HAL
open science

Deux oeuvres polygraphiques et stéréoscopiques. Le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : L'Usage du monde de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (1963) Sur la route de Babadag d'Andrzej Stasiuk (2004)

Anouk Vallée

To cite this version:

Anouk Vallée. Deux oeuvres polygraphiques et stéréoscopiques. Le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : L'Usage du monde de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (1963) Sur la route de Babadag d'Andrzej Stasiuk (2004). Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01072734

HAL Id: dumas-01072734

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01072734v1

Submitted on 8 Oct 2014

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.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Deux oeuvres polygraphiques et stéréoscopiques

Le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (1963) *Sur la route de Babadag* d'Andrzej Stasiuk (2004)

© Mat Jacob, *Nationale zéro.*

Mémoire de recherche pour 30 crédits : Master Littératures, spécialité littérature comparée

Présenté par:
Anouk VALLEE

Directeur de recherches :
Mme Anne-Marie MONLUCON
Maître de conférences en Littérature générale et comparée

Année universitaire 2013/2014

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Deux oeuvres polygraphiques et stéréoscopiques

Le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (1963) *Sur la route de Babadag* d'Andrzej Stasiuk (2004)

Mémoire de recherche pour 30 crédits : Master Littératures, spécialité littérature comparée

Présenté par:
Anouk VALLEE

Directeur de recherches :
Mme Anne-Marie MONLUCON
Maître de conférences en Littérature générale et comparée

Année universitaire 2013/2014

Table des matières

Table des matières....4
Table des figures....5
Introduction - À quoi bon les récits de voyage à l'heure de la mondialisation ?....6
I Des œuvres hybrides....14
1 Des écrivains-voyageurs....14
2 Un rapport privilégié à l'image....18
3 Le genre viatique : la mise en forme du voyage, en texte et en image....22
II Une unité insécable....27
1 Iconotextes : une relation morphologique....27
2 Nouvelle *ekphrasis* : une relation démocratique....30
3 La correspondance du texte et de l'image....34
III Le dialogue des arts....37
1 Lecture plurielle : une relation contractuelle....37
2 L'interface texte/image : une relation sémantique....41
3 Exprimer les images du monde : une relation au voyage....45
Conclusion - En quoi *L'Usage du monde* et *Sur la route de Babadag* sont-elles des œuvres polygraphiques et stéréoscopiques ?....48
Annexe A – Cartes des voyages....51
Annexe B - Couvertures de différentes éditions des œuvres du corpus....53
Annexe C – La photographie d'André Kertész dans *Sur la route de Babadag*....58
Annexe D – Typologie des dessins de *L'Usage du monde* dans notre édition de référence....59
Bibliographie analytique....64
I Sources primaires....64
1 Corpus d'étude....64
2 Autres œuvres des auteurs du corpus....64
3 Autres récits de voyage contemporains....66
II Sources secondaires....68
1 Ouvrages généraux....68
2 Ouvrages théoriques....71
3 Études critiques....77

Table des figures

Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 16-17).....39

Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 114).....42

Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 117).....43

Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 58).....44

Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 346).....44

Note : Tous les dessins de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* sont accessibles en ligne sur le site consacré aux travaux du peintre et de sa femme : [http://www.thierry-vernet.org/cms/gallery/v/thierry_vernet/usage_monde].

« Assis sur le capot pour soulager la voiture malade, assommé de fatigue, je cherchais un mot pour m'approprier ces images, et je me répétais machinalement : *Carabas* ».

Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, p. 261.[1]

« C'est justement ce qui m'empêche de dormir, cette soif de connaître enfin le sort de toutes ces images qui ont traversé mes pupilles et que mon esprit a retenues, de savoir ce qu'elles deviennent quand je ne suis plus présent là-bas, de savoir si je les ai emportées pour toujours, si je les ai immobilisées dans ma tête, et si elles resteront avec moi jusqu'à la fin, résistantes au changement de saison et de temps ».

Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag,* p.195.[2]

Introduction - À quoi bon les récits de voyage à l'heure de la mondialisation ?

Il y a fort longtemps que, revenus de contrées lointaines, le texte et l'image entretiennent une relation privilégiée voire exclusive, dans l'art de raconter son voyage. Le mariage de ces deux modes d'expression, l'un scriptural, l'autre pictural, s'avère fécond depuis le temps des grandes découvertes. Si les premiers « voyageurs-écrivains » répertoriaient sur place et consignaient soigneusement par dessin et par écrit toutes les nouvelles choses vues, faisant ainsi de leur récit des compte-rendus scientifiques rigoureux; les « artistes-voyageurs » vont s'emparer progressivement de ce champ de création, faisant du voyage leur source d'inspiration et de sa transposition artistique un genre à part entière.[3] Le rapport texte-image dans les récits de voyage a évolué au fil des améliorations techniques concernant précisément les conditions de déplacement dans l'espace et la fabrication d'images. Or, il existe une corrélation historique entre la croissance des mobilités occidentales et le développement de la photographie. C'est en effet à partir du milieu du XIXème siècle, âge d'or des empires coloniaux européens, que prend naissance le tourisme moderne avec la

1 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, L'Usage du monde, (1963) Paris : Payot, 1992, 353 p., (« Petite bibliothèque Payot (Paris) », 100). Toutes nos citations seront tirées de cette édition sauf mention contraire.

2 Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, (2004) trad. du polonais par M. Maliszewska, Paris : C. Bourgois, 2007, 363 p. Toutes nos citations seront tirées de cette édition.

3 Sur la distinction « voyageur-écrivain » / « écrivain-voyageur », voir Adrien Pasquali et Claude Reichler (préf.), *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris : Klincksieck, 1994, («Littérature des voyages (Paris)», 8), chapitre 3 « Durables querelles ... » ; Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier: un galet dans le torrent du monde*, Genève, : Zoé, 1996, (« Ecrivains (Carouge, Genève) ») p. 88; et Bnf expositions « BNF - Voyage en Orient ». [En ligne: http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/text08.htm]. Consulté le 23 mai 2014.

mode du voyage en Orient. Parallèlement, à partir de 1839 (date de son invention officielle), l'appareil photographique se perfectionne au point de devenir partie intégrante du bagage du voyageur.[4] Les technologies de voyage (planification, locomotion, hôtellerie, restauration) et de capture d'images (appareil photo, caméscope, caméra, téléphone portable, pour ne citer que les plus basiques d'entre elles) sont aujourd'hui optimales et optimisées : elles se démocratisent, se généralisent et se commercialisent. Devenues financièrement et techniquement accessibles, elles engendrent des phénomènes de massification et de médiatisation – lesquels marquent l'avènement de ce qu'Hannah Arendt nomme « société de masse », ou encore « société de loisirs ».[5] Cette société moderne transforme le voyage en un objet de consommation servant à alimenter son processus vital (produire, vendre, consumer). Or, « l'attitude de la consommation implique la ruine de tout ce qu'elle touche ».[6] Ainsi, de l'explorateur solitaire aux cars de touristes japonais, de la découverte individuelle au circuit organisé, du daguerréotype encombrant à l'appareil numérique compact, le voyage comme l'image semblent dorénavant n'avoir plus de valeur que marchande. Cette énumération est, bien entendu, caricaturale dans la mesure où elle établit des analogies entre des faits éloignés de presque deux siècles. Néanmoins, elle permet de mettre en relief ce qui a conduit nos contemporains à formuler le constat fataliste suivant : nous avons atteint la fin du voyage. Domestication et pollution de la planète, uniformisation du monde, expansion de la civilisation occidentale, réduction des distances, canalisation et quadrillage de l'espace, domination du système capitaliste, si le voyage semble perdre tout son sens aujourd'hui, l'image est clairement dépréciée.[7] Le déferlement d'images « exotiques » voire paradisiaques dans notre espace quotidien, dû à un battage médiatique (publicités, internet, revues illustrés, émissions télévisées, documentaires, guides etc.) déflore le voyage : on a tout vu avant d'être arrivé, on ne veut rien voir que ce qu'on a déjà vu. Les très populaires guides touristiques non seulement balisent un itinéraire de voyage, mais établissent une liste de « choses à voir », programmant et orientant le regard de qui veut partir à l'étranger. Richement illustrés pour la plupart, ils offrent des clichés (images) d'un ailleurs qui constitueront justement nos clichés (images mentales) sur cet ailleurs. Pire encore (abomination!) l'image appartient au touriste sur laquelle il règne sans conteste, véritable empire dont l'appareil photo constitue l'emblème. Considéré comme l'antithèse du voyageur, le touriste est le produit phare – le prototype – de la société de loisirs. « Photophage »[8] à l'appétit insatiable, il engloutit tout ce

4 À ce sujet, voir : Bnf expositions « BNF - Voyage en Orient ». [En ligne : http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm]. Consulté le 16 mars 2014.
5 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, (1968) trad. de l'anglais par P. Lévy, Paris : Gallimard, 1972, 380 p.
6 *Ibidem*.
7 Adrien Pasquali et Claude Reichler (préf.), *Ibidem*, chapitre. 7 « La Fin des voyages ? ».
8 Georges Cazes cité p. 54 dans J.-D. Urbain, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris : Payot, 2002, 353 p.

qu'il voit : il « cherche à accumuler de son voyage le plus de monuments possibles »[9], ne regardant le monde qu'à travers l'écran de son appareil ou de son guide – deux attributs qui sont comme le prolongement de ses membres inférieurs. Le touriste va « non vers les choses mais vers les images des choses »[10], il vit dans un monde virtuel illustré, (pré)fabriqué par et pour les besoins du marché. Une « critique ophtalmologique »[11] se développe en réaction à cet usage dévorant de l'image et plus généralement, un mépris social envers la figure du touriste se propage. Ce qui distingue encore le voyageur du touriste, c'est justement une qualité de regard : alors que le touriste ne regarde que médiatement, superficiellement et recherche le grandiose des images du guide ; le voyageur, lui, est attentif à ce qui l'entoure, même aux faits les plus anodins. « Voyageur, en somme, celui qui refuse de ne plus rien voir de ce qu'il veut regarder » ![12] Le tourisme de masse est la bête noire du voyageur contemporain, désormais « [...] imitable et imité. Son identité tend à se faire dissoudre dans la confusion générale des rôles et des apparences. Conversion de l'archétype en stéréotype, le voyageur actuel meurt dans sa différence, pris au piège de la ressemblance ».[13] Ces propos de Jean-Didier Urbain rejoignent ceux plus généraux d'Hannah Arendt, que l'on peut appliquer au voyageur d'aujourd'hui : « une bonne part du désespoir des individus [voyageurs] dans les conditions de la société de masse est due au fait que ces échappées sont maintenant bloquées parce que la société a incorporé toutes les couches de la population ».[14] Si le voyageur tient à garder le privilège du voyage, il se doit de revendiquer une démarche singulière et atypique. Mais là encore, « même s'il fait preuve d'originalité dans ses pérégrinations, il est toujours plus rapidement rattrapé et sa distinction sans cesse plus vite abolie par des imitateurs vigilants ».[15] D'où le constat sans retour de la « fin désolée des voyages dans un monde uniformisé où prédomine l'idéologie politico-économique du Même ».[16] La littérature aussi se fait discrète face à l'empire de l'image, et plus particulièrement, de la photographie: « Que reste-t-il à l'écrivain, conscient de ce que peuvent les autres médias ? ».[17] Fin des voyages, fin de la littérature et pourtant, aujourd'hui même, le récit de voyage suscite un engouement éditorial non négligeable – il est dans « l'air du temps » selon le titre du chapitre que lui consacre Dominique Viart.[18] Magalie Nachtergael identifie alors les nouveaux paramètres de la littérature d'aujourd'hui comme suivants : « l'enjeu contemporain de l'écriture est à

9 Tzetan Todorov cité p. 32 dans J.-D. Urbain *Ibidem*.
10 Olivier Burgelin cité p. 120 dans J.-D. Urbain *Ibidem*.
11 Olivier Burgelin cité p. 111 dans J.-D. Urbain *Ibidem*.
12 *Étonnants voyageurs: anthologie des écrivains de Gulliver*, Michel Le Bris (éd.), Paris : Flammarion, 1999, (« Étonnants voyageurs (Paris. 1999) ») p.8.
13 Jean-Didier Urbain cité p. 63 dans Adrien Pasquali, *op. cit.*
14 Hannah Arendt, *op. cit.*
15 Jean-Didier Urbain cité p.63 dans Adrien Pasquali, *op. cit.*
16 *Ibidem*, p. 9.
17 *Revue des sciences humaines. Photographie et littérature*, Jacqueline Guittard (éd), Lille : Septentrion, 2013, 211 p.
18 Dominique Viart, Le Roman français au XXe siècle, Paris : A. Colin, 2011, chapitre final.

la fois identitaire et visuel » - la littérature doit s'affirmer tout en répondant à un impératif d'image.[19] La « crise » identitaire de l'écriture contemporaine entraîne un changement des pratiques littéraires qui ouvre sur une « nouvelle ère narrative, photographique, visuelle et médiatique ».[20]

C'est pourquoi il est légitime de s'interroger aujourd'hui sur la relation texte-image dans le récit de voyage contemporain. Conscients des enjeux de leur siècle, quelle place les écrivains font-ils à l'image dans leur récit? Et quelle vision non encore médiatisée dévoilent-ils du voyage ? En 1992, les écrivains-voyageurs se rassemblent précisément pour re-dynamiser la littérature et éviter qu'elle ne se sclérose. Ils collaborent au manifeste *Pour une littérature voyageuse* afin de définir une esthétique qui, paradoxalement, refuse toute labellisation.[21] Ces même auteurs se réunissent autour de la revue *Gulliver* et du festival annuel du livre et du film « Étonnants voyageurs » de Saint-Malo, tous deux dirigés par Michel Le Bris dont l'idée est de proposer une littérature ouverte sur le monde - de « réapprendre peut-être le simple usage du monde ».[22] L'usage du monde, c'est-à-dire l'usage qu'on en fait, et non qu'on en a,[23] c'est-à-dire notre rapport singulier et créatif au monde, et non notre relation intéressée et consommatrice. Ces écrivains-voyageurs correspondent à la définition de l'artiste moderne selon Hannah Arendt : fondamentalement contre la société dans laquelle il vit, l'artiste produit des œuvres qui transcendent le besoin, il est à contre-courant. Les artistes de ce mouvement refusent le voyage comme thésaurisation du monde, refusent la polarisation du regard, refusent l'indifférenciation des jours et des comportements, refusent de se complaire dans la déploration de la société, en un mot, ils partent et écrivent pour guérir des peurs contemporaines – pour user le monde, ou pour que le monde les use. D'où l'intérêt de notre étude, qui cristallise et concilie des enjeux contemporains de rapport à l'Autre et à l'image, à une époque où la désillusion quant la possibilité de découverte semble l'emporter sur le refus de résignation dans le Même.

L'Usage du monde, c'est justement le titre d'un des ouvrages sur lequel portera la présente étude, dont l'un des auteurs, Nicolas Bouvier, a participé au mouvement de la littérature voyageuse. À ce corpus, s'ajoute l'œuvre moins médiatisée d'Andrzej Stasiuk *Sur la route de Babadag.* Le rapprochement de ces auteurs dans le cadre d'une étude comparée n'est pas évidente au premier abord. Que nous vaut l'association de deux Genevois issus de la bourgeoisie érudite protestante des années 1930, et d'un fils d'ouvrier polonais non diplômé, né en 1960 à Varsovie ? Publié pour la

19 *Revue des sciences humaines, op. cit.* p. 38.
20 *Ibidem*, p. 42.
21 Alain Borer (dir.), *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles : Complexe, 1992, 214 p.
22 *Étonnants voyageurs*, *op. cit.*, p. 7.
23 Nicolas Bouvier répondant à Maurice Huelin sur le plateau de l'émission « À livre ouvert – *L'Usage du monde* », *Radio Télévision Suisse*, 1963. [En ligne : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/a-livre-ouvert/3467006-l-usage-du-monde.html]. Consulté le 13 mars 2014.

première fois en 1963, *L'Usage du monde* est le récit d'un long voyage entamé en 1953 par les deux amis Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, depuis Genève (Suisse) jusqu'au Khyber Pass (Pakistan) où ils arrivent un an et demi plus tard (voir annexe A. a.). Le livre prend la forme d'un journal de voyage dans lequel Nicolas Bouvier relate chronologiquement ses péripéties, tandis que les dessins qui le composent sont de Thierry Vernet. Publié quarante ans plus tard, en 2004, *Sur la route de Babadag* est le récit de plusieurs petits voyages qu'Andrzej Stasiuk effectue en circonvolution depuis sa Pologne natale vers les pays de l'Europe centrale, orientale et balkanique, principalement en voiture (stop) (voir annexe A. b.). Si l'auteur voyage accompagné, l'identité de ses compagnons de route n'est jamais révélée, et se résume à une initiale. Ce livre relève autant du journal intime, que de l'essai et de la fiction. Appartenant à des milieux sociaux, intellectuels, culturels, géographiques, politiques et générationnels différents, ces auteurs ne voyagent ni dans les mêmes conditions, ni exactement au même endroit, ils ne partent ni pour les mêmes raisons, ni dans le même état d'esprit. Les premiers semblent appartenir à un « âge d'or » du voyage contemporain – où tout était encore possible, l'autre à son crépuscule – où tout tend à disparaître sous une uniformisation générale. Alors que justifie le rapprochement de ces auteurs que tout semble séparer ? On pourrait évoquer leur goût partagé pour la musique ou encore leur fascination commune pour le mode de vie Tsigane, ou peut-être davantage leur rejet réciproque du milieu scolaire qu'ils trouvent étouffants, ou enfin leur humour incontestable. Mais surtout, et ce n'est pas négligeable, Nicolas Bouvier comme Andrzej Stasiuk écrivent de mémoire, le premier parce qu'il a perdu ces notes à Quetta, le second parce qu'il refuse d'en prendre et cela influe sur leur rapport au voyage et à l'écriture. De même, leur itinérance correspond à un tropisme vers l'Orient : l'Est post-communiste pour Stasiuk, l'Orient post-orientaliste pour Bouvier et Vernet, deux espaces dont les frontières viennent de se ré-ouvrir au moment où nos voyageurs les parcourent (fin de la Guerre Froide pour le premier, fin de la Deuxième Guerre mondiale pour les derniers). Et ce, même si le développement de l'industrie des loisirs et l'évolution du cadre géopolitique européen n'ont plus non plus grand chose à voir à un demi siècle d'écart. En effet, alors que Bouvier et Vernet passaient par la Yougoslavie à une époque où la Topolino était le dernier cri en matière d'innovation automobile, Stasiuk voyage, quant à lui, dans l'espace ouvert de Schengen, au sein de l'Union Européenne. Le fait est qu'ils choisissent tous les trois de parcourir des zones délaissées par le tourisme : l'Orient d'avant l'effet Kerouac, et l'Est d'après les dictatures. Enfin, les deux œuvres relèvent de ce genre hybride, ou plutôt de ce non-genre, qu'est le récit de voyage contemporain, dont l'esthétique fragmentaire s'affranchit de toutes contraintes stylistiques. Leurs œuvres sont d'autant plus disparates qu'elles incorporent des images au sein du récit, mêlant les langages artistiques pour traduire l'expérience du voyage. Là encore, la différence est flagrante quant à la qualité et à la

quantité des images dans les textes : *L'Usage du monde* est richement illustré de quarante-huit dessins stylisés à l'encre noire signés Thierry Vernet (voir annexe D) tandis que dans *Sur la route de Babadag,* Andrzej Stasiuk utilise une photographie d'André Kertész datant de 1924 (voir annexe B). Les auteurs ont cependant ceci en commun qu'ils font de l'image un usage non conventionnel. Quand bien même il s'agit de dessins d'un peintre, *L'Usage du monde* n'est pas un carnet de voyage ; et même s'il y a une photographie, *Sur la route de Babadag* n'est ni un album-souvenir, ni un documentaire, la photographie n'étant ni de Stasiuk, ni du lieu et de l'époque dans lesquels il voyage. Alors que la tradition évoquée précédemment accorde aux images de voyage une valeur référentielle (programmatique ou testimoniale) et incitative (commerciale), c'est un tout autre rapport à l'image qui se joue dans ces récits. Deux enjeux se nouent dans cette relation : tout d'abord, celui de revalorisation de l'image dans un monde où elle se banalise, ensuite, celui d'authentification du récit de voyage dans la mesure où l'image ne certifie pas la présence des auteurs sur les lieux. Il s'agit donc de légitimer le récit, par le texte et l'image, auprès de lecteurs dubitatifs qui voient leur pacte autobiographique non respecté. Tout repose donc sur la relation texte-image dans ces récits de voyage, laquelle il convient d'interroger. Et ce, d'autant plus que la critique a complètement passé sous silence la présence des images dans ces œuvres.

De nombreux travaux très approfondis ont été menés en langue française sur le genre du récit de voyage, dont ceux incontournables de Philippe Antoine, Gérard Cogez, Adrien Pasquali et Jean-Didier Urbain. Cependant, alors que l'esthétique d'une « littérature voyageuse » est formulée en France, elle est davantage étudiée par les chercheurs anglo-saxons, notamment britanniques, dont la revue *Studies in Travel Writing* est beaucoup plus diffusée et traite de sujet plus contemporains que la revue *Astrolabe,* publiée par le Centre de Recherche de la Littérature des Voyages (CRLV) en France.[24] Ce paradoxe est d'ailleurs souligné par Charles Forsdick dans son introduction au numéro spécial consacré au récit de voyage contemporain en français de décembre 2009 : « Contemporary Travel Writing in French: Tradition, Innovation, Boundaries » [Récit de voyage contemporain en langue française : tradition, innovation, limites].[25] Très dynamique en Angleterre, ce champ de recherche est porté par le centre de l'Université de Nottingham Trent,[26] dont le directeur, Tim Youngs, est également le président de « The International Society for Travel Writing » [Association Internationale pour le récit de voyage] dont le site internet est très au fait de l'actualité internationale sur le genre.[27] Il rassemble les publications de chercheurs du monde entier, recense les conférences

24 CRLV [En ligne : http://aldebaran.revues.org]. Consulté le 19 mai 2014.

25 Charles Forsdick, « Introduction: Contemporary Travel Writing in French: Tradition, Innovation, Boundaries », *Studies in Travel Writing*, vol. 13 / 4, décembre 2009, p. 287-291.

26 Nottingham Trent University, *Studies in Travel Writing*. [En ligne http://www.studiesintravelwriting.com]. Consulté le 19 mai 2014.

27 Tim (dir.) Youngs, « International Society For Travel Writing », [En ligne : http://istw-travel.org]. Consulté le21 mai

sur le sujet et organise des rencontres. Si la bibliographie concernant le récit de voyage, même contemporain, est bien fournie, elle l'est déjà moins concernant le rapport texte-image dont la recherche se développe actuellement. L'image en soi, qu'elle soit publicitaire comme artistique, a suscité nombre de réflexions et théorisation, à commencer par les travaux des structuralistes dont le célèbre essai de Roland Barthes qui a engagé la réflexion sur la photographie.[28] Tout comme les écrits de W. J. T. Mitchell sur les notions d'« *image* » et de « *picture* » sont une référence pour qui désire prendre l'image comme objet d'étude « sérieux » (d'après son mot) et se pencher sur son pouvoir actuel – son hégémonie. Cependant, alors que le rapport texte-image est un fait que l'on expérimente tous les jours, Jean-Marie Klinkenberg, chercheur en rhétorique du Groupe Mu de Liège, déplore le manque d'étude de fond à son sujet. Son projet est donc de formuler une sémiotique générale de leur relation.[29] Plusieurs centres de recherche en français tente d'explorer ce champ vierge, à savoir le Centre d'étude de l'Écriture et de l'Image (CEEI) de Paris 7[30], le Centre Interlangue Texte Image Langage (TIL) de Bourgogne[31] et le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT) de Louvain[32] , lequel intéresse aussi les chercheurs en didactique et communication. La relation texte-image dans la littérature ne commence à être pensé en revanche qu'à la fin des années 1980 au travers du concept d'« iconotexte » forgé par Michael Nerlich pour désigner « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable ».[33] Il est repris aujourd'hui en France par des professeurs comme Alain Montandon ou Liliane Louvel, et constitue un des axes de recherche privilégié du groupe InTRu, Interactions, transferts et ruptures artistiques et culturels, crée en 2008.[34] L'interaction entre texte et image dans le récit de voyage demeure encore peu exploré, excepté en ce qui concerne les ouvrages anciens, voire pas du tout en tant qu'objet iconotextuel, du moins en ce qui concerne notre corpus. Quant aux critiques, elles restent muettes à ce sujet. Soit qu'à l'ère du numérique, cela n'étonne plus personne de voir des images surgir des textes (à force d'en voir partout, on ne les voit plus), soit que ces images s'avèrent embarrassantes car non conformes, il n'en est pas moins qu'elles ne font l'objet d'aucune étude sérieuse, à l'exception du très louable article de Margaret Topping « Travelling Images, Images of Travel in Nicolas Bouvier's *L'Usage du monde* » [Images voyageuses, Images de voyage dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier].[35] Traiter de ce sujet, c'est aussi être confronté à la disparité

2014.

28 Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris : l'Etoile : Gallimard : Seuil, 1980, 192 p.

29 Jean-Marie Klinkenberg, « La relation texte-image, Essai de grammaire générale », GEMCA - Université catholique de Louvain, 2009, 41 p.

30 CEEI [En ligne : http://www.ceei.univ-paris7.fr/]. Consulté le 23 mai 2014.

31 TIL [En ligne : http://til.u-bourgogne.fr/]. Consulté le 23 mai 2014.

32 GRIT [En ligne : http://grit.fltr.ucl.ac.be/]. Consulté le 23 mai 2014.

33 Michael Nerlich cité p. 5 dans Alain Montandon, *Iconotextes*, Clermont-Ferrand : C.R.C.D, 1990.

34 InTRu [En ligne : http://intru.hypotheses.org/]. Consulté le 23 mai 2014.

35 Margaret Topping, « Travelling Images, Images of Travel in Nicolas Bouvier's *L'Usage du monde* », *French*

et au déséquilibre des critiques monographiques. Alors qu'il existe des centaines d'ouvrages et d'articles sur Nicolas Bouvier, les travaux se réduisent considérablement quant à l'étude de l'œuvre de Thierry Vernet, et plus encore en ce qui concerne celle de Stasiuk, du moins en langue française et anglaise. Cependant, les monographies les plus importantes sur Bouvier et Vernet se trouvent à la bibliothèque de Genève dont les fonds sont actuellement en cours d'inventaire, rendant provisoirement difficile l'accès à leur consultation. Le peu d'information sur Stasiuk a été glanée de billets de blog en *reviews*, mais surtout par les lectures de ses autres textes, lesquels permettent véritablement d'éclairer la démarche de l'écrivain dans l'œuvre qui nous intéresse. Ils existent quelques écrits intéressants sur l'auteur, qui ne traitent cependant pas du rapport texte-image.[36] Il s'agit donc pour cette recherche, d'analyser le texte par la critique ... et par le texte, l'image par la sémiotique, la relation des deux par la théorie, certes, mais aussi par la lecture de biographies, d'autobiographies et de correspondances relatives aux auteurs afin de déceler la place de l'image dans leur vie et leur voyage. C'est donc une approche plurielle, à la fois textualiste, interdisciplinaire et intermédiale qui sera proposée ici afin de savoir dans quelle mesure nos auteurs font de la relation texte-image un moyen d'expression privilégié pour dire la singularité de leur expérience nomade.

La présente étude constitue la première partie d'une réflexion de Master 2 qui se voudra plus approfondie dans l'analyse du rapport texte-image. Il s'agit, dans ce mémoire, de s'attacher exclusivement à la cohabitation physique du texte et de l'image au sein des œuvres choisies. Autrement dit, l'on ne s'intéressera ici qu'aux images graphiquement présentes dans le corps du texte avant de se pencher, dans le cadre d'un M2, sur une conception plus métaphorique de l'image : images perçues relevant de l'imaginaire et images littéraires relevant de l'imagination. Nous tacherons donc, pour le moment, de montrer en quoi l'interaction du texte et de l'image est porteuse de sens. Afin d'approcher ces œuvres polygraphiques et stéréoscopiques, nous organiserons notre propos en trois temps. La première partie, davantage introductive, soulignera l'hybridité des œuvres du corpus. La seconde partie s'attachera à démontrer que, paradoxalement, cette hybridité forme précisément l'unité de ces œuvres. Enfin, la dernière partie sera attentive au dialogue qu'entament le texte et l'image au sein des œuvres.

Studies: A Quarterly Review, vol. 64 / 3, juillet 2010, p. 302-316.

36 En Français : François Bon, Anne-Marie Monluçon et traduit du Polonais : Krzysztof Zajas et Aleksander Fiut.

I Des œuvres hybrides

1 Des écrivains-voyageurs

Il n'est pas certain que Andrzej Stasiuk ait lu Nicolas Bouvier. Bien que *L'Usage du monde* ait été traduit en polonais en 1999, il est impossible d'établir un lien d'influence de l'un à l'autre des écrivains. C'est un autre lien qu'il faut donc tisser entre ces auteurs aux parcours pourtant dissemblables. Les éléments biographiques concernant Bouvier sont nombreux– de part ses biographes et ses propres écrits[1], mais ils se font plus rares lorsqu'il s'agit de Stasiuk. Son site internet n'est accessible qu'en polonais[2], de même que ses interviews et documentaires réalisés par la télévision polonaise. Le site de son éditeur français, Christian Bourgois[3], ne nous en apprend pas davantage que les pages Wikipédia.[4] Aussi, les principales informations concernant l'écrivain ont été tirées d'un article de Bartosz Marzec[5] et de son autobiographie *Pourquoi je suis devenu écrivain.*[6]

Nicolas Bouvier est issu de la bourgeoisie germanophile genevoise des années 1930 – une famille cultivée et rigoriste. Descendant de hauts dignitaires de la ville de Genève, il est arrière petit-fils du préfet, petit-fils du recteur de l'université et fils du directeur de la bibliothèque universitaire, lesquels ont aussi été respectivement professeur de théologie, agrégé et docteur en littérature allemande. Sa famille accueille volontiers de grands écrivains, dont certains fuient l'Allemagne nazie, tels Thomas Mann ou Hermann Hess. « C'est dire que, dans [son] enfance, le coupe papier l'emportait sur le couteau à pain et que cette constellation familiale a fait de [lui] un grand bouffeur de livres et un voyageur à l'épreuve de n'importe quelle tambouille ».[7] C'est au collège, au hasard d'un plan de classe, qu'il rencontre Thierry Vernet et que commence leur amitié - « Le monde sans [toi] ce serait la lune : irrespirable »[8] - et leurs voyages. Leur première escapade a lieu dès la fin de la guerre, en 1946, à bicyclette vers la Bourgogne. En 1951, ils s'engagent dans un plus long périple avec Jacques Choisy : tous trois dans la Fiat Topolino de Nicolas, ils roulent de

1 Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier: un galet dans le torrent du monde*, Genève : Zoé, 1996, 156 p., (« Ecrivains (Carouge, Genève) ») ; François Laut, *Nicolas Bouvier: l'oeil qui écrit*, Paris : Payot, 2007, 318 p. ; Eliane Bouvier (dir.) *Oeuvres*, Paris : Gallimard, 2004, 1417 p.

2 « Andrzej Stasiuk », [En ligne : http://www.stasiuk.pl/]. Consulté le 27 mai 2014.

3 « Andrzej Stasiuk : Editions Christian Bourgois », [En ligne : http://www.christianbourgois-editeur.com/fiche-auteur.php?Id=320]. Consulté le 27 mai 2014.

4 « Andrzej Stasiuk », *Wikipedia, the free encyclopedia*, 2014.

5 Bartosz Marzec, « Andrzej Stasiuk - Profile of the author », trad. du polonais par T. Z. Wolański [En ligne : http://culture.pl/en/artist/andrzej-stasiuk]. Consulté le 22 mai 2014.

6 Andrzej Stasiuk, *Pourquoi je suis devenu écrivain*, (1998) trad. du polonais par M. Carlier, Arles : Actes Sud, 2013, 202 p.

7 Eliane Bouvier (dir.), *op.cit.* « Bibliothèque » p. 1095.

8 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier dans *Correspondance des routes croisées: 1945-1964*, éds. Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, Carouge-Genève : Zoé, 2010, p. 1263.

Suisse jusqu'à Istanbul. Après le lycée, tandis que Nicolas Bouvier poursuit un double diplôme de droit et de lettres, Thierry Vernet part en apprentissage dans un cabinet d'ensemblier-décorateur pour devenir peintre.

Inutile de mentionner le nom même d'université pour Andrzej Stasiuk qui ne s'est pas présenté le jour du baccalauréat. Né dans les années 1960 à Varsovie, Andrzej Stasiuk a vivoté grâce à de petits boulots : ouvrier à l'usine, agent d'entretien, garde forestier, brancardier à l'hôpital psychiatrique - l'argent ne l'intéresse pas. Son éducation semble avoir été pour le moins assez souple. Dans son autobiographie, la seule référence à ses parents souligne justement leur tolérance : « Nos parents devaient drôlement nous aimer, puisqu'ils n'ont jamais mis aucun de nous à la porte. Pourtant ils auraient dû. Ils étaient intelligents. De toute façon, nous n'étions jamais là. Quand c'était trop dur, nous revenions à la maison dormir quelques heures et manger ».[9] L'écart culturel et social qui sépare nos auteurs s'apparente davantage à un fossé. D'un côté, il y a cet enfant sage qui, lorsque la cloche sonne à 12h, se présente à 12h15 à table, ongles coupés et cheveux peignés[10]; de l'autre, ce gamin des rues qui ne rentre jamais chez lui. Il y a le brillant étudiant et l'adolescent rebelle qui se fait régulièrement « la malle ».[11] Aucun des deux n'a fait son service militaire, certes, mais alors que Nicolas Bouvier est rentré chez lui blessé à la jambe, Andrzej Stasiuk a déserté – ce qui leur a valu respectivement un an de convalescence et de prison. Les auteurs semblent se constituer ainsi en parfaite antithèse, à ceci près que tous deux déclarent assez tôt un goût incoercible pour la lecture, l'écriture et le voyage - laissant apercevoir les prémices d'une carrière d'écrivains-voyageurs. Nicolas Bouvier apprend à lire avant même d'entrer à l'école et dévore les romans d'aventure de la bibliothèque paternelle tels ceux de Jack London, Robert-Louis Stevenson et Jules Verne, à une époque où cette littérature était considérée comme enfantine. Il partage par la suite ses lectures avec Thierry Vernet, si bien que l'on peut dire que tous deux ont la même culture littéraire.[12] Adolescent, Andrzej Stasiuk se passionne pour Allen Ginsberg et les romans de la *beat generation*, des lectures « mal venues » sous le régime communiste. Cette préférence occidentale se dissipe lorsque, une fois devenu écrivain et éditeur, il privilégie les littératures d'Europe centrale. En 1996, il fonde avec sa femme Monika Sznadjerman, la maison d'édition « Czarne » qui traduit, publie et republie exclusivement des auteurs de cette partie de l'Europe.[13]

Nicolas Bouvier comme Andrzej Stasiuk se mettent à écrire très tôt, bien que ces écrits juvéniles semblent de qualité inégale si ce n'est médiocre. À dix-huit ans à peine, le premier part en

9 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.* p. 47.
10 Eliane Bouvier (dir.), *op.cit.*, « La guerre à huit ans » p.1236.
11 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.*, p. 47.
12 Voir leur correspondance, *op.cit.*
13 « Wydawnictwo Czarne », [En ligne : http://czarne.com.pl/en]. Consulté le 28 mai 2014. La version anglaise du site internet de la maison d'édition est cependant beaucoup plus succincte que sa version polonaise.

reportage et écrit des articles pour un périodique suisse tandis que le second confie dans son autobiographie qu'il a écrit un livre sur la prison et un sur le pacifisme, ainsi que de nombreux poèmes – dont il espère que nul ne retrouvera jamais la trace : « J'espère qu'ils ont été tous perdus », dit-il.[14] Lui aussi devient journaliste. Bien qu'issus d'univers hétérogènes et qu' ayant suivi des formations intellectuelles divergentes - rappelons l'érudition familiale de Nicolas Bouvier et l'auto-didactisme d' Andrzej Stasiuk, le cocon rigoriste genevois et le laxisme parental varsovien - partir devient très vite une nécessité : tous deux ont le sentiment d'étouffer pour différentes raisons. Nicolas Bouvier éprouve le besoin de sortir de l'abstraction du monde des livres et du discours eurocentriste ambiant.[15] À ce propos, il remarque avec amusement que cela n'a rien d'étonnant pour un Suisse : « [en tant que] citoyen d'une petite nation composite, hétérogène, une des plus compliquées d'Europe où rien ou presque rien ne va de soi […] chez nous, s'expatrier relève de la manie ».[16] Sans attendre les résultats des examens, il se lance avec Thierry Vernet, toujours en Fiat Topolino, dans ce long périple qui constituera la matière de *L'Usage du monde* publié dix ans plus tard. Partis de Genève en 1953 (Suisse), les amis se séparent au Khyber Pass en 1954 (Afghanistan). Nicolas Bouvier poursuit seul jusqu'au Japon pour ne revenir en Suisse qu'en 1956, soit trois ans après son départ. Loin de provenir de la même tradition nomade, Andrzej Stasiuk parle, quant à lui, d'une « sédentarité ostentatoire »[17] centre-européenne. Il se déclare avec une once d'irone « citoyen d'un État idéal »[18] et, en tant que tel, il affirme que « l'Europe centrale n'a jamais eu ses grands voyageurs » : « les gens ne prenaient pas la route sans raison […] parce qu' une invitation au voyage ne présageait rien de bon. On partait pour une guerre étrangère, on se sauvait devant les armées, on fuyait la misère et la faim […] Partir en voyage par curiosité? Pareille pensée ne peut venir à l'esprit que si nous sommes persuadés que rien n'arrivera à notre maison, si nous savons sans l'ombre d'un doute qu'à notre retour notre maison sera toujours là ».[19] Si dans les années 1980 lui et ses amis n'ont que le mot « liberté » à la bouche, c'est précisément parce que celle-ci est limitée par le régime communiste qui imposait alors un couvre-feu et prohibait toute sortie du territoire.[20] Leur jeunesse fut donc une période de micros voyages permanents à l'intérieur du pays. Et quand ils ne partaient pas, ils se postaient « à la gare centrale regarder partir les trains, à l'aéroport regarder décoller les

14 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.* p. 72.

15 Nicolas Bouvier répondant à Maurice Huelin sur le plateau de l'émission « À livre ouvert – *L'Usage du monde* », *Radio Télévision Suisse*, 1963. [En ligne : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/a-livre-ouvert/3467006-l-usage-du-monde.html]. Consulté le 13 mars 2014.

16 Éliane Bouvier (éd.), *op. cit.* « Réflexion sur l'espace et l'écriture » p. 1096.

17 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *Mon Europe: essais*, (2000) trad. de l'ukrainien par M. Malanchuk et du polonais par M. Laurent Montricher : Éd. Noir sur Blanc, 2004, p. 109.

18 *Ibidem,* p. 92.

19 *Ibidem*, p. 109.

20 L'État de siège en Pologne qui dura de 1980 à 1984 fut une période de répression de la part du régime communiste envers le syndicat Solidarność.

avions, sur le pont de Gdansk regarder voguer les navires, ou bien au terminus des tramways regarder partir le 18 ou le 12 ».[21] Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, Andrzej Stasiuk et ses copains, tous partent sur les routes avec une petite voiture, Fiat Topolino ou 126, pour respirer plus large. Leur manière de voyager est cependant bien différente : si les premiers préfèrent la lenteur, les derniers, en dignes héritiers de Kerouac, ne jurent que par la vitesse. Si les Genevois traversent le continent, les Varsoviens sont contraints à des virées polonaises.

Une fois adultes, le voyage devient un véritable mode de vie pour nos auteurs. Nicolas Bouvier part régulièrement en Asie et finit même par devenir guide pour une agence. Andrzej Stasiuk poursuit ses brèves excursions dans « son » Europe. Même s'ils ne voyagent ni aux mêmes endroits, ni dans la même disposition d'esprit, ils fréquentent tous deux les périphéries, les lieux non touristiques c'est-à-dire anormaux. Stasiuk l'admet lorsqu'il décrit sa démarche : « Moi et mon penchant pour le délabrement, moi et mon pitoyable penchant pour tout ce qui n'est pas comme ce devrait être » (p. 247). Aux grands itinéraires, ils préfèrent les « trous perdus » (*Sur la route de Babadag* p. 64) et aux complexes hôteliers, des chambres minuscules, « deux boyaux voûtés plutôt », qu'ils partagent avec des « rats couleur de lune » (*L'Usage du monde* p. 139). Passant la plupart du temps sur les routes, ils font de leur voyage une source privilégiée de d'écriture, laquelle est d'ailleurs saluée par leurs communautés littéraires respectives: en 1963, le manuscrit de *L'Usage du monde* reçoit le Prix des écrivains genevois qui permet de financer la publication de l'ouvrage, et *Sur la route de Babadag* reçoit le prestigieux Prix Nike en 2005 (équivalent du Goncourt français). Nicolas Bouvier et Andrzej Stasiuk sont donc ainsi deux grandes figures de la littérature de voyage contemporaine. L'un en est, pour ainsi dire, le pionnier, le second est salué par les critiques occidentales comme le « *Polish Jack Kerouac* » [Jack Kerouac polonais].[22] Cette analogie semble se justifier puisque « *of course you can hear Kerouac echoed in this book's title* »[23] [bien sûr, on entend la référence à Kerouac dans le titre du livre]. Seulement, si les éditeurs franco-anglais ont choisi de souligner - voire créer - cette parenté en traduisant le titre polonais *Jadąc do Babadag* par *On The Road To Babadag / Sur la route de Babadag,* cela n'apparaît pas dans les titres polonais, puisque le livre de Jack Kerouac *On The Road / Sur la route* a été traduit par *W drodze.* Nul besoin de savoir parler polonais pour remarquer qu'entre *Jadąc do Babadag* et *W drodze,* l'intertextualité n'est pas frappante. Et ce, même s'il est de notoriété publique que Stasiuk, en adolescent passionné de la *beat generation,* a lu Kerouac. Stratégie commerciale, peut-être, cela témoigne toutefois d'une perspective occidentalo voire eurocentrée. De plus, les critiques franco-britanniques insistent sur le

21 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.*, p. 47.
22 James Hopkin, « Drinking to the fall of communism », *The Guardian*, 3 février 2001.
23 Thomas McGonicle, « Book review: “On the Road to Babadag” by Andrzej Stasiuk », *Los Angeles Times*, 2 août 2011.

côté rebelle et la démarche décentrée de « la nouvelle star des lettres est-européenne »[24], alors même qu'ils ont traduit *Jadąc do Babadag* sept ans après sa parution en Pologne.[25] Stasiuk voyage ainsi dans des lieux où personne n'irait – c'est-à-dire en Europe de l'Est.[26] Au demeurant, « *Travels In The Other Europe* » [Voyages dans l'autre Europe] est le sous-titre choisi par les éditions anglo-saxones pour la parution de *Jadąc do Babadag.* Or, cette « autre » Europe, Stasiuk, lui, la déclare familière – c'est *son* Europe. Les périphrases ne manquent pas pour qualifier ses voyages dans ce que Freud appelle « *Das Unheimlich* » [In-Familier, inquiétante étrangeté] : « *some obscure but deep-rooted parts of Eastern Europe* »[27][quelques parties obscures mais profondément enracinées de l'Europe de l'Est], « *some of the more unfamiliar corners of Europe* »[28] [quelques uns des coins les moins familiers de l'Europe] etc. On voit bien que l'image de Stasiuk en France et dans les pays anglo-saxons en général est pour le moins prisonnière de stéréotypes auto-centrés.[29]

2 Un rapport privilégié à l'image

Malgré des parcours intellectuels et des projets de vie discordants, nos auteurs se rejoignent cependant par leur intérêt prononcé pour l'image, ou plus précisément, pour les arts visuels. Couché à plat ventre sur le tapis du salon (Bouvier), ou assis sur les bancs d'école (Stasiuk), ils ont commencé par observer les images de l'atlas scolaire, puis sont partis les vérifier en voyageant, avant de les incorporer au sein de leur œuvre et de leur travail.[30] Tous trois (Thierry Vernet est peintre!) ont ainsi un rapport privilégié à l'image.

C'est précisément un album d'images qui a valu à Nicolas Bouvier son heure de gloire sur la tyrannique gouvernante prussienne, lui servant de passeport pour entrer dans le monde des adultes. Son premier « Thesaurus Pauperum » comme il aime à l'appeler, fut l'album NPCK (Nestlé, Peter, Cailler, Kohler). Édité par quatre fabricants de chocolat suisse, l'album contenait des encadrés

24 « Andrzej Stasiuk, le colosse des Carpates, actualité Culture - Le Point », [En ligne : http://www.lepoint.fr/culture/2007-03-08/andrzej-stasiuk-le-colosse-des-carpates/249/0/123602]. Consulté le 7 avril 2014.

25 Parution en anglais : Andrzej Stasiuk, *On The Road To Babadag - Travels in the Other Europe*, (2004) trad. du polonais par M. Kandel, co-éd. New-York : Harcourt / Londres : Harvill Secker, 2011, 272 p.

26 La notion d' « Europe de l'Est » fait l'objet d'amalgame dans les articles de presse : elle englobe l' Europe centrale, orientale, balkanique, c'est-à-dire les anciennes Républiques Socialistes et Soviétiques comme les anciennes Républiques Populaires.

27 Thomas McGonicle, *op. cit.*

28 Jim Anderson, « Nonfiction review: "On the Road to Babadag." », *Star Tribune*, 8 juillet 2011.

29 Quelques critiques et articles de recherche sérieux commencent cependant à voir le jour en France : Anne-Marie Monluçon, « Ryszard Kapuściński et Andrzej Stasiuk, deux écrivains polonais à fronts renversés ? », *Recherches & Travaux*, mai 2012, p. 141-171 ; Anne-Marie Monluçon, « L'autoportrait fragmentaire du narrateur dans Contes de Galicie d'Andrzej Stasiuk », *Recherches & Travaux*, décembre 2009, p. 81-95 ; et les articles de François Bon sur son site internet : Le tiers livre, web & littérature [En ligne : tierslivre.net] Consulté le 5 avril 2014.

30 *L'Usage du monde,* p. 12 ; Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *op. cit.* p.115.

biographiques sur les « grandes figures de l'histoire mondiale », ainsi que des vignettes à collectionner et à coller en vis-à-vis. L'ayant secrètement appris par cœur, il a su se servir de ses connaissances à bon escient, gagnant ainsi le droit de passer la soirée à discuter avec les adultes, au grand dam de la gouvernante.[31] Au-delà de l'anecdote, c'est en 1955, au Japon, que Nicolas Bouvier fit de l'image son métier en se faisant photographe « pour ne pas mourir de faim », dit-il.[32] À son retour, il présente plusieurs expositions et publie des récits-photos de ses voyages.[33] Il utilise ses acquis photographiques lorsqu'en 1956, il devient iconographe, c'est-à-dire chercheur d'images. L'Organisation Mondiale de la Santé lui attribue sa première mission qui consiste alors à rassembler des images sur la symbolique de l'œil : coïncidence ? Avec cinquante kilogrammes de matériel photographique sur le dos, Nicolas Bouvier voyage de bibliothèques en musées, de cabinets en hôtels particuliers, en quête d'images oubliées. La tête dans les images, il se constitue au fil de ses trouvailles une solide « culture de l'image », culture « moins académique » « [qui] complète très heureusement la culture du texte ». Il dit avoir désormais une « lecture très visuelle ».[34] Nicolas Bouvier possède ainsi un « musée imaginaire […] avec des images que personne ne lui demande et qui lui font signe », au point d'y laisser parfois sa santé mentale.[35] Son amitié avec Thierry Vernet le porte à toujours réfléchir sur la peinture, comme en témoigne leur correspondance, au cours de laquelle le peintre lui livre ses réflexions, ses découvertes et ses doutes sur son art : « C'est l'œil qui compte, pas la main », lui écrit-il.[36]

En ce qui concerne Andrzej Stasiuk, même s'il ne publie pas (encore) ses photos, il voyage toujours avec un appareil photographique – ou du moins avec un ami photographe. En témoigne sa « boîte en plastique » (p. 327) remplie de clichés pris au cours de ses errances, qu'il aime à rouvrir, notamment pour écrire, comme le montre cette citation tirée de « Sur la route d'Istanbul » : « Je vérifie sur les photos et vois que le vent soufflait depuis la mer de Marmara en direction de la mer Noire. C'est la direction qu'indiquent les drapeaux ».[37] L'image prend une place importante dans son œuvre, place qu'il est difficile de se représenter en tant que lecteur français – voire occidental, voire autre que polonais. En effet, si nombre de ses écrits originaux sont illustrés par son ami Kamil Targosz et si, en tant qu'éditeur, il aime à placer une photographie en couverture (principalement

31 Cet épisode est relaté par Nicolas Bouvier dans : Éliane Bouvier (dir.), *op. cit.* « Thesaurus Pauperum ou la guerre à huit ans », pp. 1242-1243.
32 *Ibidem*. « Route et déroute » p. 1308.
33 Nicolas Bouvier, Thierry Vernet et Pierre Starobinski, *Dans la vapeur blanche du soleil: les photographies de Nicolas Bouvier*, Genève : Zoé, 1999, 206 p. ; Nicolas Bouvier et Daniel Girardin, *L'oeil du voyageur*, Paris : Hoëbeke : Lausanne : Musée de l'Élysée, 2008, 117 p.
34 Éliane Bouvier (dir.), *op. cit.* « Route et déroute » p. 1317.
35 *Ibidem*. « Tribulations d'un iconographe » p. 1094.
36 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier dans leur correspondance, *op. cit.* p. 1371.
37 Katharina Raabe et Monika Sznajderman (dir.), *Odessa transfer: chroniques de la mer Noire*, Lausanne : Noir sur blanc, 2011, « Sur la route d'Istanbul » p. 70.

celles de Josef Koudelka), cela ne transparaît pas dans les éditions étrangères de ses livres. Par ailleurs, un de ses derniers ouvrages réalisé avec le photographe Dariusz Pawelec n'a été traduit qu'en Allemagne.[38] Seule fait exception à la règle sa collaboration à des ouvrages collectifs, publiés par les éditions Noir sur Blanc, qui mêlent textes et photographies.[39] C'est donc une vision partiellement tronquée de l'œuvre de Stasiuk qui nous parvient en France, et même en Europe. Pas une édition étrangère ne publie les couvertures originales – c'est-à-dire celles initialement choisies par Stasiuk dans la mesure où il est son propre éditeur. Ainsi, concernant ses trois récits de voyage *Dukla*, *Fado* et *Sur la route de Babadag*, les versions françaises présentent systématiquement des couvertures différentes. Parfois, les éditeurs maintiennent l'idée d'une photographie mais changent l'artiste[40], parfois ils modifient le support de l'image[41], et ce, lorsqu'ils n'optent pas pour une toute autre illustration – non artistique.[42]

Ainsi, même si cela est moins évident à propos de Stasiuk, l'intérêt des auteurs pour l'image trouve son expression dans leurs œuvres qui mêlent à la fois texte et images – dessins comme photographies – et notamment dans celles qui nous intéressent, à savoir *L'Usage du monde* et *Sur la route de Babadag.* Si la présence des images dans ces récits subit des transformations éditoriales, les critiques font également l'impasse à leur sujet. Ces coupes et ce silence portent à croire que les images n'ont pas grande valeur dans l'économie de l'œuvre. À cet égard, Thierry Vernet, auteur des dessins de *L'Usage du monde*, est souvent présenté comme une annexe de Nicolas Bouvier : il est l'ami, le compagnon de route, le « frangin », le « compère » – mais jamais l'artiste.[43] Après de longs mois de combats acharnés auprès des éditeurs français, et avec le soutien de Nicolas Bouvier, il réussit à avoir son nom inscrit sur la couverture. Il fait toutefois des concessions sur les éditions étrangères.[44] Pour la publication du livre en France, il a dû proposer des jaquettes de couverture différentes de celle de l'édition suisse originelle : le dindon de l'édition Droz (1963) ne convenait

38 Andrzej Stasiuk et Dariusz Pawelec, *Dziennik pisany później*, [non traduit] Wołowiec : Czarne, 2010, 164 p.

39 Katharina Raabe (dir.) et Monika Sznajderman (dir.), *Last & lost: atlas d'une Europe fantôme*, Lausanne : Noir sur blanc, 2007, 438 p. ; Katharina Raabe (dir.) et Monika Sznajderman (dir.), *Odessa transfer: chroniques de la mer Noire*, Lausanne : Noir sur blanc, 2011, 333 p.

40 Concernant l'édition française de *Fado,* la photographie originelle de Koudelka est remplacée par une autre de Gérard Rondeau.

41 Concernant l'édition française de *Dukla,* les dessins originels de Targosz sont bannis du livre, et celui de la couverture est remplacé par une photographie de Koudelka.

42 Concernant l'édition française de *Sur la route de Babadag,* la photographie originelle de Krassowski est remplacée par une carte de l'Europe centrale.

43 Jérôme Dupuis, « Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, frangins pour toujours », [En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/correspondance-des-routes-croisees_945435.html]. Consulté le 29 mai 2014; Martine Laval, « Les meilleurs amis du monde : les voyageurs Nicolas Bouvier et Thierry Vernet », [En ligne : http://www.telerama.fr/livre/les-meilleurs-amis-du-monde,62535.php]. Consulté le 29 mai 2014.

44 Sur les tribulations éditoriales : Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *op. cit.* Partie IV pp.1147-1386 et Jérôme Dupuis, « Nicolas Bouvier: Comment *L' Usage du monde* est devenu un livre culte », [En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-italique-l-usage-du-monde-italique-est-devenu-un-livre-culte_809125.html]. Consulté le 3 avril 2014.

pas à la maison Julliard (1964) (voir annexe B. a.). De plus, l'emplacement et le nombre des dessins varie légèrement d'une édition à l'autre : l'édition Quarto des œuvres complètes de Nicolas Bouvier présentent davantage de dessins (quarante-huit) que notre édition Payot de référence (quarante-cinq), ainsi que des photographies de Nicolas Bouvier prises lors du voyage. L'iconographie de Quarto est donc plus riche, et sûrement plus proche du projet initial des amis. L'influence des éditeurs n'est pas non plus négligeable au sujet de *Sur la route de Babadag* (voir annexe B. b.). L'édition polonaise présente une photographie de Witold Krassowski et une de Wojciech Prażmowski respectivement en première et quatrième de couverture. Cependant, les éditions Bourgois n'ont gardé des images d'origine que la photographie d'André Kertész, placée au cœur de l'ouvrage (voir annexe C). Krassowski et Prażmowski sont deux photographes contemporains, l'un polonais, l'autre tchèque mais vivant en Pologne. Le premier est reporter photographe, plusieurs fois membre du jury de Word Press Photo, il travaille pour de célèbres quotidiens internationaux comme *Libération*, *Time*, *Der Spiegle* etc. Le second est davantage un artiste-photographe qui compose notamment ses photos à partir d'autres plus anciennes, jaunies. Krassowski comme Prażmowski sont tous deux membres de la *Związek Polskich Artystów Fotografików* (ZAPF) [Association des Artistes Photographiques Polonais].[45] D'origine hongroise, André Kertész (1894-1985) est, quant à lui, considéré comme le père du photo-journalisme. Il fut l'un des premiers « photographes vagabonds » à arpenter les campagnes hongroises comme les rues new-yorkaises, à l'affût de la bonne image : « Je fais ce que je sens, c'est tout ». Ainsi, « pas d'image sans accord intime, spontané, avec la sensibilté ».[46] C'est donc en tant qu'éditeur et écrivain qu'Andrzej Stasiuk a choisi de placer dans son œuvre trois clichés de ces photographes centre-européens, plus ou moins reconnus internationalement, et aux démarches quelque peu différentes (une sociale et une plus artistique). Qu'ont en commun ces trois photographies et qu'apportent-elles à l'œuvre de Stasiuk ? Pourquoi les a-t-il choisies ? Outre le fait qu'elles expriment un certain rapport au temps, ce que nous étudierons plus tard, elles sont constitutives du sens du récit dans la mesure où elles entrent en résonance avec le texte, ce que nous étudierons progressivement. Bien que les images de *L'Usage du monde* et celles de *Sur la route de Babadag* soient très différentes par leur style, elles ont ceci de commun qu'elles sont en noir et blanc, et qu'elles ne sont introduites dans le livre par aucun texte. Il n'y a en effet ni titre ni légende et donc aucune programmation de l'image par le texte.[47] Leur mode d'apparition dans les ouvrages est celui de l'évidence - « c'est tel » dirait Roland Barthes.[48] Si dans *L'Usage du monde* l'image apparaît avant le texte, elle ne se manifeste que tardivement dans *Sur la*

45 « Związek Polskich Artystów Fotografików », [En ligne : http://www.zpaf.pl/]. Consulté le 29 mai 2014.
46 Evelyne Rogniat, *André Kertész: le photographe à l'oeuvre*, Lyon : Presses universitaires, 1997, p. 46.
47 L'édition française de *Sur la route de Babadag* a ajouté un titre à la photographie de Kertész. p. 237.
48 Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris : L'Etoile : Gallimard : Seuil, 1980, p. 16.

route de Babadag. Telle une « péninsule démarrée » selon la formule de Rimbaud, elle semble surgir de nulle part, créant ainsi un effet de surprise sur le lecteur.[49] Nul texte introductif et nulle mention anticipatrice ne l'annoncent, elle était jusqu'alors camouflée parmi l'écriture monochrome. De même, jamais Nicolas Bouvier ne renvoie explicitement aux dessins de Thierry Vernet, laissant l'image parler pour elle même - ou plutôt, la laissant échanger avec le texte. La relation du texte et de l'image au sein de l'œuvre constitue une forme hybride caractéristique du genre viatique.

3 Le genre viatique : la mise en forme du voyage, en texte et en image

Selon Charles Forsdick, une des caractéristiques essentielles du récit de voyage est son interdisciplinarité qui en fait une « *exemplary comparatist practice* » [une pratique comparatiste exemplaire]. Ainsi, « *Travel writing, as a result of its subject matter, is an inherently transcultural, transnational, even translingual phenomenon. It might be argued, in addition, that of all literary genres, the travelogue is itself – along with perhaps one of its closest relations, the novel – the literary form most likely to be subject to cross-cultural displacement* » [Le récit de voyage, conformément à son objet d'écriture, est un phénomène intrinsèquement transculturel, transnational et même translinguistique. À cela, l'on peut ajouter que, de tous les genres littéraires, le récit de voyage est - avec peut-être une de ses plus proches relations, le roman – la forme littéraire la plus à même de faire l'objet de déplacements interculturels].[50] Le récit de voyage transcende ainsi toutes les frontières traditionnelles (la culture, la nation, la langue), et même, c'est le cas pour nos œuvres, celle de l'art. Les propos de Charles Forsdick peuvent alors être complétés, en indiquant que le récit de voyage est également transartistique. Ce dernier voit alors dans le récit de voyage un potentiel immense de décloisonnement des champs de recherche et de leur fédéralisation internationale. Le récit de voyage serait à la fois ce point focal qui concentrerait les chercheurs du monde entier, et cet épicentre d'où rayonnerait de manière généralisée ce savoir interdisciplinaire. Les chercheurs britanniques ont cherché à concrétiser ce projet en créant « *The International Society for Travel Writing* » [l'Association Internationale pour le récit de voyage] qui coordonne et centralise les recherches et les compte-rendus de colloques via une plate-forme internet. En raison de cette interdisciplinarité, la critique, déclare Adrien Pasquali, a buté sur la définition d'un genre du récit de voyage. Si elle s'est efforcée d'établir une série de traits distinctifs, ce n'est que « pour les reverser tous au compte d'une dénomination générique subsumante : comme si une classe de textes

49 p. 237 de l'édition française et p. 207 de l'édition polonaise, *op.cit*. – soit au deux tiers des ouvrages.
50 Charles Forsdick, *op. cit.*, p. 287.

disparates pouvait se trouver ainsi définie et légitimée ». Le récit de voyage ne se laisse en effet pas comprendre dans une pensée normative, poursuit-il : c'est un « genre composé d'autres genres » - au même titre que le roman.[51] Il tend vers ce que Philippe Antoine, directeur de Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages, nomme une « propension au mélange » laquelle répond à une logique de « l'aléatoire » (l'inachevé, l'imprévisible, le fragmenté). Cette disparité de l'œuvre viatique en fait un « laboratoire » d'exploration des potentialités du récit[52], dont l'objectif est de se tenir au plus près de l'expérience vécue qui est à la fois une expérience de l'autre et de soi, sensorielle et spirituelle, familière et étrangère.[53]

De fait, les auteurs énoncent tous trois le projet utopique d'une œuvre totale qui relate au mieux le voyage dans sa globalité. Nicolas Bouvier et Thierry Vernet parlent dans leur correspondance d'un « livre du monde ». Andrzej Stasiuk émet lui aussi l'idée ironique d'une « réserve » (p. 259) d'écriture qui conserverait et protégerait toutes les choses vues, les images et les événements, leur servant de refuge contre l'oubli. « Je devrais établir un catalogue, créer une encyclopédie de tous ces événements, de tous ces lieux, écrire une histoire où le temps ne joue aucun rôle [...] » (p. 304). Mais l'utopie n'a de sens que dans la mesure où elle ne sera jamais atteinte, car si un tel livre contenant l'univers existait effectivement – un « indicateur universel » - Stasiuk admet qu'il n'aurait plus aucune raison de voyager et d'écrire (p. 290). Afin de concrétiser de tels projets, les auteurs font coexister les formes artistiques au sein de leurs œuvres : art scriptural et art visuel s'y conjuguent, exprimant à leur manière une vision du monde. Par définition un « livre du monde » transcende toutes catégorisations et le dialogue des arts rend ces œuvres difficilement classifiables. Les éditeurs ont longtemps regimbé face au projet ambitieux voire présomptueux - « pour un premier livre » - de *L'Usage du monde*.[54] Étant son propre éditeur, Stasiuk a été épargné de ces péripéties éditoriales, du moins en Pologne, car à l'étranger les images de couvertures ont fait l'objet de modifications comme nous l'avons déjà mentionné. Lorsque Nicolas Bouvier et Thierry Vernet présentent leur formule initiale « photographies-textes-dessins » aux éditeurs francophones, Arthaud « mesure- les difficultés qu'il y aurait à insérer [*L'Usage du monde*] dans l'une ou l'autre collection » et la *Nouvelle Revue Française* manifeste sa « peur de changer les habitudes du public».[55] « Sommes-nous complètement hors des rails ? » finit par demander Thierry Vernet.[56] Finalement la maison d'érudition Droz s'accorde à placer l'ouvrage en dernière page de leur

51 Adrien Pasquali (1994) *op. cit.*, p. 92-93.
52 *Voyages de la lenteur*, Philippe Antoine (éd.), Caen : Lettres modernes Minard, 2010, 223 p., (« La Revue des lettres modernes. Série Voyages contemporains. », 1). Introduction.
53 « Brusquement, tout devient familier » écrit Andrzej Stasiuk p. 87 de *Sur la route de Babadag, op.cit.*
54 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *op. cit.*, p. 1311.
55 *Ibidem.* pp. 1298-1299.
56 *Ibidem*. p. 1365.

catalogue d'hiver, avec pour mention: « Et pour vos étrennes ».[57] De part l'hybridité de leur forme, ces récits sont inclassables - ils n'admettent aucun catalogage. Pour les auteurs, si le problème se pose effectivement de traduire le voyage en tant qu'il est une expérience polymorphe, c'est-à-dire revêtant diverses formes, la solution est alors de l'exprimer au travers d'une œuvre amorphe, c'est-à-dire sans structure déterminée. Ils optent alors pour la disparité des formes (dialogue des arts) ainsi que pour la pluralité des cadres et des registres narratifs - ils privilégient une esthétique du mélange. Affranchi de toutes contraintes stylistiques, le discours des voyageurs se veut tour à tour philosophique, historique, ethnographique, poétique, méditatif, humoristique, politique, sociologique, satirique etc. Il mêle descriptions réalistes, excursions mentales et pamphlets contre la société occidentale. La juxtaposition des discours est intrinsèquement liée à l'expérience du voyage au cours de laquelle le voyageur se fait à la fois observateur et acteur, critique et partie prenante, ce qui influe sur la structure du récit.

Alors qu'il est possible d'établir une typologie des étapes du voyage de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, il est beaucoup plus difficile de retracer l'itinéraire d' Andrzej Stasiuk. *L'Usage du monde* se présente comme un journal de voyage dont les différents fragments narratifs sont liés entre eux par des « titres », qui sont tout autant de données référentielles telles des dates, des heures, des noms de lieu ou de route. Les éléments disparates de la narration sont ainsi tenus ensemble et articulés par des indications spatio-temporelles. La composition de *Sur la route de Babadag* est davantage fragmentée. Il s'agit en effet du récit stratifié de plusieurs voyages à l'intérieur duquel les chapitres ne constituent pas une unité chronologique ou géographique. À ce titre, *Sur la route de Babadag* peut être considéré comme une sorte de *Mille et une nuits* de l'Europe orientale. Outre le fait que tous deux sont constitués de plusieurs récits, la ville de Bagdad (où se situe l'histoire cadre) trouve son écho dans la ville Roumaine de Babadag. De même que Shéhérazade diffère l'heure de sa mort en contant chaque nuit une histoire au calife, Stasiuk diffère l'heure de la disparition des choses vues en les couchant par écrit. Les rares dates qu'il mentionne ne nous aident à reconstituer qu'approximativement la chronologie de ses voyages, dont on déduit qu'ils s'étalent sur une période de vingt ans, soit des années 1980 (p. 10) aux années 2000 (p. 316). Et puis « [À] quoi bon la chronologie – sœur de la mort ? » (p. 199). Elle ne semble pas avoir sa place dans les pays qu'il traverse : « C'était peut-être dimanche, si toutefois le calendrier était d'un quelconque usage dans un tel endroit » (pp. 13-14). Stasiuk semble privilégier le temps cyclique car en effet, s'il ne donne que peu de date, il précise en revanche les moments de la journée, les jours de la semaine, les mois de l'année, les saisons - inscrivant ainsi son récit dans un temps immémorial. De même, la

57 Nicolas Bouvier, Thierry Vernet et Alain Dufour (préf.), *L'Usage du monde* (1963) Librairie Droz, 1999, « Préface » p.16.

transcription de ses voyages ne suit pas une géographie linéaire. Bien que le récit soit ponctué de noms de lieux, c'est davantage pour leur poésie que pour leur rigueur géographique. L'auteur se livre à de véritables « prières géographiques », « Avé Maria topographiques » ou encore « litanies cartographiques » (p. 208) qui réunissent dans un même espace écrit des lieux parfois géographiquement éloignés. Autrement dit, il dessine sa propre géographie sur l'espace de la page, mentionnant les lieux tels qu'ils apparaissent et se chevauchent dans l'espace de sa mémoire. Il établit ainsi une cartographie sensible, faisant de la page le lieu de projection de ses souvenirs.

> Murska Sobota, Ljutomre, Ptuj, Rogatec, Rogaška Slatina (p.126) [en Slovénie].
> Gönc, Telkibánya, Bózsva, Pálháza, Hollóháza, Kékéd, Füzér (p. 203) [en Hongrie].
> Košice, Tokaj, Arad, Timişoara, Skopje (p. 250) [en Slovaquie, Hongrie, Roumanie, Macédoine].

De plus, la destination promise et annoncée dans le titre ne sera, quant à elle, atteinte qu'à la fin du récit. Mais c'est à peine si elle est esquissée puisque l'auteur ne s'y attarde pas : « Babadag : deux fois dans une vie, deux fois cinq minutes. Le monde est composé de tels fragments, miettes d'un rêve chaud, hallucinations et fièvre ardente de car » (p.309). Il existe ainsi chez Stasiuk une analogie entre la fragmentation du récit et la fragmentation du monde qu'il décrit. Si le lecteur est déçu, c'est parce qu'il s'attendait, tel un touriste, à suivre un itinéraire balisé ou à faire la visite d'un lieu en bonne et due forme. Or, ce n'est pas tant à *Babadag* que *Sur la route* que nous emmène Stasiuk. Ce brouillage des repères spatio-temporels plonge le lecteur dans la confusion. Il se retrouve, tel notre voyageur, « Sans indicateur, sans description, sans plan, [s'] en remettant au hasard […] » (p.290). Stasiuk reproduit par le morcellement de son écriture les conditions dans lesquelles il voyage, incitant le lecteur à s'y conformer et à adopter son mode de voyage. La forme destructurée du livre se déduit donc de la manière dont Stasiuk voyage : elle est à l'image de ce « bordel balkanique » qu'il parcourt.[58] Cela est vrai également de *L'Usage du monde* qui se veut aussi simple et léger que le fut la vie sur la route. « [L]a vie, encore indigente, n'avait que trop besoin de *formes* [...] » (p. 26) écrit Nicolas Bouvier. Il lui donne justement une forme, celle de l'œuvre, en cherchant constamment à « alléger l'écriture ».[59] Il pose une équivalence entre le voyage et son écriture qui sont deux états pour lesquels l'individu doit se faire aussi « léger que cendre » :

> Le but de l'état nomade n'est pas de fournir au voyageur trophées ou emplettes mais de le débarrasser par érosion du superflu, c'est dire de presque tout […] On se retrouve réduit et allégé. [...] De retour à l'état sédentaire […] il faut veiller à ne pas reprendre cette corpulence et cette opacité qu'on se flattait d'avoir perdues. Et si l'on souhaite raconter ce qu'on a vu, être, dans la définition stendhalienne, « un miroir promené le long d'une grande route », il faudra que le langage subisse la même épreuve, chaque mot passé au feu et comme alchimiquement « éprouvé », tout ce qui sonne juste étant le fruit de combustions ou de distillations successives qui s'opèrent souvent à notre insu.

58 Quatrième de couverture des éditions Christian Bourgois.
59 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *op. cit.*p. 1288.

> L'écriture, lorsqu'elle approche du « vrai texte » auquel elle devrait accéder, ressemble intimement au voyage parce que, comme lui, elle est une disparition. Certes pas affirmation de la personne mais sa dilution consentie au profit d'une totalité qu'il faut sinon exprimer (on ne peut pas), au moins rejoindre. Toute opération menée à son terme implique un effacement quasi sacrificiel de l'opérateur.[60]

De même, contrairement à ses prédécesseurs orientalistes qui ramenèrent de l'Orient ses couleurs (l'Orient est « une fête pour l'œil » écrit Delacroix dans son *Journal*), Thierry Vernet opte pour la sobriété des dessins en noir et blanc et la simplicité du trait stylisé. Réduits à l'essentiel, ses dessins sont ainsi à l'image du dépouillement et de l'ascétisme que fut leur voyage en Orient. Partis sur les routes avec pour tout chargement une machine à écrire, du matériel de peinture et des instruments de musique, les amis ont opté pour le voyage pauvre : « la vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir » (p. 30).

> On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels […]. Sans ce détachement et cette transparence, comment espérer faire voir ce qu'on a vu ? Devenir reflet, écho, courant d'air, invité muet au petit bout de la table avant de piper mot.[61]

La forme que prend leurs œuvres se modèle à partir de la matière même du voyage. Errances ou indigence, elle en épouse les contours pour s'en faire le reflet. Le travail sur la prose et sur le dessin ainsi que la conjugaison des arts du texte et de l'image font de ces récits des œuvres hybrides, un « curieux objet » qui exprime une relation au voyage, « propre à se tenir au plus près des choses et des êtres ».[62] Or, c'est précisément cette authenticité du récit que le lecteur questionne. Paradoxalement, si l'image reflète bien une réalité vécue, elle ne renvoie pas explicitement aux lieux visités et de cette façon, elle déçoit le lecteur. Relevant également du genre autobiographique, le récit de voyage se doit de répondre à un certain degré de référentialité, d'autant plus qu'il rend compte d'un ailleurs pas nécessairement vérifiable immédiatement. Le contrat de lecture, qui n'est autre qu'un pacte de vérité, repose donc sur la sincérité de l'écrivain et la confiance du lecteur. Mais le lecteur n'est pas crédule : les images ne sont pas gages d'authenticité. En effet, la photographie de *Sur la route de Babadag* n'a pas été prise sur place et les dessins de *L' Usage du monde* ne sont pas de fidèles copies de la réalité. De plus, les dessins sont présents jusqu'à la dernière page de l'œuvre alors même que les amis se sont séparés : Thierry Vernet n'a en effet pas accompli la fin du voyage que relate Nicolas Bouvier. Les images semblent donc être disqualifiées en tant que certificat de présence. Mais selon Adrien Pasquali, le récit de voyage n'est pas tant un compte-rendu objectif du monde qu'un « usage du monde et de soi ». Il s'agit bien de « l'individualisation d'une expérience

60 Éliane Bouvier (dir.), *op. cit.* « Réflexion sur l'espace et l'écriture » pp. 1061-1062.
61 Nicolas Bouvier cité p. 84 dans Adrien Pasquali 1996, *op. cit.*
62 Philippe Antoine, *op. cit.* Introduction.

singulière, centré sur soi et son rapport au monde » qui « relate les échos de cet univers dans l'individualité qui voyage et observe ».[63] Le récit n'est donc pas faussement neutre ni pseudo-objectif mais pleinement assumé, et si les images ne correspondent pas aux attentes du lecteur, elles n'en ont pas moins une valeur référentielle subjective – laquelle se révèle dans la relation qu'elles entretiennent avec le texte. Le récit de voyage est bien un exercice de subjectivité, au sein duquel l'image, en tant que moyen d'expression, à toute sa place.

II Une unité insécable

1 Iconotextes : une relation morphologique

Paradoxalement, le récit de voyage tire son unité de son hybridité - il naît précisément de cette tension oxymorique entre totalité et disparité, harmonie et fragmentation. Plus exactement, *L'Usage du monde* et *Sur la route de Babadag* sont des œuvres polyphoniques au sein desquelles dialoguent les arts du texte et de l'image. C'est principalement cette narration double qui, dans nos œuvres, crée la tension inhérente à tout récit de voyage : elles se constituent ainsi en mosaïque - ou en kaléidoscope. La première métaphore est empruntée à Nicolas Bouvier qui identifie le monde aux « morceaux épars d'une mosaïque détruite » que l'écriture se charge de rassembler et de composer en une forme abordable - le récit de voyage :

> « Je me bricole des petits morceaux de savoir comme on ramasserait les morceaux d'une mosaïque détruite, partout où je peux, sans esprit de système. Et je vois ces choses se mettre en place, d'une façon mystérieuse, comme à l'intérieur d'une sphère où tout conspirerait à achever une sorte d'ensemble harmonique, polyphonique ».[1]

Telle Isis réunissant le corps dépecé d'Osiris, le récit de voyage se charge de résoudre l'anagramme du monde, le tenant en une unité faite de pluriel.[2] La seconde métaphore est formulée par Stasiuk pour désigner cet ensemble d'éléments hétéroclites qui composent « son » Europe. L'écriture est pour lui le seul moyen de saisir et retenir le caractère éphémère d'une vision. Elle consigne et immortalise toutes ces formes et ces couleurs, tous ces événements et ces choses vues, dans un jeu de miroir et de déformation qui oscille entre réalité et imagination. Il écrit ainsi :

> [Le] savoir ne m'est, en principe, d'aucune utilité, mais je l'accumule pour remplir tant bien que mal, l'espace, pour recommencer tout depuis le début, refaire, écrire un incessant prologue à ce qui a eu lieu, parce que c'est la seule manière de faire revivre, ne serait-ce qu'un instant, le passé et le sans-vie [...]. Je répète donc ce désespérant mantra des noms et des paysages, car l'espace

63 Adrien Pasquali 1994, *op. cit.*, p. 91.
1 Nicolas Bouvier cité p. 85 dans Adrien Pasquali (1994), *op. cit.*
2 Pierre Starobinski parlant des anagrammes de Saussure, *Les Mots sous les mots.*

> meurt plus lentement que moi, […] pour que cette cour des miracles, cette grande route, ce kaléidoscope s'immobilise un instant au moins, s'arrête avec moi au-dedans de lui. (p. 208).

Son œuvre cherche à rassembler les images du voyage, telle sa boîte en plastique qui contient ses souvenirs photographiques. Mosaïque ou kaléidoscope, les récits constituent le foyer focal d'une vision divergente et plurielle. Ils mêlent texte et image afin de rendre compte de la disparité du monde aperçu au cours des voyages. En effet, « [...] la vie est plutôt composée des bribes du présent qui se déposent dans la mémoire et [qu']en réalité, notre monde ne se compose même que de cela » (*Sur la route de Babadag* p.82). Paradoxalement, ces récits forment donc précisément une unité dans le recours à des moyens d'expression différents.

Dans les années 1980, à partir de ses recherches en littérature et de son expérience de photographe, Michael Nerlich forge le terme d'iconotexte pour désigner « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable » ou encore « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) […] et qui – normalement mais non nécessairement- a la forme d'un « livre » ».[3] Autrement dit, texte et image sont deux éléments inséparables - comme le sont les voyageurs de *L'Usage du monde* : « Pas grand chose à te raconter, mais envie quand même de faire passer un peu de courant dans ce fil qui nous lie ».[4] Leur amitié est à tel point soudée que dans une de ses lettres, Thierry Vernet éprouve le besoin de justifier son mariage avec Floristella Stephani auprès de son ami :

> Et cela aussi il faut que je te le dise afin que tu en sois bien sûr et que pas pour une seconde tu n'en doutes, que l'amour que j'ai pour Floristella, n'a pas enlevé un gramme de l'amitié que j'ai pour toi et que j'aurai toujours. Je conçois bien qu'il ait pu te sembler à un moment que je choisissais entre deux choses, à l'exclusion l'une de l'autre, car le temps, parfois, se fait étroit et il faut faire passer son monde à la file indienne, et encore n'est ce qu'un petit moment, et encore n'est ce qu'une illusion. Ça a été la grande difficulté à Ceylan [lieu de leurs noces], le sentiment que tu pensais ça, et ma grande crainte. C'est pourquoi je te l'affirme encore une fois. Je me réjouis énormément de notre livre. Il faudra vraiment le faire ensemble. Je ne vois pas le sens qu'il aurait autrement.[5]

Le « livre du monde » se conçoit comme la consécration de leur amitié – ce sera *leur* mariage. Il pérennise également leur voyage qui fut, pour ainsi dire, un iconotexte incarné. En effet, voyageant modestement, les amis doivent trouver du travail dans les villes qu'ils traversent pour financer leur périple et les réparations de la voiture. Thierry Vernet expose et vend ses aquarelles, tandis que Nicolas Bouvier propose des articles à la presse, dispense des cours ou donne des conférences. Ils instaurent une dynamique de travail qui repose sur la complémentarité des arts de telle sorte que lorsque les affaires ne marche pas pour l'un, l'autre assure la subsistance : « Pendant une semaine on

3 Alain Montandon, *Iconotextes*, Clermont-Ferrand : Centre de recherche en communication et didactique, 1990, p. 5 Préface et p. 268.
4 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, *op. cit.* 1213.
5 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, *op. cit.* p. 1168.

prospecta la ville. Thierry cherchait un local où exposer ses dessins. Je courais les rédactions, la radio, les clubs culturels pour tâcher d'y placer quelque chose. J'essayai même le lycée français d'Usküdar dans l'espoir d'y trouver des cancres et des leçons. » (p. 90, à Constantinople). De leur collaboration dépend la poursuite du voyage puisqu'ils roulent proportionnellement à l'argent gagné - l'argent est leur carburant : « L'exposition était fermée. Nous avions maintenant assez d'argent pour songer à un voyage dans le nord du pays » (p. 39 à Belgrade). Il s'agit de dessiner et d'écrire pour vivre et voyager : c'est une relation de nécessité – vitale – qui s'établit entre le peintre et l'écrivain. C'est pourquoi il est difficile de concevoir *L'Usage du monde* sans l'une ou l'autre de ses composantes que sont le texte et l'image : le livre a d'ailleurs l'odeur de térébenthine (p. 15 et 76). Par conséquent, alors que la maison d'édition Arthaud s'intéressait aux dessins et que celle de la Nouvelle Revue Française était prête à ne publier que les textes, les amis ont refusé de scinder leur œuvre – elle n'a de sens qu'à deux : « Les déconvenues d'Arthaud ont été bien balancées par le plaisir que j'ai eu de retrouver notre bonne équipe. En voyage non plus, les choses n'allaient pas du premier coup […] S'ils sont trop gourmands, trop timorés, trop cons, reprends notre bonne soupe ».[6] Leur intransigeance quant à la publication de *L'Usage du monde* confirme son statut d'iconotexte car « […] indépendamment de la question de savoir si l'élément visuel ou l'élément textuel peut être lu ou regardé détaché de l'ensemble iconotexte, l'iconotexte en tant qu'iconotexte ne peut en aucun cas être amputé d'un de ses éléments visuels ou textuels qui le composent ». La publication du livre sans les images témoignerait d'un mépris iconoclaste.[7]

De même, on ne peut penser séparément le texte de Stasiuk de la photographie de Kertész dans la mesure où elle semble en être la matrice. Immédiatement après l'apparition de la photographie au sein de l'œuvre, Stasiuk écrit : « Il n'est pas exclu que tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent ait son origine dans cette photographie » (p. 239). Le démonstratif « cette » a une fonction déictique qui renvoie explicitement à la photographie, tandis que le recours au passé composé met en relief la séquelle du passé (la rencontre avec la photographie) dans le présent (l'écriture) et instaure ainsi un rapport de cause à effet. Ces procédés grammaticaux établissent une relation syntaxique de filiation entre le texte et la photographie, laquelle semble avoir engendré l'écriture. Son commentaire de la photographie se ferme sur l'affirmation suivante : « […] tous mes voyages n'ont pour dessein, somme toute, que de trouver enfin le passage menant à l'intérieur » (p. 241). Le parallélisme ainsi construit pose une équivalence entre l'origine du voyage et l'origine de l'écriture, tous deux nés de la photographie. Stasiuk admet tenir sa vocation d'écrivain-voyageur de la photographie de Kertész. S'il s'abstient de répondre à la question *Pourquoi je suis devenu écrivain*

6 Nicolas Bouvier à Thierry Vernet, *op. cit.* pp. 1330-1335.
7 Alain Montandon, *op. cit.* p. 272.

dans son autobiographie, l'on peut désormais répondre « parce qu'une photo m'a fait signe ». Mais comment expliquer le fait qu'à l'inertie de la photographie répond la mise en mouvement de Stasiuk ? Comment comprendre une telle puissance de l'image sur l'individu qui réagit de façon complètement disproportionnée ? Roland Barthes fut un des premiers à réfléchir sur l'émotion photographique et son « principe d'aventure » ou « d'animation ».[8] L'attrait que Barthes éprouve pour une photographie ne relève pas de la fascination mais consiste plutôt en une agitation intérieure qu'il identifie comme étant « la pression de l'indicible qui veut se dire ».[9] Il tente d'écrire sur la photographie pour se libérer de cette soudaine montée d'émotion informe car informulée. Andrzej Stasiuk, que la photographie meut – anime, rejoint exactement la démarche de Barthes. La photographie de Kertész concentre en effet toute la tension oxymorique propre à l'iconotexte. Elle représente des personnages qui marchent sur une route en terre, l'un est aveugle et joue du violon, l'autre est un enfant qui l'accompagne. Autrement dit, elle donne à voir un mouvement immobile, une musique silencieuse et un regard aveugle, qu'elle a figé dans l'espace de son cadre. Stasiuk voyage pour se libérer de cette tension, en en cherchant l'origine dans l'espace. La photographie le lance sur les routes, elle l'emmène hors du cadre, dans un « hors-champ subtil » comme « si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir ».[10] Il cherche à retrouver l'emplacement de la photographie dans le paysage comme si elle était une des pièce du puzzle que constituerait l'Europe centrale : « […] où que j'aille, je traque ses versions couleurs en trois dimensions et parfois j'ai l'impression de les trouver […] Dans [plusieurs] lieux, sur l'écran transparent de l'espace venait en surimpression l'André Kertész de 1921 [...] » (p. 240). Il voyage donc pour reconstituer le kaléidoscope iconotextuel dont la photographie semble être un élément et il écrit pour désamorcer voire exorciser la tension iconotextuelle qu'elle contient. Mais si la photographie anime (met en mouvement) l'auteur en le poussant à voyager, il l'anime (lui donne vie) à son tour en l'actualisant par l'écriture, que nous réactualisons par la lecture. Ainsi donc, dans *Sur la route de Babadag,* c'est également une relation de nécessité qui lie le texte à l'image*,* tous deux engagés dans un processus d'animation réciproque. Dans nos œuvres, texte et image forment une unité iconotextuelle morphologiquement insécable, dans la mesure où leur relation se noue dans la genèse même de l'œuvre.

2 Nouvelle ekphrasis : une relation démocratique

La nécessité actuelle de théoriser la relation texte-image et de la penser au travers de l'objet

8 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 37.
9 Roland Barthes, *op. cit.* p. 37.
10 *Ibidem.* p. 93.

iconotextuel s'inscrit dans une réflexion contemporaine sur l'importance des images dans nos sociétés. Comme Richard Rorty avait perçu un « *linguistic turn* » [tournant linguistique], W. J. T Mitchell identifie aujourd'hui un « *pictural turn* » [tournant pictural]. Puisqu'il est avéré que nous vivons dans une société de l'image, il est indéniable, selon lui, que les images jouent un rôle majeur dans la construction de nos représentations mentales. C'est pourquoi Mitchell déclare qu'il est grand temps de s'intéresser à l'image en tant qu'objet d'étude sérieux, de l'analyser en tant que phénomène socio-culturel et de développer une réflexion critique et théorique à son sujet. Il considère les « *Visual Studies* » [Études visuelles] comme une branche des « *Subaltern Studies* » [Études subalternes] dans la mesure où elles s'intéressent toutes deux aux laissés-pour-compte de la société. Il est conscient du problème éthique que soulève une telle assimilation puisque, en personnifiant les images, il élève leur cause aux côtés de celle des Noirs ou des Femmes, par exemple. La mise en parallèle de leurs revendications est davantage un procédé rhétorique de la part de l'auteur dans le but de montrer à quel point les images ont été négligées, méprisées et même déclassées au sein des arts. Il expose et épouse leur cause afin de comprendre ce que veulent les images - comme le font précisément les études subalternes avec les minorités sociales. Or, « *Pictures want equal rights with language, not to be turned into language* » [Les images veulent les mêmes droits que le langage, et non pas être transformées en langage]. En d'autres termes, elles veulent cohabiter avec le langage d'égal à égal.[11] Mitchell leur attribue cette revendication fictive pour justifier et légitimer son objet de réflexion. Cette lutte pour la reconnaissance est engagée depuis longtemps dans le domaine artistique.

Ainsi, tout écrit théorique sur l'image rappelle sa querelle séculaire avec le texte littéraire, querelle qui s'apparente, selon Liliane Louvel, à une guerre des trônes : « Le rapport texte/image a toujours été conçu en termes agonistiques, en termes de hiérarchie, de domination. Comme si l'on n'avait pu s'empêcher de le penser comme un rapport forcément vertical, comme une lutte de territoires ».[12] Elle rappelle que le lien entre le texte et l'image est avéré depuis l'Antiquité et que leur dialogue, bien que conflictuel, dure encore aujourd'hui. L'écriture a cherché à conquérir l'espace plastique en reproduisant, dans son texte, les effets du visuel. Issu de la tradition poétique épidictique, le procédé littéraire de l'*ekphrasis* en est un exemple. Il s'agit de la description verbale d'une œuvre d'art dont l'objectif rhétorique est de la faire surgir du livre, donnant ainsi l'impression au lecteur de l'avoir sous les yeux.[13] L'hypotypose est également un procédé de conjuration de l'image dont le principe est de reproduire par écrit les effets du visuel en la mettant, elle aussi, sous

11 William John Thomas Mitchell, « What Do Pictures“ Really” Want? », *October*, vol. 77, 1996, p. 82. Mitchell différencie en langue anglaise la notion d'« *image* » de celle de « *picture* ». Cette différenciation sera étudiée dans un second temps.

12 Liliane Louvel, Le Tiers pictural pour une critique intermédiale, Rennes : Presses universitaires, 2010. p. 20.

13 Le prototype de l'*ekphrasis* est la description par Homère du bouclier d'Achille dans *Iliade*, XVIII, 478-617.

les yeux du lecteur. Dans son *Ars Poetica,* Horace établit la proximité des arts, au travers de sa célèbre formule « *ut pictura poesis* », la peinture comme la poésie. Mais étant proches, elles deviennent rivales. Les théoriciens et les professionnels de l'art n'auront de cesse de donner l'ascendant à l'une ou l'autre. L'histoire de l'art ne sera donc que l'histoire de la « *Sister Arts Rivalry* » [la rivalité des Arts sœurs], de la lutte pour la primauté et la reconnaissance. La littérature semble gagner, car si le visuel cherche aussi à s'insérer dans le texte (enluminures, idéogrammes, livres illustrés etc.), on ne lui accorde que rarement le statut d'œuvre d'art. Il est davantage considéré pour sa valeur décorative ou utilitaire qu'artistique.

Susan Harrow, dans un numéro spécial de la revue des *French Studies,* pose les principes d'une nouvelle poétique de l'*ekphrasis* contemporaine. Il ne s'agit pas de renverser le rapport hiérarchique entre art du texte et art de l'image mais de le redresser – ou de l'abolir : « *Collectively, the contributors to New Ekphrastic Poetics demonstrate how writerly texts elude the old binaries, deny dualities, eschew the struggle for mastery; together, they develop more tentative, speculative, creative responses* » [Tous ceux qui contribuent à la définition d'une Nouvelle Poétique Ekphrastique s'attachent à démontrer en quoi les textes écrits se détachent des binarités ancestrales, refusent toute dualité, rejettent la lutte pour le pouvoir ; ensemble [avec l'image], ils développent des réponses plus expérimentales, plus spéculatives et plus créatives]. Le projet d'une nouvelle *ekphrasis* révoque l'idée même d'une hiérarchie entre les arts. Il n'est plus question d'une relation verticale entre texte et image, mais d'un « *more generous lateral engagement* » [un engagement latéral plus souple].[14] Les principes d'une *ekphrasis* contemporaine ainsi posés, Margaret Topping présente au sein de la revue son article consacré à la « relation démocratique » du texte et des dessins dans *L'Usage du monde.* Elle démontre que, malgré la différence de leur langage, texte et dessins dialoguent dans toute l'œuvre, établissant ainsi un rapport d'égalité. Leur cohabitation démocratique est exemplifiée par le choix du noir et blanc pour les dessins qu'elle interprète comme une volonté de mise à égalité avec le texte, qui n'a pas la possibilité de la couleur et ne peut être que noir sur blanc. L'iconotexte est donc l'une des formes que peut prendre l'*ekphrasis* contemporaine.

À l'occasion d'un colloque organisé par Alain Montandon en 1990 à l'Université de Clermont-Ferrand, Michael Nerlich est invité à reconsidérer et à affiner sa définition de l'iconotexte. « L'essentiel, dit-il, est que l'intentionalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s), image(s) ; texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie ».[15] L'iconotexte est donc une forme dans laquelle le texte et l'image se partagent l'espace, fusionnent en

14 Susan Harrow, « New Ekphrastic Poetics », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 64 / 3, 2010, p. 257-259.
15 Alain Montandon, *op. cit.*, p. 268.

un dialogue - tout en gardant chacun leur spécificités propres. C'est « *fifty fifty* ».

> *Fifity fifty* me paraît plus normal et raisonnable qu'un partage inégal. Ce n'est pas pour faire bêtement assaut de générosité que je l'écris. C'est pour des raisons précises et réfléchies […] Ta contribution pèse autant que la mienne dans l'équilibre du bouquin. [...]. D'accord aussi pour coupler nos deux noms dans tout ce qui concerne le livre. On s'arrangera à ce que la présentation reflète le caractère partagé de l'entreprise, sans qu'un des éléments paraisse subordonné à l'autre. Le lien est de nécessité et non de subordination.[16]

Comme ce lien de nécessité n'est pas un lien de subordination, il convient d'écarter de la notion d'iconotexte celles de légende et d'illustration, qui sont ses « bords extrêmes ».[17] La légende, en tant que texte accolé à l'image, programme une certaine lecture de l'image en nous indiquant ce qu'il faut y voir. L'illustration, en tant que mise en image d'une portion de texte, programme également une certaine lecture du texte en mettant en relief un de ses éléments. Autrement dit, l'illustration est un énoncé en image du texte, et la légende un énoncé écrit de l'image. Dans les deux cas, il s'agit d'une interprétation – ou plutôt de la programmation - de l'un des arts par l'autre, qui empêche ce dernier de s'exprimer pleinement. Thierry Vernet s'inquiète d'ailleurs de voir ses dessins considérés comme des illustrations : « D'autre part, j'ai pensé que tout ce qui concerne le livre, en tant que tout, du point de vue contrat et autres papiers porte nos deux noms. Ce sera important pour des suites éventuelles et surtout pour qu'Arthaud et le reste du genre humain se mettent bien dans la tête que mes dessins ne sont pas des illustrations de ton texte mais qu'ils sont un texte. Il faudra les placer dans le livre en en tenant compte ».[18] Les dessins comme le texte sont un langage à part entière et doivent être considérés comme tels au sein de l'œuvre. Nicolas Bouvier exprime sa frustration de ne pouvoir s'exprimer par le dessin : « Pour gagner du temps, je gribouillai moi aussi quelques feuilles, sans parvenir à dépasser la caricature ou le graffiti. Savoir dessiner un corps devrait être aussi naturel que s'exprimer avec précision dans sa langue. Au lieu de me bourrer la tête avec Ulpien et Beccaria, j'aurais été mieux avisé d'apprendre à tenir un crayon. C'est un manque sérieux, une infirmité mortifiante de ne pas pouvoir représenter ce que l'on aime » (p. 331). De même, Thierry Vernet semble éprouver quelque mal à écrire ce qu'il ressent. La lettre qu'il adresse à Nicolas Bouvier en début d'ouvrage consiste en une énumération des produits du marché serbe ainsi qu'en un bref compte-rendu des activités de sa journée. Elle se termine sur l'exclamation suivante : « L'Orient quoi ! » (p. 12), qui résonne comme un cri sur la page. La force métonymique de l'interjection « quoi » (qui contient l'essence même de « l'Orient ») est censée dispenser Thierry Vernet de plus amples explications et révèle par conséquent la difficulté que représente pour lui le fait de s'exprimer par les mots. Ainsi, si Nicolas Bouvier écrit et Thierry Vernet dessine pour

16 Nicolas Bouvier à Thierry Vernet, *op. cit.* p. 1315.
17 Alain Montandon, *op. cit.*, p. 5.
18 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, *op. cit.* p. 1308.

s'exprimer, chacun garde la prérogative de son langage pour traduire son rapport au monde : texte et image sont donc tous deux porteurs de sens. *L'Usage du monde* est bien construit selon un rapport égalitaire et non hiérarchique : égalité financière en ce qui concerne les droits d'auteur, et égalité artistique puisque chacun des arts préserve l'autonomie de son langage.

Dans une moindre mesure, *Sur la route de Babadag* relève aussi de l'esthétique de la nouvelle *ekphrasis* puisque, comme nous l'avons vu, la photographie et le texte s'engendrent mutuellement. Mais quand bien même texte et photographie forment une unité insécable, comment justifier la réciprocité des arts étant donné que l'œuvre n'est pas le fruit d'une collaboration entre artistes ? En effet, si *L'Usage du monde* a été conçu à quatre mains, Stasiuk n'entretient aucun rapport de proximité avec les photographes dont il reprend les clichés. Alain Montandon soulève justement les limites de la définition encore trop vague de l'iconotexte : « ce "genre" essentiellement "dialogique" soulève de nombreux problèmes quant à sa stricte délimitation ».[19] L'iconotexte peut tout à la fois être conçu par une et même personne, par la collaboration d'un plasticien et d'un écrivain (comme *L'Usage du monde*), par une personne d'après l'œuvre d'une autre (comme *Sur la route de Babadag*), il peut être aussi simplement une écriture visuelle ou encore une œuvre dont l'écrivain prend pour canevas une œuvre iconique.[20] La typologie des iconotextes est en cours d'élaboration et ses critères de classification ont encore besoin d'être affinés. Des chercheurs comme Liliane Louvel ou Peter Wagner emploient le terme d'iconotexte à d'autres fins, pour la « commodité » de l'expression. L'iconotexte est pour eux un objet au sein duquel un support artistique s'en approprie un autre.[21] Dès lors, partition musicale, traité de médecine, ouvrage d'architecture, publicité, bande dessinées etc. sont tout autant d'iconotextes. Finalement, ce qui compte, c'est l'interaction du texte avec l'image, ou plutôt « l'entrelacs » qu'ils forment, pour reprendre une expression d'Alain Montandon.

3 La correspondance du texte et de l'image

L'iconotexte tire son unité du dialogue qu'entretiennent le texte et l'image au sein de l'œuvre – quel qu'en soient les auteurs et les circonstances de sa création. Même si le rapport texte-image est graphiquement disproportionné dans nos œuvres, à raison de trois photographies dans *Sur la route de Babadag* et d'au minimum quarante-cinq dessins dans *L'Usage du monde*, il n'en demeure pas moins que texte et image se font écho – et leur dialogue résonne dans toute l'œuvre.

19 Alain Montandon, *Signe, texte, image*, Meyzieu : Césura Lyon, 1990. Préface.
20 Alain Montandon, *Iconotexte*, *op. cit.*, p. 7.
21 Liliane Louvel établit une typologie des modes d'insertion de l'image écrite dans le texte littéraire. Elle s'intéresse à la modélisation du texte par l'image, ce que nous étudierons dans un dernier temps.

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
> Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*.

Tout comme la poésie, l'iconotexte se construit sur l'équilibre des correspondances, non entre les sons mais entre les arts.

Le récit de *L'Usage du monde* s'ouvre et se ferme sur deux lettres de Thierry Vernet adressées à Nicolas Bouvier. La première est écrite de Bosnie (Serbie) où le peintre expose des toiles en attendant la venue de son ami afin de pouvoir commencer leur périple. La seconde est écrite de Galle (Ceylan) après que les compagnons se sont séparés au Khyber Pass. Thierry Vernet y attend son ami afin de célébrer ses noces avec Floristella Stephani. Toutes deux donnent un avant-goût à Nicolas Bouvier de ce qui l'attend : l'une énumère les produits des étals de marché serbe, l'autre des noms de bastions du fort de Ceylan « ne serait-ce que pour [le] tenter » (p. 415) - elles sont une invitation au voyage. Ces lettres qui encadrent le récit expriment une attente de l'autre, un souhait de se voir réunis à nouveau. Les amis sont donc séparés aux extrémités du livre. L'œuvre se construit sur un effet de miroir réfléchissant la solitude des amis. Cependant, son sens ne s'élabore qu'au cœur du livre, c'est-à-dire dans l'espace de la rencontre des amis-artistes - au point de contact de l'écriture et des dessins, du texte et de l'image. Les lettres de Thierry Vernet sont des prières dans lesquelles il demande à son ami de le rejoindre pour le voyage, et ce faisant, il demande à l'écrivain de le rejoindre dans l'espace du livre. Ses dessins sont présents de manière homogène dans l'œuvre : ils ponctuent l'écriture et se placent dans les interstices du texte. Même si texte et dessins ont été réalisés séparément, chacun laisse cependant une place à l'autre pour s'exprimer :

> Pas eu le temps de te dire que j'ai relu Quetta et que je la trouve super au poil. […] Quetta est parfait, les dessins colleront très bien.[22]

> Je me réjouis de votre visite à Paris et des premiers « assemblages » sur les textes que j'apporterai. Le contrepoint texte-dessin est essentiel, et par endroits mon récit est conçu en fonction de cela.[23]

Il s'agit donc d'un « assemblage », d'un « entrelacs », d'un dialogue au sein duquel texte et image se répondent sur un même vécu (le voyage).

Même si *Sur la route de Babadag* possède quantitativement moins d'images, les photographies ont chacune leur contre-partie textuelle disséminée dans le texte. La photographie de Krassowski représente ce qui semble être des Tsiganes, et à ce titre, le texte ne cesse de lui faire

22 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, *op. cit.* p. 1261
23 Nicolas Bouvier à Thierry Vernet, *op. cit.* p. 1228.

écho.[24] Stasiuk est en effet fasciné par les Tsiganes et leur mode de vie à tel point que « Où qu['] [il] aille, [il] cherche les Tsiganes » (pp. 247, 248, 299). Les Tsiganes sont partout présents en filigrane dans le texte et dans son voyage : il les rencontre dans le train pour Szerencs (p. 73), dans les couloirs souterrains de Nagykálló (p. 77), à Gönc, c'est un Tsigane qui le conduit de nuit jusqu'à un troquet (p. 80), à Göncrusszka où seuls les Tsiganes font la fête au lieu de la sieste (p. 85), à Iacoben où des enfants tsiganes lui font visiter le village (p. 113), sur la route après Satu Mare où un Tsigane refuse de se faire payer pour une photographie faite de lui (p. 266). Leur apparition dans le texte est ponctuelle et inattendue, discrète et furtive, tout comme l'est leur mode de vie nomade : « Les Tsiganes sont partout parce qu'ils ont été dispersés dans le monde entier afin qu'ils nous rappellent le caractère aléatoire de notre existence ou le caractère inexplicable du principe qui veut que nous nous soyons retrouvés à tel endroit ou à tel autre. Ils sont comme le souvenir de l'éphémère [...] ».[25] La photographie de Prażmowski représente un bâtiment à l'abandon, sur lequel est inscrit « Kino » qui signifie « cinéma » en Polonais. Cette photographie est décrite par Stasiuk, telle une *ekphrasis*, quelques pages avant la fin du livre et son apparition en quatrième de couverture :

> « Une fois, j'avais vu une photographie. Elle montrait un cinéma. L'herbe envahissait l'entrée. Dans une vitrine étaient suspendus des restes d'annonces. Le ciel était couverts de nuages. Au fond se trouvait une maison paysanne en bois. Le cinéma s'appelait « Cinéma » tout simplement. C'est ce qui était écrit sur le fronton. À côté, il y avait un saule. Depuis longremps, on n'y jouait plus rien et personne n'y venait plus. À l'intérieur, dans le noir, les fauteuils pourrissaient. J'essayais de m'imaginer ce qu'il y avait autour. Il existe des photographies et des lieux qui ne nous laissent pas tranquilles bien qu'il n'y ait rien là-bas » (p. 356).

La photographie trouve donc effectivement son écho textuel à un endroit localisé du récit. Plus encore, son écho se propage et résonne dans toute l'œuvre à chaque fois que l'auteur évoque des lieux de solitude et d'abandon, des bâtiments qui dépérissent et se désagrègent, des endroits qui illustrent et assouvissent « [son] penchant pour le délabrement, [son] pitoyable penchant pour tout ce qui n'est pas comme ce devrait être » (p. 247) ou encore « [son] amour pervers pour tout ce qui dépérit, disparaît, se détériore » (p. 234). Comme si Andrzej Stasiuk, au cours de ses errances, retrouvait la photographie dans le paysage. Ou comme si la photographie contenait tout entier le paysage centre-européen dans son cadre. Tout porte à croire que la photographie est un cliché des voyages d'Andrzej Stasiuk dans la mesure où qu'elle incarne précisément la « solitude et l'abandon » (p.357) des lieux qu'il traverse. Elle représente la fin d'un monde, celui de l'industrie, celui du communisme, elle présente le passé, ce qui fut et ne sera plus. Il la retrouve par exemple dans le paysage minier de Tarnobrjeg (p. 13), la cooperativa de Vicşani où « tout avait l'air d'avoir été laissé en plan, abandonné là » (p.65), c'est la ville de Baia Mare où « règne un éternel déclin »

24 Cette photographie est présente dans l'édition anglaise, en frontispice, avec pour référence : « Romanians in Warsaw » [Roumains à Varsovie] © Witold Krassowski / ekpictures. L'édition polonaise ne donne aucun titre.

25 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *op. cit.* p. 138.

(p. 102), c'est la décharge automobile albanaise qui n'est qu'une « pornographie de longerons dénudés » (p. 135) et la plage de Sarandë où viennent s'échouer « les merveilles de la civilisation vides » et encore la gare routière de Cimişlia qui est « une sorte de néant » (p.162). La photographie de Kertész interagit de manière similaire avec le texte. Ils construisent un même jeu d'échos dont la structure repose également sur une transposition textuelle de l'image et sa dissémination dans l'œuvre. La photographie apparaît au cœur du livre, entre deux chapitres consacrés à ses voyages en Roumanie (« Delta » et « Sur la route de Babadag ») et est mentionnée deux fois dans le livre (pp. 239-241 et pp. 271-274) ainsi qu'une fois dans *Mon Europe* (pp. 117-119). Il nous donne à voir et à lire la photographie. Il s'agit à chaque fois de sa description et d'un commentaire mettant l'accent sur la mise en mouvement qu'elle provoque chez l'écrivain, qui cherche à la retrouver dans l'espace – ou à pénétrer dans son cadre. C'est peut-être pour cela qu'il n'a de cesse de traverser les frontières, de longer les limites des territoires, d'errer aux confins des pays, d'aller dans les marges afin d'espérer, un jour, d'entrer dans le bon cadre – celui de la photographie. Utopie que cela, Andrzej Stasiuk avoue que cette photographie est devenue une véritable obsession : « […] je suis obsédé par cette photo » (p. 240). « On appelle « obsession » des images, idées ou mots qui s'imposent à la conscience d'un sujet, contre son gré, et qui le privent momentanément de sa liberté de penser, voire d'agir […] L'obsession concerne une représentation mentale que le sujet ne peut fuir ».[26] C'est à chaque fois le même paragraphe, au mot près, que l'écrivain réutilise pour décrire la photographie, comme si la parole butait, comme si les mots échouaient à rendre compte de l'émotion qu'elle suscite en lui : c'est encore une fois « l'indicible qui se veut dire ».[27] Le retour obsessionnel de l'image dans sa tête est ainsi traduit par le retour des mêmes mots sur la page. Non seulement la photographie résonne dans son esprit mais elle résonne aussi dans l'espace de ses voyages et du livre. Il la retrouve par éclats dans certains paysages où règnent l'inertie, le silence et le vide (p. 240). Dans sa description minutieuse et redondante, Andrzej Stasiuk insiste sur quelques détails précis qui attirent son attention, le *punctum* selon l'expression de Roland Barthes, à savoir la trace des roues d'une charrette sur la route sablonneuse et les pieds nus du garçon. Dès lors, le lecteur voit surgir de l'écriture ces mêmes points de détails, ces *puncta,* ainsi que des éléments de décor plus généraux. Il retrouve lui aussi des éclats de la photographie dans le corps du texte, au détour d'une route en terre, à chaque passage de charrette (pp. 31, 56), à chaque mention de pluie dont on sait qu'elle marquera la terre, à chaque fois que Stasiuk évoque la couleur grise qui nous rappelle la monochromie de la photographie. Finalement, les trois photographies de *Sur la route de Babadag* traduisent trois obsessions, à savoir une fascination pour les Tsiganes, un penchant pour le

26 Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, oeuvres, événements, institutions, éd. Alain de Mijolla, Paris : Calmann-Lévy, 2002, tome 2, « Obsession » pp. 1153-1154.

27 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 37.

délabrement et une attirance pour des photographies (celles de Kertész et de Prażmowski). Ces trois obsessions n'en forment finalement qu'une puisqu'elles sont toutes le reflet d'un état d'esprit mélancolique qui voudrait s'affranchir à tous prix des notions de temps et d'espace.[28] La dispersion et l'éclatement des photographies dans l'espace du livre font de *Sur la route de Babadag* une *ekphrasis* fragmentée, à l'échelle du livre. Dans nos deux œuvres, texte et images se font écho et établissent ainsi une correspondance qui construit l'unité des livres. Cette correspondance structurelle est aussi une correspondance sémantique.

III Le dialogue des arts

1 Lecture plurielle : une relation contractuelle

Nos œuvres, en tant qu'iconotextes, conjuguent deux moyens d'expression – le texte et l'image. L'art scriptural et l'art pictural ont en effet chacun leur code sémiotique c'est-à-dire leur propre système de signes et leur propre manière de communiquer. L'un a pour matière première les mots, l'autre le trait ou la tache. L'un est un signe linguistique, l'autre un signe iconique. Tous deux coexistent dans l'espace et le temps de la lecture. Leur juxtaposition sur la page impose donc une lecture double au lecteur-spectateur qui lit et observe en embrassant du regard texte et image. Il fait le lien entre les deux systèmes de communication, et de fait, il réduit leur distance sémiotique, comble l'écart de leur langage et met les arts en parallèle dans une lecture qui se veut fondamentalement comparatiste. Du lecteur dépend donc la qualité de la communication entre le texte et l'image au sein de l'œuvre. Ainsi, en tant que passerelle entre les arts, il participe pleinement de la dynamique iconotextuelle. Pour ce faire, il doit à la fois ajuster son regard à deux réalités artistiques et « écouter » leur polyphonie. Cette lecture double générée par l'iconotexte repose sur un effet de « transfert » et « d'accommodation ». L'effet de transfert résulte du glissement d'un mode de lecture sur l'autre, lequel requiert une adaptation de « l'œil et de l'esprit » du lecteur-spectateur :

> Les mécanismes de ce transfert sont multiples et favorisent des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles […] ou l'irréductibilité d'une différence etc. [1]

Ainsi, l'iconotexte, en jouant sur deux registres de lecture « [rend] inopérantes nos habitudes de

28 Le rapport au temps de l'écrivain sera analysé dans le cadre d'un M2.
1 Alain Montandon, *Iconotexte, op. cit.* p. 6.

lecture [et] oblige à ce regard nouveau ».[2] Il engage le lecteur dans une lecture plurielle, qui prend la forme d'une lecture des traces dans *Sur la route de Babadag.* C'est en effet au lecteur qu'incombe la tâche de récolter les morceaux épars de la photographie brisée et éparpillée dans l'espace du livre. Autrement dit, c'est à lui de reconstituer la mosaïque de l'œuvre. Si le lecteur doit assembler et comprendre simultanément ces deux langages, il doit les confronter sans les confondre. Alain Montandon précise que « [L]a spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre ». C'est donc dans l'étude du point de contact entre ces deux arts conjugués qu'émerge le sens de l'œuvre iconotextuelle. Et c'est précisément dans leur entremêlement que se scelle le pacte autobiographique - pacte de vérité que le lecteur croyait démenti. Redéfinissant la relation contemporaine du texte et de l'image dans les œuvres littéraires, Susan Harrow reprend un terme de Philippe Lejeune appliqué aux études autobiographiques et parle d'un « visual-textual contract » [un pacte visuel-textuel].[3]

Les dessins de *L'Usage du monde,* considérés à première vue comme des « fantaisies graphiques »[4], ont mis du temps avant d'être acceptés comme tels dans l'espace du livre et plus encore avant d'être envisagé comme objet d'étude sérieux.[5] Pourtant, c'est bien dans la superposition du texte et du dessin, dans leur dynamique duale, que se noue le pacte autobiographique de *L'Usage du monde*. Plus précisément, le contrat de vérité est porté par le deuxième dessin du livre (Fig. 1).[6]

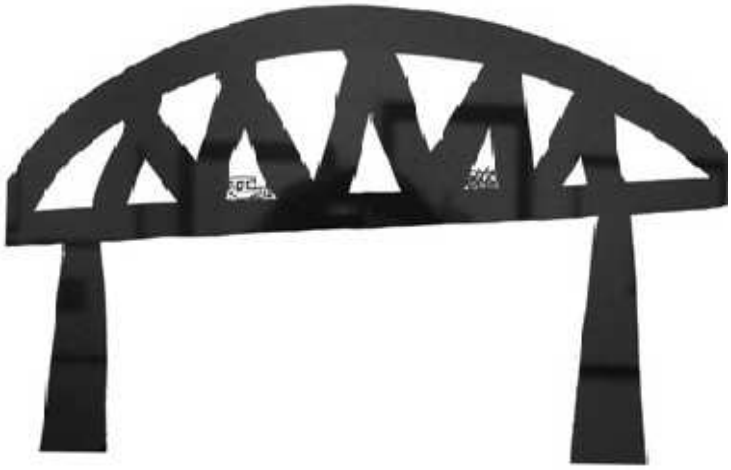


Figure 1: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 16-17).

2 Danièle Chauvin dans Alain Montandon, *Ibidem.* p. 30.
3 Susan Harrow, *op. cit.* p. 257.
4 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, reprenant les mots de la maison d'édition Flammarion, *op. cit.* p. 1425.
5 Jusqu'à présent, seule Margaret Topping, citée précédemment, a consacré un article à l'étude des dessins de Thierry Vernet et du dialogue qu'ils entament avec le texte de Nicolas Bouvier.
6 Tous les dessins de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* sont accessibles en ligne [http://www.thierry-vernet.org/cms/gallery/v/thierry_vernet/usage_monde].

Localisé sur une double page de la section « Belgrade », le dessin représente un pont sur lequel traverse de gauche à droite une voiture, et de droite à gauche des hommes portant l'uniforme, en rang serré, fusil sur l'épaule. Le texte environnant fait écho au dessin et mentionne le « pont de la Save » (p. 15) qui relie Belgrade à sa périphérie et que les voyageurs empruntent pour rejoindre leur logement. Thierry Vernet expose bien ses aquarelles en ville mais c'est en banlieue qu'il a déniché « un atelier vide », « un pavillon délabré », une des « lugubres folies » réservées aux artistes boursiers de l'État. C'est donc en marge de la grande ville que sont relégués les artistes serbes et c'est précisément à cet endroit que se sont installés provisoirement les amis. Plus loin dans le texte est également mentionné la « sentinelle du pont » qui vient parfois « chercher querelle » aux usagers en les retenant plus que nécessaire au moment de leur passage (p. 38). Le soir d'une altercation avec les miliciens, les amis se réconfortent en peignant des couronnes sur leur verre avant de trinquer : « Ce fut notre seule forme de sédition. D'ailleurs, nous étions rois » (p. 39). Or, l'on peut voir cette couronne apparaître sur le graphisme du pont : les traits épais en zigzague situés en dessous de l'arche du pont font justement penser au dessin stylisé d'une couronne. Ainsi, il se peut que le dessin présente le livre comme étant une petite révolution – une « sédition » – dans la manière d'appréhender le voyage et son écriture. De plus, la voiture, que l'on suppose être la leur, roule en sens contraire par rapport à la sentinelle du pont : leur rencontre est imminente. Ce dessin porte tout entier leur projet de voyage : il annonce un voyage dans les marges (banlieue de Belgrade) qui va à l'encontre de l'ordre établi (la sentinelle du pont). Le pont relève d'une symbolique largement partagée : c'est un lieu de passage, d'épreuve et de transition entre deux états. « Le pont met l'homme sur une voie étroite, où il rencontre inéluctablement l'obligation de choisir ».[7] Il illustre la nécessité d'un pas à franchir : faut-il faire demi-tour ou passer de l'autre côté ? Faut-il poursuivre la lecture ou refermer le livre ? Ici, la représentation du pont de la Save symbolise tout à la fois le passage des voyageurs d'Occident en Orient, du centre en périphérie, et le passage du lecteur de son monde à celui du récit – il marque son entrée dans le livre. En effet, la voiture étant positionnée dans le sens de la lecture, elle invite le lecteur à suivre sa trajectoire et à adopter le mode de voyage de ses passagers. Elle propose un itinéraire au cours duquel les voyageurs devront se confronter aux forces de l'ordre – ordre politique et social. Le dessin, avec sa résonance textuelle, est donc programmatique dans la mesure où il annonce une conception atypique du voyage. Il est également contractuel étant donné qu'il élabore une connivence avec le lecteur, l'invitant à partager leur voyage. Texte et image signent ici le pacte autobiographique.

Ce pacte « visuel-textuel » se retrouve aussi dans *Sur la route de Babadag,* dans la lecture

7 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Laffont, 1982. « Pont ».

croisée du texte et de la photographie de Kertész. En donnant à voir et à lire cette photographie, Stasiuk plonge le lecteur-spectateur dans l'espace visuel et écrit de la photographie. Pour la décrire, il utilise le présent de narration afin de la rendre vivante - de l'animer. Il utilise également des pronoms génériques et des verbes de situation ou de perception tels « nous sommes en 1921 à Abony » (p. 239), « on voit une petite chapelle » (p. 239) et « on aperçoit deux silhouettes » (p. 272). Stasiuk prend le lecteur à parti, il fait surgir autour de lui l'univers de la photographie qui s'organise alors comme un décor de théâtre. Il précise, comme dans le prologue d'une pièce de théâtre, le statut des personnages (un violoniste et un garçon), le lieu et la date à laquelle se déroule l'action (Abony en 1921) ainsi que les accessoires (une charrette, un plaid, un violon, une canne etc.). Il ajoute au fur et à mesure des détails qui sont tout autant de didascalies (posture et mouvement des personnages). Cependant, bien que plongé dans la scène photographique, le lecteur a conscience des contours. Stasiuk délimite en effet le cadre de la photographie par des indications spatiales qui, comme le quatrième mur au théâtre, nous annoncent l'effet de mise en scène. Ce sont des expressions comme : « dans la profondeur un peu floue de la photographie », « au delà-du cadre », « à l'intérieur de la photographie », « du bord du cadre » etc. (pp. 239-240). Il n'est pas question de nous faire vivre dans une illusion comme Emma Bovary mais de nous donner le choix d'y entrer ou non. C'est au lecteur qu'il revient d'accepter ou non le jeu du texte et de l'image, de valider ce contrat de lecture qui confesse l'hésitation de l'œuvre entre réalisme et fiction. *Sur la route de Babadag* est un récit de voyage qui s'effectue dans l'espace centre-européen mais aussi dans les méandres de la conscience du voyageur, lequel nous emmène parfois aux confins de sa mémoire et de son imagination.

C'est à la jointure du texte et de l'image – dans l'interface texte-image – que se scelle, dans nos œuvres, le pacte autobiographique inhérent à tout récit de voyage. Le lecteur-spectateur a le choix de s'engager dans une lecture plurielle. Dès lors, il devient partie prenante de la dynamique iconotextuelle : il se fait interprète entre les arts, assurant le lien et permettant leur dialogue. C'est donc également à la jointure du texte et de l'image que se formule le sens du voyage et de l'œuvre.

2 L'interface texte/image : une relation sémantique

L'étude de l'interface texte-image est une écoute attentive du dialogue qu'entament les arts au sein du récit. Il s'agit de se positionner à la croisée des voix et de prêter l'oreille aux dissonances et aux harmonies de cette polyphonie. Le lecteur est donc interprète des langages respectifs du texte et de l'image mais aussi interprète du sens de leur dialogue. Les effets de lecture plurielle propres à l'iconotexte, suggérés par Alain Montandon, engendrent une triple dynamique dialogique du texte et

de l'image. En constituant les préliminaires d'une grammaire générale de la relation texte-image, Jean-Marie Klinkenberg se penche sur le rapport entre les contenus de « l'énoncé global scripto-iconique ». Il propose une sémantique de leurs rapports qui repose, selon lui, sur trois types de configurations possibles : soit il y a redondance entre les contenus, soit il y a accommodation, soit il y a opposition. Il parle de redondance lorsque l'énoncé textuel et l'énoncé iconique se « co-réfèrent », en sachant que la redondance n'est jamais vraiment réalisée : il n'y a que des contenus partiellement - et jamais parfaitement - convergents. L'accommodation a lieu lorsque les énoncés tendent à s'adapter l'un à l'autre : il s'agit d'une relation complémentaire, d'une coopération entre les contenus textuels et iconiques. Enfin, l'opposition est la contradiction radicale des énoncés. Cependant, dans cette ébauche de « grammaire », Jean-Marie Klinkenberg ne mentionne jamais l'œuvre littéraire ni ne la prend pour exemple. De plus, il caractérise davantage la relation du texte et de l'image en terme « d'impact » mutuel qu'en terme de dialogue. Il termine en admettant l'incomplétude provisoire de cet essai et il souligne que ce qui compte, c'est la collaboration des énoncés.[8] Ce qu'il faut donc retenir, c'est que l'essentiel réside dans la confrontation des énoncés « scripto-iconiques » et que le critère pour juger de sa qualité est le degré de divergence ou de convergence de leurs contenus. Autrement dit, il convient de jauger à quel point les énoncés se rejoignent ou diffèrent, d'évaluer la distance qui les séparent ou les rapprochent, de prendre la mesure du tiret qui scelle la relation « texte-image ». En bref, il convient de rendre compte de l'élasticité du lien qui unit le texte et l'image. Margaret Topping nomme ce jeu d'élasticité iconotextuelle chez Nicolas Bouvier une poétique du « décalage » ou du « richochet ».[9]

Les relations sémantiques texte-image dans *L'Usage du monde* correspondent plus ou moins aux trois catégories élaborées par Klinkenberg. On retrouve bien les effets de redondance entre les énoncés. Cependant, au terme « d'accommodation » qui suppose la dépendance d'un élément par rapport à l'autre et donc le recours aux notions de légende et d'illustration, on préférera celui de « complémentarité ». Et sans parler « d'opposition » qui est un terme un peu trop radical pour être repris ici, l'on utilisera celui « d'absence » développé par Margaret Topping.[10] Le dynamique du texte et de l'image dans *L'Usage du monde* se construit à partir de la confrontation des points de vue sur un même vécu. La redondance entre les arts exprime la convergence de ces points de vue. Par exemple, Nicolas Bouvier comme Thierry Vernet expriment à leur manière la monotonie du paysage désertique (Fig. 2).

8 Jean-Marie Klinkenberg, « La relation texte-image, Essai de grammaire générale », GEMCA - Université catholique de Louvain, 2009, 41p.
9 Margaret Topping, *op. cit.* p. 305.
10 *Ibidem*, p. 314.

Figure 2: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 114).

Le dessin prend place dans la section « Col du Cop ». Il représente un panorama qui superpose en bandes alternées deux types de paysage, à savoir un champ, une montagne, un champ, une montagne, un champ et ainsi de suite jusqu'à l'horizon, créant un effet de continuité monotone et infini. Le texte environnant exprime le même ressenti quant au paysage : « Le ciel était bleu et le spectacle d'une splendeur inimaginable : d'énormes ondulations de terre descendaient en moutonnant à perte de vue vers le sud ; […] au fond de l'horizon, un orage occupait une insignifiante portion du ciel. Un de ces paysages qui à force de répéter la même chose convainquent absolument » (p.113). Texte et dessin se rejoignent donc dans cette transposition du paysage. Le lecteur peut recouper les deux versions et obtenir un aperçu en texte et en image du même paysage. Si redondance il y a, elle n'est jamais vraiment répétitive dans la mesure où soit Nicolas Bouvier, soit Thierry Vernet, décide d'appuyer ou de négliger un des éléments. Il y a toujours ainsi ou amplification ou réduction du contenu, qui témoigne de l'interprétation singulière d'une même expérience. Le texte de Nicolas Bouvier donne davantage de détails sur le paysage : il mentionne la couleur du ciel et l'orage qui s'y annonce. Le dessin qui précède, situé dans la section « Erzerum » amplifie davantage que le texte la description du paysage (Fig. 3).

Figure 3: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 117)

Le texte en vis-à-vis mentionne simplement Erzerum comme « Une ville couleur terre, avec de lourdes coupoles basses sur l'horizon et de belles fortifications ottomanes rongées par l'érosion » (p. 116). Le dessin, lui, en mettant l'accent sur le nombre de coupoles, présente Erzerum comme la ville des dômes. Cette exagération est rendue par le nombre disproportionné de dômes par rapport à l'espace, à raison d'une quinzaine dessinés sur une page de livre de poche - donnant ainsi l'impression d'un paysage saturé de coupoles. L'effet de redondance dans la relation texte-image de *L'Usage du monde* est ainsi balancé par le fait que soit le texte, soit le dessin, synthétise ou amplifie la description. Paradoxalement, c'est toujours le texte de Nicolas Bouvier qui donne la couleur aux dessins monochromes de Thierry Vernet. Cette dynamique complémentaire du texte et de l'image – cet écart de la couleur– est une constance structurelle de leur œuvre. La complémentarité de leur relation accentue plus encore la nuance d'une vision, la subjectivité du regard qui prête attention à un élément plus qu'à un autre. C'est, par exemple, cet homme, attablé, qui semble regarder quelque chose hors du cadre (Fig. 4) ou ce couple de danseurs (Fig. 5).

Figure 4: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 58)

Figure 5: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 346)

Dans les deux cas, il s'agit de l'individualisation d'un groupe de personnes mentionné par le texte. Alors que le texte restitue une ambiance festive dans son ensemble, le dessin singularise les personnes qui s'y trouvent. Le premier dessin renvoie certainement à cette « poignée de paysans distraits et fatigués » qui regardent se produire un prestidigitateur dans la cour-restaurant du *Macédonia* (p. 59). Le second, renvoie à l'atmosphère d'une soirée dansante au *Saki bar*, où Nicolas Bouvier et Thierry Vernet animent un bal musette (p. 344). Enfin, les relations « d'absence » confirment la singularité du regard des voyageurs, qui voient certaines choses que l'autre ne voit pas. C'est tous ces dessins qui n'ont pas leur contre-partie textuelle, ou qui semble pour le moins incongrus comme un bouffon sorti d'un jeu de carte ou une calèche sortie d'un conte de fées, parmi d'autres (voir annexe D).

Cependant, cette classification ternaire (redondance, complémentarité, absence), qui nuance plus ou moins le degré de subjectivité des énoncés textuels et visuels, ne saurait convenir pour *Sur la route de Babadag*. Il ne s'agit pas, comme pour *L'Usage du monde*, de la confrontation du texte et de l'image sur un même vécu mais de la confrontation de l'image (la photographie de Kertész) avec la réalité (celle du voyage de Stasiuk) et de sa confirmation par le texte. Rappelons ici que Stasiuk recherche de manière utopique le passage pour entrer dans l'espace de la photographie. Il cherche à retrouver l'émotion que lui procure la photographie au travers d'un paysage réel, d'où ses voyages incessants. Autrement dit, il veut vérifier, dans l'espace concret, la vérité émotive de la photographie. Le schéma de la relation texte-image n'est donc pas ternaire mais binaire : le texte valide ou non l'effectivité de cette confrontation. Il retranscrit les moments où cette confrontation a

lieu : « Ce fut le cas à Podoliniec […] La même chose à Vilmány […] la même chose à Delatyn […] la même chose à Kvasky [...] » (p. 40), et, lorsque cette surimpression devient trop intenable, trop irréelle, il reprend la route car « rien n'est plus nuisible à l'utopie, que l'espoir en sa pérennité » (p. 81). Dans les deux œuvres, texte et image se croisent et se superposent en une interface révélatrice du sens du voyage. C'est effectivement à leur point de contact que se confrontent des visions subjectives et plurielles du voyage. Leur confrontation s'établit ainsi en dialogue entre le texte et l'image qui échangent sur leur vécu, relatent leur expérience, et en rapportent des (albums) souvenirs.

3 Exprimer les images du monde : une relation au voyage

La conjugaison du texte et de l'image donne au lecteur un aperçu en texte et en image, écrit et visuel, de ce qu'à pu être leur voyage : il peut ainsi le visualiser mentalement et physiquement. Le voyage est une expérience multisensorielle où la vue joue une part importante. Le monde, tel un livre d'images, demande à être feuilleté - à être parcouru du regard. Le voyage, en tant qu'accumulation d'images nouvelles, se fait dès lors expérience de la vision et le récit de voyage devient le récit d'un regard.

C'est pourquoi, afin de relater leur voyage, les écrivains cherchent à retranscrire toutes ces nouvelles choses vues. À ce propos, Nicolas Bouvier écrit ceci :

> Sans cet apprentissage de l'état nomade, je n'aurais peut être rien écrit. Si je l'ai fait, c'était pour sauver de l'oubli ce nuage laineux que j'avais vu haler son ombre sur le flanc d'une montagne, le chant ébouriffé d'un coq, un rai de soleil sur un samovar, une strophe égrainée par un derviche à l'ombre d'un camion en panne ou ce panache de fumée au dessus d'un volcan javanais. De retour en Europe ou lors des longs bivouacs hivernaux qui parfois ponctuent un voyage, ces images se bousculent dans ma tête, fortes de leur fraîcheur native et demandaient impérieusement la parole.[11]

Cette citation nous donne plusieurs informations. Tout d'abord : que le voyage est une accumulation d'images impalpables. L'énumération stroboscopique change d'images comme à chaque clignement d'yeux du lecteur. À chaque virgule, c'est un autre décor, une autre ambiance qui surgit. Ces coups d'œil rapides ne donnent au lecteur qu'un bref aperçu d'images et de scènes vues au cours du voyage. Ce sont des éclairs de vision, des prises de vues disparates qui se constituent comme des *rushes* cinématographiques. Stasiuk a recours au même procédé pour rendre compte de l'afflux d'images perçues :

> Les environs de la Gara de Sud à Constanța, c'est la tristesse des Balkans, cet enchevêtrement noir de câbles au-dessus des rues, chaos et crasse, coups de klaxon, chiens, mouches, tas de nourriture sur les étals, le tout mélangé, scintillement de film plastique, de briquets, de

11 Éliane Bouvier (dir.), *op. cit.* « Routes et déroutes. Réflexion sur l'espace et l'écriture » p. 1053.

> cellophane, déchets et tourbillon de la matière jetable, fumée, relents de graisse qui a brûlé, policiers en uniforme, lascars désœuvrés mais toujours en mouvement, chaînes en or, pieds nus dans des sandales en plastique, pistolet dans sa gaine à peine caché par la chemise sur un derrière de civil, peaux de pastèque, bigarrure, talons de dix centimètres, maquillages noirs, fourmilière, marché et campement. Seule reste l'énumération, la description est impuissante car il n'existe rien de constant ici, sauf la fatigue et la décomposition, la diminution des forces, et le labeur pénible sous un ciel blanchi par la canicule (p. 310).

Ensuite : que ce sont les images mêmes qui demandent à être écrites. Ces images accumulées lors du voyage restent imprimées sur la rétine et dans la mémoire du voyageur – elles prient ce dernier de les en libérer en les objectivant. L'on retrouve ici la personnification de l'image que soulignait W. J. T Mitchell dans *What do pictures « really » want ?* Il remarque que l'on accorde volontiers à l'image un pouvoir impérialiste de décision et de commandement sur l'individu. Effectivement, ce sont les images qui « ordonnent » à Nicolas Bouvier de les libérer, de les objectiver par écrit. L'écriture est donc un impératif, une demande qui le dépasse. C'est aussi une nécessité de s'exprimer sur son vécu sous peine de déborder du trop-plein d'image, « tout comme une bouilloire posée sur la braise se met à chantonner ».[12] Les images viennent parfois hanter le voyageur, comme l'indique Stasiuk : « C'est justement ce qui m'empêche de dormir, cette soif de connaître enfin le sort de toutes ces images qui ont traversé mes pupilles et que mon esprit a retenues, de savoir ce qu'elles deviennent quand je ne suis plus présent là-bas, de savoir si je les ai emportées pour toujours, si je les ai immobilisées dans ma tête, et si elles resteront avec moi jusqu'à la fin, résistantes au changement de saison et de temps » (p. 195). En un mot, l'écriture est un exercice de libération (des images). Enfin, et ce faisant : que l'écriture sauve les images de l'oubli. L'écrivain tente de saisir le caractère éphémère et impalpable des images (un nuage, une fumée, une ombre) et de les retenir en les figeant, tels des papillons, sur la page. « Il se peut que l'on parte en voyage pour sauver des faits, pour soutenir leur fragile et unique lueur » (p.61), écrit Stasiuk. Or, pour nos écrivains-voyageurs, le voyage ne va pas sans son écriture, qui sert donc d'antidote à l'oubli des images. L'écriture est une tentative pour immortaliser les bribes d'une vision. Il reste ensuite à l'écrivain à trouver leur équivalent dans le langage, à façonner les mots, à les associer, afin de fabriquer l'enveloppe qui convient pour contenir les images. L'écriture est un voyage dans les mots : l'écrivain va « faire les courses dans le grand marché du vocabulaire », il se fait « postier des mots » :

> Après une gestation patiente, les images perdues remontent comme bulle sur champagne avec une netteté qui surprend, qui peut être poignante, et l'on va alors dans l'immense bazar des mots chercher ceux qui pourraient lui rendre justice. Travail d'artisan plus que de démiurge : nous ne créons ni les mots ni les choses, mais il se trouve que chaque mot a une chose et que chaque chose a son mot. Le problème c'est que très souvent, ils – ou elles – ne se connaissent pas.[13]

12 Eliane bouvier (éd.) *op. cit*. p. 1053.

13 Nicolas Bouvier p. 211 dans : Nicolas Bouvier, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach, *Unsterbliches Blau: Reisen nach Afghanistan*, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2003, « Petite morale portative ».

Et Stasiuk d'écrire :

> C'est pourquoi je suis si impatient de voyager, si avide du concret qui se transforme instantanément en du néant et qu'il faut refaire à l'aide des mots. J'ignore la raison de l'existence de tout ceci et comme, depuis longtemps, j'ai perdu l'espoir d'y trouver une réponse, je note tout, comme ça vient, juste au cas où, afin de substituer l'égalité à la justice et au sens. (p. 28)

Les écrivains-voyageurs tentent donc de formuler par écrit leur vision, faisant ainsi de leurs récits de voyage des imagiers au sein desquels ils exposent les images aperçues au cours de leurs pérégrinations.

Et d'autant plus que l'on trouve de véritables images dans les œuvres, lesquelles incarnent le voyage. Les dessins de Thierry Vernet, nous l'avons vu, expriment sa vision singulière sur ce que fit leur voyage. Quant à la photographie de Kertész, elle incarne elle aussi les voyages de Stasiuk puisque, comme nous l'avons vu, il retrouve ponctuellement ses éléments et l'émotion qu'elle procure aux détours de la route.

> « Mais ma Hongrie se trouve à Abony où je n'ai même pas fait halte […] Oui, elle est ainsi ma Hongrie. Je peux l'emporter avec moi, la déplacer n'importe où et elle ne perdra rien de sa netteté. Elle est comme un négatif ou une diapo que je remplis de part en part de la lumière de ma mémoire (p. 274).

La photographie de Kertész est comme une « Hongrie portative » que l'auteur peut emmener partout. Elle traverse l'espace et se fait ainsi l'image de tous ses voyages, ou plutôt, de son mode de voyage. Un voyage se constitue de rencontres, de paysages, d'architecture, de repas, de musique, de faune et de flore etc. que le voyageur appréhende par l'odorat, l'ouïe, la vue, le goût et le toucher.

Les écrivains-voyageurs ont tenté de rassembler cette multitude d'éléments épars en un livre au sein duquel se retrouve chacune des composantes du voyage. Leurs récits se constituent en imagiers pour lesquels il est possible d'établir une typologie des images du voyage (voir annexe D). Dans *L'Usage du monde*, les dessins présentent des séries de portraits, lesquels se subdivisent en portraits des minorités (femmes, Kurde, Arbab, Baloutch, Occidentaux), des musiciens (accordéoniste, violoniste, guitariste) et des autochtones (danseurs, buveur, dormeur, mécanicien, soldat, police) ; des séries de paysages (naturels et urbains : désert, port, plage, panorama, ville) ; un bestiaire (chèvre, loup, chat, dindon, pintade, oiseau) ; et des séries de pièces architecturales comme les édifices religieux (églises, minarets), les ouvrages d'art (ponts) et les habitations (maison, intérieur). Les photographies de *Sur la route de Babadag* reprennent de manière moins explicite cette typologie : l'on retrouve les minorités (Tsiganes), les musiciens (violoniste), les bâtisses (*kino* [cinéma]). Le texte complète heureusement cet imagier. Il accentue les portraits des personnes rencontrées, notamment des « ostalgiques »[14], qui véhiculent ou hébergent l'écrivain, comme Valiu

14 Néologisme se référant aux personnes nostalgiques du temps des régimes communistes.

(p. 99), Genci (p. 146), Micha (p. 165), Elena (p. 168) et Kola (p. 175) - mais jamais l'auteur ne nous livre le portrait de ses compagnons de route. Il constitue également un bestiaire car, bien que les photographies n'en rendent pas compte (et encore, il semblerait que les taches blanches à l'arrière plan flou de la photographie de Kertész soient des oies (p. 272)), les animaux sont omniprésents dans ses voyages : « Oui, mon Europe est remplie d'animaux » (p. 100). Partout, dans la campagne qu'il traverse en voiture, il y a des brebis, des vaches, des chevaux, des ânes, des chèvres et des cigognes le long de la Tisza (p. 88). En ville, partout il y a des chiens mais surtout des chats qui se sont appropriés les rues slovènes (p. 118). Le texte s'attarde sur la description de paysages chaotiques d'exploitation minière, de décharge ou encore de l'industrie en ruines. Nicolas Bouvier comme Andrzej Stasiuk cherchent donc à dire les images du voyage et à les fixer par l'écriture, pour s'en libérer, mais surtout, pour ne jamais les oublier. L'écriture, telle une *lanterna magica* fait ainsi resurgir les images passées sur la page et dans la conscience du lecteur. Les images graphiquement présentes dans le texte complètent l'imagier du voyage. Avec le texte, elle restituent pleinement une vision du voyage, qu'elle soit duale ou unique.

Conclusion - En quoi *L'Usage du monde* et *Sur la route de Babadag* sont-elles des œuvres polygraphiques et stéréoscopiques ?

En s'intéressant à la relation du texte et de l'image dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier et de Thierry Vernet et dans *Sur la route de Babadag* d'Andrzej Stasiuk, ce mémoire s'est exclusivement penché sur l'étude de leur co-présence physique et de leur échange réciproque au sein des œuvres.

> « Voyager, écrire, photographier, chercher des images : ces quatre activités varient et se succèdent selon la loi de l'offre et de la demande, et se complètent plutôt qu'elles ne se nuisent ». [15]

La première partie s'est voulue davantage introductive, son objectif étant d'exposer le sujet et ses enjeux. Elle a ainsi permis d'amorcer cette analyse en présentant les auteurs, leur relation à l'image et les difficultés à définir précisément un genre viatique. La seconde partie, quant à elle, a été davantage formelle. En questionnant la relation morphologique du texte et de l'image au sein d'une même œuvre, elle s'est proposée d'approcher ces récits hybrides à travers la forme iconotextuelle. Cette forme, en accordant une même importance au texte et à l'image, remet en cause l'antique querelle hégémonique de la littérature et des arts visuels. Ce faisant, elle permet de définir une nouvelle configuration – démocratique – du rapport texte-image. Au-delà de

15 Nicolas Bouvier cité dans Adrien Pasquali (1994), *op. cit.* Introduction.

considérations esthétiques, la dernière partie s'est attachée à interpréter le sens de la relation dialogique du texte et de l'image. C'est en effet dans cette relation sémantique que se traduit l'expérience singulière du voyage et une vision du monde. Au travers de cette étude, nous nous sommes donc appliqués à montrer que ces récits de voyage sont intrinsèquement et graphiquement disparates, que cette dispersion forme précisément une unité, et que cette unité est porteuse de sens.

En mêlant texte et image, ces œuvres sont des objets hétéroclites – « polygraphiques » et « stéréoscopiques » : « *I propose that "stereoscopy" and "polygraphy" may represent writing practices more widely constitutive of travel writing as a genre* » [Je suggère que « stéréoscopie » et « polygraphie » caractérisent de manière générale les pratiques d'écriture constitutives du récit de voyage en tant que genre].[16] Si Charles Forsdick qualifie ainsi le genre viatique dans son ensemble, ces mots s'appliquent particulièrement aux œuvres de notre corpus. Elles sont effectivement polygraphiques puisqu'elles conjuguent deux moyens d'expression, à savoir l'art scriptural et l'art visuel. Elles sont également stéréoscopiques puisque par les mots et par le trait, l'écriture, le dessin et la photographie expriment et mettent en relief les images du voyage : ces récits, tels des *lanterna magica,* font surgir des images de la page. Ce double discours – ce dialogue des arts – et cette lecture en relief incitent le lecteur à ajuster son regard en se plaçant à l'interface du texte et de l'image, d'où émergent le sens de ces récits de voyage. Le lecteur est ainsi partie prenante de la dynamique iconotextuelle des récits : il sert à la fois d'intermédiaire entre deux systèmes sémiotiques différents et de passeur entre deux réalités artistiques qui dialoguent.

Ce mémoire ne prétend pas à l'exhaustivité et s'inscrit dans un projet plus complet d'un mémoire de deuxième année. Ce dernier se placera en effet dans une plus ample perspective en proposant des variations sur la définition de la notion d'image. L'image n'est pas seulement un élément graphique mais est aussi une réalité mentale et métaphorique. Par conséquent, dans un second temps, il sera étudié le jeu sur l'image dans le texte c'est-à-dire : le jeu sur les images préconçues relevant de l'imaginaire collectif (les auteurs se moquent des guides à l'usage des touristes, des stéréotypes occidentalo-centrés etc.) ; le jeu sur les images absentes (les auteurs évoquent des photographies prises mais que l'on ne voit pas, des dessins qui leur permettent de communiquer mais auxquels l'on n'a pas accès etc.) ; avant de considérer les limites de la collaboration du texte de l'image (les deux moyens d'expression conjugués échouent à traduire l'expérience multisensorielle du voyage, notamment l'ouïe et l'odorat – par exemple, ces œuvres montrent qu'il est impossible de transposer la musique). Dans un dernier temps, il sera analysé l'influence de l'image sur l'écriture. Nous verrons en effet que le texte se constitue lui-même en image : en réalité, les deux écrivains souhaitent écrire le récit de leur regard (Nicolas Bouvier se

16 Charles Forsdick, *op.cit.* p. 290.

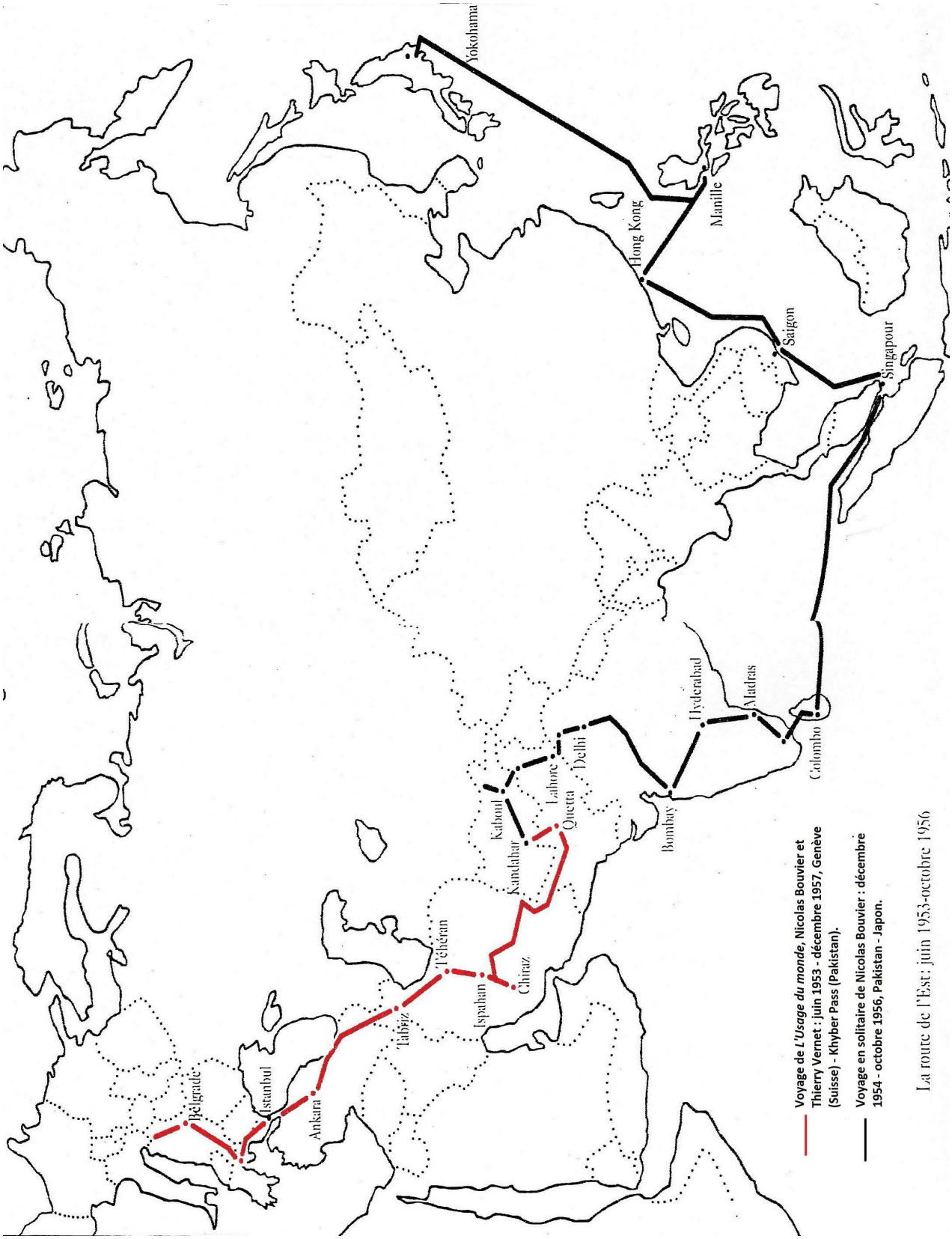
veut coloriste et écrit en peintre tandis que Andrzej Stasiuk privilégie une écriture photographique) ; de fait, ils font de l'écriture une boîte à images fictives, tout comme l'est leur mémoire ; enfin, lorsque la mémoire fait défaut, l'écriture fabrique des images verbales en ayant recours à l'imagination. À travers l'étude du rapport à l'image dans leur écriture, c'est tout un rapport au temps et à l'espace qu'il conviendra d'interroger.

J'aurais voulu parler sans images, simplement
pousser la porte...
                J'ai trop de crainte
pour cela, d'incertitude, parfois de pitié :
on ne vit pas longtemps comme les oiseaux
dans l'évidence du ciel
                et retombé à terre,
on ne voit plus en eux précisément que des
    images
ou des rêves.

Philippe Jaccottet, *Parler.*

Annexe A – Cartes des voyages.

a. La route de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet :



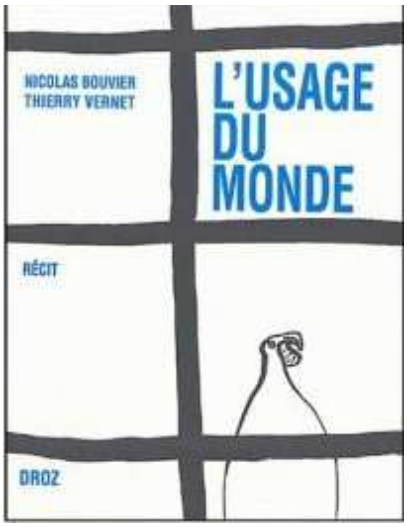
Carte tirée des Oeuvres complètes de Nicolas Bouvier : Eliane Bouvier (dir.), *Oeuvres*, Paris :Gallimard, 2004, 1417 p.

b. Délimitation des errances d'Andrzej Stasiuk :

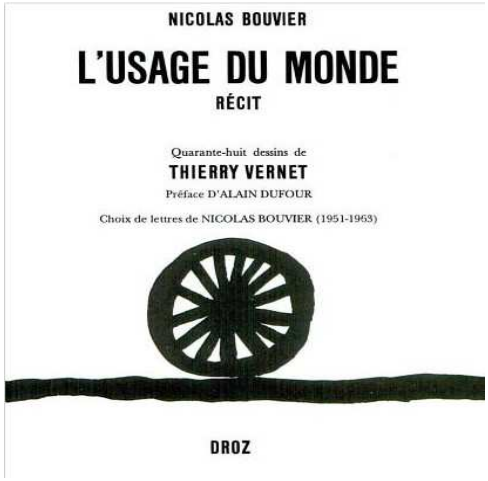
Carte figurant sur la couverture de l'édition française de *Sur la route de Babadag :* Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, trad. du polonais par Małgorzata Maliszewska, Paris : C. Bourgois, 2007, 363 p.

Annexe B - Couvertures de différentes éditions des œuvres du corpus.

a. Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *L' Usage du monde,* 1964 :

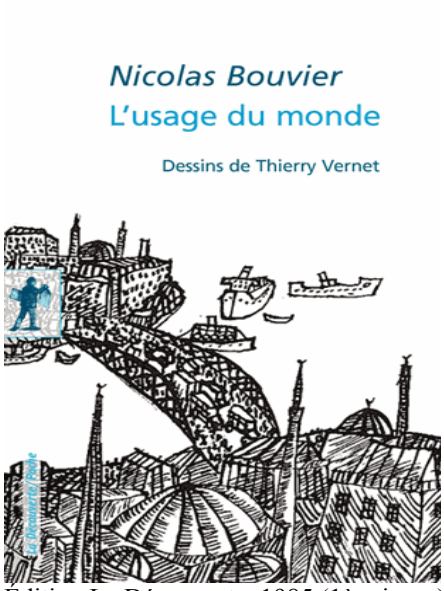


Première édition, Suisse, 1963.



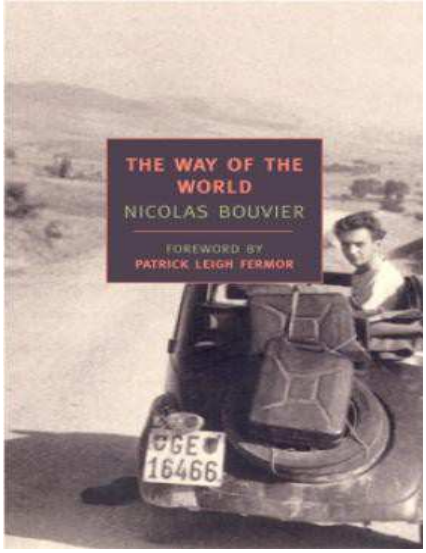
Première page de cette édition.

Première édition française, Julliard, 1964.

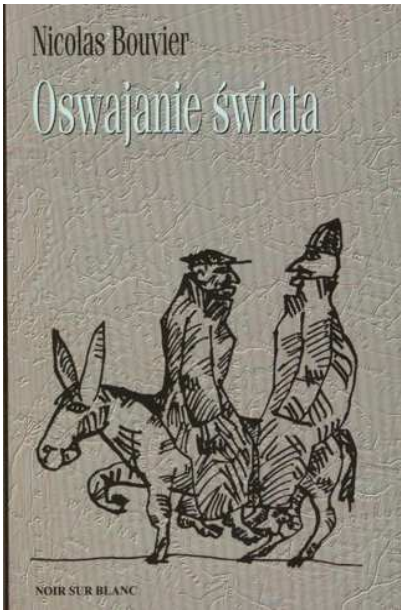


Édition La Découverte, 1985 (1ère impr.)

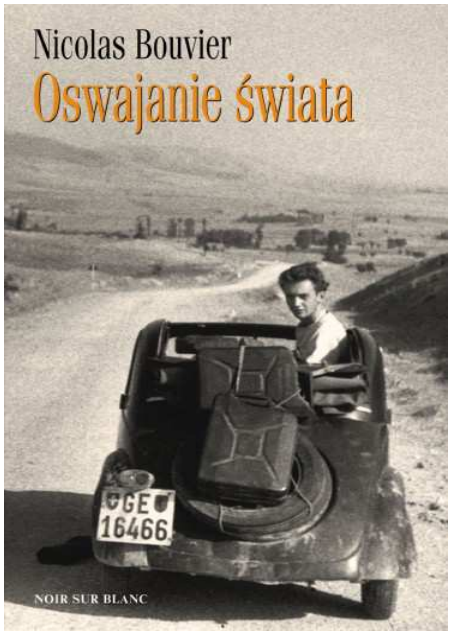
Édition Payot, 1992 (1ère impr.). Il s'agit de notre édition de référence.



Première édition anglaise, New-York Review, 1992.



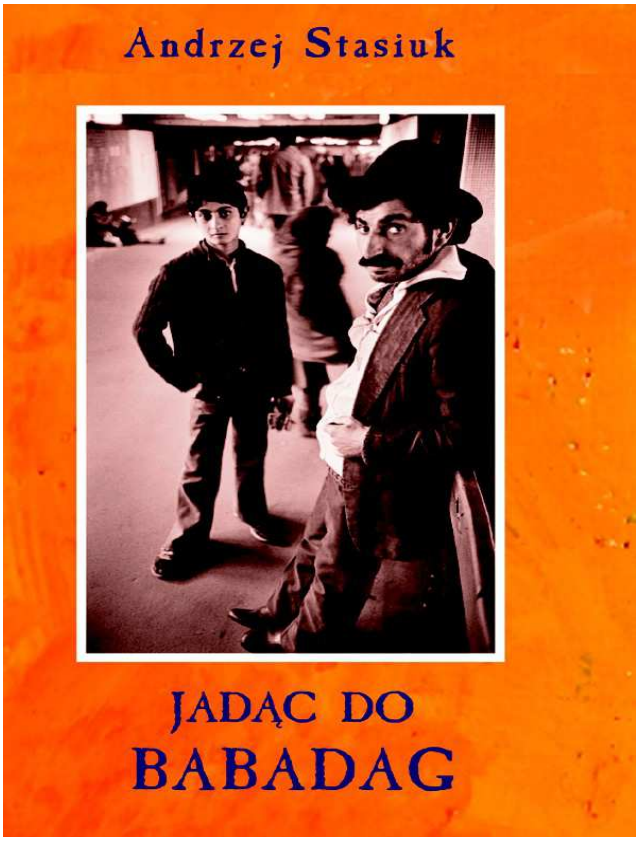
Première édition polonaise, Noir sur Blanc, 1999.



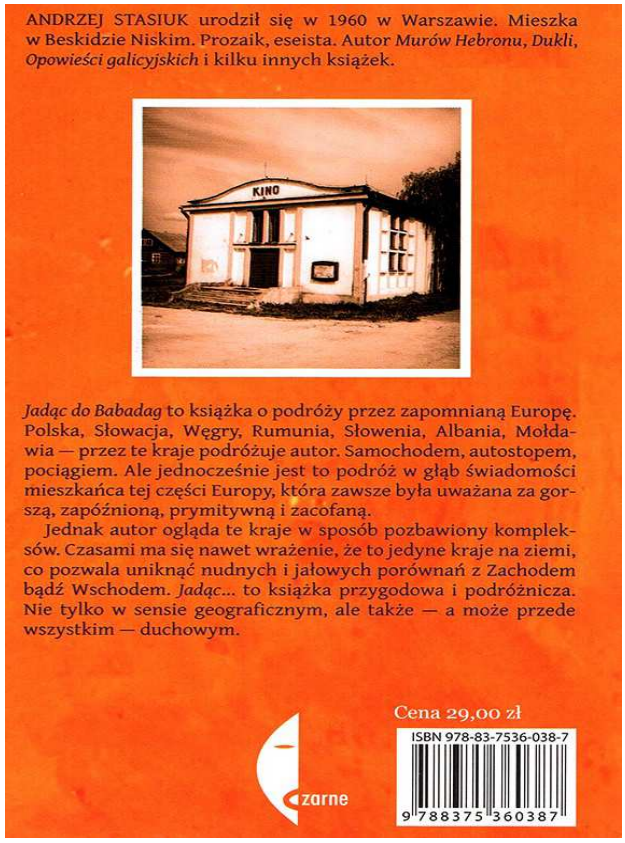
Réédition polonaise, Noir sur Blanc, 2013.

La couverture originelle de *L'Usage du monde* (édition Droz) ne sera pas reprise par les autres maisons d'édition. La plupart choisissent cependant de garder en couverture un autre dessin de Thierry Vernet, à l'exception des éditions anglaises et de la réédition polonaise. L'on peut s'étonner de ce choix de la part des éditions franco-polonaise Noir sur Blanc, qui privilégient une photographie de Thierry Vernet par Nicolas Bouvier plutôt que le dessin même. L'on voit bien que les dessins de Thierry Vernet ont du mal à se faire accepter en tant que tel.

b. Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag* [*Sur la route de Babadag*], 2004 :

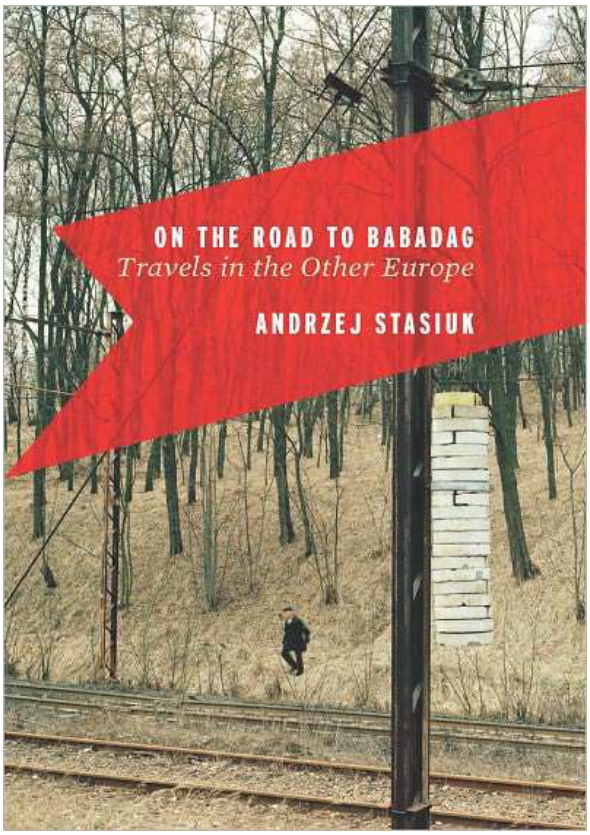


Première de couverture de l'édition polonaise, Czarne, 2004.

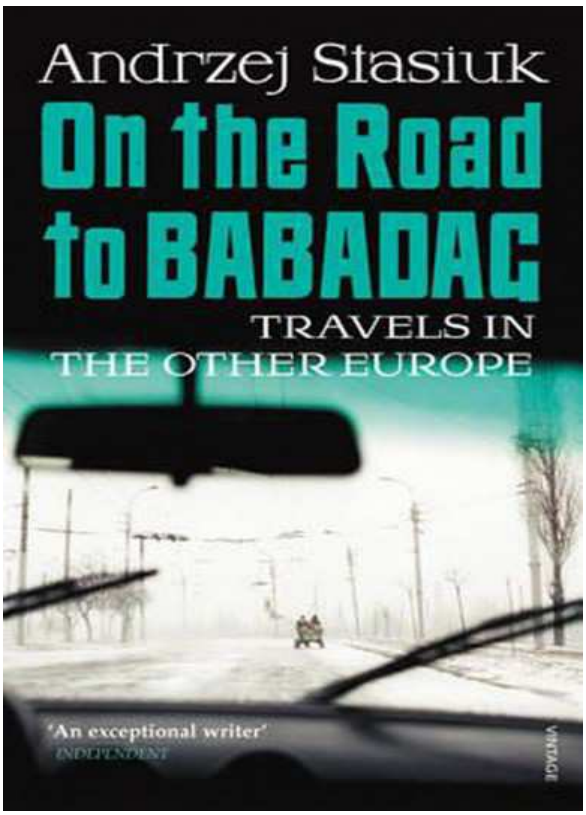


Quatrième de couverture de l'édition polonaise, Czarne, 2004.

Edition française, Christian Bourgois, 2007. Il s'agit de notre édition de référence.

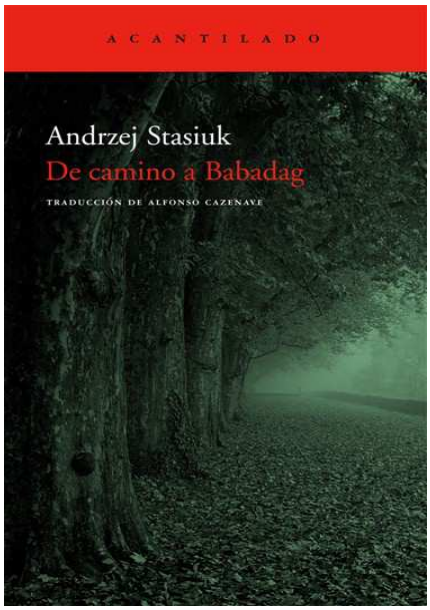


Edition américaine, 2011. © Houghton Mifflin Harcourt .

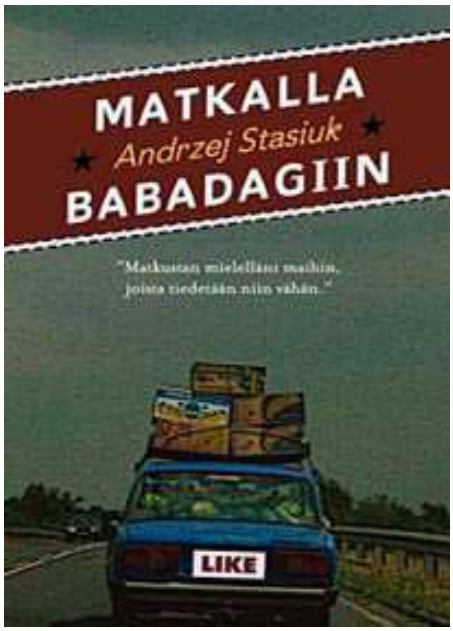


Edition britannique, 2011. © Vintage.

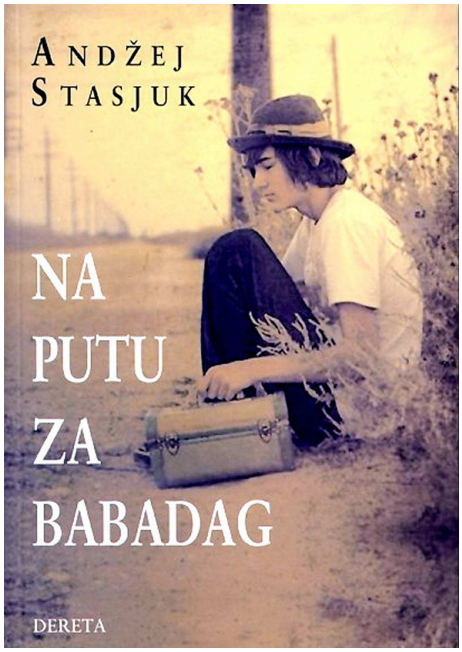
Allemagne, 2005. © Suhrkamp.



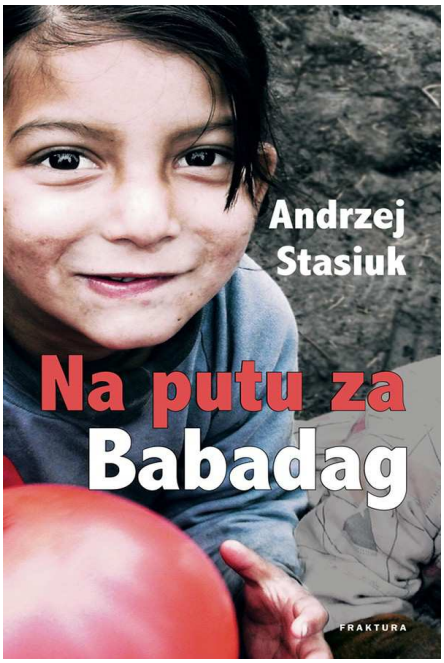
Espagne, 2008. © El Acantilado.



Finlande, 2006 © Like.

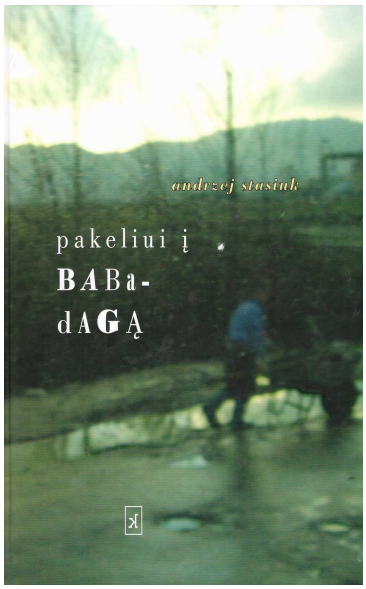


Serbie, 2009. © Dereta.



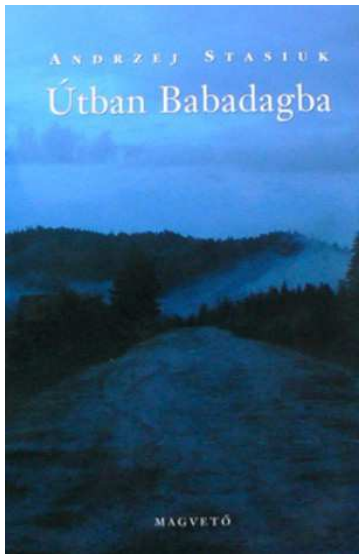
Croatie, 2010. © Fraktura.

Slovénie, 2007. © Beletrina.



Lituanie, 2006. © Kitos Knygos.

République Tchèque, 2009. © Periplum.



Hongrie, 2006. © Magvetö.

Cet échantillon des couvertures de quelques éditions étrangère de *Jadąc do Babadag* montre qu'aucune ne reprend la photographie de Krassowski en première de couverture (ni celle de Prażmowski sur la quatrième, même si l'on ne peut le voir ici). C'est pourtant Stasiuk lui-même, en tant qu'éditeur, qui a sélectionné ces photographies en guise de couvertures. L'on voit bien que les éditions étrangères véhiculent une vision partiellement tronquée de l'œuvre de Stasiuk, pour qui l'image compte énormément.

Annexe C – La photographie d'André Kertész dans *Sur la route de Babadag.*

Photographie d'André Kertész © Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Cette photographie n'a pas été titrée par son auteur. Elle ne l'est pas non plus dans *Jadąc do Babadag.* C'est pourquoi, paradoxalement, une quantité de titres lui a été attribué : « Musicien aveugle »[17], « La ballade du violoniste »[18], « Violoniste ambulant »[19]. Les seules informations dont nous sommes sûrs, c'est qu'elle a été prise à Abony, en Hongrie, en 1921.

17 Michel Frizot, et Annie-Laure Wanaverbecq, *André Kertész*, Jeu de paume (éd.) Paris : Hazan : 2010, p. 45.
18 Roland Barthes, *op.cit.*p. 78.
19 André Kertész et Danièle Sallenave (intro.), *André Kertész*, Paris, Centre national de la photographie : Ministère de la Culture, 1985, [non paginé, ca 144 p.] p., (« Photo Poche », 17).

Annexe D – Typologie des dessins de *L'Usage du monde* dans notre édition de référence.

Tous les dessins de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* sont accessibles en ligne sur le site consacré aux travaux du peintre et de sa femme : [http://www.thierry-vernet.org/cms/gallery/v/thierry_vernet/usage_monde].

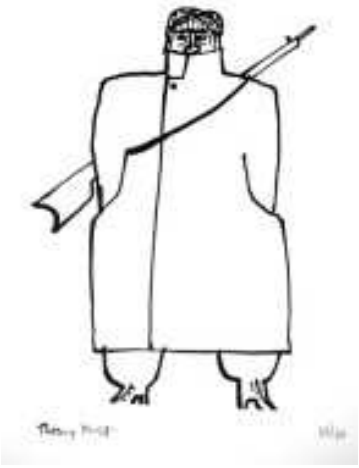
La typologie ci-dessous présente les dessins de Thierry Vernet dans *L'Usage du monde,* sous la forme d'un « imagier » du voyage. Il s'agit de classer les découvertes visuelles faites par le peintre lors de son voyage en des rubriques génériques : portraits, paysages, bestiaire et architectures. Dans le cadre d'une analyse sur le rapport texte-image dans ce récit de voyage, une catégorie supplémentaire nommée « autre » regroupe les dessins qui n'ont pas de contrepartie textuelle dans l'oeuvre. L'objectif de cette typologie est d'exposer la rencontre visuelle du peintre avec l'ailleurs et de s'intéresser à ce sur quoi son regard s'arrête lorsqu'il est dans un environnement étranger, où le mode de vie, la nature et la culture sont différents. Si répertorier le monde est impossible, l'on constate au travers de cette typologie, que la rencontre avec l'étranger a besoin néanmoins de catégorie générique pour être retranscrite. Or le générique, c'est le banal : des hommes, des animaux, des infrastructures, des paysages. Les images du voyage retracent la vie et l'environnement quotidiens d'un quotidien inconnu du voyageur.

1 - Portraits

1.1. Les minorités

1. 1. 1. Les Femmes

1. 1. 2. Les minorités ethniques



« C'étaient des arbabs […] corpulents, musclés » vêtus d'un « turban d'étoffe sombre dont les franges pendent sur les yeux » (p. 192)

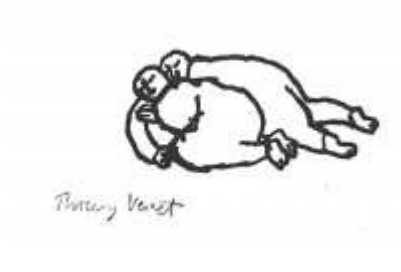
« Les Kurdes sont iraniens de pure race et loyaux sujets de l'Empire, mais leur turbulence a toujours inquiété le pouvoir central » (p. 184).

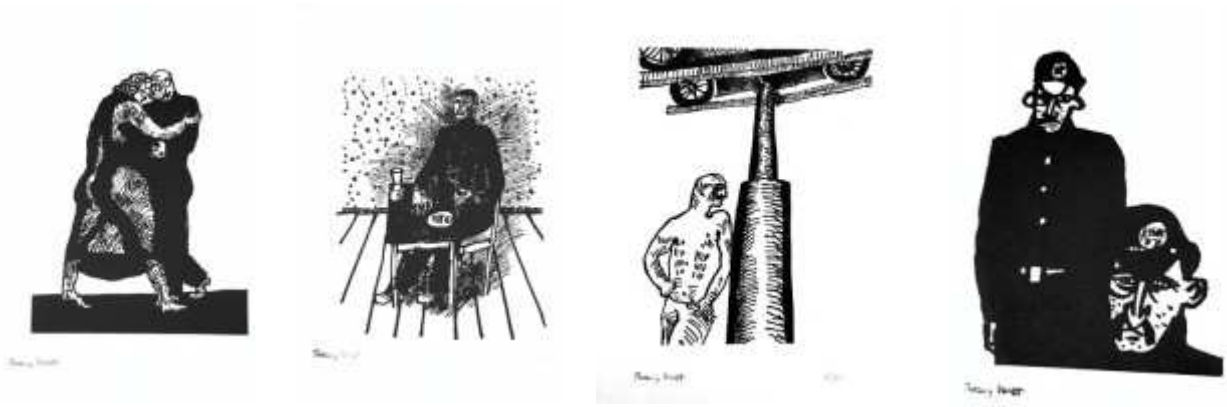
« Le Baloutch est plutôt sûr de lui. Son aisance morale éclate dans ce sourire qui flotte à hauteur de barbe […] » (p. 319)

« Aussi, la petite colonie occidentale de Kaboul offrait-elle beaucoup de variété, d'agrément, de ressources [...] » (p. 376).

1. 2. Les musiciens et les danseurs

1. 3. Les autochtones : personnes rencontrées, clientèle de restaurant, autorités et artisans locaux.



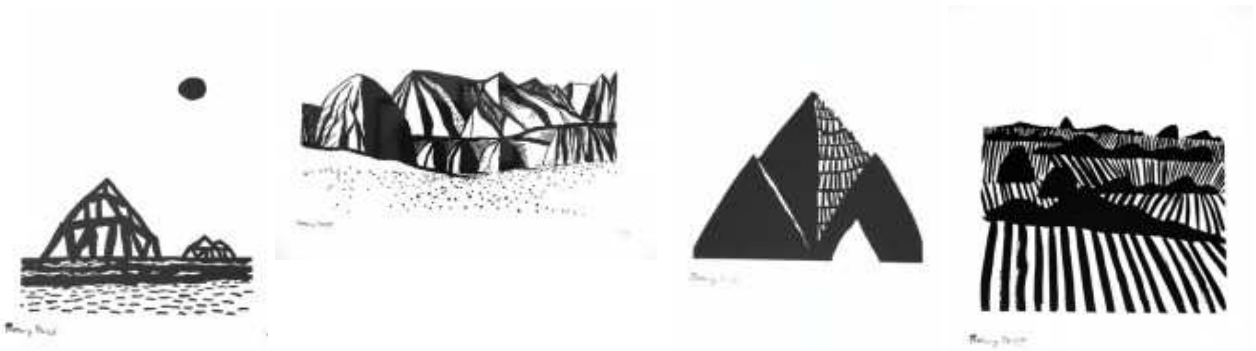


Margaret Topping identifie ce personnage à Matt Jordan. Voir sa très bonne analysé : Margaret Topping, « Travelling Images, Images of Travel in Nicolas Bouvier's *L'Usage du monde* », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 64 / 3, juillet 2010, p. 316.

2. Paysages

2.1. Paysages naturels

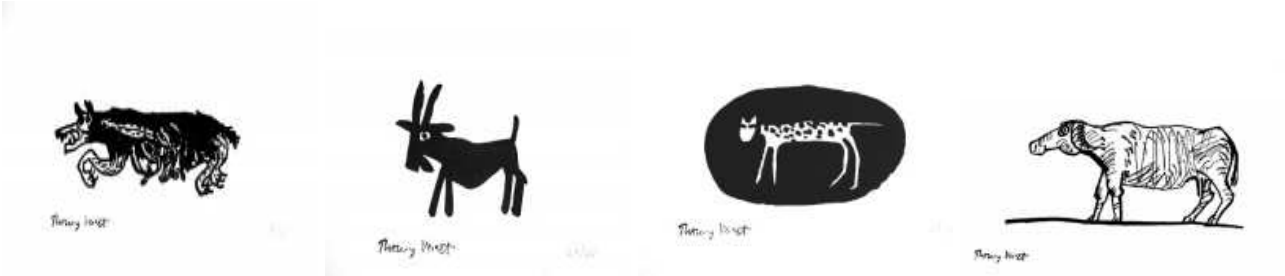
2. 1. 1. Le désert

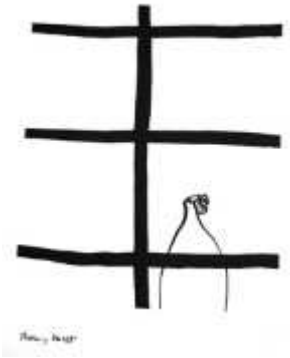


2. 1. 2. La flore

2.2. Paysages urbains

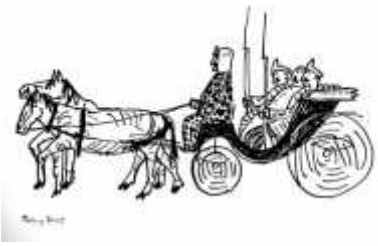
3. Bestiaire





4. Architecture : édifice religieux, ouvrages d'art, intérieur.

5. Autres : dessins n'ayant pas de contre-partie textuelle, « incongrus ».



Bibliographie analytique

Sur le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet et *Sur la route de Babadag* d'Andrzej Stasiuk.

I Sources primaires

1 Corpus d'étude

1.1 Éditions de références pour la présente étude

BOUVIER, Nicolas et VERNET, Thierry, *L'Usage du monde*, (1963) Paris : Payot, 1992, 353 p., (« Petite bibliothèque Payot », 100).

STASIUK, Andrzej, *Sur la route de Babadag*, (2004) trad. du polonais par M. Maliszewska, Paris : C. Bourgois, 2007, 363 p.

1.2 Éditions originales

BOUVIER, Nicolas, VERNET, Thierry et DUFOUR, Alain (préf.), *L'Usage du monde*, Genève, : Zoé : Droz, 1999, 376 p.

STASIUK, Andrzej, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec : Czarne, 2004, 321 p.

2 Autres œuvres des auteurs du corpus

2.1 Nicolas Bouvier

BOUVIER, Nicolas Auteur, VERNET, Thierry et STAROBINSKI, Pierre (préf.), *Dans la vapeur blanche du soleil: les photographies de Nicolas Bouvier*, Genève : Zoé, 1999, 206 p.

Ouvrage iconographique, ce livre rassemble quelques photographies que Nicolas Bouvier a prises entre 1953 et 1956, lors de son long périple qui l'a mené de Suisse jusqu'au Japon ; ainsi que des dessins de Thierry Vernet, tous deux présentés lors de l'exposition « Le vent des routes » de 1996.

BOUVIER, Nicolas, MAILLART, Ella, SCHWARZENBACH, Annemarie et PERRET Roger (dir.), *Unsterbliches Blau: Reisen nach Afghanistan / Bleu immortel : voyages en Afghanistan.* Zürich : Scheidegger & Spiess, 2003, 269 p.

Ce récit-photos bilingue français-allemand met en parallèle les voyages des trois Suisses sur les routes d'Afghanistan. Le texte de Nicolas Bouvier « Petite morale portative » (pp.207-214) constitue une réflexion capitale sur le voyage et son écriture, sorte « d'exorcisme soigneusement élaboré » et de réanimation des images qu'on croyait perdues.

BOUVIER, Nicolas et BOUVIER, Eliane (dir.), *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2004, 1417 p.

BOUVIER, Nicolas et GIRARDIN, Daniel (préf.), *L'Œil du voyageur*, (2002) Paris : Hoëbeke, Lausanne : Musée de l'Élysée, 2008, 117 p.

BOUVIER, Nicolas et VERNET, Thierry, *Correspondance des routes croisées: 1945-1964*, éds. Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, Carouge-Genève : Zoé, 2010, 1653 p.

La publication de vingts années de leur correspondance est une véritable mine d'informations qui renseigne tant sur la nature peu commune de leur amitié que sur les conditions dans lesquelles a été composé et publié *L'Usage du monde.* Pour notre recherche, la partie IV « Un peu de courant dans ce fil qui nous lie » (contenant les lettres écrites de 1957 à 1963) est la plus pertinente dans la mesure où elle retrace les péripéties de leur aventure éditoriale. Au cours de la lecture, l'on peut se rendre compte de l'importance de l'image dans leur relation. En effet, cet ouvrage présente des photographies et des manuscrits issus des fonds de Genève. Leur correspondance est agrémentée de dessins griffonnés au bas de la page ou sur l'enveloppe.

BOUVIER, Nicolas et VERNET, Thierry, *Tous les coqs du matin chantaient: textes et gravures*, (1951) Carouge-Genève : Zoé, 2013, 48 p.[Non consulté].

2.2 Thierry Vernet

VERNET, Thierry, AESCHLIMANN, Richard et BOUVIER, Nicolas, *Peindre, écrire, chemin faisant*, Lausanne : L'Age d'homme, 2006, 708 p. [Non consulté].

2.3 Andrzej Stasiuk

2.3.1 Œuvres traduites en français :

ANDRUKHOVYCH, Yuri et STASIUK, Andrzej, *Mon Europe: essais*, (2000) trad. de l'ukrainien par M. Malanchuk et du polonais par M. Laurent. Montricher : Noir sur Blanc, 2004, 150 p.

Le « Journal de bord » de Stasiuk qui constitue la deuxième partie de l'ouvrage est une réflexion sur l'espace et l'imagination : géographie, voyage, écriture sont tout autant de thèmes abordés. « Son » Europe est une fiction : il en délimite le territoire et lui dessine un blason. Il ne peut écrire sur « son » Europe sans mentionner les Tziganes et la photographie de Kertész, deux thèmes qui lui sont chers et que l'on retrouve au cœur de *Sur la route de Babadag.*

STASIUK, Andrzej, *Dukla*, (1997) trad. du polonais par A. Żuk et L. Alaux, Paris : C. Bourgois, 2003, 204 p.

STASIUK, Andrzej, *Fado*, (2006) trad. du polonais par C. Zaremba, Paris : C. Bourgois, 2009, 172 p.

STASIUK, Andrzej, *Pourquoi je suis devenu écrivain*, (1998) trad. du polonais par M. Carlier,

Arles : Actes Sud, 2013, 202 p.

Contrairement à ce qu'annonce le titre, cette autobiographie picaresque ne nous dévoile pas pourquoi Andrzej Stasiuk est devenu écrivain. L'écrivain retrace les souvenirs d'une adolescence tumultueuse et rebelle, dans les années 1970 en Pologne. Il vivait avec une bande de copains pour qui seuls comptaient le voyage, le mouvement, la liberté. Cet ouvrage nous a aidé à pallier le peu d'informations accessibles en langue française sur l'auteur.

2.3.2 Œuvres en version originale :

ANDRUKHOVYCH, Yuri et STASIUK, Andrzej, *Moja Europa: dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, (2000), Wołowiec : Czarne, 2007, 156 p.

STASIUK, Andrzej et TARGOSZ, Kamil, *Dukla*, Wołowiec : Czarne, 1997, 124 p.

STASIUK, Andrzej et TARGOSZ, Kamil, *Zima*, Wołowiec : Czarne, 2001, 47 p.

STASIUK, Andrzej, *Noc: Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec : Czarne, 2005, 92 p.

STASIUK, Andrzej, *Fado*, Wołowiec : Czarne, 2006, 168 p.

STASIUK, Andrzej et PAWELEC, Dariusz, *Dziennik pisany później*, Wołowiec : Czarne, 2010, 164 p. [non traduite].

Site de sa maison d'édition

« Wydawnictwo Czarne » [En ligne : http://czarne.com.pl/en]. Consulté le 28 mai 2014.

3 Autres récits de voyage contemporains

3.1 Essais

Étonnants voyageurs: anthologie des écrivains de Gulliver, Michel Le Bris (éd.), Paris : Flammarion, 1999, 389 p., (« Étonnants voyageurs (Paris. 1999) »).

BORER, Alain (dir.), *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles : Complexe, 1992, 214 p. [Non consulté].

Manifeste auquel a participé Nicolas Bouvier. Les écrivains-voyageurs contemporains y définissent une esthétique viatique … qui refuse d'être définie.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, [Paris], Plon, 1955. [Non consulté].

SEGALEN, Victor et MANCERON, Gilles (pref.), *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, (1955) Pari : Fata Morgana, 2007, 184 p.

3.2 Récits de voyage

BRIS, Michel (dir.) LE, « Étonnants-Voyageurs », [En ligne : http://www.etonnants-voyageurs.com/]. Consulté le 17 mai 2014.

Le festival « Étonnants Voyageurs », crée par Michel Le Bris en 1990, a lieu tous les ans à Saint-Malo. Son site internet met à jour les actualités et les archives du festival. Il propose une rubrique « Dico des auteurs » où sont répertoriés et présentés tous les invités, écrivains-voyageurs, par ordre alphabétique, depuis sa création.

CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer*, Paris : Denoël, 1948, 501 p., (« Collection Folio », 602).

CHATWIN, Bruce et FOGEL, Jean-François (préf.), *Oeuvres complètes,* dont *Le Chant des pistes,* Paris : Grasset, 2005, 1528 p., (« Bibliothèque Grasset. »).

FERMOR, Patrick Leigh, *Le Temps des offrandes: à pied jusqu'à Constantinople*, (1977) trad. de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris : Payot & Rivages, 2003, 401 p., (« Voyageurs Payot. », 470).

KEROUAC, Jack, *On The Road*, (1957) New York : Penguin Books, 1991, 310 p., (« Penguin twentieth-century classics »).

On The Road est un incontournable de la littérature de voyage et se situe chronologiquement au cœur de notre corpus d'étude. Ce roman autobiographique narre la « démence » de jeunes New-Yorkais qui traversent l'espace américain en privilégiant la vitesse. Il marque un tournant décisif dans la manière d'envisager l'expérience viatique : il y a un avant et un après Kerouac. Nicolas Bouvier voyage en 1953, soit une décennie avant « l'effet Kerouac » qui mit nombre de jeunes gens sur les routes de l'Est à la recherche de sensations fortes - mystiques et méditatives (opium, bouddhisme etc.). Bien qu'Andrzej Stasiuk voyage dans les années 1990-2000, c'est-à-dire bien après cette « ruée » voyageuse, il est clairement identifié par les critiques anglo-saxones comme le « Kerouac polonais ». Nos deux auteurs ont lu Kerouac : Nicolas Bouvier en parle dans ses entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall *Route et déroute,* tandis qu' Andrzej Stasiuk le mentionne dans son autobiographie *Pourquoi je suis devenu écrivain.*

LACARRIÈRE, Jacques, *Chemin faisant: mille kilomètres à pied à travers la France*, Paris : Fayard, 1977, 295 p.

MAILLART, Ella et VITOUX, Frédéric (préf.), *La Voie cruelle: deux femmes, une Ford vers l'Afghanistan*, (1947) Paris : Payot, 2001, 371 p., (« Voyageurs Payot. », 51).

Ella Maillart et son amie Annemarie Schwarzenbach effectuent le même voyage que Nicolas Bouvier et Thierry Vernet entreprendront une dizaine d'année plus tard. Nicolas Bouvier est d'ailleurs venu demander conseil à Ella Maillart avant de prendre la route, laquelle lui a répondu : « Là où des gens peuvent vivre, un voyageur peut vivre ».

MICHAUX, Henri, *Ecuador: journal de voyage*, Paris : Gallimard, 1990, 188 p.

STEVENSON, Robert Louis, *Travels With a Donkey In The Cévennes* (1879) et *The Amateur Emigrant* (1895), London/ New York : Penguin Books, 2004, 269 p., (« Penguin classics »).

WHITE, Kenneth, *Le Rôdeur des confins*, trad. de l'anglais par Marie-Claude White, Paris : Albin Michel, 2006, 344 p.

3.3 Récits de voyage mêlant textes et images

CLÉZIO, Jémia LE, CLÉZIO, Jean-Marie Gustave LE et BARBEY, Bruno (photogr.), *Gens des nuages*, Paris : Stock, 1997, 118 p.

DEPARDON, Raymond et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *La France de Raymond Depardon*, Paris : Seuil, 2010, non paginé [ca 336] p.

DEPARDON, Raymond et BUTEL, Michel (préf.), *Voyages*, Paris : Hazan, 1998, 604 p.

MASPERO, François et SLUBAN, Klavdij (photogr.), *Balkans-Transit*, Paris : Seuil, 1997, 391 p.

RAABE, Katharina (dir.) et SZNAJDERMAN, Monika (dir.), *Last & lost: atlas d'une Europe fantôme*, Lausanne : Noir sur blanc, 2007, 438 p.

Des extraits de *Fado* d' Andrzej Stasiuk sont présents au sein de cet ouvrage collectif, lesquels sont encadrés par trois photographies, à savoir deux de Tomek Mzyk tirées de la série « Silent industry » et une de Vesselina Nikolaeva tirée de la série « Fin de l'Europe ».

RAABE, Katharina (dir.) et SZNAJDERMAN, Monika (dir), *Odessa transfer: chroniques de la mer Noire*, Lausanne : Noir sur blanc, 2011, 333 p.

Andrzej Stasiuk a écrit le texte « Sur la route d'Istanbul » pour cet ouvrage collectif, lequel est accompagné de deux photographies d' Andrzej Kramarz prises en Turquie.

TENDANCE FLOUE, *Nationale zéro: 10 étapes de Chypre à Tarifa*, Trézélan : Filigranes, 2004.

II Sources secondaires

1 Ouvrages généraux

1.1 *Dictionnaires*

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Laffont, 1982.

CRISCO Université de Caen [Centre de Recherche Inter-langues sur la Signification en Contexte], « CRISCO - Dictionnaire des synonymes », [En ligne : http://www.crisco.unicaen.fr/des/]. Consulté le 21 mai 2014.

Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions, Alain de Mijolla (éd.), Paris : Calmann-Lévy, 2002, 2017 p.

PÉCHOIN, Daniel, « Thésaurus: des idées aux mots, des mots aux idées », Paris : Larousse, 1999, 1146 p.

Une recherche préliminaire des synonymes et notions similaires à celles de « voyage » et de « voyageur » a permis d'enrichir le vocabulaire sur le sujet, d'élargir la pensée et d'orienter les champ de recherche.

1.2 Sur la littérature contemporaine

ARENDT, Hannah , *La Crise de la culture huit exercices de pensée politique*, trad. de l'anglais par Patrick Lévy, Paris : Gallimard, 1972, 380 p.

L'ouvrage d'Hannah Arendt propose une analyse de la société postmoderne et permet ainsi de comprendre l'angoisse contemporaine sur la fin des voyages et de la littérature. Tout semble condamner à entrer dans une logique de marché - de consommation.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2008, 543 p.

VIART, Dominique, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris : A. Colin, 2011, 221 p.

La dernière partie de cet ouvrage présente le récit de voyage comme un genre en vogue, dans « l'air du temps ».

1.3 Sur le contexte historique et géopolitique : évolution du voyage et de la photographie

ARTE, « Des nouvelles des Balkans 1/2 », [En ligne : http://www.arte.tv/fr/des-nouvelles-des-balkans-12/392,CmC=485998,view=maps.html]. Consulté le 25 février 2014.

ARTE, « Des nouvelles des Balkans 2/2 », [En ligne : http://www.arte.tv/fr/des-nouvelles-des-balkans-22/392,CmC=486000,view=maps.html]. Consulté le 25 février 2014.

BAGAULT, Céline, « Les conquérants de l'inutile », *Sciences humaines*, N° 240, août 2012, p. 14-14. [En ligne : www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-8-page-14.htm] Consulté le 17 janvier 2014.

BNF EXPOSITIONS, « BNF - Voyage en Orient », [En ligne : http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm]. Consulté le 16 mars 2014.

Cette exposition virtuelle de la Bibliothèque Nationale de France propose un historique du voyage en Orient, lequel devient une véritable mode à l'origine du tourisme. L'exposition souligne les avancées techniques qui permettent la démocratisation de ce voyage, dont la photographie.

BRUNEL, Sylvie, « Une planète disneylandisée ? », *Sciences humaines*, N° 240, août 2012, p. 13-13. [En ligne : www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-8-page-13.htm]. Consulté le 17 janvier 2014.

DEBAENE, Vincent, *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, 2010, 521 p. [Non consulté].

KUNDERA, Milan, « Un occident kidnappé », *Le débat*, 1983, p. 3–23. [Partiellement consulté].

MARTIN, Laurent, « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des médias*, vol. 8 / 1, 2007, pp. 142-158. [En ligne : http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-142.htm]. Consulté le 17 janvier 2014.

URBAIN, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris : Payot, 2002, 353 p.

Jean-Didier Urbain étudie la figure méprisée du touriste, le vilain petit canard de la société de loisirs. Ce livre tente donc de réhabiliter ce « héros complexé ». Produit de l'économie capitaliste, le touriste est aujourd'hui considéré comme une insulte au voyage. L'image est son empire et à ce titre, il fait l'objet d'une critique ophtalmologique. Appareil photographique autour du cou, le touriste considère le voyage comme un spectacle.

URBAIN, Jean-Didier, « Pourquoi voyageons-nous ? », *Sciences humaines*, N° 240, août 2012, p. 11-11. [En ligne : www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-8-page-11.htm]. Consulté le 17 janvier 2014.

1.4 Biographies et interviews

1.4.1 Nicolas Bouvier

LAUT, François, *Nicolas Bouvier: l'oeil qui écrit*, Paris : Payot, 2007, 318 p.

PASQUALI, Adrien, *Nicolas Bouvier: un galet dans le torrent du monde*, Genève :Éditions Zoé, 1996, 156 p., (« Ecrivains (Carouge, Genève) »).

1.4.2 Thierry Vernet

SIESLING, Jan Laurens, *Thierry Vernet: peintre*, Paris : Somogy édition d'art, 2006, 149 p. [Non consulté].

1.4.3 Andrzej Stasiuk

« Andrzej Stasiuk », *Wikipedia, the free encyclopedia*, 2014, [En ligne : http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Andrzej_Stasiuk&oldid=581321949].

« Andrzej Stasiuk » [En ligne : http://www.stasiuk.pl/]. Consulté le 27 mai 2014.

« Andrzej Stasiuk : Editions Christian Bourgois »[En ligne : http://www.christianbourgois-editeur.com/fiche-auteur.php?Id=320]. Consulté le 27 mai 2014.

RADZIWON, Marek, « "Leaving Poland, I come back to Poland" - Polish Writing: Stasiuk Interviewed in Gazeta Wyborcza », [En ligne : http://archive.is/RewBW]. Consulté le 3 avril 2014.

MACHAŁA, Tomasz, « Interview: Andrzej Stasiuk's European lesson », [En ligne : http://www.presseurop.eu/en/content/article/1319171-andrzej-stasiuk-s-european-lesson]. Consulté le 3 avril 2014.

MARZEC, Bartosz, « Andrzej Stasiuk - Profile of the author », [En ligne : http://culture.pl/en/artist/andrzej-stasiuk]. Consulté le 22 mai 2014.

2 Ouvrages théoriques

2.1 Sur le récit de voyage

2.1.1 Les centres de recherche

ANTOIRE, Philippe (dir.), « CRLV | Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages »,[En ligne : http://www.crlv.org/]. Consulté le 7 juin 2014.

Le site du CRLV donne accès à de multiples ressources concernant le récit de voyage. La rubrique « base de données » propose un répertoire de liens qui ouvrent sur une bibliographie et une iconothèque des voyages. Bien que son axe de recherche soit davantage centré sur l'âge classique et la période orientaliste, le site met en ligne les séminaires et colloques de l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. L'on trouve alors des communications sur des auteurs et des récits contemporains, notamment sur Nicolas Bouvier.

PETTINGER, Alasdair, « Studies in Travel Writing », [En ligne : http://www.studiesintravelwriting.com/]. Consulté le 7 juin 2014.

Ce site internet, maintenu par Alasdair Pettinger, est un supplément à la revue scientifique du même nom, publiée par le « Centre for Travel Writing Studies » [Centre de recherches sur la littérature de voyage] de l'université de Nottingham Trent. Il présente également les actualités et la lettre d'information de « The International Society For Travel Writing » [L'Association internationale de la littérature de voyage].

YOUNGS, Tim (dir.), « International Society For Travel Writing », [En ligne : http://istw-travel.org]. Consulté le 21 mai 2014.

L'association est fondée en 1997 dans le but d'encourager et de faire connaître le travail des chercheurs, des critiques et des écrivains-voyageurs au travers de conférences, de rencontres et de leur médiatisation. Son action est destinée à promouvoir le genre du récit de voyage et à coordonner les recherches au niveau international, en décloisonnant leur secteurs d'investigation, en les synchronisant et en les mettant en relation, via l'adhésion à l'association qui donne notamment accès à leur plate-forme internet.

YOUNGS, Tim (dir.), « Nottingham Trent Centre for Travel Writing Studies », [En ligne : http://english.ntu.ac.uk/centrefortravelwriting/]. Consulté le 7 juin 2014.

Le centre de recherche britannique s'intéresse davantage aux récits de voyage contemporains que son homologue français. Très actif, le centre présente ses articles de recherches dans la revue *Studies in Travel Writing* publié quatre fois l'an. Sous réserve d'un abonnement au site « Taylor & Francis », la revue est disponible en ligne à http://www.tandfonline.com.

2.1.2 Les monographies

ALTINBUKEN, Buket, *Le voyage mis en discours: récits, carnets, guides ; approche sémiotique*, Thèse de doctorat en Science du langage et Arts, Université Lumière Lyon 2 : Laboratoire interaction, corpus, apprentissages et représentations, 2011. [Non consulté].

BRACEWELL, Wendy, *A Bibliography of East European Travel Writing on Europe*, Budapest : Central European Univ. Press, 2008.

COGEZ, Gérard, *Les Écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris : Seuil, 2004, 229 p., (« Points. Essais. Lettres. », 520).

Cet ouvrage propose un bref historique du genre viatique et soulève la question de son devenir à l'époque contemporaine: serait-ce la fin des voyages ? Et même : le récit de voyage est-il de la littérature ? S'en suit six courts essais sur les grandes figures de cette littérature à savoir Ségalen, Gide, Michaux, Leiris, Lévi-Strauss et Bouvier.

FABRE, Cédric, *Écrivains voyageurs*, Paris : Association pour la diffusion de la pensée française, 2003, 47 p.

Très condensé, cet ouvrage propose un bref aperçu de la littérature dite « vagabonde » qui, par

définition, ne peut être catégorisée. Il propose de nombreuses références bibliographiques, de courtes biographies et quelques portraits d'auteurs, ainsi que des citations clés.

FORSDICK, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005, 255 p.

FORSDICK, Charles, « Introduction : Contemporary Travel Writing in French: Tradition Innovation, Boundaries », *Studies in Travel Writing*, vol. 13 / 4, 2009, p. 287-291.

L'introduction de Charles Forsdick au numéro spécial consacré aux récits de voyage français de la revue *Studies in Travel Writing*, définit la littérature de voyage comme une pratique intrinsèquement comparatiste. En relatant des voyages, elle se fait, elle aussi, voyageuse et est donc par essence transculturelle, transnationale, et translinguistique. La littérature de voyage de langue française a particulièrement aidé à comprendre ce genre littéraire qui ne se laisse pas comprendre dans une catégorie fixe.

HULME, Peter et YOUNGS, Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2002, 343 p. [Non consulté].

KORZILIUS, Jean-Loup (dir.), *Art et littérature: le voyage entre texte et image*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006, 314 p.

Cet ouvrage ne traite malheureusement pas explicitement du récit de voyage.

MESNARD, Jean, *Les récits de voyage*, Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité (éd.), Paris : A.-G. Nizet, 1986, 214 p. [Non consulté].

MEWSHAW, Michael, « Travel, Travel Writing, and the Literature of Travel », *South Central Review*, vol. 22 / 2, 2005, p. 2-10.

Michael Mewshaw soutient que, en dépit des peurs contemporaines, le voyage existe encore aujourd'hui. Il établit une analogie entre le voyage et l'écriture, à partir de laquelle il émet une triple thèse : que le voyage existe toujours, que tout récit est un récit de voyage, et que tout voyage est une manière d'écrire.

PASQUALI, Adrien et REICHLER, Claude (préf.), *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris : Klincksieck, 1994, 179 p., (« Littérature des voyages (Paris) », 8).

Adrien Pasquali analyse l'engouement du XXIème pour le voyage et son écriture (récits et guides touristiques), d'un point de vue sociologique, culturel, psychologique, et historique. Cette étude très complète est un véritable « tour des horizons » des enjeux contemporains que sous-tend la relation des hommes au voyage, et notamment via le tourisme. Il établit un parallèle entre vision du monde, évolution des modalités de transport et démocratisation du voyage. La querelle sempiternelle qui oppose le touriste au voyageur est aujourd'hui plus forte que jamais. Le tourisme conduirait-il à la fin des voyages ?

Voyages de la lenteur, Philippe Antoine (éd.), Caen : Lettres modernes Minard, 2010, 223 p., (« La Revue des lettres modernes. Série Voyages contemporains. », 1).

L'introduction de Philippe Antoine donne les principales caractéristiques du récit de voyage, à savoir : le mélange, l'aléatoire et l'expérimentation. Il soulève le paradoxe contemporain : alors que dans un monde uniformisé le « vrai » voyage semble désormais impossible, force est de constater la prolifération des récits de voyage. La figure du voyageur se dresse alors contre figure du touriste ; et le vrai voyage est alors celui qui est à contre-temps – celui de la lenteur. Cet revue propose une poétique de la lenteur pour analyser le voyage contemporain.

2.2 Sur le rapport texte-image

2.2.1 Les centres de recherche

« Centre Interlangues - Université de Bourgogne » [En ligne : http://til.u-bourgogne.fr/]. Consulté le 23 mai 2014.

L'un des axes de recherche proposé par le centre s'intitule « Image et critique » et s'intéresse aux objets hybrides qui mêlent différents médias et supports artistiques. Les travaux relatifs à l'axe texte-image s'articulent autour de la revue bilingue franco-anglaise *Interfaces.*

« CEEI – Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image – Université Denis-Diderot - Paris 7 » [En ligne : http://www.ceei.univ-paris7.fr/]. Consulté le 23 mai 2014.

Deux postulats sont à l'origine des recherches du centre, à savoir l'iconicité de l'écriture et la matérialité de l'objet écrit. À partir cette base, les recherches s'organisent en trois pôles intitulés « De l'image au texte », « Écritures et arts visuels » et « Supports, signes, frontières ». Les approches sont tant historiques que sémiologiques : elles abordent les idéogrammes comme la poésie expérimentale – soit toutes les formes sous lesquelles apparaissent conjointement le textuel et l'iconique.

« GRIT - Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte – Université catholique de Louvain » [En ligne : http://grit.fltr.ucl.ac.be/]. Consulté le 23 mai 2014.

Ce centre de recherche belge s'intéresse exclusivement aux relations texte-image, qu'elles soient virtuelles ou effectives, artistiques ou utilitaires. Les chercheurs visent à élaborer des outils méthodologiques et théoriques d'analyse des modalités relationnelles du texte et de l'image, afin de pouvoir approcher scientifiquement l'objet hybride qu'ils forment, ainsi que le message mixte qu'ils transmettent. Le centre a lancé une collection intitulée « Texte-Image » qui rassemble des écrits théoriques ainsi que des études de cas sur la relation texte-image.

« InTRu – Interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels » [En ligne : http://intru.hypotheses.org/]. Consulté le 23 mai 2014.

Les travaux du centre de recherche questionnent la circulation des modèles et des médias au cours de l'histoire des arts et des pratiques cultuelles. Les chercheurs expriment, eux aussi, la nécessité qu'il y a à théoriser ce type d'analyse d'intermédialité et d'interaction entre les supports artistiques. Un axe de recherche est exclusivement porté sur l'étude de l'iconotexte.

2.2.2 Les monographies

CRCD – Centre de Recherche en Communication et en Didactique, *Signe, texte, image*, Alain

Montandon (éd.), Meyzieu : Césura Lyon, 1990, 211 p.

Ouvrage collectif qui propose une définition de l'iconotexte ainsi que des études de cas qui vont au-delà de la littérature (publicité, bande dessinée etc.).

COLLEGE OF THE HOLY CROSS et UNIVERSITÉ PARIS 7- DENIS DIDEROT, *Interface Journal*, [En ligne : http://college.holycross.edu/interfaces/index.html]. Consulté le 8 juin 2014.

HARROW, Susan, « New Ekphrastic Poetics », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 64 / 3, 2010, p. 255-264.

Susan Harrow abolit ici la hiérarchie séculaire entre la littérature et les arts picturaux. Elle invite à penser les deux arts conjointement, dans une relation désormais verticale. La « nouvelle *ekphrasis* » invite au dialogue des arts.

HEFFERNAN, James A. W, *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

KLINKENBERG, Jean-Marie, « La relation texte-image, Essai de grammaire générale », GEMCA - Université catholique de Louvain, 2009, 41p., [En ligne : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090128_Klinkenberg.pdf]. Consulté le 9 mai 2014.

Alors que le rapport texte-image est un fait que l'on expérimente tous les jours, il n'a jamais fait l'objet d'études d'ensemble. S'il y a eu de nombreuses études de cas sur le sujet, il n'y a jamais eu de sémiotique générale. Jean-Marie Klinkenberg, dont l'objectif est d'établir une grammaire générale, amorce la théorisation de cette relation.

La Théorisation de la relation image texte langage, Centre de recherches Image texte langage (éd.), Dijon : Université de Bourgogne, 1994, 324 p. [Non consulté].

LOUVEL, Liliane, *Le Tiers pictural pour une critique intermédiale*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 291 p.

Liliane Louvel s'intéresse à la cohabitation du l'image et du texte. Elle observe comment texte et image s'influencent l'un l'autre c'est-à-dire à quel point le texte modélise les arts visuels et dans quelle mesure les arts picturaux façonnent le texte.

LOUVEL, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, trad. du français par Laurence Petit, Karen Jacobs (éd.), Farnham : Ashgate, 2011, 212 p.

Liliane Louvel reprend le terme d'iconotexte forgé par Michael Nerlich mais pour lui donner un autre sens. Au travers de ce concept, elle observe les modalités d'insertion de l'image dans le texte et en établit une typologie.

MITCHELL, William John Thomas, *Iconolgy: Image, Text, Ideology*, Chicago : University of Chicago Press, 1986, 226 p. [En ligne : http://is.muni.cz/el/1423/podzim2012/SOC567/um/Mitchell_Iconology.pdf]. Consulté le 15 mai 2014.

Mitchell définit l'image comme phénomène complexe, recouvrant différentes réalités. Il établit

un arbre généalogique de l'image, dont chaque branche correspond à une certaine conception de l'image selon les disciplines de recherche et discours intellectuels.

MITCHELL, William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 445 p. [Non consulté].

MITCHELL, William John Thomas, « What Do Pictures“ Really” Want? », *October*, vol. 77, 1996, p. 71–82.

Mitchell rappelle que l'image a toujours fait l'objet de personnification : on lui attribue volontiers une intention et un certain pouvoir. En demandant aux images ce qu'elles veulent, il n'attribue plus aux images un pouvoir mais un désir. En les considérant comme objet d'études subalternes, il analyse leurs revendications : les images veulent simplement attirer le regard – elles veulent qu'on leur demande ce qu'elles veulent.

MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand : C.R.C.D, 1990, 304 p.

Alain Montandon édite les actes d'un colloque au sein duquel il avait engagé une discussion plus ciblée sur la notion d'iconotexte, invitant les intervenants, dont Michael Nerlich, à affiner la définition d'un tel concept.

Revue des sciences humaines. Photographie et littérature, Jacqueline Guittard (éd.), Lille : Septentrion, 2013, 211 p.

Ce numéro étudie et caractérise le « nouveau » genre du récit-photo.

WAGNER, Peter, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin; New York : W. de Gruyter, 1996, 406 p. [Non consulté].

2.3 Sur la photographie

BARTHES, Roland, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris : l’Etoile : Gallimard : Seuil, 1980, 192 p.

Barthes réfléchit sur l'essence de la photographie, en prenant comme point de départ l'émotion qu'il éprouve face à certains clichés. Il est l'un des premiers à théoriser les composantes sémiotiques de la photographie.

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », *Revue Française,* Paris, 1859, [En ligne : http://88-191-151-184.rev.dedibox.fr/ressources/pdf/oeu_4.pdf].

Au Salon de 1859, pour la première fois, peintures et photographies sont exposées côte à côte. Baudelaire s'insurge : la photographie ne peut être artistique, elle appartient aux sciences. Elle est un outil technique qui enregistre et conserve la réalité- mais elle ne la crée pas.

BENJAMIN, Walter et HAENEL, Yannick (préf.), *Sur la photographie*, trad. de l'allemand par Jörn Cambreleng, Arles : Photosynthèses, 2012, 204 p.

MÉAUX, Danièle, VRAY, Jean-Bernard, CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D’ÉTUDES ET DE

RECHERCHES SUR L'EXPRESSION CONTEMPORAINE, *Traces photographiques, traces autobiographiques: actes du colloque organisé en mai 2003,* Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, 272 p. [Non consulté].

SOBOTA, Adam, « La Photographie polonaise », *Culture polonaise* [www.culture.pl], Adam Mickiewicz (éd.), Pawel Potoroczyn (dir.), [En ligne : http://test5.culture.pl/fr/culture/artykuly/es_fotografia_polska]. Consulté le 9 juin 2014.

Cet article retrace l'histoire des tendances photographiques en Pologne des années 1940 à aujourd'hui. Il démontre que la photographie polonaise est fortement dépendante des conditions politiques.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris : C. Bourgois, 2008, 280 p.

Susan Sontag identifie la photographie et la mort. La photographie est un art fondamentalement mélancolique, elle est un « inventaire du dépérissement », une « ironie posthume ».

THÉLOT, Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris : Les Belles Lettres, 2009, 125 p.

Jérôme Thélot prend la photographie comme objet d'étude philosophique. Il cherche à établir une ontologie du photographique, laquelle est liée à une certaine temporalité.

3 Études critiques

3.1 Études générales

3.1.1 Sur l'œuvre de Nicolas Bouvier

ALBERT, Christiane, LAPORTE, Nadine et POUILLOUX, Jean-Yves, *Autour de Nicolas Bouvier: résonances*, Carouge-Genève : Zoé, 2002, 188 p. [Non consulté].

BOUVIER, Nicolas et RÜF, Isabelle, « Entretiens avec et autour de Nicolas Bouvier: le vent des routes », Radio Suisse Romande : Zoé, 2005.

GUENNOC, Jean-François, « Victor Ségalen et Nicolas Bouvier, Prolégomènes à une étude comparée », [En ligne : http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/ATALA7/Guennoc.htm]. Consulté le 18 mai 2014.

Cette étude a servi de modèle méthodologique dans la manière de mener une pratique comparatiste.

« In memoriam, immemory : le deuil du monde et la mémoire des images dans quelques relations de voyage de la seconde moitié du XXe siècle (Jean-Daniel Pollet, Chris Marker, Nicolas Bouvier) » [En ligne : http://www.crlv.org/conference/memoriam-immemory-le-deuil-du-monde-et-

la-m%C3%A9moire-des-images-dans-quelques-relations-de]. Consulté le 18 mai 2014.

LAPOUGE, Gilles, MAGGETTI, Daniel et PÉTERMANN, Stéphane, « Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, Correspondance de routes croisées », Paris, : Musée du Quai Branly, 20 novembre 2010, (« (Conférences Salon de lecture Jacques Kerchache. Actualité de la recherche et de l'édition) »). p. 493-502. [Non consulté].

LOUŸS, Gilles, « Objectiver l'intime », *Poétique*, n° 168, janvier 2012, p. 493-502.

MOUSSA, Sarga, « Portrait de Nicolas Bouvier en exote », *Les Carnets de l'exotisme*, 2006, p. 131-145.

Nicolas Bouvier, espace et écriture, Hervé Guyader (éd.), Carouge : Zoé, 2010, 258 p. [Non consulté].

3.1.2 Sur l'œuvre de Thierry Vernet

« Thierry Vernet et Floristella Stephani - Peintres » [En ligne : http://www.thierry-vernet.org/]. Consulté le 14 mai 2014.

Ce site internet a été crée en l'hommage au couple de peintres Thierry Vernet et Floristella Stephani par leurs héritiers. Ces derniers sont également à l'origine de « L'Association à a Découverte de l'Oeuvre des Peintres Floristella Stephani et Thierry Vernet » (l'ADOP). Le site, comme l'association, a pour but de promouvoir de manière posthume l'œuvre de ces peintres. Il propose une biographie de Thierry Vernet et présente une galerie des dessins de *L'Usage du monde*.

3.1.3 Sur l'œuvre d'Andrzej Stasiuk

BON, François, « Andrzej Stasiuk Fado dans les Carpathes », [En ligne : http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1737]. Consulté le 5 avril 2014.

Le blog de François Bon, lui-même auteur et adepte des récits-photos, publie des critiques littéraires très fines sur des ouvrages contemporains. Il en existe deux sur Andrzej Stasiuk : une sur *Sur la route de Babadag* et celle-ci sur *Fado.* À ce titre, François Bon est, pour l'instant, la seule figure littéraire française à écrire sur Stasiuk.

MONLUÇON, Anne-Marie, « L'autoportrait fragmentaire du narrateur dans Contes de Galicie d'Andrzej Stasiuk », *Recherches & Travaux*, décembre 2009, p. 81-95.

MONLUÇON, Anne-Marie, « Ryszard Kapuściński et Andrzej Stasiuk, deux écrivains polonais à fronts renversés ? », *Recherches & Travaux*, mai 2012, p. 141-171.

SMORĄG-GOLDBERG, Małgorzata et TOMASZEWSKI, Marek, *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, Paris, : Noir sur Blanc, 2013, 398 p.

Cet ouvrage collectif présente deux écrits de recherches sur l'œuvre d'Andrzej Stasiuk, à savoir : Krzysztof Zajas, *Mon Europe est-elle ton Europe ? Stasiuk et Andrukhovych,* trad. du polonais par Cécile Bocianowski et Inès Legrand (p .119-131) et Aleksander Fiut, *À la recherche de l'espace perdu : Andrzej Stasiuk et Yuri Andrukhovych,* trad. du polonais par Marie Bouvard (p.132-138).

3.1.4 Sur l'œuvre de Kertész, Krassowski et Prażmowski

« Exposition André Kertész au Jeu de Paume » [En ligne : http://europecentrale.asso-web.com/367+exposition-andre-kertesz-au-jeu-de-paume.html]. Consulté le18 avril 2014.

Il s'agit d'une présentation de l'exposition André Kertész au Jeu de Paume (Paris) qui s'est tenue du du 28 septembre 2010 au 6 février 2011.

CRP, - Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, « CRP / Wojciech Prazmowski, L'ange brisé, 1994 », [En ligne : http://www.centre-photographie-npdc.fr/RESSOURCES/MPT/N16.php]. Consulté le 9 juin 2014.

FRIZOT, Michel Auteur, WANAVERBECQ, Annie-Laure Auteur et MOIS DE LA PHOTO, *André Kertész*, Jeu de paume (éd.), Paris : Hazan, 2010, 359 p.

Cet ouvrage propose une biographie très complète sur André Kertész.

GRYGIEL, Marek, « Wojciech Prazmowski », [En ligne : http://fototapeta.art.pl/fti-2prazbioe.html]. Consulté le 9 juin 2014.

Il s'agit d'un des seul articles en ligne et en anglais présentant les travaux de ce photographe-artiste.

JEU DE PAUME, « André Kertész », 2010, [En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xf1y06_andre-kertesz_creation].

Dans cette vidéo, les commissaires de l'exposition sur André Kertész au Jeu de Paume (Paris) présentent le photographe et son œuvre innovante, lui qui fut un des premier photographe vagabond.

KERTÉSZ, André et SALLENAVE, Danièle (intro.), *André Kertész*, Paris, Centre national de la photographie : Ministère de la Culture, 1985, [non paginé, ca 144 p.] (« Photo Poche », 17).

La collection « Photo Poche » d'Actes Sud expose quelques clichés de grands renoms de la photographie, sans commentaire, dans un format poche.

ROGNIAT, Evelyne, *André Kertész: le photographe à l'œuvre*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997, 147 p.

Evelyne Rognat s'intéresse exclusivement à la période parisienne d'André Kertész et à ses « petits formats ». Elle décrit les vagabondages du photographe et le qualifie de « voyant ».

« Witold Krassowski » [En ligne : http://www.witoldkrassowski.com/index.html]. Consulté le 9 juin 2014.

Il s'agit du site internet du photographe qui donne accès à sa biographie et à quelques unes de ses photographies.

« Związek Polskich Artystów Fotografików » [En ligne : http://www.zpaf.pl/]. Consulté le 29 mai 2014.

Le site internet de l'association des photographes contemporains polonais n'est accessible que dans la langue d'origine.

3.2 Études portant sur les œuvres du corpus

3.2.1 L'Usage du monde

« À livre ouvert - *L'Usage du monde* », Radio Télévision Suisse , 1963, [En ligne : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/a-livre-ouvert/3467006-l-usage-du-monde.html].

Maurice Huelin est le premier présentateur à inviter Nicolas Bouvier sur le plateau de son émission afin qu'il présente son livre tout juste publié.

BEAUBOIS, Caroline, « Occident/Orient, pour un compromis sans compromissions: Le Voyage en Orient d'un Suisse francophone. », *Chimères: A Journal of French Literature*, printemps 2003, p. 87-100.

DUPUIS, Jérôme, « Nicolas Bouvier: Comment *L'Usage du monde* est devenu un livre culte », [En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-italique-l-usage-du-monde-italique-est-devenu-un-livre-culte_809125.html]. Consulté le 3 avril 2014.

L'article de Jérôme Dupuis retrace avec une grande rigueur les tribulations éditoriales pour la publication de *L'Usage du monde.*

DUPUIS, Sylviane, « Nicolas Bouvier "romancier": de l'épreuve du monde à l'invention de soi », *Ginevra - Napoli : quaderno di letteratura, Lingua e cultura*, 2010, p. 67-71. [Non consulté].

FORSDICK, Charles, « L'Orient quoi ! Nicolas Bouvier and the Post-Orientalist Journey », in Margaret Topping. *Eastern Voyages, Western Visions: French Writing and Painting of the Orient*, Oxford : Peter Lang, 2004, p. 325-345.

Charles Forsdick analyse le voyage de *L'Usage du monde* dans une perspective post-orientaliste.

MACLEAN, Rory, « On the road again », *The Guardian*, 31 mai 2007, [En ligne : http://www.theguardian.com/travel/2007/may/31/rorymaclean.travelbooks].

MOUSSA, Sarga, « Nicolas Bouvier ou la réinvention du voyage en Orient au XXe siècle », *Seuils*

et Traverses 4, 2004, [En ligne : http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00257255/].

Sarga Moussa se place dans la même perspective que Charles Forsdick pour aborder le voyage de *L'Usage du monde.* Nicolas Bouvier met à distance l'orientalisme de ses prédécesseurs en Orient pour se laisser porter par les aléas du chemin. Nicolas Bouvier fait du voyage une épreuve du moi, une usure.

3.2.2 *Sur la route de Babadag* (articles de presse)

ANDERSON, Jim, « Nonfiction Review : "On the Road to Babadag." », *Star Tribune*, 8 juillet 2011, [En ligne : http://www.startribune.com/entertainment/books/125174629.html].

« Andrzej Stasiuk : Des coeurs en hiver, actualité Livres - Le Point » [En ligne : http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-17/andrzej-stasiuk-des-coeurs-en-hiver/1038/0/26133]. Consulté le 26 mai 2014.

« Andrzej Stasiuk, le colosse des Carpates, actualité Culture - Le Point » [En ligne : http://www.lepoint.fr/culture/2007-03-08/andrzej-stasiuk-le-colosse-des-carpates/249/0/123602]. Consulté le 7 avril 2014.

CASTILE, Meredith, « Book Review: Andrzej Stasiuk's On the Road to Babadag », *The Vienna Review*, 13 octobre 2012, [En ligne : http://www.viennareview.net/vienna-review-book-reviews/book-reviews/on-the-road-to-babadag-journeys-in-a-forgotten-europe].

HOPKIN, James, « Drinking to the fall of communism », *The Guardian*, 3 février 2001, [En ligne : http://www.theguardian.com/books/2001/feb/03/fiction].

HOPKIN, James, « On the Road to Babadag by Andrzej Stasiuk – review », *The Guardian*, 8 juillet 2011, [En ligne : http://www.theguardian.com/books/2011/jul/08/road-babadag-andrzej-stasiuk-review].

KOHN, Marek, « On the Road to Babadag: Travels in the Other Europe », *The Independent*, 29 juillet 2011, [En ligne : http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/on-the-road-to-babadag-travels-in-the-other-europe-by-andrzej-stasiuk-trans-michael-kandel-2327564.html].

MCGONICLE, Thomas, « Book review: "On the Road to Babadag" by Andrzej Stasiuk », *Los Angeles Times*, 2 août 2011, [En ligne : http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-book-20110802,0,6594991.story#axzz2xvSznPjp].

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Nouvelles fleuve », [En ligne : http://www.liberation.fr/livres/2000/06/29/nouvelles-fleuve_328953]. Consulté le 26 mai 2014.

« Vilenica Prize - Andrzej Stasiuk » [En ligne : http://www.vilenica.si/ENG/Andrzej_Stasiuk_en.html]. Consulté le 7 avril 2014.

Tous ces articles de presse sont écrits à l'occasion de la publication traduite de *Sur la route de Babadag* et ont ceci de commun qu'ils comparent systématiquement Andrzej Stasiuk à Jack Kerouac. Les journalistes peinent à qualifier cette œuvre inqualifiable, entre fiction et méditation. C'est pourquoi ils mettent l'accent sur la démarche décentrée et atypique de l'écrivain qui privilégie les confins de l'Europe et les paysages postindustriels- ce qui tombe en ruine ou est délaissé.

3.3 Études portant plus particulièrement sur la relation à l'image

3.3.1 L'amitié de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet

DUPUIS, Jérôme, « Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, frangins pour toujours », [En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/correspondance-des-routes-croisees_945435.html]. Consulté le 29 mai 2014.

LAVAL, Martine, « Les Meilleurs amis du monde : les voyageurs Nicolas Bouvier et Thierry Vernet », [En ligne : http://www.telerama.fr/livre/les-meilleurs-amis-du-monde,62535.php]. Consulté le 29 mai 2014.

3.3.2 L'importance de l'image chez les auteurs

BON, François, « Vers Babadag avec Andrzej Stasiuk », [En ligne : http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article975]. Consulté le 5 avril 2014.

GUENNOC, Jean-François, « Chambres noires, chambres claires: la photographie chez Nicolas Bouvier : un usage inquiet du regard et du monde », *Artful deceptions : verbal and visual trickery in French culture* [Les supercheries littéraires et visuelles : la tromperie dans la culture française], 2006. [Non consulté].

TOPPING, Margaret, « This is not a photo opportunity: verbal/visual struggle in Francophone travel narratives », Journal of Romance Studies, vol. 13 / 1, mars 2013, p. 65-92.

Margaret Topping s'intéresse ici aux « narrations photographiques » - ou iconotextes- de Pierre

Loti et Ella Maillart.

TOPPING, Margaret, « Phototextual journeys: Nicolas Bouvier in Asia », *Studies in Travel Writing Studies in Travel Writing*, vol. 13 / 4, 2009, p. 317-334. [Non consulté].

3.3.3 Le rapport texte-image dans les œuvres du corpus

TOPPING, Margaret, « Travelling Images, Images of Travel in Nicolas Bouvier's L'Usage du monde », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 64 / 3, juillet 2010, p. 302-316.

Il s'agit de la seule étude qui prenne en compte l'œuvre de Thierry Vernet en elle-même. Margaret Topping analyse la relation du texte et de l'image dans *L'Usage du monde.* Elle définit trois types de relation : soit il y a amplification, soit il y a réduction, soit il y a absence.