cela la photographie semble potentiellement en mesure de régler le problème soulevé par Montalbetti à propos de l'incapacité du récit à dire le monde dans son hétérogénéité. En effet la photographie ouvre le voyage à une méthode d'acquisition des connaissances qui est proche de celle que nous avons mentionné précédemment, c'est-à-dire celle des premiers récits d'exploration et de l'observation scientifique du monde « comme une collection » :

La photographie répond aux divisions que les scientifiques du XVIIIème siècle opèrent sur le monde : certes elle reproduit dans un premier temps le regard sur les choses, mais par le simple geste de cadrage, elle propose une hiérarchie des choses à regarder, mais surtout à conserver. (Caraion 23).

Ainsi, parfois, la photographie potentiellement « cupide », accumule « sans discernement », répertorie, capture l'image et la collectionne comme cela est le cas dans le triptyque de photographies de jeunes Jungali (Ruthven 46,47) (Annexe 1). Par leur disposition, ces trois photographies ressemblent à des portraits en pied ethnologiques :

¹⁰ Loiseaux, Olivier. *Trésors photographiques de la société de géographie*. Paris: Glénat, 2006.

¹¹ <http://expositions.bnf.fr/socgeo/index.htm>

la composition est simple, les poses rigides. L'esthétique est formelle et analytique, destinée à la collection plus qu'à la représentation d'une expérience de voyage. A travers ce type de photographie « [l]e récit de voyage, souvent considéré comme trop littéraire [...] trouverait ainsi une modalité propre qui lui conférerait l'autorité qui lui manque. », autorité qui nous l'avons vu est vivement recherchée par Freya Stark ; « [l]e voyageur, toujours suspecté de tromperie, dispose avec la photographie d'un gage de vérité. » (Caraion 91). La photographie, en effet, oppose le vrai au faux, elle semble résoudre la tentation de la fiction, qui nous l'avons vu est une part importante du récit dans *The Valleys of the Assassins*. Comme l'explique Barthes et comme nous pouvons le voir ici, « dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation » (*La chambre claire* 139).

De manière plus radicale encore, il est possible, lorsqu'on parle de littérature de voyage, d'établir le postulat selon lequel « la photographie rend vaine toute description » (Caraion 120). En effet, la photographie sert de preuve irréfutable, elle est le miroir de l'objet réel, sa qualité visuelle rendant la représentation complète. Ainsi, la voyageuse mentionne au début de son récit la régulation du Shah sur les vêtements des habitants de la Perse et la disparition des tenues traditionnelles : « it is worthwhile perhaps to give a picture of them as far as possible before too much tidiness spoils them. » (VA 3). La question des chapeaux en particulier est récurrente dans le récit car ceux portés par les habitants doivent être remplacés par le « *Pahlevi hat* » (VA 10). Si le terme « picture » est utilisé dans le récit, ce n'est pas innocent, en effet, plus qu'une description, une photographie des vêtements et chapeaux traditionnels est le meilleur moyen de conserver l'image, le souvenir de cette tradition qui se perd (Ruthven 96) (Annexe 2). Ainsi, là encore, la photographie prend une valeur documentaire, plus que jamais elle réalise ce que la description ne peut parvenir à accomplir, une représentation objective du réel à un moment précis, mais aussi une capture et une fixation de ce réel. En effet la photographie, contrairement à la description littéraire, se caractérise par sa « fixité » (Caraion 266). En conséquence elle entraîne un changement radical dans la façon dont nous « lisons » le voyage : le lecteur, face à la photographie, devient spectateur (Caraion 128). Face au portrait en pied d'un commandant de police (Ruthven 70) (Annexe 3), et malgré le fait que la photographie soit accompagnée d'une citation de l'auteure (« He wanted to marry me »), « [u]n pacte de lecture se met en place, qui stipule la prééminence du visuel. » (Caraion 130). La fixité de l'image est renforcée par la pose extrêmement rigide et officielle du sujet, et par la tenue militaire. Le rayon de

soleil qui tombe sur le personnage semble accentuer le contraste entre ce qui est représenté (le visuel, capturé par la photographie, fixe) et ce qui ne l'est finalement pas (l'extérieur, le soleil, la chaleur...), c'est-à-dire tout ce que le vecteur de l'image et sa primauté suppriment.

La photographie, comme le récit de voyage, a la possibilité d'incarner tous les aspects que nous avons pu mentionner auparavant, tel que le regard scrutateur, conquérant, appropriateur de l'orientaliste et du colonialiste. Parce qu'elle est très fortement liée à la science, la photographie, tout comme la cartographie, a le potentiel réducteur de l'accès direct au réel. Freya Stark peut ainsi utiliser la photographie pour asseoir son autorité scientifique en tant que voyageuse, et défendre un regard objectif sur le monde, car la photographie a une « force d'évidence » (Roland. Barthes, *La chambre claire* 165) qui diffère de celle du texte. Ce que la photographie capture c'est ce « ça a été » dont parle Barthes, une réalité authentifiée par l'image : « Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue est certaine – au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donnent l'objet d'une façon floue, discutable, et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir. » (*La chambre claire* 165). Cela signifie que, pour la voyageuse, la photographie est à la fois le gage de sa présence en Orient, mais aussi de la réalité de ses interactions avec les habitants et parfois de la fidélité de ses descriptions, comme celle d'Alamut par exemple (Ruthven 19) (Annexe 16) sur laquelle nous reviendrons plus tard. La force de l'image vient du fait qu'elle « emporte son référent avec elle » (Roland. Barthes, *La chambre claire* 17), et ainsi, à la différence du récit, elle peut être considérée comme ayant une valeur scientifique dans la connaissance de ce référent. Ainsi, on se souvient que l'entreprise archéologique de Freya Stark dans *The Valleys of the Assassins* apporte peu de résultats, si ce n'est un crâne qu'elle est en mesure de délivrer au musée de Bagdad (VA 153). L'œuvre photographique de la voyageuse peut en revanche témoigner de son intérêt pour l'archéologie et l'architecture de manière plus concrète que ne peut le faire le récit grâce à la photographie de monuments et de tombes (Annexes 8 à 11) (Ruthven 87, 95, 99, 100, 101). Grâce à l'image, la voyageuse s'approprie la réalité de ces référents pour consolider l'aspect scientifique de son voyage, la photographie devient le témoignage à la fois de l'existence du référent, et du regard objectif de Freya Stark. Ce que permet la photographie, en tant que moyen d'expression, c'est une authentification de ce qui, dans le langage, reste autrement fictionnel malgré les revendications de vérité du récit de voyage.

Barthes affirme que « la Référence, [...] est l'ordre fondateur de la photographie » (*La chambre claire* 120), et en effet, nous ne pouvons pas envisager l'image sans comprendre qu'elle valide l'existence de ce qu'elle représente. Cependant, dans son entreprise photographique comme dans son entreprise littéraire, Freya Stark ne se restreint pas à ces objectifs de vérité et d'authenticité. Peut-on réduire le rôle de l'image photographique dans le voyage à l'attestation fidèle et objective de l'existence d'un référent ? N'y a-t-il pas, dans l'entreprise photographique de Freya Stark, bien qu'elle relève plus de la photographie de presse que de la photographie artistique selon les termes de Barthes, autre chose qu'un « analogue mécanique du réel » (*L'obvie et l'obtus* 11) ?

3.1.2. Réalité vs Imaginaire

Imaginer la photographie comme un outil profondément ancré dans le réel et l'observation objective nous force à nous poser une question : la photographie est-elle une entrave à l'imagination dans l'œuvre de Freya Stark ? Les éléments du voyage photographique viennent-ils limiter le voyage littéraire ? Il est certain qu'il existe un conflit entre texte et photographie : pour Baudelaire, « les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué [...] à l'appauvrissement du génie artistique », plus encore, « [l]a poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. » (260,261). Comment donc se résout ce conflit dans l'œuvre de Freya Stark ?

Dans un premier temps, il faut rappeler qu'il s'agit d'un conflit autour de « la question de la vérité de la représentation contre le pouvoir de l'imagination » (Caraión 109), et plus précisément « la pertinence de l'antinomie » (10) entre ces deux entités du réel et de l'imaginaire. Dans le récit de voyage cette opposition entre fiction et réel existe avant même une éventuelle introduction de l'image. Ainsi, à la manière dont Freya Stark passe de l'Orient réel à l'Orient rêvé, et négocie dans son récit littérarité et littéralité, elle passe du récit à la photographie en soulevant des questionnements similaires. Dans le voyage, qu'il soit littéraire ou photographique, cette dichotomie est donc toujours présente. Cependant, avec l'introduction de la photographie, il semble que la fonction de dire le réel, de représenter, sont assumées totalement et de manière

plus efficace par cette dernière, ce qui nous force à nous demander si la combinaison de la photographie et du texte ne vient pas dédoubler l'information. La photographie qu'elle fait de la descente de Nevisar Shah en 1930 (Ruthven 25) (Annexe 4) est un excellent exemple de cette concurrence entre texte et image puisque la scène est mentionnée dans le récit :

The only weapon I saw in Alamut was a muzzle-loading gun immensely long, which appeared next morning slung at the back of a tall long-faced man dressed in blue cotton who was to take us up [to the castle of Nevisar Shah]. [...] [We] climbed over shale and grass and slabs of granite, round corners where hands and feet were both required [...]. » (VA 186).

De manière intéressante, le guide est introduit dans le récit par le biais de son arme, elle est à la fois l'objet à travers lequel le lecteur entre dans le récit avant d'accéder à l'homme puis enfin à la montagne ; mais elle est aussi l'objet à travers lequel le spectateur entre dans la photo. On ne voit l'homme que de dos, et la ligne horizontale de l'arme vient croiser celle verticale du corps, celles diagonales de l'architecture de la montagne, et compléter la ligne horizontale du bras du personnage. Une véritable construction vient donc systématiquement recentrer le regard sur cette arme. Il y a donc ici un dédoublement : le texte et la photographie représentent les mêmes éléments, de manière plus évidente encore ils proposent au lecteur/spectateur le même angle de vue sur la scène et non deux regards différents qui pourraient créer le dialogue. En conséquence, comme Caraion, nous pouvons voir dans ce phénomène l'explication à la publication du récit et des photographies de manière séparée :

Ces phénomènes de dédoublement semblent être une conséquence des relations conflictuelles du texte et de la photographie au sein d'un même ouvrage. Ils signalent le malaise éprouvé par les auteurs à assumer en même temps et dans un même espace graphique les rôles si différents de photographe et d'écrivain. (Caraion 112)

Cependant, les premières éditions de l'ouvrage (Justin Garrick dans son étude de l'auteure cite celles de John Murray en 1934 et de Century en 1982) comprenaient originellement les photographies au côté du texte (Garrick 174). Il n'était donc pas question pour la voyageuse, à l'époque de la publication, de séparer texte et image pour éviter un dédoublement. Pas question non plus de ne pas assumer les rôles d'écrivain et de photographe en même temps. Le récit et son « alter ego photographique » (Caraion 111), étaient initialement prévus pour fonctionner parallèlement. Ainsi, certaines photographies viennent soutenir le texte comme c'est le cas pour celle des Lurs de la région de Khava, décrits dans le texte comme « as cheerful a lot of villains as you could

wish to meet » (VA 7), et représentés de manière tout à fait similaire dans la photographie (Ruthven 69) (Annexe 5). La photographie met en valeur à la fois leur nature de « tribesmen », terme qui en ce début de récit s'oppose pour la première fois aux hommes de la ville, et évoque encore le danger (au premier plan les bâtons, les vêtements en peau ; puis les mules et la montagne en arrière plan permettent de contextualiser la rencontre), mais principalement c'est le sourire des deux personnages et la pose ouverte du sujet de droite qui font écho à la description du récit. En effet, ici, le texte et l'image semblent littéralement se répondre. C'est également le cas pour le portrait de Keram Khan, un des guides de Freya Stark (Ruthven 78) (Annexe 7). Dans la photographie, sa pose représente parfaitement ce que l'auteure décrit comme « a nonchalant manner which made it seem ridiculous to worry about anything anywhere », le détail de ses vêtements, mentionné dans le texte apparaît aussi dans la photo : « He was dressed in a biscuit-coloured greatcoat of the 7th Royal Engineers, of which he was proud » (VA 31). Parce qu'il est photographié à cheval, dans ce vêtement en quelque sorte officiel, et posant, Keram apparaît en effet fier ; le mouvement de l'animal et le regard du sujet qui n'est pas directement fixé dans l'objectif mais légèrement fuyant donnent l'impression qu'il est sur le point de donner une impulsion et de quitter cette fixité avec la nonchalance avec laquelle Freya Stark le décrit. Dans ces exemples la photographie vient en effet redoubler la description textuelle, rend-elle pour autant vaine la description ? A cause de « l'impression qu'à le lecteur de la prééminence de l'image sur le texte dans leurs rapports au réel » (Caraion 126) c'est en effet possible, et le lecteur peut en venir à vérifier la précision et la véracité du texte par rapport à l'image. Cependant, ce genre de vérification, que nous essayons d'éviter dans la façon dont nous abordons les photographies de la voyageuse, est parfois tout simplement impossible lorsque l'image et le texte se donnent deux rôles différents dans la description du monde. Ainsi, l'ascension du Salambar Pass et la vue ouverte par ce biais sur Elbruz est abordée de deux manières totalement différentes. A cette occasion, la photographie prend plus que jamais un rôle documentaire et objectif avec l'image de « Elburz from Salambar » (Ruthven 26) (Annexe 7). L'image est simple : au premier plan un des guides de Freya ('Aziz ou The refuge of Allah à ce moment de ses voyages), accompagné de sa mule, pose de manière assez évidente et non naturelle. Au second plan, le mont Elburz enneigé est le véritable objet de la photographie, le premier plan permettant de prouver le passage de la voyageuse à cet endroit, et éventuellement d'évaluer la distance depuis laquelle elle observe le mont. Dans le texte, la description du mont Elburz est postérieure à sa découverte pendant l'ascension :

Elburz, under the pale spaces of the sky, stood in majestic folds, as if wrapped in some royal garment of light: the moon swan above, barely higher than our high sleeping-place seemed. When I awoke, some hours later, she looked scarcely to have moved in those distances of sky. (VA 231)

Il est évident ici que les registres descriptifs de l'image et du texte sont différents : l'image, réaliste au possible, cherche à montrer. Le texte, tout en décrivant le même objet, est plus subjectif, ouvert à l'imagination, aux comparaisons, à un vocabulaire de la nuit plus mystérieux, et finalement, le récit est plus imagé que ne l'est la représentation photographique. En conséquence, l'inclusion de la photographie apporte la possibilité pour le texte de se délester de l'entreprise référentielle, c'est-à-dire du lien systématique au réel objectif.

En combinant littérature et photographie, Freya Stark ne choisit pas de décharger la description et le travail de représentation sur la photographie. Le texte et l'image fonctionnent parallèlement, se font écho, dédoublent l'information ; pour autant, il ne semble pas y avoir de réel conflit entre l'image et le texte même quand ils se superposent, plutôt une sorte d'échange. Lorsque l'image et le texte s'engouffrent dans le conflit du réel contre l'imaginaire, alors c'est malheureusement la photographie qui perd en pouvoir évocatif ce qu'elle gagne en potentiel informatif.

3.1.3. Civilisation et temporalité

À certaines occasions, la photographie peut nous permettre d'aborder certains aspects du texte sous un nouveau regard : c'est le cas par exemple pour la question de la temporalité. En effet, dans le récit, nous pouvons observer à plusieurs reprises une vision du temps de voyage que l'on pourrait qualifier d'orientaliste. C'est-à-dire une vision imaginaire de l'histoire qui réunirait le passé de la Perse au temps de ses légendes, des invasions mongoles et de Marco Polo, un passé qui est fréquemment ramené à la surface dans le récit ; et parallèlement le présent du voyage, qui reste pour le voyageur occidental un passé, puisque la différence culturelle semble le faire voyager autant dans le temps que dans l'espace.

Comme le rappelle Caraion « [l]e voyage dans l'espace est bien souvent aussi ce voyage dans le temps. La mémoire permet la résurrection de lieux depuis longtemps abandonnés, de ruines qui ne font que suggérer leur passé glorieux » (86). C'est ce que l'on observe par exemple au début des différents chapitres du récit, l'auteure ne cesse de ramener dans le récit le souvenir d'un passé que le temps a glorifié « [c]ette perception mélancolique et douce, car imprégnée de réminiscences, est cependant ressentie comme un échec » (86). Ainsi, quand elle découvre le château de Alishtar elle en décrit le décor en ces termes : « they still have a dilapidated gaiety [...] – the Victorian Age in Luristan, in fact, but with the sadness of decay about it all » (VA 17). En effet, dans le récit, la voyageuse exprime à plusieurs reprises son indignation contre la perte de ce passé qu'elle oppose aux vices de la modernité et de l'Occident : « civilization [...] must be to blame », « this lowering into the realm of commerce » (VA 234). Le présent est bien, d'une certaine façon, vécu comme un échec dans le texte. C'est autour de l'utilisation de ce terme de « civilisation » et son rapport à la problématique de la temporalité dans le voyage, que la photographie peut nous permettre d'établir une compréhension plus nuancée du discours de Freya Stark. En effet « [l]a photographie répond alors à ce besoin fondamental de l'homme : essayer d'arrêter la marche du temps, préserver ces signes des temps anciens qui s'estompent de plus en plus. » (Caraion 87). La photographie permet à la voyageuse ce que le texte ne parvient pas à faire (ou du moins ce qui apparaît dans le texte plus comme une attitude orientaliste pour maintenir coûte que coûte un Orient rêvé qui lui échappe) : faire coexister présent et passé.

Le travail de mémoire dans *The Valleys of the Assassins* est important, mais entre en concurrence avec le récit du voyage ; cela apparaît dans l'interruption du temps du récit (passé) pour l'utilisation du présent lorsque la voyageuse décrit des ruines : « their ruins, and the fierce and gloomy valley, are impressive as ever » (VA 200), « an Assassin tower was said to guard the way from Syalan and the Caspian. [...] The place is on the very top of an immense boulder [...] » (VA 221). La découverte de ces lieux de mémoire est faite au présent car ils apparaissent comme des lieux d'ancrage, des points de repères hors du temps. Barthes suggère qu'avec la photographie « la société moderne a renoncé au Monument » (146), et d'une certaine façon, en effet, la perception que l'on a du monument comme étant à la fois profondément ancré dans le temps, car il témoigne d'un passé révolu, et ancré dans le présent de celui qui l'observe, est similaire à la façon dont nous considérons la photographie. Dans les images de Freya Stark cela

se traduit en majeure partie par des images aux plans resserrés dans lesquels le monument observé est isolé de son cadre et donc de la notion de temps, comme c'est le cas pour les images de tombes (Ruthven 87) (Annexe 8), de monuments (Ruthven 99) (Annexe 9), ou de ruines (Ruthven 95) (Annexe 10). Dans ces images on remarque dans un premier temps que, comme de nombreux voyageurs avant elle, Freya Stark est fascinée par les traces des anciennes civilisations orientales. On observe ensuite que ces images ne proposent aucune échappatoire au regard, que la pierre nue et intemporelle. Dans la photographie, « la perte de l'ancrage [situe la ruine] définitivement dans le hors-temps de la mémoire » (Caraion 240). Avec la photographie, Freya Stark atteint cette perspective temporelle « zéro » : là où le récit ne fait que réaffirmer le passage du temps en glissant perpétuellement vers le temps de l'Orient rêvé, la photographie devient un monument-témoin privé de temporalité. La photographie atteste mais « ne remémore pas le passé » (Roland Barthes 129).

Cependant, le thème de la ruine « mobilise les voyageurs, photogénique par excellence, situé à mi-chemin entre science et rêverie, point de jonction entre les Lumières et le romantisme, [...] permet de problématiser l'acte photographique même » (271). En effet plus qu'avec d'autres sujets, la photographie oscille entre la description du réel et le pontentiel imaginaire avec l'image de la ruine, une hésitation que l'on retrouve dans certaines photographies de l'auteure (Ruthven 100,101) (Annexe 11). Ces deux photographies représentent des monuments typiques de la Perse. Sans pour autant être véritablement des ruines d'une civilisation ancienne, ces constructions témoignent d'un type d'architecture passé et exotique. Au centre des deux images le bâtiment est imposant, l'angle de la photographie donne de l'importance dans un premier temps à la base de la construction, son ancrage dans le sol, puis la forme pyramidale conduit le regard vers le haut de l'image où les jeux d'ombres des nuages lui donnent finalement un aspect rêvé, « sollicitant une transgression vers le fantastique » (Claire Bustarret dans Caraion 14).

Ainsi, nous voyons se dessiner une compréhension problématique de la temporalité dans le voyage. Dans le texte, cela se traduit en particulier à travers différentes occurrences du terme « civilisation », qui, utilisé par la voyageuse, est rarement mélioratif, mais développe plutôt un sens péjoratif, agissant comme un élément perturbateur :

And if civilization is that state in which the unshackled mind bows voluntarily to Law, freedom and discipline are the two wheels on which it runs. [...] And the discipline which the semi-civilized

invoke against him is not genuine at all. [...] The tribesman feels the falsehood of the alien code, and of the two complementary virtues, rightly prefers his own. (VA 143,144)

C'est même un élément qui, jusqu'à la fin du voyage, est abordé ironiquement par la voyageuse : « Shikar the mule had already been showing a doubtful attitude towards the blessing of civilization as exhibited in modern road-making » (VA 191). Plus généralement, c'est un terme qui, dans le récit, s'oppose à sa philosophie de voyage qui implique une proximité que la civilisation, dans le sens de modernité (« the alien code »), tend à rendre impossible. L'ambiguïté de l'utilisation du terme « civilisation » dans le récit est celle même de la photographie qui nous donne à voir « le réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel. » (Roland Barthes 30). La photographie et le terme « civilisation » viennent perturber le voyage dans sa temporalité, le force à faire se reconstruire le passé avec le présent. La photographie, qui introduit de manière automatique la modernité dans le voyage, contrebalance cet effet par sa capacité à arrêter le temps sur le moment du voyage. Le terme « civilisation » introduit le même type d'écart en attestant d'une réalité à l'état passé (l'Orient rêvé de l'Occident) et à la fois du réel et du passé indépendamment : le voyage ne se produit pas dans le passé, sa réalité est celle du présent. Lorsqu'elle capture l'image d'une maison de thé (Ruthven 86) (Annexe 12), on note ainsi que la voyageuse capture l'atmosphère onirique et même sacrée de la scène. L'immobilité et les jeux de lumière mettent en valeur le service à thé et la tradition du « *samovar* » (VA 172) mentionnée à de nombreuses reprises dans le texte. On voit bien comment le spectateur peut, face à une telle image, faire l'expérience du « mystère simple de la concomitance » (Roland Barthes 130). Enfin, lorsqu'elle photographie le village de Garmrud (Ruthven 40) (Annexe 13), avec lequel elle entretient un lien affectif important comme nous l'avons mentionné précédemment, la photographie montre encore une fois ce désir d'arrêter le temps, de fixer une image de l'endroit qui soit intemporelle, située dans le temps du souvenir et non du voyage. Les zones de lumière sur la roche et les habitations sont en contraste avec les ombres du reste de l'image, le cadre est resserré et isole le village. Le ton est nostalgique comme si la voyageuse essayait de préserver au travers de l'image à la fois son isolement et sa non-existence aux yeux du monde, et parallèlement son importance et son existence en tant que microcosme indépendant. Hors du temps et du monde, selon les termes occidentaux, le village de Garmrud est capturé par la photographie comme existant dans un espace-temps différent et indépendant, et par ce biais la photographie s'affilie à nouveau à la part d'imaginaire du récit de Freya Stark.

Si la photographie est dans un premier temps à envisager comme un art lié au réel, à la représentation objective, sa relation particulière au temps nous force à reconsidérer cette théorie. La photographie est à la fois lieu de mémoire, où l'image sert à se souvenir et qui consolide en représentant un Orient remémoré, prisonnier du passé, le mythe de l'Orient rêvé. Mais elle est aussi parfois hors du temps et capable de mettre en évidence une certaine contradiction entre ce mythe et la réalité du voyage. Parallèlement au récit, elle s'efforce de redéfinir le terme de « civilisation » non pas en terme de progrès, de modernité et de comparaison à l'Occident, mais en terme d'histoire, d'une nostalgie de grandeur qui habite la voyageuse dans son périple. Comme une grande partie du récit, l'œuvre photographique vient insister sur un Orient pris entre un passé glorieux et un présent encore mystérieux. Cependant, la nature de la photographie permet de problématiser la notion de temps en faisant cohabiter le réel et le passé, elle resitue ainsi le voyage comme expérience de déplacement, pas seulement dans l'espace, mais dans le temps.

Le récit de voyage, tout comme la photographie, sont liés au réel par l'entreprise référentielle. Parallèlement, ce sont deux modes d'expression artistique dans lesquels l'imaginaire a sa place. Le conflit entre réel et imaginaire n'est ni introduit ni résolu par la combinaison de ces deux modes d'expression. Cependant, si la voyageuse choisit d'utiliser à la fois texte et image afin de rendre compte de son expérience, c'est que d'une certaine façon elle trouve dans ces deux formes d'art le moyen d'exprimer sa vision du voyage. Le regard photographique de Freya Stark est indéniable, que ce soit par le texte ou l'image, elle saisit des instants, des visages, des gestuelles, des paysages d'une façon bien particulière.

3.2.Le regard photographique.

Nous avons jusqu'à présent considéré la photographie en comparaison avec le texte, c'est-à-dire dans leur opposition entre réel et imaginaire, en tant que dédoublement de la

représentation. Cependant, dans cette seconde partie nous tenterons de considérer non pas le texte et l'image, mais le regard, et plus précisément le regard photographique. Puisque nous avons vu l'intérêt de faire dialoguer texte et image, il est nécessaire d'établir ce qui, à l'origine, permet ce dialogue : le regard de la voyageuse. Avec la photographie, le moi, l'œil qui contemple, se dédouble, est à la fois « au centre (de l'activité) et au dehors (du représenté) » (Louvel 174). Pareillement, dans le récit de voyage le moi est au centre du récit, la narratrice en est le personnage principal, et en dehors, car le récit de voyage a pour véritable sujet non pas la narratrice, mais le monde dont elle fait l'expérience. Ainsi, ce qui reste véritablement constant « au centre » et « au dehors » c'est le regard qui définit à la fois l'activité photographique et littéraire et les limites de ce qui est ensuite représenté, le monde.

Nous développerons dans un premier temps la subordination du texte et de l'image au regard afin de montrer comment pour Freya Stark le voyage se définit en termes d'horizon. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'étude d'une scène de mariage et sa représentation textuelle et photographique afin de dégager la complémentarité de ce travail. Enfin, nous démultiplierons le thème du regard à travers une analyse des portraits qui sont, quel que soit le moyen d'expression artistique, au centre du voyage de Freya Stark.

3.2.1. Horizons

Dans la littérature de voyage, une place importante est accordée à la description du monde, le voyageur se doit de transmettre dans son œuvre une représentation du monde étranger et exotique, il tente de « faire voir » ce qui n'est pas accessible aux yeux du lecteur :

Pratique textuelle, la description est de souche iconique : elle entretient dans un livre des liens de parenté avec l'illustration. Au même titre que l'image, elle est perçue comme un moment d'arrêt dans la continuité de l'œuvre, arrêt constitué par le regard, soustrait à la temporalité propre à l'écrit : elle est une *vue*. (Caraion 122)

Que ce soit dans la description de l'Autre ou de l'Ailleurs, comme nous l'avons vu, l'œil du voyageur est le biais par lequel le lecteur voit le monde ; il dépend totalement de ce que l'auteur choisit de lui montrer, c'est-à-dire que comme dans la photographie,

il dépend du point de vue choisi, du cadrage, du choix des sujets, de la précision de l'image...

Une première remarque consiste donc à montrer que l'image et le texte, dans leur fonction de représentation, sont profondément similaires. De manière générale, la description métaphorise les qualités de la photographie, ainsi « [d']une part en devenant métaphore, elle devient langage. D'autre part, en tant que modèle pour la description, elle devient instrument littéraire au même titre que n'importe quel outil rhétorique. Sous le couvert d'un asservissement du texte à l'image photographique, on peut finalement déceler un procédé de détournement de celle-ci par la littérature. » (Caraion 140). Si la photographie peut être considérée comme une métaphore, comme une part du langage, elle n'est donc pas seulement représentative, ni simplement du côté du signe, mais aussi porteuse d'une signification, et donc du côté du sens. C'est une distinction importante, en particulier lorsque l'on s'intéresse à la photographie de paysage qui, plus que le portrait, semble transmettre l'objectivité et la transparence du regard réaliste. Lorsqu'elle photographie la plaine de Nihavend par exemple (Ruthven 79) (Annexe 14), la voyageuse, si elle cherche à donner une représentation fidèle de la réalité, en donne aussi une plus ou moins vide de sens puisque l'image ne montre qu'une plaine avec un arbre solitaire et la très vague ligne des montagnes au dernier plan. Cependant, pour Louvel, « l'image produit du discours » (Louvel 38), elle se lit, mais aussi s'analyse comme et par le discours. Ainsi, dans une telle image nous pouvons évoquer par exemple la narration : la première personne « I » du récit qui est omniprésente dans la rencontre avec l'Autre, l'est souvent moins dans celle avec l'Ailleurs, où, dans le texte comme dans l'image, la présence narrative s'efface dans l'absence d'un sujet pour renvoyer le regard de l'auteure ou de la photographe. Seul rappel d'une présence dans cette image, l'arbre solitaire qui, au premier plan, est ancré dans la terre sur laquelle la voyageuse évolue, et nous rappelle son existence et l'ancrage de cette image dans le réel ; alors qu'au dernier plan il se fond dans la ligne presque invisible des montagnes et du ciel, manifestement surexposé par la photographe, ce qui créent une aura de mystère quand l'horizon se perd dans le ciel. Cette ligne d'horizon, pour Freya Stark, c'est le voyage : « there is no travelling without a horizon. » (Stark, *Perseus in the Wind* 145). Ainsi, nombre de photographies de l'auteur semblent centrées sur cet horizon qui symbolise à la fois la rencontre entre le réel et l'imaginaire, la limite entre l'objectivité de la description du monde et la subjectivité du regard, la destination et le déplacement. Cette ligne d'horizon symbolise tout ce qui dans le voyage est une négociation, un entre

deux, et peut-être ce qui est finalement double. Lorsqu'elle photographie Téhéran (Ruthven 61) (Annexe 15), Freya Stark multiplie les lignes de fuite (celle des arbres, de leur base mais aussi de leur cime, du bas côté, de la route...) qui se rencontrent au centre de l'image et viennent concurrencer cette ligne d'horizon formée par les montagnes, elle-même renforcée par les ombres horizontales des arbres sur le sol. La construction de l'image est étonnamment géométrique, comme en écho à sa légende : « Modern Teheran ». L'horizon, symbole du voyage, semble entrer en conflit avec les lignes de fuite de l'architecture moderne de la ville, qui est en quelque sorte le point de chute du voyage. Il est intéressant de voir que le regard de la voyageuse est capable d'interpréter l'horizon, de nous faire passer une émotion quand elle le capture, en image ou dans le récit.

Lorsqu'elle entrevoit pour la première fois le sommet d'Alamut, la voyageuse écrit :

This is a great moment, when you see, however distant, the goal of your wandering. The things which has been living in your imagination suddenly becomes a part of the tangible world. It matters not how many ranges, rivers, or parching dusty ways may lie between you : it is yours now forever. (VA 170) [...] I contemplated it with the feeling due to an object that still has the power to make one travel so far [...]. (VA 175)

On remarque dans un premier temps que le but du voyage ici est Alamut, il est cet horizon vers lequel elle se dirige, à la fois imaginaire et réel, proche et lointain, objet de désir et pourtant déjà sien. En conséquence, dans la photographie qui représente cette vue (Ruthven 19) (Annexe 16), la ligne d'horizon si importante dans d'autres photographies de paysage, est ici supplantée par la montagne. La profondeur du paysage mise en valeur par les ombres et la ligne qui serpente dans toute la diagonale de l'image met l'accent sur le cheminement, le voyage en tant que déplacement, d'un point réel (celui où se tient la voyageuse pour prendre la photographie), à un point rêvé (celui qui est au bout de l'objectif). Cette composition de l'image se retrouve à différentes reprises ; parce que la voyageuse prend fréquemment des photos en légère contre-plongée, l'accent est mis sur la route, le cheminement entre le point où elle se situe et l'horizon. Dans cette photographie de la région Kurde par exemple (Ruthven 62) (Annexe 17), le regard est entraîné de l'angle droit de l'image, jusqu'à la silhouette qui fait le lien entre le premier et le second plan où l'on observe encore une fois le tracé serpentin entre les montagnes qui débouche finalement sur l'horizon. Là encore le mouvement de la silhouette, qui apparaît d'ailleurs presque irréaliste par sa présence

solitaire dans un paysage si vaste, et les lignes qui serpentent l'image nous rappellent l'idéal de l'horizon dans le voyage.

Ainsi, la description et la photographie sont toutes deux subordonnées au regard et participent à la construction chez Freya Stark d'une théorie du voyage. Les deux arts fonctionnent parallèlement, ils sont tous deux porteurs de sens, le lecteur comme le spectateur peuvent voyager dans l'Orient de Freya Stark, celui de l'expérience et celui de l'imaginaire, celui du voyage en tant que déplacement et celui de la narration qu'elle soit littéraire ou photographique.

3.2.2. Complémentarité texte/photographie, étude de cas

Afin d'illustrer la complémentarité du récit et de la photographie au sein du récit de Freya Stark, nous allons à présent étudier une scène de *The Valleys of the Assassins*, parallèlement à sa reproduction photographique. En étudiant la scène dans laquelle Freya Stark est témoin d'un triple mariage dans le village de Garmrud, nous tenterons de montrer quels sont les aspects de cet événement qui sont exploités par chacune des techniques séparément, mais aussi ce que leur combinaison apporte à notre compréhension de la scène. En d'autres termes il s'agira, à partir du texte et de l'image, de revenir au regard lui-même et à la voyageuse.

Dans le texte, l'épisode des mariages est rapporté dans son déroulement chronologique, la voyageuse introduit d'abord la situation générale : « The next day was that of the triple wedding, and the village was already buzzing with it by the time I got up. » (VA 224). Les différents événements de la journée se déroulent ensuite selon des étapes précises : « A visit to the bride was the first ceremony. », « Two weddings were now in progress. », « The bride and groom now parted again » (VA 224, 225, 227). Si l'accent est mis dans un premier temps sur les étapes de la cérémonie, cela est largement contrasté par les mentions de mouvement, de foule et de confusion qui rythment aussi la journée : « we came into a room crowded with women, in a confused twilight », « remarkable abandon », « various messengers », « galloping wildly » (VA 224,225). Deux rythmes co-existent donc, celui mesuré et solennel de la cérémonie, et celui désordonné et joyeux de la célébration. Si l'on observe les trois photographies du mariage (Ruthven 32,33) (Annexe 18), nous pouvons aussi visualiser ces deux rythmes.

Alors que dans les deux premières les sujets sont tous en mouvement, dans la dernière nous remarquons qu'ils sont arrêtés, que les regards sont tournés vers la voyageuse et qu'il s'agit d'un moment charnière, celui de l'arrivée de la mariée dans son nouveau village. Dans le récit comme dans la photographie, c'est un instant qui appelle non pas à un témoignage simultané des faits et gestes, mais à une observation plus attentive et analytique : « A vague and helpless look of discomfort made itself felt from under the *chadur* which hid the lady on her mule [...]. Two uncles, one on each side, kept her steady on the extremely bumpy path. So, in complete blindness, the modest female is expected to venture into matrimony. » (VA 225,226). L'image et le texte s'accordent ici à montrer l'isolement de la femme par son absence de vision ; ce que l'image apporte ici c'est certainement une accentuation presque ironique de la situation puisque à travers la photographie la voyageuse multiplie les regards, celui de la voyageuse est dirigé vers l'arrivée de l'escorte de la mariée, mais très largement décentrée de cette dernière ; celui des autres personnages, habitants du village et famille de la mariée, est tourné vers la photographe. Le regard absent est à la fois celui de la mariée et du regard sur celle-ci, l'aveuglement est total. L'inconfort que mentionne la voyageuse est aussi le sien, engendré par le manque d'intimité avec l'objet qu'elle observe, la voyageuse et son regard restent donc à distance, dans la photographie comme dans le texte.

De manière totalement opposée, la description de la première mariée s'établit au contraire dans une proximité extrême, qui, si elle laisse une forte impression sur la voyageuse, n'est pas celle d'un « vague and helpless look of discomfort », sentiment qui reste encore une fois distant, anesthésiant toute émotion plutôt que révélant quelque chose. La description de la première mariée diffère d'abord parce que Freya Stark n'y accède pas en tant que spectatrice, mais pénètre dans la sphère privée et l'intimité des habitants. Dans un premier temps, il faut noter que la sphère privée est la sphère du féminin (« a room crowded with women », « The whole female part of the village ») ; Freya Stark s'y immerge et s'attache à décrire abondamment les détails privés de la cérémonie. Son attention se porte d'abord sur les bijoux et les vêtements qu'elle décrit précisément, montrant leur diversité et leur richesse : « She had four bracelets and an amber necklace with silver coins, turquoises, and many little odds and ends [...] a yellow silk shirt, green waistcoat with gold buttons, and one red kerchief with a red one above it tied up into a point over the forehead. » (VA 224). Le texte se focalise aussi sur les différents mouvements et gestes (« passing in and out, bearing gifts [...], rushing into an inner room [...] talking in high excited voices » (VA 224)) et leur contraste avec

le silence immobile de la mariée : « In one corner, apart from it all and completely hidden under a pale blue *chadur*, or veil, stood the bride. She stands, motionless for hour after hour, while the stream of guest goes by, [...] taking no part in the general gaiety. » (VA 224). Lorsque la voyageuse entre finalement en contact avec la mariée, c'est la combinaison de ces deux atmosphères qu'elle fait se rencontrer dans sa description :

I went up and lifted the veil to greet her, and was horrified to see large tears rolling down her painted cheeks. The palms of her hands and fingernails were dyed with henna ; her hair was crimped with cheap green celluloid combs stuck into it : she wore a pink machine-embroidered shirt in atrocious taste, and a green velvet waistcoat brought specially from Qazvin ; and all this splendour, covered away under the blue *chadur*, was weeping with fright and fatigue, thinking who knows what thoughts while it stood there like a veiled image at the feast. She was not to appear in public again for twenty-one days after the wedding, they told me. (VA 224,225)

On note dans cette description plusieurs aspects importants, d'un côté la proximité est établie puisque la voyageuse est capable de décrire la scène avec autant de détails, cependant et malgré cette proximité et l'inclusion de Freya Stark dans la sphère privée, le texte nous renvoie l'image d'une mise à distance encore plus radicale que celle observée dans la photographie. L'instant de la rencontre est interrompu par la réaction horrifiée de la voyageuse, et la jeune mariée est décrite comme un objet sous le regard des autres (« all this splendour [...] it stood there »). L'accès à la sphère privée, impossible en image, semble se conclure par un échec dans le texte aussi. Cependant cela reste à nuancer, puisque la voyageuse montre tout de même la transition de la jeune femme d'une position d'objet (« like a veiled image ») à celle de sujet (« weeping with fright and fatigue, thinking who knows what thoughts »). Que ce soit pour des raisons culturelles (l'impossibilité pour la voyageuse de comprendre ou plutôt d'accepter les traditions culturelles liées au mariage dans la religion musulmane et la tradition persane), ou plus personnelles (Freya Stark elle-même a longtemps souffert de sa condition de femme célibataire), le récit quitte ensuite l'inconfort de la sphère privée. Notons auparavant que les différents éléments que Freya Stark décrit ici dans le texte ne trouvent aucun écho dans l'oeuvre photographique, en effet la photo ne peut accéder aussi aisément à l'intime (symboliquement c'est un regard extérieur qui n'a pas sa place dans la sphère privée), et ne peut saisir le détail, le cérémonial, le féminin, à la manière du texte.

Cependant, la photographie comme le récit capturent dans ces scènes le mouvement et l'énergie de ce qui appartient à la sphère publique. On y observe des éléments redondants comme la séparation homme-femme, la présence de musique et de « cavalcades ». À plusieurs reprises l'auteure mentionne les mouvements des hommes à cheval, comme la photographie le montre, les hommes, leurs mules et leur musique constituent le centre de l'agitation du village : « When we stepped out into the village, the young men were already galloping wildly up and down. Their mules, delighted to have no packs on their backs, and very gay [...] were kicking their heels and tearing up and down the narrow beehive streets. » (VA 225). La photographie comme le texte insistent sur la vivacité et la gaieté de la scène abordée d'un point de vue extérieur. Peu de regards sont dirigés vers la photographe, contrairement au récit où son commentaire est omniprésent, sa présence s'efface ici au bénéfice de celle de la foule et du mouvement. En cela la photographie offre aussi un regard plus neutre sur la cérémonie, là où le texte souligne finalement l'exotisme par la définition et le détail, la photographie établit une distance entre Freya Stark et les événements qui lui permet finalement de proposer un regard plus neutre.

Une lecture qui combine texte et image n'est pas aisée, la tentation de comparer les techniques, d'établir leurs différences sur des bases simplistes (l'un est un moyen d'expression textuel, l'autre visuel) et de tirer des conséquences à partir de cela est grande. Cependant, ce qu'une double lecture peut nous montrer, c'est la complémentarité du texte et de l'image, non pas en tant que techniques d'expression mais en tant qu'éléments de médiation du voyage, c'est-à-dire une complémentarité qui s'exprime dans une transmission de l'expérience de voyage plus profonde et diverse.

3.2.3. Jeux de regards.

Le portrait, autant photographique que littéraire, est un élément central dans le voyage de Freya Stark. Nous avons discuté des modalités de la rencontre avec l'Autre précédemment et tenté de montrer que la valeur du récit tenait à la façon dont Freya Stark individualise sa rencontre avec l'Autre, prenant soin de toujours écrire l'Autre, que ce soit dans l'altérité ou la différence, comme un être à part entière.

The Valleys of the Assassins mêle narration, de la description mais aussi des passages plus réflexifs qui nous éclairent sur la philosophie de voyage de Freya Stark :

This meeting and meeting again, from different points and in other lights, of the same landmarks, is the charm of hilly travel. The mountain shape, first seen as a dream in the distance, alarming as you approach, lost perhaps altogether as you become involved in its outworks and ramifying valleys, appears again suddenly, unexpected as some swift light upon a face beloved to which custom has blunted our eyes. Like a human being, the mountain is a composite creature, only to be known after many a view from many a different point, and repaying this loving study, if it is anything of a mountain at all, by a gradual revelation of personality, an increase of significance [...]. (VA 69)

Ce que Freya Stark exprime dans ce passage est pour nous le point central de sa réflexion sur le voyage. Il n'est plus question ici d'exotisme, ou d'étrangeté, mais simplement le rappel, toujours central au voyage de Freya Stark, que la découverte est toujours une rencontre. Deux isotopies se développent ainsi dans ce passage, dans un premier temps celle de la rencontre physique (« meeting and meeting again », « distance », « approach », « appears »), puis celle de la vision (« points », « lights », « shape », « first seen », « eyes », « view »). Nous en revenons donc à ce que nous avons mentionné précédemment à propos de la rencontre avec l'Autre : la nécessité de proximité, dans un premier temps, et enfin les modalités du regard. Ainsi, semble que la combinaison de la photographie et du texte contribue à cette « gradual revelation of personality » et « increase of significance » du portrait dans l'œuvre de Freya Stark. En effet transmettre la personnalité et l'individualité d'un sujet au travers de l'image n'est pas simple. La photographie, tout comme la littérature, n'est pas un outil neutre, le portrait en particulier peut facilement se révéler ethnologique, en cherchant à illustrer un type orientaliste ou à accentuer l'exotisme, ou tout simplement voyeuriste. Parce qu'il semble moins narrativement chargé, plus objectif, le portrait photographique peine parfois à transmettre l'identité et se montre, bien qu'il soit la représentation d'un ou de plusieurs individus, impersonnel. En effet, si la relation à l'Autre chez Freya Stark est aussi particulière c'est, nous l'avons vu, en raison de son implication personnelle et narrative à interagir directement avec l'individu qu'elle rencontre. Il est donc nécessaire de se demander si l'intermédiaire photographique ne conduit pas à une distance qui ramène son voyage dans l'altérité plutôt que l'identité.

C'est un phénomène que nous pouvons en effet observer dans certaines de ses photographies. Lorsqu'elle capture le portrait de deux hommes à Alamut (Ruthven 39) (Annexe 19), on observe qu'au premier plan de l'image trône le traditionnel *samovar*,

les deux hommes, accroupis, n'apparaissent qu'au deuxième plan. De plus, alors que c'est rarement le cas dans les photographies de Freya Stark, on observe que le regard d'un des personnages n'est pas dirigé vers l'objectif, mais semble fuir vers un point extérieur à l'image, et cela même si la distance entre eux semble faible. Le visage du sujet de gauche, bien que tourné vers la voyageuse, reste désespérément dans l'ombre. D'une manière générale cette scène capturée par la voyageuse marque par sa fixité ; l'homme, dans son individualité et sa personnalité n'y est pas mis en valeur, ni par la composition, ni par le contact avec l'objectif, et donc ni par la voyageuse, ni par le spectateur ensuite. De manière générale, les portraits d'hommes dans l'œuvre de Freya Stark présentent un caractère plus formel en conséquence d'une certaine distance, à l'exception de ceux de ses guides, ou d'individus avec qui la voyageuse a établi une relation sur la durée. D'une certaine manière, et bien que dans le récit on trouve de très nombreux portraits d'hommes qui démontrent l'intérêt de la voyageuse pour leur individualité, la photographie établit avec les sujets masculins une distance qui n'apparaît pas dans le récit. Lorsque Freya Stark observe un matin ses guides enfouis sous le sable du désert, elle fait cette observation: « In the fulness of time they stirred, crawled as from chrysalis, shook out their turbans, and were ready for tea [...]. » (VA 54). On perçoit ici que le passage du mystérieux au familier s'opère « [i]n the fulness of time ». Ses guides, avec qui elle entretient une relation proche, peuvent pourtant toujours symboliser une altérité troublante avant que ne réapparaisse l'atmosphère familière et sécurisante du partage du thé où la parole, et non la vue, est au centre de la relation. C'est en effet par le discours constamment mis en avant que la voyageuse établit un lien avec les hommes qu'elle rencontre durant son voyage ; l'image, nous en avons eu plusieurs indices, contribue plutôt à rétablir leurs différences, et celle du sexe en particulier. Par la parole, la voyageuse crée une relation d'égalité, mais la rencontre visuelle, parce qu'elle doit se cacher pour s'habiller par exemple, ou parce qu'en la voyant on doute de sa féminité, contribue souvent dans un premier temps à insister sur son genre (« *gender* »). En cela réside peut-être une clé de lecture des portraits photographiques.

En effet, on observe une différence importante lorsqu'on s'intéresse aux portraits féminins. Contrairement à la relation que Freya Stark a avec les hommes, sa relation avec les sujets féminins est principalement visuelle. Les femmes dans la société persane ne partagent pas les mêmes activités que les hommes. La voyageuse, en raison de son statut d'étrangère, est traitée avec les égards d'un homme et la parole est

valorisée par rapport au regard ; lorsqu'elle est en relation avec les femmes, le regard prime et s'avère plus curieux et intime. Plusieurs scènes mentionnent la voyageuse observée par les femmes persanes dans des moments d'intimité :

[W]omen, of whom only two or three ventured from their own part of the tente to watch my evening toilet. (VA 54)

In the afternoon I had a bath. The women of the tribe boiled a cauldron, and screened off a place [...] and retired only to return and gaze over the top of my screen when I was defenceless [...]. (VA 77)

L'insistance ici est bien mise sur l'acte d'observer, d'épier même, la curiosité est plus hésitante (« ventured », « gaze »), mais plus intime (« I was defenceless »), il s'agit d'une relation tout à fait différente de celle qui s'établit avec les hommes. En conséquence, la façon dont Freya Stark observe et décrit les femmes est aussi différente, là aussi on observe plus de curiosité tournée vers le physique (les vêtements, les gestes) : « She wore an old red velvet coat full at the waist [...] she walked like a queen [...]. She seated me beside her, tried my hat and examined as much of my clothing as she could get at, embraced me, told me that I was her sister, and allowed me to hold the baby in my arms. » (VA 7). On observe qu'il y a ici un contact physique, une intimité qui diffère totalement de celle, intellectuelle, que Freya Stark établit avec les hommes. Dans la photographie cela se perçoit lorsqu'elle capture les femmes de Meres par exemple (Ruthven 35) (Annexe 20). On remarque immédiatement dans cette image les sourires, ainsi que les attitudes totalement naturelles des quatre femmes, l'image paraît avoir été saisie au milieu d'une conversation entre la voyageuse et les sujets. Nous pouvons aussi relever l'importante de l'arrière plan ici, il s'agit visiblement de l'entrée d'une habitation, les femmes se tiennent ici à la limite entre sphère privée et sphère publique. Dans la photographie d'une femme Kurde (Ruthven 41) (Annexe 21), nous pouvons observer là aussi cette intimité particulière qui fait la force des portraits de la voyageuse. Ici, la femme est au premier plan, il y a un échange de regards entre le sujet et la photographe que la prise en contre-plongée met en valeur. On imagine que Freya Stark a pu être attirée par la tenue vestimentaire et le physique de la femme, elle parvient à les mettre en valeur par cette prise de vue rapprochée, de plus, au second plan on remarque d'autres sujets, masculins, et leurs regards dirigés vers la femme, ou Freya Stark elle-même, il est difficile de le dire, qui soulignent l'échange et le face à face du premier plan. Dans un registre similaire la photographie d'une jeune mariée de Kafrash (Ruthven 88) (Annexe 22), prouve à nouveau la proximité entre la voyageuse et les

sujets féminins, le plan est rapproché et seuls les bustes sont représentés. Le sujet semble être la mariée, elle est au premier plan, et pourtant le visage de celle-ci est flou de profil et grave, il n'y a pas d'interaction directe avec la photographe. Le point de focus est en fait l'enfant qui, au second plan, observe la voyageuse, si l'on ne peut pas voir ses yeux, la photographe a pourtant saisi son sourire et capturé ce moment d'échange en périphérie. Lorsqu'elle capture le portrait d'une enfant à Kalar Dasht (Ruthven 28)(Annexe 23) on observe encore une fois cette intimité et ce naturel qui caractérisent ces portraits, la photographie encore une fois prise en contre-plongée (afin de se mettre au niveau de l'enfant nous pouvons supposer) saisit l'enfant en train de jouer avec une fleur, complètement oublieuse du regard de la voyageuse, on imagine donc qu'elle s'est habituée à sa présence. Tous ces portraits sont donc caractérisés par une observation rapprochée et intime (« loving study »), et révèlent non pas des images stéréotypées représentant des modèles, mais bien des « vues » d'individus, qui aux yeux de la voyageuse comme du spectateur, sont porteuses d'éléments identitaires intimes et chargés de sens (« gradual revelation of personality, an increase of significance »).

Les portraits photographiques de Freya Stark ont beaucoup à dire sur la façon dont elle interagit avec les individus qu'elle rencontre durant ses voyages. Parce que l'image introduit une relation différente avec le sujet que celle du texte, nous pouvons y voir ce qui échappe à la narration, une proximité plus physique qu'intellectuelle, une observation qui ne nécessite aucune parole ; tout ce qui dans la relation à l'Autre passe par la gestuelle, le regard, et qui dans la narration, disparaît parfois au profit de la langue.

Lorsque Freya Stark voyage en Perse, la combinaison de son travail photographique et de son travail littéraire lui permet d'enrichir son expérience et celle du lecteur. Le travail photographique nécessite une approche technique, artististique et humaine différente, en conséquence le rapport au monde que la voyageuse établit dans la photographie ne peut être le même que celui qu'elle établit dans le texte. De la même manière, la lecture de l'image diffère de celle du texte, par son caractère visuel, elle appelle à l'interprétation et à la compréhension de manière totalement différente. L'aspect imaginaire de l'image, s'il n'est pas absent est cependant moins directement visible, le concours du spectateur n'est pas nécessaire de la même manière que dans le texte. Nous n'avons pas cherché ici à détailler les modalités de la photographie en tant

qu'art mais avons tenté de mettre en valeur certaines interactions entre texte et image afin d'ouvrir l'œuvre de Freya Stark à une étude plus interdisciplinaire. L'étude croisée de ces deux techniques nous a encore une fois permis de réitérer notre problématique : le regard est au centre du voyage :

I asked him why he travelled.

“To see,” said he. (VA 94)

Conclusion

Une première partie de ce mémoire s'est attachée à mettre en avant dans le texte des éléments tels qu'une vision aliénante de la géographie introduite par l'influence de l'impérialisme, une image de l'Orient construite par le discours orientaliste, ou encore l'impact de l'idéal masculin du récit d'exploration. D'une manière générale, nous avons vu que Freya Stark était forcée de négocier ces influences à plusieurs niveaux que nous avons différenciés comme étant le déplacement (ou voyage), la production (ou l'œuvre), et le récit (ou la narration). Nous avons vu que l'auteure devait faire face à différentes influences et adopter différents rôles selon le niveau de lecture sur lequel nous nous attardions. En conséquence, nous avons observé dans le texte à la fois les marques d'une résistance à certains de ces éléments, et parallèlement, à d'autres moments, une tentative de se les approprier. Nous avons conclu de ces observations que *The Valleys of the Assassins*, en tant que récit, ne pouvait offrir une représentation de l'Orient, un discours et un regard sur l'Orient. Au contraire, le récit est à considérer non pas comme une représentation singulière et généralisant, mais comme comportant des regards pluriels qui coexistent au sein de la pensée de la voyageuse lorsqu'elle voyage et écrit.

Dans un second temps, notre analyse a pris une orientation plus littéraire, nous nous sommes demandés comment le récit, c'est-à-dire le langage, pouvait rendre compte de l'expérience humaine et physique du voyage ? En nous interrogeant sur la manière dont Freya Stark aborde l'Autre et l'Ailleurs dans *The Valleys of the Assassins*, nous avons mis en avant différents éléments du texte montrant le désir de médiation de Freya Stark quand il s'agit d'aborder la culture orientale dans un récit destiné à un public occidental. L'exotisme et la différence, nous l'avons vu, sont dans le texte rejetés au profit d'une tentative de contact, de connexion entre les hommes et les cultures. Freya Stark privilégie l'accès à l'autre dans le respect des individualités de chacun, cela rejaillit sur le récit qui se fait anecdotique, personnel et même intime, plutôt que porteur d'un sens et d'un savoir unique et universel. Le regard de Freya Stark se développe dans la simultanéité et la coprésence et évite ainsi d'être généralisant.

Enfin, grâce à l'introduction de la photographie dans cette analyse, nous sortons du langage et accédons à une expérience différente du voyage. À travers l'étude photographique, nous avons pu questionner certains thèmes abordés auparavant, car là encore nous abordons le voyage en termes de regards. Cependant, cette approche montre qu'un mode d'expression différent produit un rapport au monde différent lui

aussi. À travers la photographie, nous pouvons ainsi problématiser à la fois la différence qu'introduit ce changement de média dans notre analyse ; mais aussi offrir un autre regard que celui du texte et considérer ainsi le voyage de Freya Stark en Orient et non uniquement son récit de voyage. Ce qui pousse tout au long de cette étude à parler de regards au pluriel est la certitude que l'expérience du voyage s'analyse et se traduit par plusieurs regards.

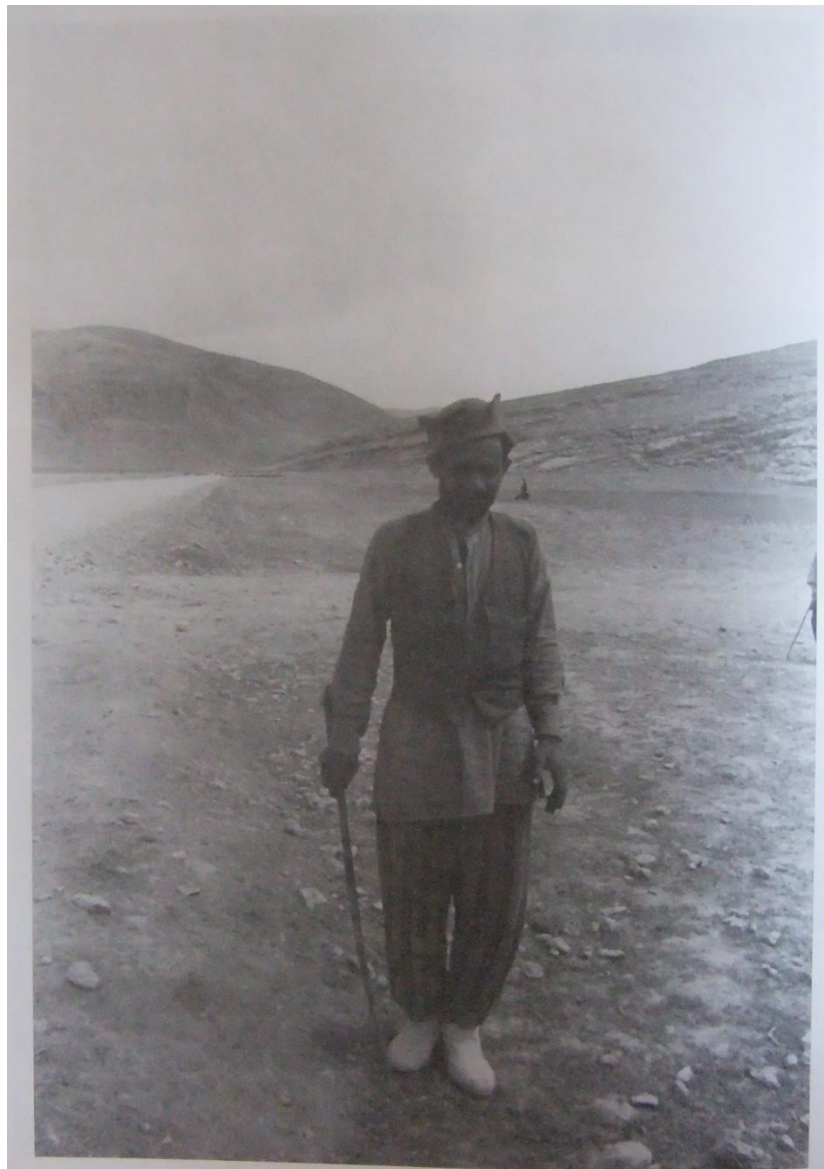
Le voyage de Freya Stark en Perse, le récit de voyage en tant que genre, mais aussi la photographie, partagent de nombreux points communs. Il n'y a pas dans *The Valleys of the Assassins* un seul voyage mais plusieurs, rassemblés dans un récit qui forme une unité. Ces voyages sont pourtant d'abord des expériences fragmentées dans le temps et l'espace, diverses dans les événements qui les animent. L'œuvre photographique de Freya Stark se compose, naturellement elle aussi, des fragments que sont les images elles-mêmes, l'aspect hétérogène de cette partie du travail de la voyageuse tient tant à la technique choisie, qu'au fait que ses photographies ont été peu publiées et selon une organisation différente que celle de ses récits de voyage. Enfin, le récit de voyage lui-même, en tant que genre, est hétérogène, il adopte différentes formes, aborde de multiples sujets et échappe souvent à la définition. En conséquence, l'expérience de Freya Stark en Orient telle que nous l'avons abordée ici ne peut être étudiée ni à partir d'une perspective unique, ni comme ne développant qu'une seule perspective, qu'un seul regard sur le monde. Étudier la multiplicité des regards dans *The Valleys of the Assassins*, qui est l'un des premiers récits de voyage de Freya Stark, c'est avant tout s'attacher à ouvrir le récit à des questionnements nouveaux, c'est là le rôle de la photographie, mais aussi de la perspective féministe que nous avons abordée. La littérature de voyage a tout intérêt à bénéficier d'une approche la plus interdisciplinaire possible, car les questionnements soulevés par ces différentes perspectives dialoguent constamment entre eux, comme nous avons essayé de le montrer à l'échelle de ce mémoire. Freya Stark elle-même peut difficilement être saisie en un seul regard : sa carrière est riche d'accomplissements aussi bien scientifiques que littéraires ; elle a écrit et publié à la fois des lettres, des autobiographies et des récits de voyage, pris un grand nombre de photographies mais aussi dessiné des cartes et écrit des articles ; elle a voyagé seule et célibataire dans les années 1930, s'est liée d'amitié avec des habitants dans les régions les plus reculées de la Perse et s'est attirée l'admiration de la société Londonienne. Les regards que nous pouvons poser sur ses œuvres sont aussi multiples que ceux que nous avons observés dans son récit de voyage et ses photographies.

Annexes

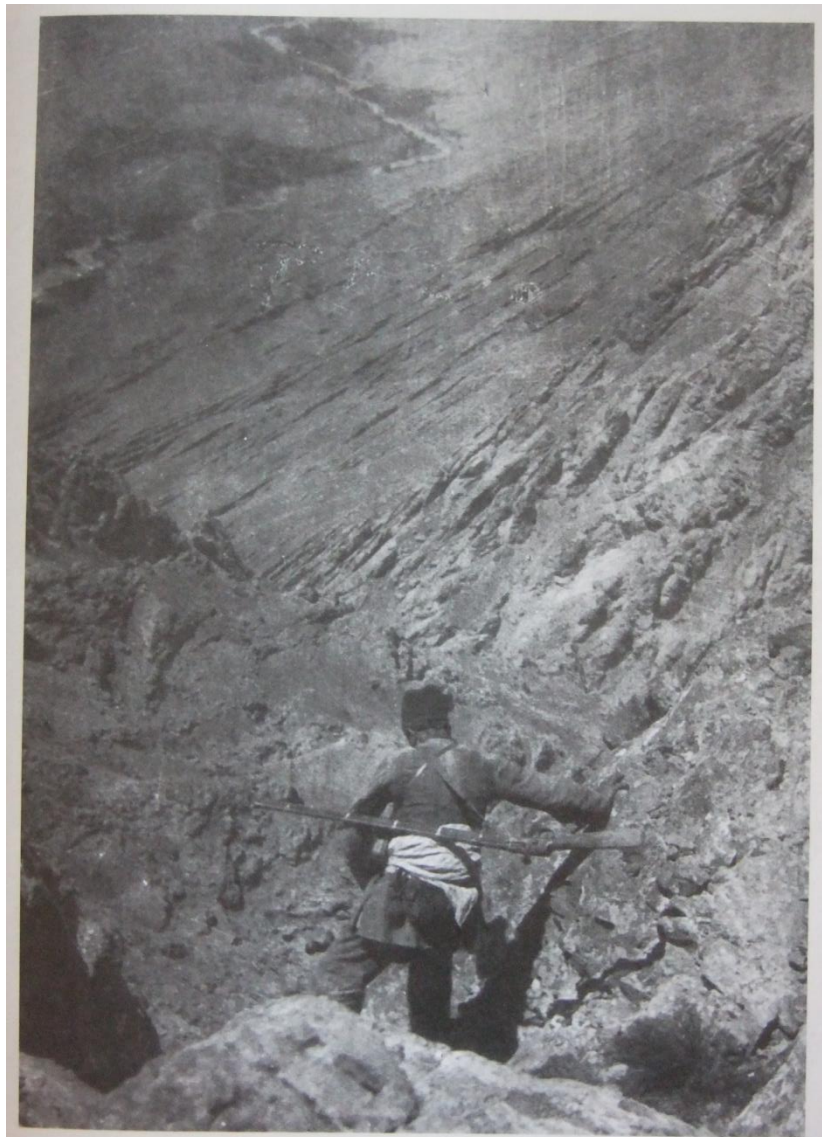
Annexe 1

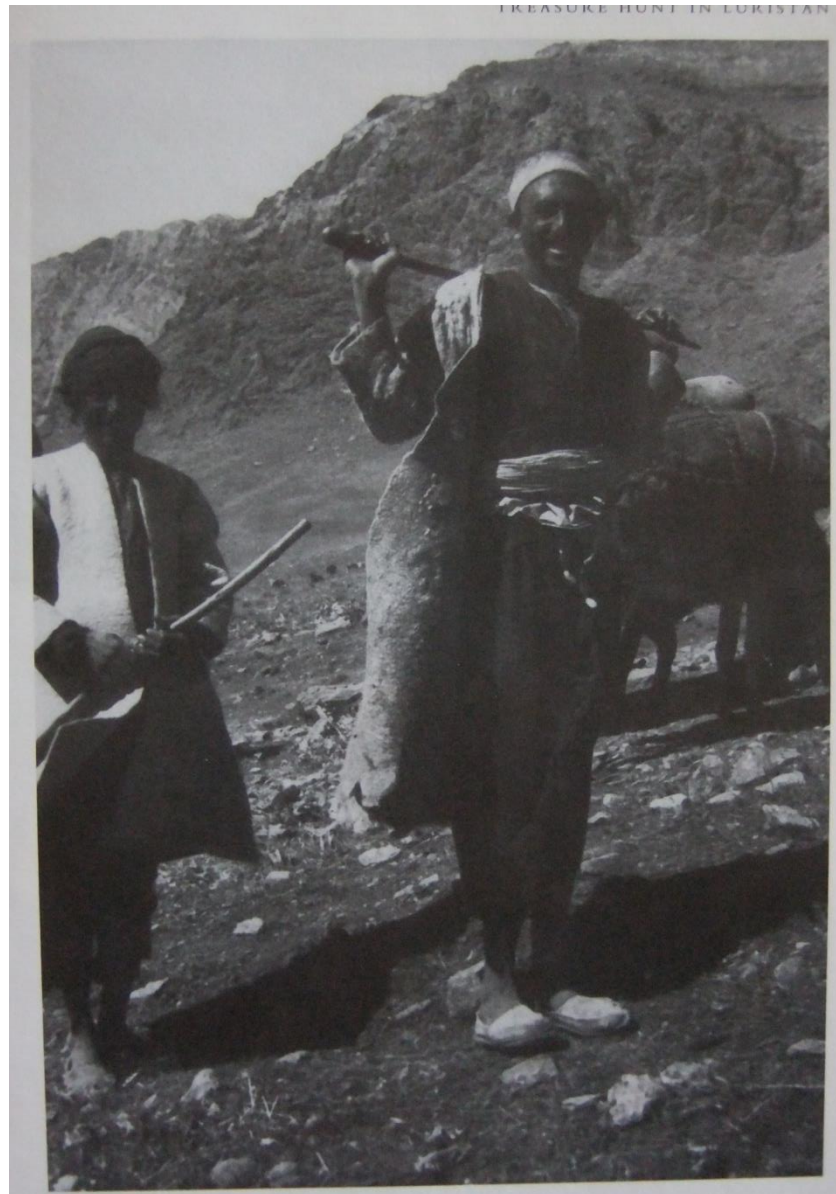


Annexe 2

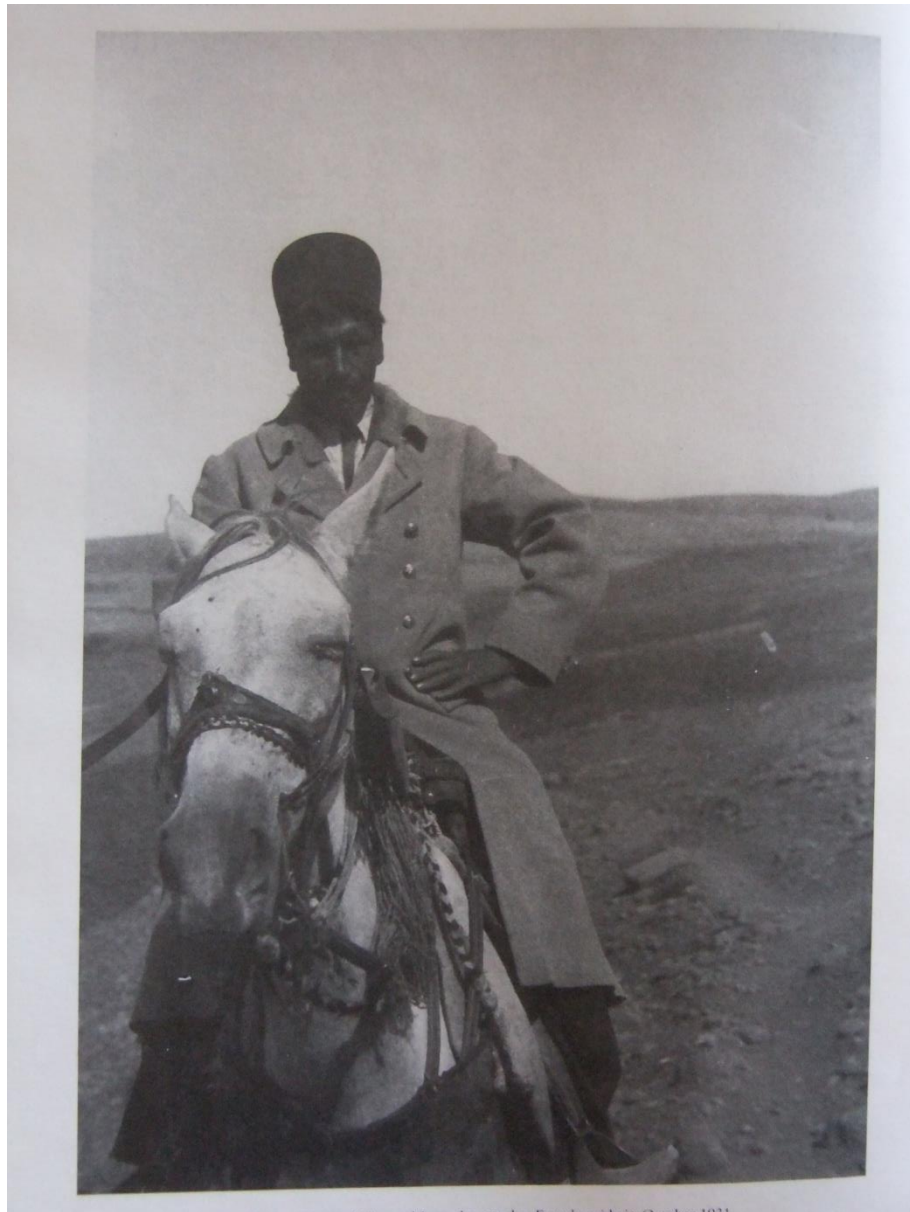






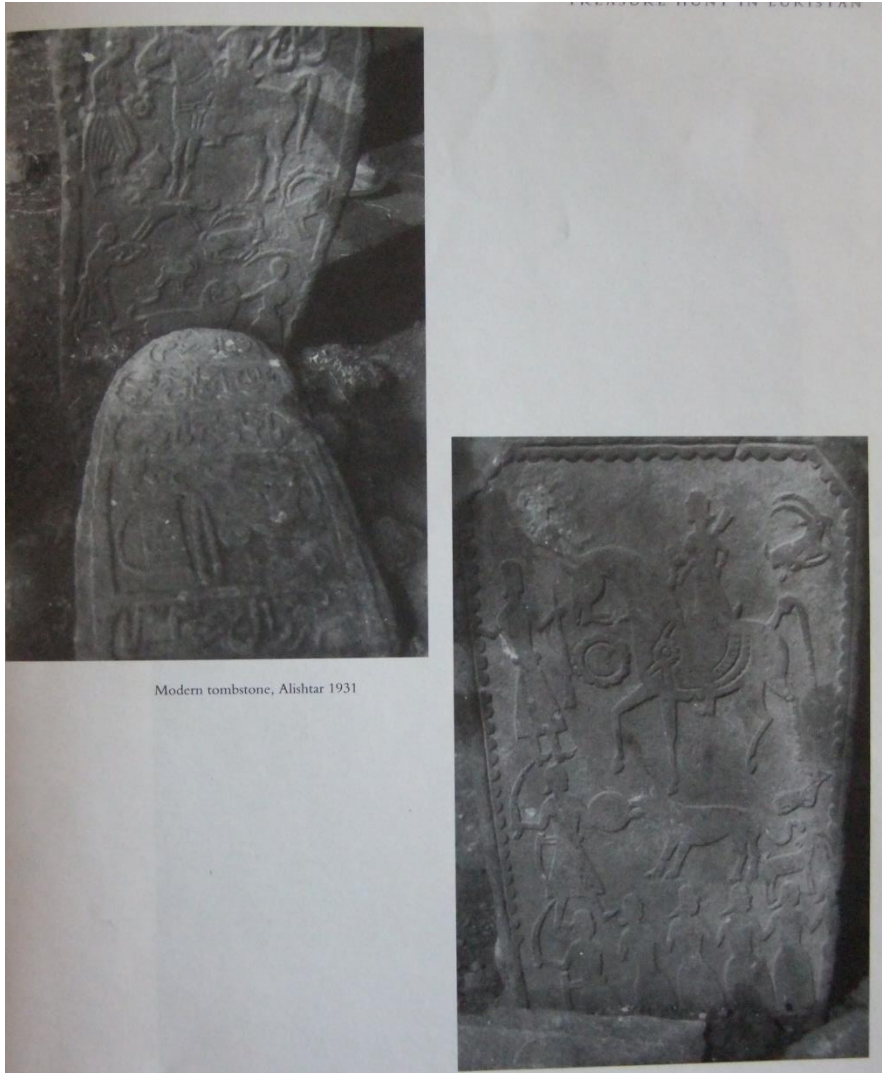


Annexe 6

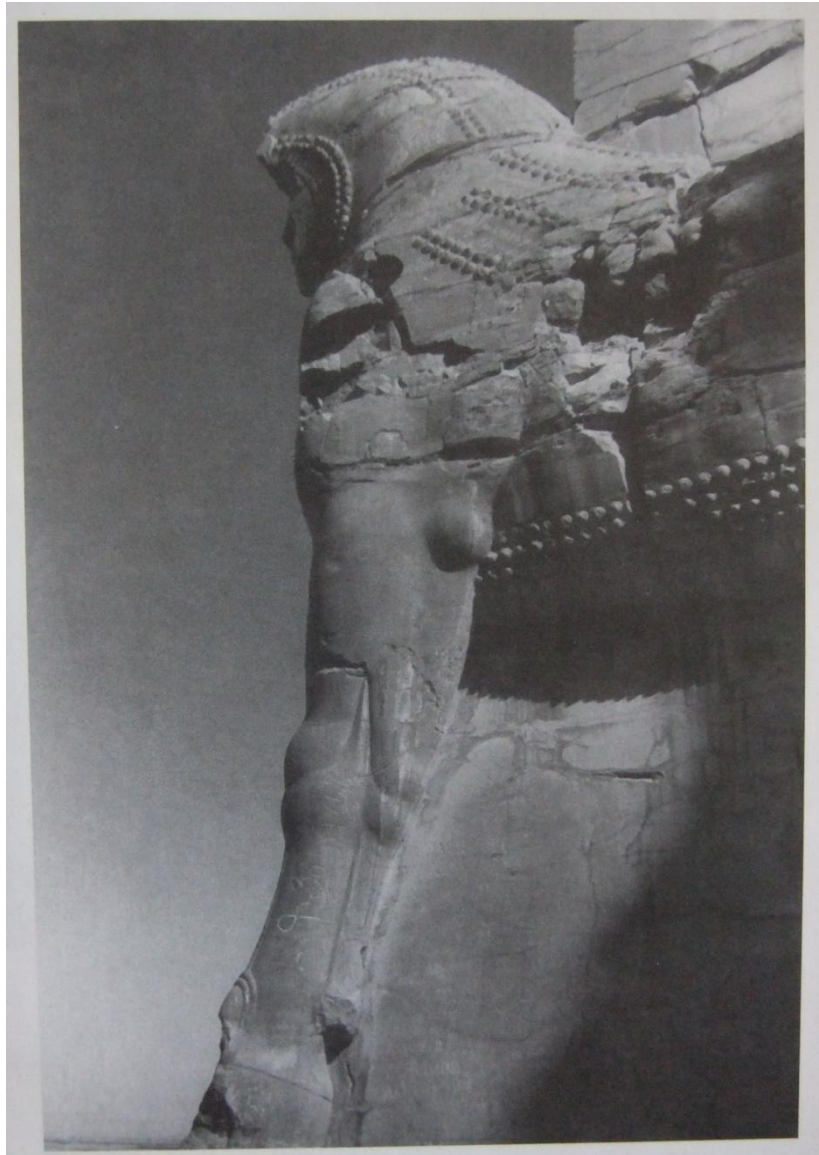


Portrait of a man in a military uniform riding a white horse in October 1931.

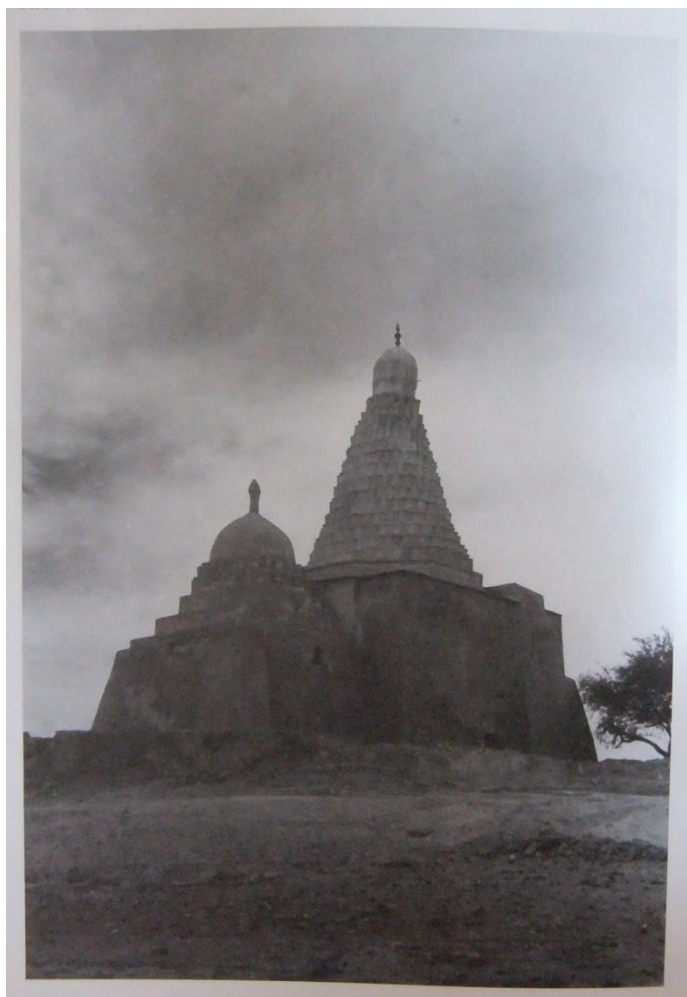


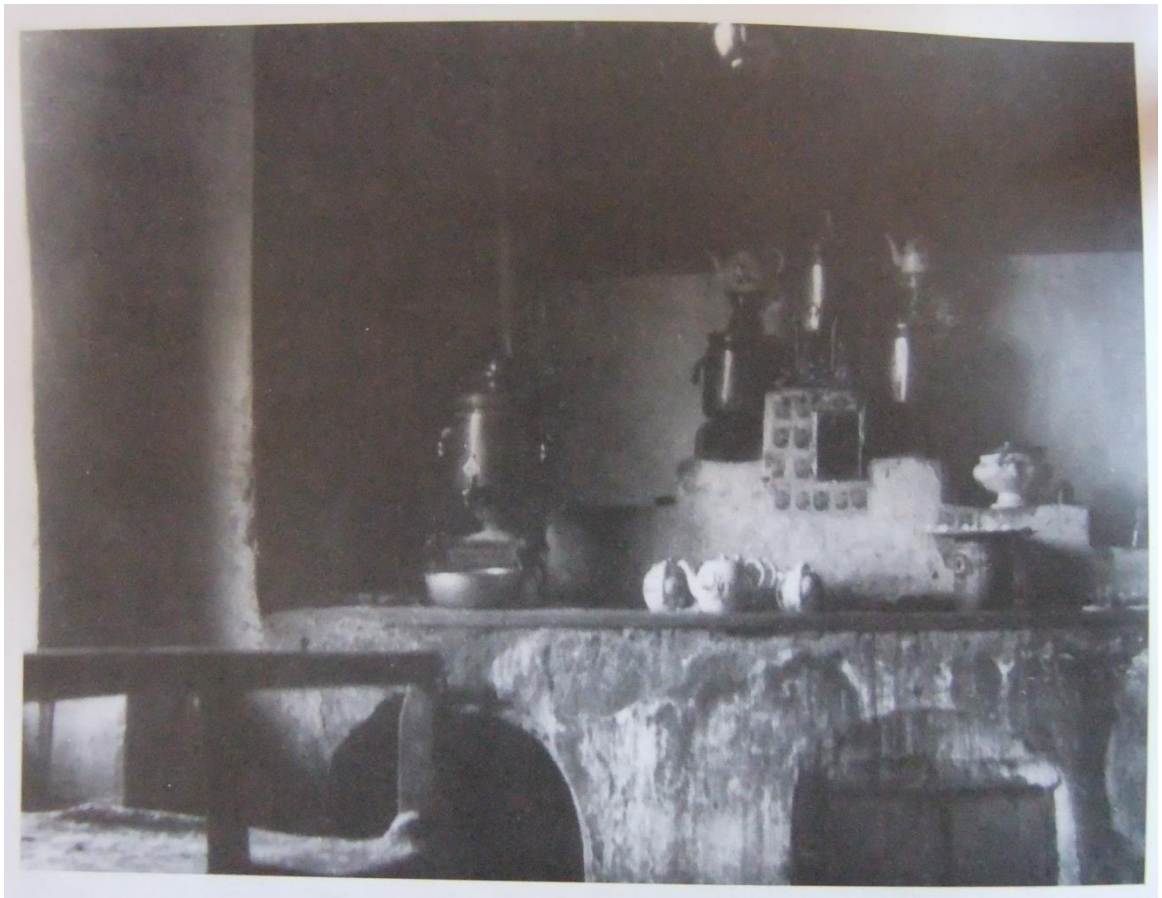


Modern tombstone, Alishtar 1931

































Bibliographie

- Adams, Percy G. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. University Press of Kentucky, 2015.
- Affergan, Francis. *Exotisme et Altérité*. Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil, 2006.
- L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- Bassnett, Susan, and André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, 1998.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. M. Lévy, 1868.
- Biran, Pierre Maine de, and Victor Cousin. *Oeuvres philosophiques de Maine de Biran*. Ladrangue, 1841.
- Blanton, Casey. *Travel Writing: The Self and the World*. Psychology Press, 2002.
- Butor, Michel. "Le Voyage et Réécriture." *Romantisme* 2.4 (1972): 4–19.
- Caraion, Marta. *Pour Fixer La Trace*. Genève : Droz, 2003.
- Duncan, ed by Trevor J. Barnes and James S. *Writing Worlds*. London ; New York : Routledge, 1992.
- Fenouillet, Sophie. "Edward Said, L'orientalisme. L'Orient Créé Par l'Occident." *Mots* 30.1 (1992): 117–121.
- Fussell, Paul. *Abroad : British Literary Traveling Between the Wars: British Literary Traveling Between the Wars*. Oxford University Press, 1980.
- Garrick, Justin Anthony. "Journeys in Perspective: Critical Approaches to the Travel Writing of Freya Stark." University of Cambridge, 2002.
- Geniesse, Jane Fletcher. *Passionate Nomad: The Life of Freya Stark*. New-York : Modern Library Inc, 2001

- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Presses universitaires de France, 1986.
- Hamon, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1994.
- Jacob, Christian, and Frank Lestringant, eds. *Arts et légendes d'espaces: figures du voyage et rhétoriques du monde: communications*. Paris: Presses de l'Ecole normale supérieure, 1981.
- Kuehn, Julia, and Paul Smethurst. *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*. Routledge, 2008.
- Louvel, Liliane. *Le Tiers Pictural*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Mills, Sara. *Discourses of Difference*. London : Routledge, 1993.
- Montalbetti, Christine. *Le Voyage, Le Monde et La Bibliothèque*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- Moura, Jean-Marc. *L'Europe Littéraire et L'ailleurs*. Paris: Presses universitaires de France, Collection Littératures Européennes, 1998.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes*. New York ; London : Routledge, 2008.
- “Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen.” *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 119–143.
- Quella-Villéger, Alain, and Jean-Paul Bouchon. *L'Exotisme au féminin*. Paris : Le Torii, 2000.
- Raffestin, Claude. “Théorie Du Réel et Géographicité.” *Espaces Temps* 40.1 (1989): 26–31.
- Regard, Frederic. *British Narratives of Exploration: Case Studies on the Self and Other*. Pickering & Chatto, 2009.
- Ruthven, Malise. *Freya Stark in Persia*. Reading UK : Ithaca Press, 1994.
- Said, Edward W. *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éd. Points, 2013.

Stark, Freya. *Baghdad Sketches: Journeys Through Iraq*. London: I B Tauris & Co Ltd, 2011.

Perseus in the Wind: A Life of Travel. London: Tauris Parke Paperbacks, 2013.

The Valleys of the Assassins: and Other Persian Travels. New York : Modern Library, 2001.

Weber, Anne-Gaëlle. *A Beau Mentir Qui Vient de Loin*. Paris : H. Champion, 2004.

Youngs, Tim. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge University Press, 2013.

Mots clés : Freya Stark, Orient, récit de voyage, regard, photographie.

Résumé :

Ce mémoire traite d'un des premiers récits de voyage de Freya Stark, *The Valleys of the Assassins*, et étudie aussi un certain nombre de photographies prises par l'auteur durant ses voyages. Il étudie l'influence de la culture occidentale et en particulier de l'orientalisme et du colonialisme sur la façon dont l'auteure aborde l'Orient et plus largement le voyage. Ce mémoire étudie de manière détaillée le texte afin d'en tirer des conclusions sur la façon dont la voyageuse aborde l'Autre et l'Ailleurs dans ses voyages et la façon dont elle transmet son expérience à travers le texte, puis la photographie. Cette étude a pour problématique centrale la question du regard, ou plutôt des regards, qui sont ceux que nous posons sur le voyage, et ceux que l'auteure nous transmet par le récit et la photographie.

Key words : Freya Stark, Orient, travel writing, gaze, photography.

Abstract :

This work analyses one of Freya Stark's first travel book, *The Valleys of the Assassins*, and studies at the same time a few of the photographs she took during her travels in Orient. This paper studies the influence of western culture and in particular of orientalism and colonialism over the way the author addresses the Orient and travel in general. It considers the text in details in order to draw conclusions from it about the way Freya Stark communicates her experiences in both the text and the photographs. This study aims to problematize the idea of « gaze » or gazes which are those we have on travel in general and those conveyed by the text and the photographs.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BENCHEHIDA PRENOM : Sandra

DATE : 17/07/2015 SIGNATURE : Benchehida