



HAL
open science

Les images de voyage : 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. Les images de voyage : 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. 2015. dumas-01245621

HAL Id: dumas-01245621

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01245621v1>

Submitted on 17 Dec 2015

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

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

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

Les images de voyage

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)



Nicolas Bouvier et Thierry Vernet © Musée de l'Elysée, Lausanne.



Andrzej Stasiuk © Adam Golec / Agencja Gazeta

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 2014/2015

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

Les images de voyage

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 2014/2015

Sommaire

Sommaire.....	4
Table des figures.....	5
Introduction générale.....	6
PARTIE I Le jeu de l'image : déplacer les images de voyage.....	18
CHAPITRE A De l'image dans le voyage.....	19
a) L'image : à l'origine du voyage et de son écriture.....	20
b) L'image, condition du voyage.....	23
c) Une lente médiatisation.....	25
CHAPITRE B De nouvelles images : renouveler les prises de vues.....	27
a) Détourner le regard.....	28
b) Changer de discours.....	31
CHAPITRE C Ramener des images de leur voyage.....	33
a) Images photographiques.....	34
b) Images maltraitées.....	37
c) Images contemplatives.....	39
PARTIE II Capture d'images : consigner les images de voyage.....	42
CHAPITRE A La mise en forme du voyage, en texte et en images.....	43
a) Matérialiser les images du monde.....	44
b) Hybridité.....	47
c) Une « unité insécable ».....	50
d) Pluri-médialité.....	52
CHAPITRE B Exprimer les images du monde.....	55
a) Présence du récepteur.....	55
b) Confrontation des visions.....	58
c) Retour à la machine, retour sur le terrain.....	63
PARTIE III Mise au point : visualiser les images de voyage.....	69
CHAPITRE A Un récit visuel.....	70
a) Écrire le regard.....	71
b) Écrire en images.....	73
CHAPITRE B Prisonnier d'une vision ?.....	76
a) Regard figé.....	77
b) Regard étranger.....	78
c) Regard nouveau.....	81
CHAPITRE C Cadrer la vision : aux limites du réel.....	82
a) Ekphrasis : cadrer une image dans l'écriture.....	83
b) Hors-champ : décadrer l'image par l'écriture.....	86
c) Imagination : au-delà du cadre la perception.....	88
Conclusion générale.....	93
Annexes	96
Bibliographie analytique.....	113

Table des figures

Figure 1: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (p. 235).....	57
Figure 2: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (p. 114).....	59
Figure 3: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (p. 117).....	61
Figure 4: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (pp. 62-63).....	61
Figure 5: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (p. 44).....	65
Figure 6: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour <i>L'Usage du monde</i> (pp. 104-105).....	74

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 générale

Pour Nicolas Bouvier comme pour Andrzej Stasiuk, le voyage est un mode d'existence – une vocation. Toujours en partance, sédentaires lorsqu'il le faut : la route devient la matière même de leur écriture. Ces écrivains-voyageurs ont un projet d'écriture intimement lié à un projet de vie. Descendant de hauts dignitaires de la ville de Genève, Nicolas Bouvier est issu de la bourgeoisie germanophile genevoise des années 1930 – une famille cultivée et rigoriste. « 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 ».¹ C'est au collège, au hasard d'un plan de classe, qu'il rencontre Thierry Vernet et que commence leur amitié fusionnelle - « Le monde sans [toi] ce serait la lune : irrespirable », et leurs voyages.² 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 : « L'intelligentsia ne nous inspirait aucun intérêt. L'école non plus. Krosbi n'a pas fini ses études à cause de moi, et moi à cause de lui ».³ Né dans les années 1960 à Varsovie, Andrzej

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. Nous abrégons le titre du livre comme suivant : UM.

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. Nous abrégons le titre du livre comme suivant : SB.

1 Nicolas Bouvier, Eliane Bouvier [et al.], *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, « Bibliothèque », p.1095.

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

3 Andrzej Stasiuk, *Pourquoi je suis devenu écrivain*, (1998) trad. Margot Carlier, Arles, France, Actes Sud, 2013, 202 p.

Stasiuk a vivoté grâce à de petits boulots : ouvrier à l'usine, agent d'entretien, garde forestier, brancardier à l'hôpital psychiatrique, ouvrier des bâtiments. 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 ». ⁴ Appartenant à des milieux sociaux, culturels, géographiques, politiques et générationnels différents, les auteurs semblent se constituer ainsi en parfaite antithèse. 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 peignés⁵; 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 ». ⁶ Cependant, 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. ⁷ Pour ces fervents lecteurs et jeunes écrivains du dimanche, partir devient très vite une nécessité : ils ont le sentiment d'étouffer dans leurs milieux respectifs. Nicolas Bouvier éprouve le besoin de sortir de l'abstraction du monde des livres et du discours eurocentriste ambiant ; tandis que dans les années 1980, si Andrzej Stasiuk et ses amis n'ont que le mot « liberté » à la bouche, c'est précisément parce que celle-ci était contrainte par le régime communiste qui imposait un couvre-feu et prohibait toute sortie en dehors du territoire. Ils partent donc sur les routes pour respirer plus large et voir plus grand. Dès la fin de la guerre, en 1946, Nicolas Bouvier et Thierry Vernet partent à bicyclette vers la Bourgogne. En 1953, sans attendre les résultats des examens, ils se lancent dans ce long périple qui constituera la matière de *L'Usage du monde* publié dix ans plus tard. Quant à Andrzej Stasiuk et sa bande de copains, ils passent leur jeunesse sur les routes de Pologne. Et lorsqu'ils ne partent pas, ils se postent « à la gare centrale regarder partir les trains, à l'aéroport regarder décoller les avions, sur le pont de Gdansk regarder voguer les navires, ou bien au terminus des tramways regarder partir le 18 ou le 12 ». ⁸ Adultes, ils écrivent sur leur voyage et Nicolas Bouvier devient guide touristique. Outre l'importance du voyage dans leur vie, ce qui permet de rapprocher ses auteurs dans le cadre de cette étude comparée est leur goût prononcé

4 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.* p. 47.

5 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op.cit.*, « La guerre à huit ans » p.1236.

6 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.*, p. 47.

7 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. 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 Sznadgerman, la maison d'édition « Czarne » qui traduit, publie et republie exclusivement des auteurs de cette partie de l'Europe.

8 Andrzej Stasiuk, *op. cit.*, p. 47.

pour les arts visuels.

Tous trois (Thierry Vernet est peintre!) ont un rapport privilégié à l'image. 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.⁹ À son retour, il présente plusieurs expositions et publie des récits-photos de ses voyages.¹⁰ 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 ».¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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. 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 Targosz¹⁴ et si, en tant qu'éditeur, il aime à placer une photographie en couverture (principalement celles de Josef Koudelka), cela ne transparait 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.¹⁵ Seule fait exception à la règle sa collaboration à des ouvrages collectifs, publiés par les éditions Noir sur Blanc, qui mêlent textes et photographies.¹⁶

Même si cela est moins évident pour Andrzej Stasiuk, l'intérêt des auteurs pour l'image

9 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op. cit.* « Route et déroute », p. 1308.

10 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'Œil du voyageur*, Paris, Hoëbeke, Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008, 117 p.

11 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op. cit.* « Route et déroute », p. 1317.

12 *Ibidem*.

13 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (2010), *op. cit.*

14 Et notamment dans la version originale de son récit de voyage *Dukla*, dans lequel les dessins africanisants de Kamil Targosz accompagnent le texte. Aucune biographie quelque peu exhaustive de Kamil Targosz n'est disponible en français. Il ne semble pas non plus avoir de site Interne.

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

16 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.

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*. Le premier ouvrage ne présente pas moins de quarante-cinq dessins à l'encre noir de Thierry Vernet. Le second, dans son édition originale, place en couvertures et en cœur d'ouvrage des clichés de photographes plus ou moins renommés : Witold Krassowski, Wojciech Prażmowski et André Kertész. La différence n'est pas des moindres quant à la qualité et à la quantité des images dans les textes : encore une fois, comment et pourquoi rapprocher ces deux œuvres ? Ce mémoire part d'une perplexité : il y a des images dans ces récits de voyage, mais ces images sont « bizarres ». Elles ne correspondent pas à ce qu'on attend d'images de voyage. Elles ne sont *a priori* ni testimoniales (j'y suis allé !), ni incitatives (allez-y !) car non réalistes : les dessins sont quai-enfantins, et les photographies ne sont pas de l'auteur. C'est donc par leur « bizarrerie » que nous rapprocherons tout d'abord ces images, et de fait, par un tour métonymique, ces œuvres. Publié 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). 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 (voir annexe A.b.). Leur itinérance correspond à un tropisme vers l'Orient : l'Est post-communiste pour Andrzej Stasiuk, l'Orient post-orientaliste pour Nicolas Bouvier et Thierry 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). Ils choisissent de traverser des zones délaissées par le tourisme : l'Orient d'avant « l'effet Kerouac » qui mit nombre de jeunes gens sur les routes à la recherche d'expériences spirituelles voire mystiques ; et l'Est d'après les dictatures, lesquelles laissent un monde démocratique gris et pauvre qui tente de rejoindre tant bien que mal l'Union Européenne et ses marchés internationaux. Ils ne voyagent ni de la même manière, ni pour les mêmes raisons – si raison il y a. Les Genevois privilégient la lenteur, tandis qu'Andrzej Stasiuk, en digne héritier de Kerouac, préfère la vitesse. 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. Bien que différentes, les démarches des voyageurs sont toutes deux marginales, ce qui nous permet également de les rapprocher.

La présence physique des images au sein des œuvres nous a mis initialement sur la voie : c'est bien autour de la problématique de l'image que ce mémoire s'articulera. La réflexion est

d'abord partie des images graphiquement présentes dans les récits, pour envisager, par la suite, l'image dans un sens plus large que celui de sa matérialisation. L'image prend des réalités diverses et complexes, tant psychologiques qu'anthropologiques, philosophiques qu'artistiques, physiques que chimiques. Ce mémoire ne prétend pas à l'exhaustivité et ne couvre en aucun cas l'immense horizon de l'image. Il se propose d'ouvrir quelques pistes de réflexion nouvelles sur le rapport à l'image dans les œuvres, ainsi que de démêler un tant soit peu l'imbroglio théorique des recherches contemporaines sur l'image en littérature. Dans son acception générale, une image est la représentation d'un référent (objet matériel ou idéal, présent ou absent) sur un mode sensible qui nous permet d'appréhender un donné extérieur à la conscience.¹⁷ Elle renvoie ainsi à une « catégorie mixte et déconcertante [...] à-mi-chemin du concret et de l'abstrait, du réel et du pensé, du sensible et de l'intelligible [...], elle permet de reproduire et d'intérioriser le monde, le conserver, mentalement ou grâce à un support matériel, mais aussi de le faire varier, de le transformer jusqu'à en produire de fictif ».¹⁸ En bref, tout ce qui concourt à la duplication du réel afin de le conserver, de l'esthétiser ou de le déplacer peut être appelé image.¹⁹ L'image peut être matérielle (au sens d'iconographie : un dessin, une photographie etc.), langagière (au sens littéraire : tropes, figures de style etc.) ou mentale (image mnésique, perceptive, anticipatrice).²⁰ Elle implique ainsi toujours une médiation corporelle des sens (activités sensorielles), et de fait, engage systématiquement un certain rapport au temps et à l'espace. Il existe une problématique commune qui réunit sous une même dénomination tant de réalités imagées, à savoir la question de la ressemblance. L'image n'existe et ne se définit que par rapport à un modèle de référence : elle est donc indissociable d'une filiation. La question de l'image tourne alors autour de l'analogie et de la confusion entre le modèle (authentique) et sa représentation (identique).²¹ C'est à l'image en tant que médiation et médiatrice de l'expérience viatique que nous nous intéresserons ici. Mentale ou matérielle, dessin comme souvenir, comment l'image enregistre, traite, et transmet le réel ?²² C'est dire que la question de l'image nous invite à penser le support de l'expression au sens de *medium*, *media* au pluriel, que l'on orthographie ainsi selon la racine latine afin de distinguer cette notion de celle de « médias de masse ». Nous

17 Concernant la définition de l'image, nous nous appuyons en grande partie sur la réflexion philosophique de Jean-Jacques Wunenburger.

18 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 297 p.

19 Jean-Jacques Wunenburger, « Introduction à l'imaginaire », *Pris-Ma*, vol. 26 / 51-52, éd. Université de Poitiers, 2010, p. 187-211.

20 Nous avons simplifié ici la typologie des images que propose Jean-Jacques Wunenburger à partir de leur production corporelle dans *Philosophie des images*. Il pose deux régimes de l'images (visuel ou langagier) desquels découlent deux grandes familles des images qui peuvent alors être soit matérielles (le représentant est fixé sur un support externe, ce qui rend possible l'expérience partagée de sa réception) soit mentales. La classification des images mentales peut se faire selon leur rapport au temps (présent, passé, avenir), selon leur degré de conscience (veille, sommeil) ou selon leur degré de vérité (vraie, erronée, illusoire).

21 Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, Introduction.

22 Enregistrer, traiter, diffuser sont bien les trois fonctions du *medium* en tant qu'intermédiaire de communication, qu'objet médiateur de la parole.

entendons par « *media* » tous types d'objets servant à la communication humaine, dans le but de diffuser, transmettre et partager une idée ou une expérience, au travers de perceptions sensorielles (phrases, sons, images ...) qui viennent alors modifier et reconfigurer nos dispositions mentales et nos affects - notre rapport au monde et aux choses environnantes.²³ Les *media* ainsi définis sont des objets qui médiatisent et transforment notre capacité à voir en nous communiquant une expérience singulière qui sera ici, celle du voyage, - voyage que nous replaçons dans un contexte contemporain mondialisé et médiatisé.

Dès lors, à quoi bon raconter son voyage et y mettre des images ? « L'heure mélancolique » semble avoir sonné « des adieux et des bilans ».²⁴ Adieu, tout d'abord au voyage. Les horizons postmodernes sont bouchés : tout a été vu. Nous vivons une période de désenchantement qui a vu le blanc des cartes se combler progressivement et qui a témoigné de l'entrée du voyage dans le système capitaliste. Nous sommes les enfants de ce qu'Hannah Arendt nomme « société de masse », ou encore « société de loisirs ».²⁵ 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 ».²⁶ D'où le constat sans retour de la « fin désolée des voyages dans un monde uniformisé où prédomine l'idéologie politico-économique du Même ».²⁷ « L'entropie de l'Univers tend vers un maximum »²⁸ et le monde d'aujourd'hui est d'autant plus saturé qu'il est parcouru par des « hordes » de touristes qui ne cessent de prendre le monde en photo.²⁹ L'amélioration, la multiplication mais surtout l'abaissement des coûts des moyens de transport (les compagnies *low cost* proposent des vols parfois moins chers qu'un restaurant pour deux personnes)³⁰ et des prestations sur place (les agences de voyages proposent des séjours *all inclusive* qu'elles n'hésitent pas à brader) rendent le voyage financièrement et techniquement plus accessible. Parallèlement à la démocratisation du voyage, les technologies numériques de capture d'images se généralisent. Non seulement de plus en plus de gens voyagent, mais de plus en plus

23 Yves Citton, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, n° 44, 2014.

24 Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, Conclusion.

25 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, (1968) trad. de l'anglais par P. Lévy, Paris : Gallimard, 1972, 380 p.

26 *Ibidem*.

27 Adrien Pasquali et Claude Reichler (préf.), *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris, France, Klincksieck, 1994, 179 p., (« Littérature des voyages (Paris) », 8), p. 9.

28 Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, 92 p.

29 Il existe par ailleurs une corrélation historique entre la croissance des mobilités occidentales et le développement de la photographie. C'est en effet à partir du milieu du XIX^{ème} siècle, âge d'or des empires coloniaux européens, que prend naissance le tourisme moderne avec la 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. À ce sujet, voir : Bnf expositions « BNF - Voyage en Orient ». [En ligne : <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>]. Consulté le 16 mars 2014.

30 Jérôme Garcin propose d'actualiser les *Mythologies* de Roland Barthes. Le *low cost* fait partie de nos mythologies contemporaines : Jérôme Garcin (dir.), *Nouvelles mythologies*, Paris, Points, 2011, « Le low cost » pp. 34-38.

d'images de voyage circulent. Ces dernières ne sont plus uniquement relayées par les médias, mais aussi par les individus eux-mêmes via les réseaux sociaux, blogs, applications pour smartphones etc. Ces phénomènes de massification et de médiatisation du voyage entraînent la banalisation de sa pratique et, semble-t-il, la perte de sa valeur. 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 et impersonnelle, ils n'auraient plus de sens que celui de leur consommation. À cela s'ajoute une culpabilité écologique : la planète va mal et nous sommes responsables.³¹

Adieu, également à la littérature : tout a été dit. Ce leitmotiv de la critique littéraire (tout siècle a perdu ses mots, et tout siècle a dû les réinventer) est particulièrement prégnante aujourd'hui. Selon William Marx, la littérature est impuissante : à la fois déconnectée du réel (autotélisme) et inadaptée pour le traduire (mysologie).³² Elle 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 ? ». ³³ Certains penseurs résistent cependant à cette acédie et à cette aphasie - à ce fatalisme contemporain : Dominique Viart, par exemple, croit en la créativité de la littérature d'aujourd'hui et Jean-Didier Urbain croit encore que le voyage est possible. Nos auteurs, également, cherchent à revaloriser l'image en les intégrant dans leur récit. 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.³⁴ Magalie Nachtergaele identifie alors les nouveaux paramètres de la littérature d'aujourd'hui comme suivants : « l'enjeu contemporain de l'écriture est à la fois identitaire et visuel » - la littérature doit s'affirmer tout en répondant à un impératif d'image.³⁵ La « crise » identitaire de l'écriture contemporaine entraîne un changement des pratiques littéraires qui ouvre sur une « nouvelle ère narrative, photographique, visuelle et médiatique ». ³⁶

C'est pourquoi il est légitime de s'interroger aujourd'hui à 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 ? Si l'artiste est bien, selon Victor Segalen, celui qui lutte contre

31 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 sont tout autant de « maux du siècle ».

32 C'est la thèse que défend William Marx dans : William Marx, *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005, 234 p., (« Paradoxe »).

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

34 Dominique Viart, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, A. Colin, 2011, chapitre final.

35 *Revue des sciences humaines, op. cit.* p. 38.

36 *Ibidem*, p. 42.

l'affadissement du Divers, qui part « voir le monde, et puis dire sa vision du monde »³⁷, quelle vision non encore médiatisée du voyage les écrivains dévoilent ils dans leur récit ? Mon hypothèse est la suivante : les écrivains, dans le recours à des médiations différentes, font de la relation texte-image un moyen d'expression privilégié pour dire la singularité de leur expérience nomade.

De nombreux travaux approfondis ont été menés en langue française sur le genre du récit de voyage, dont ceux incontournables de Philippe Antoine, Gérard Coge, 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.³⁸ 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].³⁹ Très dynamique en Angleterre, ce champ de recherche est porté par le centre de l'Université de Nottingham Trent,⁴⁰ 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 présente l'actualité internationale sur le genre et synchronise les recherches.⁴¹ En France, outre le centre de recherche basé à Clermont-Ferrand, l'intérêt pour la littérature de voyage est porté par des associations, festivals, blogs et sites internet militants. Très souvent, il s'agit de plate-formes culturelles (et militantes) qui permettent la circulation d'articles, tournées vers l'échange et la discussion. En 1996, le philosophe Marcel Gauchet identifie, avec d'autres, « un tournant géographique » qui correspond à une prise de conscience de la dimension spatiale des phénomènes sociaux. Une mutation épistémologique a lieu qui sort la géographie de son cadre purement physique.⁴² Littérature et géographie se rapprochent pour penser leur relation et leurs interactions : comment l'espace fait la littérature et la littérature fait l'espace. C'est ce à quoi s'intéresse Bertrand Westphal, directeur du centre Espaces Humains et Interactions Culturelles de Limoges qui, en 2007, pose les bases d'une géocritique. En 2011, Michel

37 Victor Ségalen, *op. cit.* p. 83.

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

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

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

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

42 Notons l'émergence d'une géographie humaniste dans les années 1970, d'une géophilosophie par Deleuze et Guattari en 1991, d'une géopoétique par Kenneth White en 1994, d'une géohistoire par Fernand Braudel vers 1997, et plus récemment, d'une géocritique par Bertrand Westphal en 2007.

Collot, professeur de littérature française écrit « Pour une géographie littéraire »⁴³, qui sonne alors comme un manifeste et justifie le programme de recherches éponyme du centre de THALIM de Paris 3.⁴⁴ Dans nos recherches, nous nous sommes ainsi intéressés aux études sur le genre viatique, de même que sur les formes de pensées qui articulent espace et texte littéraire.

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 ou artistique, a suscité nombre de réflexions et théorisations, à commencer par les travaux des structuralistes dont le célèbre essai de Roland Barthes qui a engagé la réflexion sur la photographie.⁴⁵ Les écrits de W. J. T. Mitchell, un des fers de lance des *Visual Studies* aux États-Unis, 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. Depuis les années 2000, les centres de recherches sur l'image se multiplient en France et de nombreuses disciplines de sciences humaines, sciences du langage, sciences sociales, sciences d'information et de communication tentent d'approcher et de s'approprier cet objet hybride. La réflexion contemporaine sur l'image intéresse les rhétoriciens, les linguistes et les sémiologues (le Groupe Mu de Liège), les sociologues (le GRIS de Paris 4), les historiens de l'art (le CREM de Lorraine et le PAMAL d'Avignon). Mais il n'y a pas d'images que matérielles. Le plus ancien centre de recherches français étudiant le rapport de l'homme aux images est le Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Grenoble. Depuis 1966, le CRI, observe la manière dont l'imaginaire humain fabrique des images (psychiques) qui construisent le réel. La recherche sur l'image se disperse car chaque discipline l'aborde au travers de moyens qui lui sont propres. Des universitaires créent même leur propre blog et site internet pour transmettre leur réflexion sur le sujet.⁴⁶ Certains groupes et associations prennent alors à charge de référencer, centraliser et synchroniser les recherches sur l'image comme l'ARIP⁴⁷, le site de Jean-Paul Achard⁴⁸ ou celui de Culture Visuelle qui se présente comme « un agrégateur de carnets de recherches spécialisés dans le domaine visuel ».⁴⁹ L'image intéresse également les littéraires qui la pense dans la relation qu'elle

43 Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », mai 2011 [en ligne : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>]. Consulté le 02 juin 2015.

44 Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité (THALIM), Paris 3 [en ligne : <http://www.thalim.cnrs.fr/>]. Consulté le 02 juin 2015.

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

46 C'est le cas André Gunthert, enseignant-chercheur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales qui possède un blog « L'Atelier des icônes » [en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones>] qu'il a fermé en 2014 pour en créer un nouveau : « L'image sociale » [En ligne : <http://imagesociale.fr/>].

47 « L'Association | ARIP », [En ligne : <http://arip.hypotheses.org/>]. Consulté le 10 avril 2015.

48 Jean-Paul Achard, « Surlimage - Ecrits et ressources sur l'image », [En ligne : <http://www.surlimage.info/>]. Consulté le 10 avril 2015.

49 « Culture Visuelle | Agrégateur de carnets de recherches », [En ligne : <http://culturevisuelle.hypotheses.org/>]. Consulté le 01 juin 2015.

entretient avec le texte. 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.⁵⁰ 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 7⁵¹, le Centre Interlangue Texte Image Langage (TIL) de Bourgogne⁵² et le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT) de Louvain⁵³, lequel intéresse aussi les chercheurs en didactique et communication. À la fin des années 1980, Michael Nerlich forge le concept d'« iconotexte » pour désigner « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable ».⁵⁴ 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 2008.⁵⁵ Excepté en ce qui concerne les ouvrages anciens, l'interaction entre texte et image dans le récit de voyage demeure encore peu exploré, 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].⁵⁶

S'intéresser à notre corpus, c'est aussi être confronté à la disparité 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 Andrzej Stasiuk, du moins en langue française et anglaise. Cependant, les monographies les plus importantes sur Nicolas Bouvier et Thierry 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. Les éléments biographiques concernant Nicolas Bouvier sont nombreux— de part ses biographes et ses propres écrits⁵⁷, mais ils se font plus rares

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

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

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

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

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

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

56 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. 302-316.

57 Adrien Pasquali, *Nicolas Bouvier: un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996, 156 p., (« Ecrivains

lorsqu'il s'agit de Andrzej Stasiuk. Son site internet n'est accessible qu'en polonais⁵⁸, de même que ses interviews et documentaires réalisés par la télévision polonaise. Le site de son éditeur français, Christian Bourgois⁵⁹, ne nous en apprend pas davantage que les pages Wikipédia.⁶⁰ Aussi, les principales informations concernant l'écrivain ont été tirées d'un article de Bartosz Marzec⁶¹ et de son autobiographie *Pourquoi je suis devenu écrivain*.⁶² Le peu d'information sur Andrzej Stasiuk a été glanée de billets de blog en *reviews*, mais surtout par les lectures de ses autres textes. Ils existent quelques écrits intéressants sur l'auteur, qui ne traitent cependant pas du rapport texte-image.⁶³

C'est donc une approche plurielle qui sera proposée ici : à la fois textualiste, en raison du peu de sources trouvées concernant Andrzej Stasiuk et des nombreuses réflexions sur le voyage qu'a mené Nicolas Bouvier lui-même ; interdisciplinaire, en raison des nombreuses réalités que recouvrent le voyage et l'image ; et intermédiaire, en raison des différents *media* employés, voire médiarchéologique dans la mesure où nous explorerons le dispositif médial à l'œuvre dans ces récits de voyage.⁶⁴ Si le point de vue littéraire sera largement privilégié, la méthode se voudra fondamentalement comparatiste, ne serait-ce que parce que l'une des caractéristiques essentielles du genre viatique est, selon Charles Forsdick, son interdisciplinarité, qui en fait une « *exemplary comparatist practice* » [une pratique comparatiste exemplaire]. Ces différentes approches de la question nous permettront d'étudier et d'interpréter le sens du voyage qui se noue dans la relation du texte et de l'image, l'image entendue non seulement au sens physique – graphique - du terme, mais également dans son sens métaphorique et psychique.⁶⁵ Nous jouerons ainsi sur les différents plans de l'image et les articulerons parfois simultanément, tout en partant du postulat que les images graphiquement présentes dans les deux ouvrages sont un langage et qu'elles ont quelque chose à nous dire du voyage. Car l'image quelle qu'elle soit, nous l'avons vu, engage un certain rapport au réel qu'elle prend toujours pour référent.

La première partie de ce mémoire reviendra et explorera cette perplexité initiale concernant

(Carouge, Genève) » ; François Laut, *Nicolas Bouvier: l'oeil qui écrit*, Paris, Payot, 2007, 318 p. ; Nicolas Bouvier [et al.] *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, 1417 p.

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

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

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

61 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.

62 Andrzej Stasiuk (1998), *op. cit.*

63 En Français : François Bon, Anne-Marie Monluçon et traduit du polonais : Krzysztof Zajac et Aleksander Fiut.

64 Héritière de la théorie des médias de Marshall McLuhan et de l'archéologie du savoir de Foucault, l'archéologie des média est un champ de recherche émergent qui s'intéresse notamment à ce qui relève du « marginal dans les cultures médiatiques » : Jussi Parikka, *What is media archaeology ?*, Cambridge, Polity, 2012, p. 167.

65 Une des lacunes de ce mémoire tient notamment au fait qu'il ne s'intéressera pas à l'image littéraire, sur quoi il y aurait pourtant matière à écrire.

la « bizarrerie » des images de voyage dans les œuvres : en quoi le sont-elles ? De quoi se détachent-elles ? Plus généralement, nous verrons que l'enjeu de récits est de distinction dans la mesure où il s'agit, pour les auteurs, de raconter leur voyage quand tout le monde voyage, et de mettre des images dans leur livres quand tout le monde en fait. Leurs images ne correspondent pas à nos attentes, c'est donc qu'elles disent autre chose que ce qu'on a l'habitude d'entendre et de voir. La seconde partie considérera ces images « bizarres » comme un langage et étudiera la mise en forme de l'expérience viatique et de ses images perceptives. Nous envisagerons alors la spécificité médiale de l'écriture et de l'image, nous nous positionnerons à leur interface, afin d'évaluer leur capacité à transmettre un vécu, un perçu. La dernière partie s'engagera plus en profondeur dans l'analyse de l'écriture qui, en voulant traduire les images perceptives de l'expérience, se rapproche des méthodes des arts visuels. Nous verrons comment l'écriture se veut être une image.

PARTIE I Le jeu de l'image : déplacer les images de voyage

Introduction : Une société qui voyage

Nous nous placerons tout d'abord du côté de la réception contemporaine de ces récits de voyage dotés d'images, à l'heure où les pratiques du voyage et de sa mise en image se sont largement banalisées. Dans les sociétés modernes, tout le monde voyage et tout le monde fait des images. « Le touriste est partout », qui vole le voyage au voyageur, désormais « imitable et imité ». ¹ Ainsi destitué, si le voyageur tient à garder le privilège du voyage, il se doit de revendiquer une démarche singulière et d'élaborer une stratégie de démarcation. L'enjeu consiste en une singularisation : le voyage est devenu une pratique de distinction dans un monde où le tourisme est désormais la première industrie mondiale. ² Le touriste paie de sa personne cette concurrence déloyale et fait les frais d'un mépris social généralisé. Le géographe Rémy Knafou, qui analyse les lieux communs du tourisme, parle de « touristophobie » comme étant la « pathologie sociale » de notre siècle. ³ La critique anti-touristique est sévère, qui fait du tourisme une activité dégradée et dégradante ⁴, et du touriste un être vil qui « défigure, colonise, détruit, folklorise, larbinise, corrompt, [pollue] » les territoires qu'il traverse. ⁵ Il ne voyage pas mais circule, il ne regarde pas mais superpose des images qu'il a en tête à la réalité. Il est un « voyagé » ⁶ qui se laisse manipulé et transporté, ou encore un « voy@geur » pour qui « l'inconnu est désormais connu, reconnu, préconnu. Vu, revu, prévu et même « télévu » », qui vide le voyage de ses imprévus en le programmant, réservant, anticipant, vérifiant, en s'adonnant à un « acharnement prospectif » en quête du bon choix et de la bonne affaire. ⁷ Pourquoi tant de haine contre le touriste ? C'est la question que pose Rémy Knafou. Et c'est un fait que tente de démentir l'anthropologue Jean-Didier Urbain en prenant la défense du touriste. ⁸

La figure du touriste se dessine en filigrane dans les œuvres qui nous intéressent. Ces récits de voyage reposent tous deux sur une esthétique de l'écart qui joue sur notre imaginaire dominant du

1 Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris, Payot, 2002, p.72 et 83.

2 Vincent Debaene, *op. cit.*

3 Philippe Duhamel, Jean-Christophe Gay, Rémy Knafou [et al.], *Tourismes*, Paris, Belin, 2008, 319 p.

4 Rachid Amirou, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 281 p.

5 Philippe Duhamel [et al.], *op. cit.* p.21.

6 *Ibidem.*

7 Jean-Didier Urbain, *Le Voyage était presque parfait*, Paris, Payot, 2008, 556 p.

8 *Ibidem.*

voyage et de ce qu'on en rapporte. Ces œuvres engagent un jeu avec les images, matérielles comme mentales, qui déplacent notre système de références communes. Lire ses œuvres aujourd'hui, c'est être indubitablement renvoyé à toute une sphère d'images partagées concernant le voyage et ses pratiques aujourd'hui. C'est sur ce référent collectif contemporain que nous nous appuyerons pour exploiter l'imaginaire touristique, alimenté et créé par les médias de l'industrie du voyage ; et observer la manière dont la lecture l'active. Cette première partie se voudra également, et de fait, introductive dans la mesure où elle présentera les démarches décentrées des voyageurs et proposera un tour des horizons de la présence et de l'usage des images au sein même des œuvres et au cours de leur voyage. Les écrivains « cassent les clichés »⁹ d'un univers voyageur sur-médiatisé, les détournent, et proposent d'autres clichés, plus personnels, qui entrent en résonance aujourd'hui avec notre imaginaire collectif du voyage et de sa mise en image.

CHAPITRE A De l'image dans le voyage

Introduction : une « civilisation de l'image »

Il semblerait que nous soyons entrés dans l'ère de l'image. Cette situation (post)-historique qui caractériserait l'époque contemporaine fait l'objet de simplifications et d'amalgames, qu'il ne sera pas question d'analyser ici. Nous nous contenterons de poser le constat d'une présence non négligeable et effective de l'image dans nos vies quotidiennes. Le philosophe et penseur tchèque Vilém Flusser (1920-1991) déclare que « nous sommes en train de franchir un pas décisif en deçà ou au-delà des textes ».¹⁰ Un tournant pictural a eu lieu dans la manière qu'ont les sociétés modernes de communiquer. Nous venons de passer d'une période « historique » au cours de laquelle la communication passait par le biais de messages alphabétiques (code linéaire) ; à une période « post-historique » au sein de laquelle la communication passe par les techno-images (code bidimensionnel), soit les photographies, films, émissions télévisées, sites internet etc. Changement de paradigme. Nous entrons dans l'univers de la « techno-imagination », univers où les images « déferlent » sur l'espace public et s'immiscent dans nos vies privées. Les images sont partout, ceci étant lié à l'évolution médiatique des objets qui nous environnent et qui servent de support à nos communications. Le monde du voyage et son industrialisation comptent beaucoup sur l'image.

9 Cette expression est de Deleuze parlant du cinéma des années 1950.

10 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p.14.

a) *L'image : à l'origine du voyage et de son écriture*

Le voyage étant devenu un produit de consommation comme un autre, sa promotion est assurée par les médias publicitaires. Le voyage s'achète d'après images. L'image commerciale est par nature incitative (ici à la mobilité) : elle crée et stimule le désir, que l'individu cherchera peut être à satisfaire. Quelque chose nous pousse à aller vers elle. Si l'on part, c'est parce que les brochures de voyage nous en ont donné l'envie, parce que les images qui y figurent attisent nos rêves d'évasion et d'exotisme¹¹ - dont Victor Ségalen remarque qu'il est volontiers tropical (cocotiers et sable chaud).¹² De part leur battage médiatique (publicités, internet, revues illustrés, émissions télévisées, documentaires, guides etc.), les images de voyage envahissent notre espace quotidien et constituent tout autant d'incitations au voyage, auxquelles il nous arrive de répondre : on achète ce voyage. En tant que client, on part pour vérifier la fiabilité du produit : pour savoir si les images achetées sont conformes à la réalité proposée. On est même en droit de se plaindre lorsqu'on n'est pas satisfait du résultat.¹³ W.J.T. Mitchell s'intéresse à cette force de l'image, notamment publicitaire, en théorisant sa réception. Dans un article qui questionne l'intention des images, il rappelle qu'un des lieux communs de la critique visuelle contemporaine est de leur conférer un pouvoir psychologique et social sur l'individu. La nature de ce pouvoir est de commandement. Mais l'image marchande est peut-être moins tyrannique que tentatrice. Tel un chant des Sirènes, l'image nous appelle (nous hèle) et nous met en mouvement. Elle possède ainsi un pouvoir d'attraction. Dans le monde de l'industrie touristique, l'image est bien antérieure au voyage : les images commerciales construisent un imaginaire du voyage rêvé qu'il est possible de matérialiser dans l'espace.

Même s'il s'agit d'images non publicitaires, l'image, et l'imaginaire qu'elle développe, est également première dans *L'Usage du monde* comme dans *Sur la route de Babadag* : elle est à l'origine du voyage et de son écriture. Car c'est à force de rêver sur des cartes et d'observer les atlas scolaires qu'ils ont, un jour, décidé de partir :

C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne l'envie de tout planter là. Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous y attendent... [...] La vérité, c'est qu'on ne sait pas comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon (UM, p.12).

Il y a vingt cinq ans de cela, je regardais tes [il s'adresse à l'Europe] portraits dans un atlas

11 La publicité stimule et joue avec un imaginaire des vacances idéales voire paradisiaques dans les sociétés contemporaines, dont il semble urgent si ce n'est vital de fuir ponctuellement son quotidien.

12 Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, 92 p.

13 Jean-Didier Urbain, *Le Voyage était presque parfait*, Paris, Payot, 2008, 556 p. Dans cet essai sur les voyages ratés, Jean-Didier Urbain argumente qu'on ne rate pas son voyage par hasard. Vouloir le programmer, c'est vouloir le rater.

scolaire. Tu me plaisais, mais il m'étais difficile de croire que des hommes semblables à moi vivaient sur toutes ces presqu'îles et ces îles pimpantes. [...] J'observais tes images et je m'imaginai errant, petit et invisible, sur ton corps immense [...] je passais des heures à contempler ton portrait telle un photographie interdite.¹⁴

L'observation de ces « grandes images dépliantes de la nature » (UM, p.176) suscite la rêverie et stimule la curiosité. Elle enclenche toute une série de spéculations et de scénarios imaginaires : quelle réalité incarne cette toponymie? Qui habite là-bas ? Qu'est-ce-que qu'on y fait ? Qu'est-ce-que qu'on y entend ? etc. Il devient nécessaire pour les jeunes écrivains d'apporter des réponses en concrétisant ces visions. Ils partent vérifier par eux-mêmes si leurs rêveries prennent forme quelque part dans l'espace du monde. L'image est ainsi dotée d'une puissance motrice (quelque chose qui vous pousse) que l'on nommera, à la suite de Roland Barthes, « principe d'aventure ». Cette force d'animation propre à l'image, qui lance les auteurs sur les routes, ne renvoie pas ici à une stratégie marketing d'incitation à la consommation (« allez-y, cela ne coûte presque rien »), mais résulte plutôt d'une « agitation intérieure ». La charge émotive que porte l'image est provoquée par « la pression de l'indicible qui veut se dire ».¹⁵ Il s'agit pour les auteurs de relâcher cette pression, en voyageant et en écrivant, sous peine que l'image ne devienne une obsession.

À ce titre, Andrzej Stasiuk admet tenir sa vocation d'écrivain-voyageur de la photographie d'André Kertész, présentée dans le livre à la fin du chapitre « Le Delta » (p.238). L'apparition de la photographie dans le récit est suivie d'un commentaire qui s'ouvre ainsi : « 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 de Kertész montrée juste avant ; 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 – de filiation - entre les deux phénomènes : la photographie a engendré l'écriture. Le commentaire 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. Si l'auteur s'abstient de répondre à la question *Pourquoi je suis devenu écrivain* dans son autobiographie, on peut désormais répondre « parce qu'une photo m'a fait signe ».¹⁶ Mais plus que faire signe, cette photographie le hante : « [...] je suis obsédé par cette photo [...] où que j'aille,

14 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *Mon Europe: essais*, Montricher, Suisse, Les Éd. Noir sur Blanc, 2004, pp. 120-121.

15 Roland Barthes, *La Chambre claire: notes sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, 192 p.

16 *Pourquoi je suis devenu écrivain* est le titre de l'autobiographie d'Andrzej Stasiuk, laquelle, en vérité, ne nous renseigne pas sur sa vocation d'écrivain. Il s'agit plutôt du récit de sa jeunesse tumultueuse et rebelle dans les années 1960 en Pologne communiste. Par ailleurs, le titre original polonais est *Jak zostałem pisarzem* qui, s'il était traduit littéralement, serait *Comment - et non Pourquoi - je suis devenu écrivain*. Soit un récit d'une initiation (retracant les étapes de son parcours) et non d'une vocation (s'expliquant sur une situation actuelle).

je traque ses versions couleurs en trois dimensions [...] » (p. 240). L'image ne le quitte pas, elle motive ses déplacements et envahit son écriture.¹⁷ C'est à chaque fois le même paragraphe, au mot près, que l'écrivain ré-emploie 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.¹⁸ Le retour obsessionnel de l'image dans sa tête est ainsi traduit par le retour des mêmes mots sur la page. Roland Barthes revient aussi sur cette même image dans son essai sur l'émotion photographique *La Chambre claire*.¹⁹ C'est bien que cette photographie revêt un pouvoir d'attraction, ou plutôt d'envoûtement et de fascination. Quel est-il ? La photographie de Kertész circonscrit en son cadre une tension oxymorique : 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 – tous figés par la prise de vue photographique. Andrzej Stasiuk se déplace pour désamorcer cette pression, pour la retrouver et s'en libérer dans l'espace. Et il écrit pour conjurer son sort en mettant des mots sur cet « indicible qui se veut dire ».

Le voyage comme l'écriture ont alors une valeur d'exorcisme des images qui viennent hanter les voyageurs. Ils correspondent tous deux à des actes de nécessité - de libération. Nicolas Bouvier parle de l'écriture comme d'une demande qui le dépasse, une sorte d'impératif catégorique. Il ne fait qu'obéir à une dictature de l'image : « 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 ».²⁰ On retrouve ici la personnification de l'image autoritaire que souligne W. J. T Mitchell. Effectivement, ce sont les images qui « ordonnent » à Nicolas Bouvier de les libérer en les objectivant par écrit. Il faut écrire, sous peine « d'éclater comme la grenouille de la fable »²¹ en raison du trop-plein d'images accumulées au cours du voyage. L'image est première dans le voyage et son écriture : elle motive le départ et réclame l'écriture. Les auteurs voyagent pour assouvir une curiosité née de l'image ; et écrivent pour se libérer de son emprise. Ils semblent cependant détourner le charme de l'image commerciale au profit d'autres types d'images. Toute image contient en elle ce pouvoir de mise en mouvement, qu'il

17 « 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 » dans : *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.

18 Le même commentaire sur la photographie se retrouve, quasiment mot pour mot, dans : *Sur la route de Babadag*, pp.239-241 ; 272-274 et dans *Mon Europe*, pp.117-120.

19 Roland Barthes commente en effet cette même photographie de Kertész, *op.cit.*, pp. 78-80.

20 Nicolas Bouvier, Eliane Bouvier, Pierre Starobinski [et al.], *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, « Routes et déroutés. Réflexion sur l'espace et l'écriture » p. 1053.

21 Nicolas Bouvier, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach, *Unsterbliches Blau: Reisen nach Afghanistan*, Zürich, Suisse, Scheidegger & Spiess, 2003, « Petite morale portative », p. 210.

corresponde à un geste consommateur ou à une réaction émotionnelle. Dans les deux cas, elle est à l'origine du voyage.

b) L'image, condition du voyage

Si l'image est première, elle est aussi partout présente dans leur voyage voire le conditionne.²² Lors de leur périple, les voyageurs ont sans cesse recours à elle, principalement pour communiquer et se déplacer.

L'image sert de vecteur social en ce qu'elle fait le lien entre les voyageurs et les personnes rencontrées. Elle permet la rencontre au-delà de la barrière de la langue. L'enjeu est de se faire comprendre dans un pays de langue étrangère. En grands passeurs de frontières, les voyageurs sont confrontés à toute une myriade de langues : serbe, hongrois, roumain, albanais, slovène, slovaque, russe, ukrainien, tsigane, polonais, allemand, anglais, moldave, grec et même « panslave » (SB, p.150) pour Andrzej Stasiuk ; kurde, persan, turc, croate, serbe, afghan, pakistanais, anglais, français, allemand, romani, russe pour Nicolas Bouvier et Thierry Vernet. À Prilep, Nicolas Bouvier a besoin de faire forger le porte-bagages de la voiture. Ne parlant pas serbe, il se lance dans un croquis ; auquel le serrurier, qui ne parle pas anglais, répond en dessinant une lampe à souder qu'il barre immédiatement. Il faudra trouver une autre solution (UM, p.60). De même à Mangour (Kurdistan iranien) :

L'arbab nous interrogeait, la bouche pleine, en répandant une pluie de riz autour de lui. Le chanteur traduisait du kurde en persan, nous comprenions un mot sur six, mais c'était un mime inventif et la conversation allait bon train. Quand les gestes nous faisaient défaut, Thierry dessinait de la pointe du couteau au dos des écuelles de fer-blanc : notre route depuis Erzerum, la voiture, les barreaux de la prison. Uarbab s'égayait beaucoup de ces graffitis et applaudissait même pour montrer qu'il avait compris (UM, p.210).

Le dessin sert ici de langue internationale et permet de rétablir le schéma de communication alors dysfonctionnel. En terre étrangère, le destinataire n'a pas les codes linguistiques pour décrypter le message du destinataire. Le dessin s'impose alors comme outil de communication. Il sert de pont, rétablissant ainsi la liaison entre les opérateurs. La photographie, quant à elle, permet d'établir le contact et de faire connaissance avec l'autre. Le policier de Giresun montre son album photo à Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, qui jouent alors à le retrouver sur les clichés. C'est une manière pour lui de se présenter et se faire connaître auprès des étrangers (UM, p.109). Petru Cioran et sa femme montrent également à Andrzej Stasiuk leur album de famille (SB, p.42). L'image ne s'affranchit pas du langage, elle est un autre langage : indépendant de la langue, entendue comme système de signes convenus par une communauté, et plus largement partagé car l'image est ici

²² L'image est aussi partout présente dans leur vie, comme nous l'avons montré en introduction.

figurative, donc référentielle. Elle est un instrument de communication efficace et indispensable pour les voyageurs.

L'image est bien au cœur du voyage puisqu'elle permet aux auteurs de poursuivre leur périple : elle est condition du déplacement. La carte, représentation symbolique de l'espace, permet tout d'abord de se repérer en sol étranger. Les voyageurs la consultent régulièrement pour planifier leur itinéraire (*a priori*) et savoir où ils se trouvent (*a posteriori*). En amont, elle inspire le chemin à prendre : « Au sud-ouest de Nish, un chemin bordé de noms crochus et ensoleillés descendait sur le Kosovo et la Macédoine. Nous prendrions par là » (UM, p. 50) ; « je m'enfonce dans l'enchevêtrement des routes [...] parce que j'ai trouvé sur la carte un hameau du nom de Dolna, Galia ou Betlejem, ou encore trois mesures et demie qui s'appellent Ukraine ou Sibérie » (SB, p.284). En aval, elle permet de localiser l'endroit où ils se trouvaient : « Petit col de Gaoulakh dont je n'ai trouvé le nom que deux ans plus tard sur une vieille carte allemande » (UM, p.300) ; « Oui, un an plus tard, je regarde la carte slovaque du Zemplén et je m'aperçois que j'avais raison avec ces marécages et cette montagne. Immédiatement derrière le troquet, derrière la mare aux canards, coulait le torrent Bozsva, derrière lui s'étendaient des marais, et puis, déjà dans l'obscurité totale, se dressait le sommet de Ritka-Hegy. » (SB, p. 207). L'image revêt également une valeur marchande, ce qui permet à Thierry Vernet et Nicolas Bouvier de financer la poursuite de leur périple. L'odeur de térébenthine imprègne littéralement le récit de Nicolas Bouvier, c'est dire l'importance de l'activité de peinture au cours du voyage.²³ Partis modestement sur les routes, les amis doivent trouver du travail dans les villes qu'ils traversent. 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 complémentaire, de telle sorte que lorsque les affaires ne marchent pas pour l'un, l'autre assure la subsistance : « Pendant une semaine on 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'Uskudar dans l'espoir d'y trouver des cancre et des leçons. » (UM, p. 90). De leur collaboration dépend la poursuite du voyage puisqu'ils roulent proportionnellement à l'argent gagné : « L'exposition était fermée. Nous avions maintenant assez d'argent pour songer à un voyage dans le nord du pays » (UM, p. 39). L'image devient une source financière, laquelle est d'autant plus rentable lorsque l'exotisme (l'étrangeté) joue en leur faveur. Ils mettent à profit leurs origines européennes en jouant sur l'imaginaire collectif. À Quetta, le patron du Gran Stanley Café leur commande une fresque « pour décorer deux parois de son établissement : un sujet exotique –

23 « Une odeur de térébenthine et de poussière prenait à la gorge » (à Belgrade, UM, p.15) ; « La chambre baignait dans l'ombre et dans l'odeur de la térébenthine et des pincesaux », (à Prilep, UM, p.76).

français par exemple – et qui pousse à la consommation » (UM, p. 328). Ils activent les stéréotypes, un stéréotype étant une « opinion ou croyance qui assigne un ensemble de traits généraux à tous les individus appartenant au même groupe » relevant du préconçu et enraciné dans le collectif.²⁴ Sur un mur, une scène « française » : « une guinguette à lampions où des aristocrates servaient le champagne à quelques évaporées » ; et sur l'autre, une scène « espagnole » : « un bar espagnol où hidalgos et gitanes se consumaient en *habaneras* lascifs ». Le tout « [R]ésolument figuratif. À peu près ce qui vient à l'esprit d'un noceur fatigué lorsqu'il crie "Montmartre" ou "Olé" ». La représentation de la France se réduit à son champagne, et celle de l'Espagne à ses gitanes. Ces attributs activent tout un imaginaire exotique pour des Pakistanais, stéréotypé pour des Suisses. L'image, qu'elle soit une carte ou une peinture, est omniprésente au cours du voyage, dont elle assure la poursuite.

c) Une lente médiatisation

Nicolas Bouvier comme Andrzej Stasiuk sont tous deux salués 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). Cependant, cette reconnaissance littéraire a été tardive. Les éditeurs ont longtemps regimbé face au projet ambitieux voire présomptueux - « pour un premier livre » - de *L'Usage du monde*. 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 [l'] insérer dans l'une ou l'autre collection » et la *Nouvelle Revue Française* manifeste sa « peur de changer les habitudes du public ».²⁵ On demande même à l'auteur de modifier certains passages ayant trait au gouvernement iranien, ce à quoi il se refuse. « Sommes-nous complètement hors des rails ? » finit par demander Thierry Vernet.²⁶ Finalement la maison d'érudition Droz s'accorde à placer l'ouvrage en dernière page de leur catalogue d'hiver, avec pour mention: « Et pour vos étrennes ».²⁷ Étant son propre éditeur, Andrzej Stasiuk a été épargné par de telles péripéties éditoriales, du moins en Pologne.²⁸ Ses livres ont cependant mis du temps avant de parvenir jusqu'en Occident, ne serait-ce que le temps de

24 Ruth Amossy, *Les Idées reçues: sémiologie du stéréotype*, Paris, France, Nathan, 1991, p. 24.

25 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, *Correspondance des routes croisées: 1945-1964*, eds. Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, Carouge-Genève, Éd. Zoé, 2010, pp. 1298-1299

26 *Ibidem*, p. 1365.

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

28 En 1996, il fonde avec sa femme Monika Sznadgerman, la maison d'édition « Czarne » qui traduit, publie et réédite exclusivement des auteurs d'Europe centrale et orientale. Voir le site de la maison d'édition : [en ligne : <http://www.czarne.com.pl/>].

leur traduction, laquelle est encore aujourd'hui lacunaire. Une grande partie de son œuvre nous est en effet inaccessible : écrits, articles, émissions de télévision en polonais ne sont pas traduits. *L'Usage du monde* a rencontré un succès croissant, au point d'être cité aujourd'hui comme étant un classique de la littérature de voyage. Nicolas Bouvier a été sollicité dans de nombreuses émissions radiophoniques et télévisuelles, lors de colloques et de conférences internationaux. Écrivain engagé, il collabore en 1992 au manifeste *Pour une littérature voyageuse* afin de définir une nouvelle esthétique qui, paradoxalement, refuse toute labellisation. L'idée centrale est de proposer une littérature ouverte sur le monde - de « réapprendre peut-être le simple usage du monde ». ²⁹ L'usage du monde, c'est-à-dire l'usage qu'on en fait, et non qu'on en a, c'est-à-dire notre rapport singulier et créatif au monde, et non notre relation intéressée et consommatrice.

Nicolas Bouvier et Andrzej Stasiuk sont 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]. ³⁰ Cette analogie semble se justifier à leurs yeux puisque « *of course you can hear Kerouac echoed in this book's title* » ³¹ [évidemment, on entend la référence à Kerouac dans le titre du livre]. Seulement, si les éditeurs anglophones (entre autres) ont choisi de souligner – voire de 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. ³² Et ce, même s'il est de notoriété publique qu'Andrzej Stasiuk, en adolescent passionné de la *beat generation*, a lu Kerouac. La traduction littérale aurait été : *Going to Babadag* [En allant à Babadag], puisque « *jadąc* » est la forme participiale du verbe « *jechać* » qui en polonais signifie « aller ». Alors pourquoi ce choix de traduction ? Sémantiquement, les deux titres sont synonymes : il y a l'idée d'un mouvement vers une destination appelée Babadag. Si le polonais opte pour le participe présent, la traduction européenne choisit la référence à Kerouac. Il s'agit de jouer sur un système de références partagées, d'activer un certain imaginaire du voyage de ces années là. *On the road* de Kerouac a fait date pour toute une génération et marque un tournant décisif dans la manière d'envisager l'expérience viatique. Stratégie commerciale, sûrement, ce choix de traduction témoigne d'une perspective occidentalocentrée. De plus, les critiques franco-britanniques insistent sur le côté rebelle et la démarche décentrée de « la

29 *Etonnants voyageurs: anthologie des écrivains de Gulliver*, éd. Michel Le Bris, Paris, Flammarion, 1999, p.7.

30 James Hopkin, « Drinking to the fall of communism », *The Guardian*, 3 février 2001.

31 Thomas McGonicle, « Book review: "On the Road to Babadag" by Andrzej Stasiuk », *Los Angeles Times*, 2 août 2011.

32 Cette intertextualité entre les titres des livres d'Andrzej Stasiuk et de Jack Kerouac existe en plusieurs langues : français, espagnol, allemand, finlandais, serbe, croate etc. Elle n'existe délibérément pas en polonais.

nouvelle star des lettres est-européenne »³³. Andrzej Stasiuk voyage ainsi dans des lieux où « personne n'irait » – c'est-à-dire en Europe de l'Est.³⁴ Au demeurant, « Travels In The Other Europe » [Voyages dans l'autre Europe] est le sous-titre choisi par les éditions anglo-saxonnes pour la parution du livre. Mais cette « autre » Europe n'est autre que *son* Europe.³⁵ 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* »³⁶[quelques parties obscures mais profondément enracinées de l'Europe de l'Est], « *some of the more unfamiliar corners of Europe* »³⁷ [quelques uns des coins les moins familiers de l'Europe] etc. On voit bien que l'image médiatique d'Andrzej Stasiuk en Occident est pour le moins prisonnière de discours auto-centrés, dont l'auteur essaie pourtant de se détacher.³⁸

Conclusion de chapitre

L'image est partout présente dans le voyage. Avant, elle incite à partir (elle hypnotise) ; pendant, elle montre le chemin à suivre (elle s'utilise) et établit le contact avec l'autre (elle sociabilise) ; après, elle fait se souvenir (elle mémorise). Elle est donc à la fois moteur et condition du voyage et de son écriture. Les écrivains-voyageurs ramènent physiquement (par la photographie) et métaphoriquement (par l'écriture) des images de leur voyage.

CHAPITRE B De nouvelles images : renouveler les prises de vues

Introduction : une critique ophtalmologique

Le « déferlement » d'images voyageuses dans notre espace quotidien, relayé par les médias de masse, déflöre 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

33 « 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.

34 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.

35 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *op. cit.*

36 Thomas McGonicle, *op. cit.*

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

38 Quelques critiques et articles de recherche 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.

établissent une liste de « choses à voir », programmant et orientant le regard de qui veut partir à l'étranger. Véritable Bible du voyage, le guide est rangé parmi les mythologies modernes établies par Roland Barthes dans un essai où il s'intéresse au discours idéologique des Français des années 1950, au travers de l'inventaire de leur objets fétiches.³⁹ Richement illustrés pour la plupart, les guides offrent des clichés (images) d'un ailleurs qui constitueront justement nos clichés (images mentales) sur cet ailleurs. Ils font la promotion idéologique des lieux d'après des études de marché et autres stratégies marketing.⁴⁰ La qualité de certaines attractions est d'ailleurs labellisée d'une étoile, nous indiquant qu'elle « vaut le détour ». Les guides de voyage proposent ainsi une cartographie de l'espace découpé en parties « dignes d'intérêt » et d'autres « neutres ».⁴¹ Se constitue alors « une imagerie touristique », véhiculé par un discours normatif qui catégorise et attire le regard sur certaines choses plutôt que d'autres – principalement des monuments.⁴² D'où la critique de l'aspect grégaire, voire aliéné, du touriste qui se déplace en masse là où on le mène. Une « critique ophtalmologique » se développe en réaction à cette cécité attribuée au touriste : le touriste va « non vers les choses mais vers les images des choses ».⁴³ La critique anti-touristique contemporaine est radicale dans sa condamnation des pratiques touristiques, en niant la liberté des individus de choisir et préférer le voyage guidé. C'est la thèse que défend Jean-Didier Urbain qui, dans *L'Idiot du voyage*, recentre le débat sur l'individu : le voyage est pour l'homme ! Les voyageurs auxquels nous nous intéressons jouent avec le discours formaté des guides touristiques et du monde qu'ils créent – de l'imaginaire qu'ils mettent en place. Ils en proposent une réécriture qui parfois reprend les mêmes effets de style. Sans prétention, ils se situent au-delà de la querelle de chapelle qui est de savoir qui du touriste ou du voyageur fait un « vrai » voyage. Ils partent à la recherche de nouvelles images et renouvellent ainsi les prises de vue.

a) *Détourner le regard*

Nicolas Bouvier comme Andrzej Stasiuk voyagent avec le guide en poche qu'ils consultent régulièrement et qu'ils prennent comme un anti-référent. Andrzej Stasiuk intègre dans son texte sous forme de citation des propos tenus par son guide et systématiquement, comme par provocation ou pour « casser les clichés » (formules toutes faites), il en propose une lecture en négatif. Par

39 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, 272 p. Certaines mythologies mentionnées par Roland Barthes sont aujourd'hui caduques.

40 Jean-Paul Labourdette, Jean-Mary Marchal, Margie Rynn [et al.], « Le Guide de voyage aujourd'hui », *Le Temps des médias*, vol. 8 / 1, 2007, p. 213.

41 Rachid Amirou, *op. cit.*

42 Pour le Guide Bleu, « l'humanité du pays disparaît au profit exclusif de ses monuments », Roland Barthes, *op. cit.* p.14.

43 Il s'agit de la théorie du sight-seeing développée par Olivier Burgelin dans : Olivier Burgelin, « Le tourisme jugé », *Communications*, vol. 10 / 1, 1967, p. 65-96.

exemple : « " La route est connue pour ses pillages et ses vols. Du côté ukrainien, même les douaniers sont capables d'extorquer de l'argent aux voyageurs ou de leur confisquer les objets qui leur plaisent." C'est ce qui figure dans le guide. Bien sûr, nous décidâmes sur le champ de nous y rendre. » (SB, p.93). Sans y croire mais en y croyant tout de même, Andrzej Stasiuk raconte avec humour l'état d'esprit dans lequel il a passé la frontière. Son ami et lui se sont adonnés, en bonne et due forme, aux préparatifs : « nous cachâmes au fond du sac à dos " l'objet qui pourrait leur plaire", c'est-à-dire l'appareil photo pratique vieux de quinze ans. Ensuite, nous nous préparâmes à "l'extorsion " en mettant dans diverses poches divers billets de banque dans toutes les monnaies dont nous disposions [...] Nous buvions notre dernier verre de *körte* pour nous armer de courage, tout en écartant cette pensée insistante, à savoir qu'il s'agissait peut être là du dernier verre de *körte* de notre vie ». En réalité, le douanier s'avéra être tout à fait droit voire arrangeant, leur faisant le change selon un cours correct. Les recommandations du guide ont été démenties. Si le guide lui recommande de regarder tel monument, Stasiuk préfère observer une scène de rue :

À Gönc, il s'était arrêté devant la Maison Ruthène, mais nous n'étions pas attirés par les monuments. Nous voulions voir les vieilles assises devant leur maison dans la rue principale. Elles étaient comme des lézards se chauffant au soleil. Leurs habits noirs absorbaient la chaleur de midi et leurs yeux immobiles contemplaient le monde sans s'étonner, parce qu'ils avaient déjà tout vu. Elles étaient assises en petits groupes, par trois, par quatre et, dans un silence absolu, observant le temps s'écouler. [...] C'était de telles choses que nous voulions voir et non pas la maison Ruthène et son "excentrique lit en bois que l'on tirait comme le tiroir d'une table" - et dont parlait le guide. Dans la rue principale de Gönc se passaient des choses plus intéressantes que celles qui faisaient désormais partie de l'histoire. Cela nous séduisait parce que la vie est plutôt composée de bribes du présent qui se déposent dans la mémoire, et qu'en réalité, notre monde ne se compose même que de cela (SB, pp.82-83).⁴⁴

C'est la banalité qui intéresse nos voyageurs : ils voient dans l'insignifiant une intensité, dans la fragilité d'un instant de quoi perdurer. À l'extraordinaire promu par l'industrie touristique, ils préfèrent l'ordinaire promis par le quotidien. Ils lèvent les yeux de leur guide, s'en détachent parfois avec ironie, pour regarder justement ce qui se trouve sous leurs yeux : « L'agrément de ces lents voyages en pleine terre c'est – l'exotisme une fois dissipé – qu'on devient sensible aux détails, et par les détails, aux provinces. Six mois d'hivernage ont fait de nous des Tabrizi qu'un rien suffit à étonner. À chaque étape, on relève de ces menus changements qui changent tout – qualité de regards, forme des nuages, inclinaison des casquettes- et, comme un Auvergnat montant sur Paris, on atteint la capitale en provincial émerveillé [...] » (UM, p. 235).

Ils s'émerveillent de petits riens (« détails »), ce « rien » qui devient l'objet même de leur

44 De même, Andrzej Stasiuk ne veut pas voir les « restes de curiosités saxonnnes, à savoir les ruines d'une église fortifiée » mais préfère regarder « ces petits Tsiganes » (SB, p.113) ; et « au lieu de visiter une abbaye cistercienne du douzième siècle, [le] voilà parti pour voir les abords de Sulejow, pleins de flaques d'eau bleues, les petites places à moitié mortes, les cours et les balcons où s'entassent, par couches successives, de vieux objets, des buffets à moitié rongés par le temps et d'autres débris mortels du temps humain » (SB, p.355-6) ; de même qu'il se désintéresse de tout site remarquable : « Sur la droite, Baranow, "perle de la Renaissance ", je devais l'avoir longé à cette époque une dizaine de fois sans qu'il me soit venu à l'idée de m'arrêter un instant et de le regarder de près » (p.14).

attention. Andrzej Stasiuk s'intéresse au vide, au silence et à tout ce qui tombe en ruines. Il avoue son « penchant pour la périphérie, [son] attirance pour la province, [son] amour pervers pour tout ce qui dépérit, disparaît et se détériore » (SB, p. 234). Il parcourt ainsi du regard des mines (p. 13), des banlieues industrielles (p. 98), des villages en ruines (pp. 113-114), des décharges (p. 134, 231), des blockhaus (p. 136, 141), des plages jonchées d'ordures (p. 145), des camps tsiganes (p. 188, 300), des tombes (p. 70, 333, 342), des cinéma à l'abandon (p. 357), autrement dit des endroits habituellement vierges de regard car il n'y a rien : « Bah rien, tout simplement rien » (p. 182). Il peut s'étendre longuement sur le récit de scènes de la vie ordinaire, aperçues dans la rue ou dans le train, ou bien encore sur la description d'un simple paquet de cigarettes (p. 92).

Détourner le regard, c'est également dévier la trajectoire. Les trois voyageurs ne marchent pas dans les pas du guide mais bien hors des sentiers battus. Ce « hors sentier » qui devient un critère de promotion du voyage contemporain : « la plupart des guides touristiques se revendiquent du voyage routard ». ⁴⁵ Les voyageurs vont plus loin et font du « hors carte » (UM, p. 265) voire se rendent dans des pays qui n'existent pas pour des raisons politiques, « parce que la Transnitrie n'existe pas officiellement. Aucun pays au monde ne reconnaît la Transnitrie » (SB, p. 178). Explorateurs des confins des cartes, découvreurs de *terra incognita* très peu effleurée par le regard, leur démarche est volontairement décentrée : « Nous voulions entrer dans le pays inexistant par le coin le plus paumé » (SB, p. 178). Pas de voie officielle pour ces voyageurs, mais que des chemins de traverse. Ils fréquentent les périphéries. Aux grands itinéraires, ils préfèrent les « trou[s] du cul du monde » (SB p. 287) et aux complexes hôteliers, des chambres minuscules, « deux boyaux voûtés plutôt », qu'ils partagent avec des « rats couleur de lune » (UM p. 139). Contrairement à la logique des circuits organisés et du voyage programmé, ⁴⁶ ils se laissent guider et surprendre par les aléas du voyage. Ne pas savoir où dormir, ne pas savoir où aller, tel est leur mode de voyage. Nicolas Bouvier et Thierry Vernet ont hiverné six mois à Tabriz car la météo ne leur permettait plus d'avancer. Andrzej Stasiuk, lui, aime se perdre sur les routes de campagnes. Si les premiers optent pour le voyage itinérant, se pliant aux caprices de la voiture et du temps, le second privilégie l'errance. Peu sûr de l'itinéraire, « je traînais vers Carei et je ne savais pas trop si je voulais aller à Cluj, ou à Oradea, vers le sud-est ou vers le sud-ouest, ou ailleurs » (SB p. 306), il se déplace « sans but précis » (p. 168), avance, avance (p. 56), se perd (p. 85), repars, reviens (p. 236). S'il s'arrête, ce n'est que pour très peu de temps ou alors pour visiter des lieux improbables, comme les toilettes municipales de Dukla (*Dukla*, p. 86). Nicolas Bouvier et Thierry Vernet se retrouvent de manière impromptue à séjourner en prison (UM, p. 197).

45 Nick Inman, auteur britannique de guides de voyage, interrogé dans : Jean-Paul Labourdette [et al.], *op. cit.* p.219.

46 Jean-Didier Urbain dit du voyageur d'aujourd'hui qu'il est un « voy@geur », aimant prévoir, calculer, organiser son voyage à l'avance dans : Jean-Didier Urbain (2008), *op. cit.*

Les voyageurs se rendent dans des endroits délaissés et portent leur regard sur des choses inattendues, hors du champ de vision délimité par les guides touristiques et agences de voyage. Ils décentrent leur regard et dévient l'itinéraire par rapport à ce que prescrit leur guide. Le cheminement de l'écriture suit le cheminement des voyageurs, c'est-à-dire qu'elle se réalise dans les marges blanches du guide.

b) Changer de discours

Les voyageurs souhaitent transmettre leur vécu en se détachant des discours normatifs véhiculés par les guides de voyage. C'est justement ce type de discours pré-fabriqués et ressassés qu'ils entendent fuir en choisissant le voyage périphérique. Leurs motivations de départ sont diverses mais se rejoignent sur ce point : il s'agit de fuir le discours occidental-centré ambiant. Dans « Route et dérouté », Nicolas Bouvier explique *a posteriori* qu'il s'est lancé avec Thierry Vernet dans une quête des origines : il s'agissait de faire connaissance avec cette aïeule refoulée qu'est l'Asie. Ce voyage était envisagé comme un complément « utile et nécessaire » aux cours d'histoire trop européanisés qu'il avait reçus : en quatre ans d'études supérieures, pas une heure ne fut consacrée à l'Inde moghole qui se résume à son Taj Mahal, ni à la conquête de la Sibérie dont la superficie recouvre pourtant une bonne partie de l'atlas scolaire.⁴⁷ L'Histoire qu'on lui a transmise est européocentrique, il entend la décentrer, l'étendre vers l'Orient. Même si elle n'est en rien radicale, une critique anti-occidentale transparait en filigrane dans les deux œuvres. Andrzej Stasiuk éprouve une profonde tendresse pour son coin du monde, son Europe centrale délaissée par l'Europe de l'Ouest.⁴⁸ Dans *Mon Europe*, Andrzej Stasiuk lui déclare son amour et décrit le sentiment d'être Européen du centre. Il décrit son itinéraire européen qui « [...] se poursuit vers les versants sud des Carpates, et c'est là que plonge mon imagination mortellement lasse de l'Occident et des régions septentrionales[...] » (*Mon Europe*, p.94). Il regrette le fait que « nous [les Européens du centre] prenons part à la triste mascarade de l'Occident » (*Mon Europe*, p.117). En créant sa propre maison d'édition qui ne publie que des ouvrages de cette partie de l'Europe, Andrzej Stasiuk adopte clairement une position qui prend à cœur d'encourager et de faire connaître une littérature centre-européenne, peu médiatisée en Europe de l'Ouest. Il s'agit de changer de discours, de faire entendre une autre parole. Cela semble difficile tant la présence et la vision occidentale sont hégémoniques : l'image d'Andrzej Stasiuk se fonde dans celle de Jack Kerouac, et partout les voyageurs retrouvent de la « camelote occidentale » dans les boutiques et sur les étals de marché :

47 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), « Route et dérouté », *Oeuvres*, p. 1282.

48 Andrzej Stasiuk écrit surtout des articles de presse à ce propos.

« peignes patibulaires, Jésus en Celluloïd, stylos-billes, musiques à bouche, jouets de fer-blanc plus légers que paille. Minables échantillons qui faisaient honte d'être Européen » (UM, p. 327). Loin d'éprouver du mépris, les écrivains souhaitent simplement changer de foyer focal.

Attentif à l'anodin, Andrzej Stasiuk n'hésite pas à utiliser un vocabulaire trivial pour parler concrètement de son expérience : oui, les gens vomissent dans le bus et oui, à court de moyen, il s'est servi du dévidoir à papier toilette comme décapsuleur. Nicolas Bouvier nous parle longuement du dindon Antoine qui partage leur quotidien jusqu'à Noël et que les éditions françaises refusent de placer en couverture. De même, il formule des sortes de haïkus culinaires à partir du menu de ses repas ordinaires et qui tentent, en une unité fragile, de saisir l'essence et le caractère éphémère d'un tel moment :

Bière pour ouvrir l'appétit, salami, gâteau au fromage couvert de crème aigre. (UM, p. 53)

Côtelettes panées, rissoles à la viande, vin blanc. (UM, p. 54)

Lard, crêpes à la confiture, pruneau deux fois distillés. (UM, p. 54)⁴⁹

De tels mots semblent bien plus proches de la réalité et bien plus concrets que les phrases et les formules préconçues que proposent les guides touristiques et autres ouvrages réalisés à l'attention des touristes. Nicolas Bouvier le raconte avec ironie :

[...] il suffisait d'ouvrir notre *Manuel de conversation franco-serbe* pour être renvoyé droit comme une flèche dans un monde révolu. Voilà une occasion de médire de ces petits précis à l'usage des touristes ; au cours de ce voyage j'en ai possédé plusieurs, également inutilisables, mais aucun n'approchait le manuel de conversation franco-serbe du professeur Magnasco, Gênes, 1907. Tout en anachronisme à donner le vertige, en dialogues badins, de ce qu'imagine un auteur qui aurait rêvé la vie d'hôtel sans quitter sa cuisine. Ce n'était que bottines à tige, pourboires infimes, redingotes et propos superflus. [...] *Imam, li vam novostiti brk ?* - dois-je cirer vos moustaches ? - question à laquelle il convenait de répondre aussitôt : *Za volju Bozyu nemojte pustam tu modu kikosima* - à Dieu ne plaise ! Je laisse cela aux damoiseaux. (UM, p.35).

Impossible alors d'engager une conversation crédible avec un Serbe sans paraître sorti d'un autre âge. Les écrivains détournent les discours officiels en optant pour un langage trivial et ironique – ironie dont il est parfois difficile d'évaluer la teneur.

Ils se moquent des formulations obsolètes des guides en reprenant leur style érudit. Ils réutilisent les clichés dont Ruth Amossy dit qu'ils revêtent un enjeu poétique et socio-critique : « le cliché est au cœur de l'esthétique réaliste : le romancier se sert de sa banalité et de ses virtualités représentatives dans un système socioculturel que le lecteur est supposé partager ».⁵⁰ L'un des premiers effets de style réemployé est l'interpellation du lecteur-touriste. Les écrivains lui donnent

49 Mais aussi : pp.18, 57, 67, 70, 78, 149, 222, 230, 232, 253, 280, 304.

50 Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, 3ème éd., Paris, A. Colin, 2011, (« 128 »), p. 67.

directement des conseils de visite et d'attitude à tenir, au cas où il envisage de marcher dans ses pas, ce qui est très peu probable au vu de leur itinéraire atypique voire non cartographiable. C'est ainsi que Nicolas Bouvier, après avoir traversé le désert de Yezd au début du mois de juillet et avant de repartir sur la route de Kerman pour traverser, plus loin encore, le désert du Lout écrit : « Je regarde aussi ce platane : retenez-le bien ! Si vous allez vers l'est, vous n'en verrez plus de longtemps » (UM, p. 287). Le conditionnel a une valeur ironique car il est peu certain que beaucoup de personnes se laissent effectivement tenter par une traversée des déserts iraniens en plein mois d'été. Andrzej Stasiuk fait des recommandations similaires : « Ne comptez pas pouvoir manger un morceau à Tokaj à huit heures du matin » (SB, p. 89). Il est difficile de savoir combien de gens se retrouvent à cette heure-ci dans une petite ville de la campagne hongroise. Parfois cependant, le discours semble sincère. Nicolas Bouvier aime par exemple faire des petites mises au point historiques, comme les encarts des guides touristiques (« le saviez-vous ? »), qu'il insert par fragments dans son récit. Il s'intéresse au passé des lieux qu'il traverse et des peuples qui l'habitent, et reprend alors une certaine stylistique du discours érudit dont les guides sont friands.⁵¹ Andrzej Stasiuk, lui, pousse l'ironie jusqu'au bout. Sa description de Sotofudro reprend aussi les effets stylistiques des guides touristiques, qui emploient le pronom possessif pour parler des éléments d'une ville :

Sotofudro dormait encore. Les stations climatiques, à cinq heures du matin, ont l'air plus étrange encore que les villes ordinaires. Entre les arbres scintillaient le miroir du lac salé. Son antique château d'eau, ses immenses parasols avec, dessus, l'inscription John Bull Pub, son hôtel aux boiseries ajourées dans le pur style suisse, érigé précisément là – à l'extrême est de la Grande Plaine de Hongrie -, ses arrières trains de limousines rutilants sous le soleil du matin, sa villa dans le pur goût du réalisme socialiste chinois, ses lotissements cubiques[...] p. 90.

Conclusion de chapitre

En décentrant leur regard, les écrivains doivent aussi re-situer leur parole. Ils jouent avec les formes de discours préfabriqués pour les lieux touristiques, qu'à force de lire nous avons assimilé, tout comme eux l'assimilent dans leur écriture. Ils renouvellent les prises de vue habituelles et de fait, ramènent des images inattendues.

CHAPITRE C Ramener des images de leur voyage

51 Il en est ainsi pour les villes de Belgrade (p.34), Prilep (p.64, 84), Erzerum (p.119), Tabriz (p.133, 140, 181, 191), Thérans (p.241), Persépolis (p.276), Bam (p.295), Quetta (p.312), Kaboul (p.369, 372), Shibar (p.389). Nicolas Bouvier retrace aussi en plusieurs endroits l'histoire et les revendications des communautés en conflit avec le pouvoir de ces villes, notamment les Kurdes.

Introduction : ruser avec l'image

Utilisant un vocabulaire catastrophiste et filant la métaphore marine, Vilém Flusser analyse « l'effroyable déferlement actuel des images ».⁵² Dans notre « civilisation des médias », on reçoit constamment des images auxquelles on ne peut pas répondre, on subit un véritable gavage médiatique qui nous déresponsabilise, nous abrutit et nous aliène. Ces mots sont forts qui décrivent « l'analphabétisme général » de notre époque face aux images. Pour Vilém Flusser, nous ne savons pas déchiffrer les images, pire encore : on ne s'en donne même pas la peine. On se contente de les prendre pour la réalité sans chercher à entrer en communication avec elles. Du fait de leur présence ubiquitaire, ces images qui envahissent notre quotidien nous privent de tout contact humain, de toute parole et créent une dépendance existentielle. C'est alors que l'artiste intervient, qui tente de rétablir la communication entre les humains et les images. À lui de créer une « île », comme un refuge, au milieu de cet « océan d'images ». À lui de créer des « images contemplatives » avec lesquelles on puisse échanger silencieusement. C'est en créant une certaine opacité de l'image qu'il freinera le temps de sa réception et laissera la place à la contemplation. Flusser identifie deux stratégies d'évasion à même de fabriquer ces images : l'artiste peut soit faire des images photographiques, à condition qu'il contraigne l'appareil à faire ce pour quoi il n'est pas conçu ; soit faire des images sans appareil. Dans les deux cas, il s'agit de « ruser avec l'appareil » en montrant ses limites, en reprenant le contrôle et l'autonomie de notre langage. Les images que rapportent Andrzej Stasiuk et Nicolas Bouvier de leur voyage sont le fruit d'une « ruse ».

a) Images photographiques

L'appareil photographique fait désormais partie intégrante du bagage du voyageur. Aujourd'hui, tout le monde fait des images : elles se fabriquent, circulent et s'échangent en permanence. À tel point qu'il est difficile aujourd'hui d'imaginer le monde sans l'image photographique :

Devant la bijouterie, un type a installé son étal et vend des pellicules. Il les abrite maintenant sous un petit auvent en plastique et n'arrête pas de vendre. Les Kodak jaunes, les Fuji vertes. La réalité se fige en centaines de séquences, se fractionne en milliers d'incarnations. J'essaie d'imaginer le monde avant la photographie mais je n'y parviens pas. Il n'existait probablement pas ou se perdait tout le temps, absorbé par des sens avides, rien n'en restait. Maintenant, d'innombrables clic enregistrent un monde en mosaïque, seconde après seconde, regard après regard. Maman, papa ou fiston de son doigt fait un choix irrévocable, et s'il s'y prend bien, plus une seule goutte de pluie n'échappera, ne disparaîtra, ne retournera d'où elle est venue. Peut-être bien qu'un jour on pourra reproduire le monde et le temps à partir de particules d'argent. Cliché après cliché, épreuve après épreuve, ça sera peut-être le seul accomplissement, puis la fin. *Dukla*, p.144-145

52 Vilém Flusser, *op. cit.* « Une révolution dans le domaine de l'image », pp. 55-68 .

Plusieurs informations sur l'utilisation contemporaine de la photographie nous sont données dans cette citation. La photographie duplique le monde en l'enregistrant (elle « fige »). Elle atteste d'une réalité passée dont le photographe fut partie prenante : c'est ce que Roland Barthes appelle le « ça a été ».⁵³ Elle est référentielle voire auto-référentielle. La famille qui pose devant un monument est le véritable sujet de la photographie, le monument servant alors d'arrière plan décoratif. De fait, elle a une valeur testimoniale (« j'y étais ») : elle sera la preuve du voyage, elle en crédibilisera le récit. Puisque la photographie anticipe donc toujours le souvenir, c'est le futur antérieur qui lui donne son sens et sa structure essentielle.⁵⁴ Nous ne prenons donc des photographies de voyage/vacances que sous l'emprise de la nostalgie : nous voudrions arrêter le temps qui passe. Susan Sontag écrit à ce propos que « Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'oeuvre de dissolution du temps ».⁵⁵ C'est notre propre mort que nous contemplons dans chaque photographie, laquelle est un acte de rébellion ou une tentative désespérée pour échapper à la condition humaine et « s'arracher aux forces entropiques de l'existence ». Elle est un « anti-destin ».⁵⁶

Les voyageurs n'échappent pas à cette tendance générale. Néanmoins, ils prennent des photographies qu'ils ne nous montrent pas. On le sait mais on ne les voit pas. Seule la lecture nous donne accès à ces clichés, mais c'est un accès limité. Encore une fois, on les lit mais on ne les voit pas. On ne peut qu'imaginer leur contenu d'après ce que veut bien nous livrer le texte : soit le contexte de leur prise de vue, soit les figurants. Les rares mentions de photographie ont notamment, chez nos voyageurs, un rapport avec les Tsiganes, dont le mode de vie les fascinent. Nicolas Bouvier raconte une séance de photographies, au cours de laquelle les filles tziganes se battent pour être seule sur l'image (UM, p.49). Andrzej Stasiuk voyage avec un ami qui éprouve la nécessité soudaine de prendre en photo un camp tzigane, dans la lumière rouge du soleil couchant : « Il faut que j'aie ça, dit Piotrek, stoppant net la voiture. Il attrapa l'appareil photo et partit en courant. Il commença les négociations, cette lumière merveilleuse devant cependant prendre fin bien vite, il me fit des signes pour que je vienne et me charge du côté financier de l'affaire » (SB, p.265). Il y a urgence à prendre cette photo, il y a nécessité de capter cet instant significatif pour le sujet.⁵⁷ Nicolas Bouvier et Andrzej Stasiuk voyagent avec un appareil photo, ou à défaut, accompagné d'un ami qui prend des photos.⁵⁸ S'il est commun, de nos jours, de ramener des photos en souvenir de ses

53 Roland Barthes, *op. cit.*

54 Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p.11.

55 Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008, p.29.

56 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 292.

57 Nicolas Bouvier raconte que parfois, la peur le fait renoncer à prendre certaine photographie (UM, p.108).

58 Nicolas Bouvier mentionne une autre fois une scène de photographie à la mosquée de Prilep (p.81) lors de laquelle

voyages, l'originalité tient ici au fait que jamais on ne voit jamais ces clichés. Ils restent privés et ont une valeur référentielle quasi-secrète qui n'a de sens seulement que pour les voyageurs.

Cette volonté de mémoriser, de garder une trace imagée de son voyage, s'inscrit dans une démarche d'enregistrement du monde visité, qui passe par la prise d'images personnelles et de leur conservation. Il s'agit de préserver les images perçues et accumulées au cours du voyage, afin de pouvoir les convoquer à tout moment et de fait, par le souvenir, de ressusciter ainsi le voyage. Andrzej Stasiuk nous parle de sa boîte en plastique dans laquelle sont stockées des centaines de photos, qu'il aime à sortir les jours de déprime pour se rappeler les endroits qu'il a traversés. Il nous décrit brièvement ces clichés que l'on ne peut pas voir et qui, apparemment, ne représentent « rien » de marquant:

En général, je n'ai aucune idée du moment où elle a été prise, mais je reconnais toujours l'endroit. Ce qui veut dire que je me souviens de mille morceaux du monde. De plus, sur les photos, il n'y a pratiquement rien : des chevaux en train de paître sur une décharge, un fragment de clôture et un bout de mur décrépit, une colline verte, une chaumière de paysan, un petit bout de paysage de montagne, un chat noir et une bouche d'égouts, du brouillard, un arbre et de la neige sale, une façade de maison, une rue déserte, et cetera, manque total de sens, de continuité, caractère tout à fait fortuit des choses sans importance et d'instantanés dépourvus de signification, jeu puéril et tentative naïve pour savoir si le « clic » immobilise bel et bien la réalité. Oui, mais je me souviens de tout et je peux, sans l'aide de ma boîte, énumérer les noms géographiques, les pays, les villes et les villages. Le chat, c'était à Lwów, les chevaux dans la banlieue de Gjirokastër, la façade en triangle au coin de la rue à Červnový, la clôture à Tokaj, et les montagnes c'était Kočevski Rog. (SB, p.327)

Andrzej Stasiuk ne se souvient jamais *quand* mais toujours *où* ont été prises ces photographies. Elles ne sont pas des portions de temps mais plutôt des fragments du monde parcouru. Elles représentent *in absentia* des visions de l'espace. Andrzej Stasiuk les collectionne pour pouvoir refaire, lorsqu'il le souhaite, le puzzle de tous ses voyages. Plus encore, cette boîte en plastique fonctionne comme une *lanterna magica* : il pioche une photographie (image figée) au hasard et alors s'enclenche le souvenir (image mentale). Et alors resurgissent les images passées, dans la conscience du voyageur qui nous en fait part. Et alors commence le récit du souvenir (il n'est plus très sûr mais, dans cette région, il s'était perdu, et alors il y a vu etc.), qui engendre une réflexion existentielle (« Peut-être s'agit-il tout simplement de paysages désertiques, de ma propre solitude » p. 328), qui engendre à son tour un autre récit (la photo a été prise à Voskopojë mais c'est à Boboshticë qu'il aurait dû aller parce que etc.), et ainsi de suite. Le récit fonctionne ainsi par digressions et divagations - par errances narratives. La photographie devient un support à partir duquel Andrzej Stasiuk peut raconter ses voyages passés. Elle n'est pas tant la représentation d'une réalité morte qu'un prétexte de narration. Elle contient en son cadre des récits en puissance. En la sortant de sa boîte, Andrzej Stasiuk l'anime et se faisant, fait revivre le passé. Il commence par

une personne âgée surgit de derrière lui et lui fait une blague. Andrzej Stasiuk raconte comment, au poste de Bender, son ami Valéri a discrètement retiré la cassette enregistrée pour la remplacer par une cassette vierge. Ils avaient filmé clandestinement la frontière et voulaient s'éviter des ennuis avec les autorités (SB, p.180).

nommer un à un les lieux où ont été prises les photographies : Lwów, Gjirokastër, Červnový, Tokaj, Kočevski Rog. Cette litanie toponymique a valeur incantatoire : un à un, les lieux resurgissent dans la mémoire du voyageur, et prennent une réalité sur la page, sous forme de récit. Tel un stéréoscope, l'écriture donne du relief aux images passées en les faisant apparaître à notre conscience de lecteur. Nous sommes bien dans la caverne platonicienne : les images projetées par l'écrivain, à la fois sur l'écran de sa mémoire et de notre imagination, ont une réalité psychique. Elles sont une illusion, celle propre à chaque lecture et à chaque souvenir. Ce n'est donc pas l'image fixe en soi qui importe, mais bien sa charge mnésique. D'ailleurs, il n'y a « rien » sur ses photos : « juste deux ânes, des cailloux et un ciel bleu-gris au dessus d'un cloître en ruines » (p.326). Andrzej Stasiuk nous parle de ce qu'il y aurait pu y avoir sur les photos : « [...] le chauffeur Jani, buvant à petits coups une fois du brandy, une fois de la bière, aurait dû y figurer, et la femme grecque, propriétaire du café, et son mari silencieux, et l'ami de Jani [...] » (p. 329). Il nous raconte également les endroits d'où il aurait dû ramener des photos : « Eh oui je sais que j'aurais alors dû aller au village de Boboshticë [...] au lieu de regarder des ânes, des cailloux et des chardons [...] » (p. 329). Ses photographies représentent bien une absence – ce qu'il n'y a pas et ce qu'il n'a jamais vu, un au-delà du cadre. Autrement dit, elles ne représentent pas (donnent à voir) ce qu'elles représentent (évoquent) pour le voyageur. Ce qui compte, ce n'est pas ce qu'elles contiennent dans leur cadre, mais tout ce qu'il y a tout autour d'elles - leur puissance d'évocation : « c'est pourquoi je garde toute cette pacotille, tout ce ramassis de photos 9x13. Pour pouvoir m'imaginer tout ce qui se passe en dehors d'elles, tout ce qu'elles dérobent au regard et à la mémoire. Un jeu de mille cartes de déchets, un faux scintillement de Fuji ou de Kodak, un éclat mort de l'exactitude, me voici en photographe » (SB, p. 328).

b) Images maltraitées

Outre ces photographies qu'on ne voit pas, les écrivains ramènent d'autres types images de leur voyage. La présence effective d'images dans les œuvres jouent aussi sur nos codes de représentation et sur ce qu'on attend traditionnellement des images de voyage. Ils ramènent de leur voyage des images non attendues, d'où peut-être la perplexité de la critique et la sévérité des éditeurs à leur égard. D'une œuvre à l'autre, la différence d'images est flagrante, tant quantitativement que qualitativement. *L'Usage du monde* est richement illustré de quarante-huit dessins stylisés à l'encre noire signés Thierry Vernet⁵⁹ (voir annexes B.a. et E) tandis que dans *Sur*

59 Il y en a légèrement plus dans d'autres éditions : les éditions La Découverte présentent quarante-huit dessins, auxquels les éditions Gallimard ont ajouté, pour la publication des œuvres complètes, trente-cinq photographies prises par Nicolas Bouvier lors du voyage. Cette dernière édition est certainement plus proche du projet initial des amis qui voulaient publier leur livre sous la forme texte-image-photographies. Cela témoigne encore une fois de l'influence des éditeurs.

la route de Babadag, Andrzej Stasiuk présente une/des photographie(s) de photographe(s) reconnu(s) (voir annexes B.b et C).⁶⁰ Dans *L'Usage du monde*, les images ont dû faire leur place au sein de l'œuvre pour se faire publier et dans *Sur la route de Babadag*, les images ont été abandonnées en Pologne.

Pas une édition étrangère ne publie les couvertures originales – c'est-à-dire celles initialement choisies par Andrzej Stasiuk dans la mesure où il est son propre éditeur (voir annexe D). 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'artiste⁶¹, parfois ils modifient le support de l'image⁶², et ce, lorsqu'ils n'optent pas pour une toute autre illustration – non artistique.⁶³ Alors que *Dukla* est entièrement illustré par son ami Kamil Targosz, il ne reste rien de ces dessins dans l'édition française. Pour l'ouvrage qui nous intéresse, l'édition polonaise présente une photographie de Witold Krassowski et une de Wojciech Prazmowski respectivement en première et quatrième de couverture (voir annexe B.b). 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). C'est donc une vision partiellement tronquée de l'œuvre d'Andrzej Stasiuk qui nous parvient en France, et même en Europe.

De même, 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.⁶⁴ Ses dessins, considérés à première vue comme des « fantaisies graphiques »⁶⁵, 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.⁶⁶ 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.⁶⁷ Pour la

60 L'édition polonaise comporte trois photographies, tandis que ses traductions, notamment française, n'en présente qu'une (celle de Kertész).

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

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

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

64 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.

65 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier, reprenant les mots de la maison d'édition Flammarion (2010), *op. cit.* p. 1425.

66 Jusqu'à présent, seule Margaret Topping a consacré un article à l'étude des dessins de Thierry Vernet et du dialogue qu'ils entament avec le texte de Nicolas Bouvier.

67 Sur les tribulations éditoriales : Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (2010), *op. cit.* Partie IV pp.1147-1386 et Jérôme Dupuis, « Nicolas Bouvier: Comment *L'Usage du monde* est devenu un livre culte », [En ligne :

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 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 : « photographies-textes-dessins ». 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.

c) *Images contemplatives*

Serait-ce dû au fait que les auteurs ont 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. Les auteurs détournent l'image de voyage pour lui faire dire autre chose, et le dire autrement. Dans un monde « d'images techniques », ils réintègrent des « images contemplatives ».

D'un côté, donc, *L'Usage du monde* présente des « images créées sans appareil ». Ce sont des dessins quasi-naïfs, presque enfantins, alors même que Thierry Vernet a été formé à la peinture. Nous ne verrons d'ailleurs jamais les aquarelles qu'il n'a cessé de peindre durant leur périple. Les dessins n'ont pas été réalisés sur le vif, mais bien à Paris, une fois le voyage terminé. Ils ne sont pas de fidèles copies de la réalité dans ses moindres détails et nuances, mais relèvent plutôt d'une esthétique minimaliste – essentialiste. Ils sont certes figuratifs, on arrive aisément à identifier ce qui est représenté, mais cette figuration est poussée dans ses dernières limites, de part la simplicité du trait. Le paysage se réduit à des masses volumiques et des traits noirs plus ou moins épais. Toute perspective est abolie. La couleur est absente puisque 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. Les dessins ne mettent jamais en scène les voyageurs, la focalisation étant toujours externe, contrairement à l'écriture qui raconte à la première personne du singulier les (més)aventures des

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.

deux amis. Enfin, les dessins sont présents dans toute l'oeuvre alors même que les amis ont été amenés à se séparer avant la fin du voyage. Difficile dans ces conditions de prendre les dessins au sérieux en tant qu'image référentielle. C'est bien que ces dessins disent autre chose. Que font-ils passer du voyage ?

De l'autre, *Sur la route de Babadag* reprend des photographies d'archive pour « illustrer » son voyage. Elles ne sont ni d'Andrzej Stasiuk, ni du lieu, ni de l'époque à laquelle il voyage. Andrzej Stasiuk n'entretient aucune relation de proximité avec les photographes dont il emprunte les clichés. En réutilisant des images « faites avec un appareil » préexistantes, Andrzej Stasiuk leur fait dire autre chose que ce pour quoi elles ont été prises initialement. Les photographies ne sont pas de Andrzej Stasiuk et ce faisant, il refuse le mode de fonctionnement automatique des appareils photographiques, lequel consiste en premier à appuyer sur un bouton, puis la technologie de l'appareil enregistre le monde et finit par convertir des algorithmes en image. Les photographies ne sont pas contemporaines du voyage : elles ne donnent pas l'impression d'être des « fenêtres transparentes ouvertes sur le monde tel qu'il est ». Ces clichés repris par Andrzej Stasiuk ne peuvent donc pas jouer le jeu de « l'immédiation », « c'est-à-dire de l'effacement maximal des traces sensibles de la présence d'une médiation ».⁶⁸ Impossible de tomber ici dans l'illusion d'une quelconque authenticité de la représentation, dont André Gunthert nous dit portant qu'elle est la fonction historique de la photographie.⁶⁹ Dans l'édition originale, la photographie en première de couverture a été prise par Witold Krassowski et représente des Tsiganes ; celle de quatrième de couverture est de Wojciech Prazmowski et montre un cinéma à l'abandon. Krassowski et Prazmowski sont deux photographes contemporains vivant en Pologne.⁷⁰ Le premier est photo-reporter, plusieurs fois membre du jury de Word Press Photo, il travaille pour de célèbres quotidiens internationaux.⁷¹ Le second est davantage un artiste-photographe.⁷² Tous deux sont membres de la *Związek Polskich Artystów Fotografików* (ZAPF) [Association des Artistes Photographiques Polonais].⁷³ La photographie présente en cœur d'ouvrage, également dans les éditions traduites, représente un violoniste aveugle qui déambule accompagné d'un enfant. Elle est d'André Kertész (1894-1985), grand nom du photo-journalisme hongrois du XX^{ème} siècle, un des premiers « photographes vagabonds », et a été prise en 1921. Andrzej Stasiuk a choisi de placer dans son oeuvre trois clichés de ces photographes centre-européens, plus ou moins reconnus

68 Yves Citton, « La Crise de l'avenir », Avignon, 2013.

69 André Gunthert, « Les Nouveaux chemins de l'authenticité photographique », *L'Atelier des icônes*, 2014 [en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2965>]. Consulté le 11 avril 2015.

70 Witold Krassowski (1956-) est Polonais, Wojciech Prazmowski (1949-) est d'origine tchèque mais vit en Pologne.

71 Comme par exemple *Libération*, *Time*, *Der Spiegel* etc.

72 Il compose principalement des photos à partir de photos plus anciennes, déjà jaunies.

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

internationalement, et aux démarches quelque peu différentes (une sociale, une plus artistique et une journalistique). Qu'ont en commun ces trois photographies et qu'apportent-elles à l'œuvre d'Andrzej Stasiuk? Pourquoi les a-t-il choisies ?

Conclusion de chapitre

Les images dans ces œuvres jouent et « rudent » avec nos attentes en tant que consommateurs et producteurs d'images techniques. S'ils ramènent bien des images de leur voyage, elles ne correspondent pas à des images de voyage traditionnelles. Dans un cas on ne les voit pas (les photos qu'ils prennent), dans l'autre elles ne montrent pas fidèlement la réalité aperçue (les images dans les œuvres). Ni incitatives (commerciales) ni testimoniales (preuves), elles remettent en cause leur propre capacité référentielle. Les voyageurs refusent ainsi de jouer le jeu du visuel (photographique) comme garantie de présence sur les lieux.

Conclusion : de la présence des images dans les œuvres

Nicolas Bouvier et Andrzej Stasiuk sont des écrivains-voyageurs qui voyagent quand tout le monde voyage, et mettent des images dans leur livre quand tout le monde fait des images. L'enjeu est alors de distinction, sans être de prétention, et les auteurs développent une esthétique subtile de l'écart systématique : écart par rapport à nos attentes en tant que voyageurs, lecteurs, producteurs, et consommateur d'images. Ils jouent avec un imaginaire dominant, peut être inconscient, du voyage et de ses présupposés sociaux, du dépaysement et de ce qu'on en rapporte. Les images qu'ils ramènent de leur périple semblent être disqualifiées en tant que certificat de présence des voyageurs sur les lieux. Elles ne renvoient pas explicitement aux lieux parcourus et de fait, déçoivent le lecteur. Relevant 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 - notion en vogue. Mais alors que veulent ces images ? Les auteurs détournent les images de voyage pour leur faire dire autre chose. Ces images artistiques demandent donc à être interprétées : que disent-elles du voyage ?

PARTIE II Capture d'images : consigner les images de voyage

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 (SB p.285).

J'essaie de mettre en mots des personnages, des figures, des instants, parce que j'ai envie de les faire partager. Je vais chercher les choses assez loin, et si je ne les trouve pas, je n'écris pas.¹

Oui, je me suis assez vite rendu compte que la vie était tellement colorée et généreuse qu'il faudrait bien que j'en fasse quelque chose.²

Introduction : traduire un vécu, traduire un perçu

Mais alors que veulent les images ? C'est la question que pose W. J. T Mitchell dans un ouvrage du même nom qui s'intéresse exclusivement à l'image en tant que telle : comment l'image signifie et ce qu'elle signifie, comment elle communique et quel effet cela produit sur nous.³ Omniprésentes dans nos vies, 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, voire provocateur, que soulève une telle assimilation puisque, en personnifiant les images, il élève leur cause aux côtés de celle des Noirs ou des Femmes, entre autre. 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 Il leur attribue ainsi une revendication fictive afin de justifier et légitimer son objet de réflexion. 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 assimilées au langage]. En d'autres termes, elles veulent cohabiter avec le langage d'égal à égal : c'est une lutte pour la reconnaissance et l'indépendance qui se joue là.⁴

1 Nicolas Bouvier, Eliane Bouvier, Pierre Starobinski [et al.], *Oeuvres*, Paris, France, Gallimard, 2004, p. 1302.

2 *Ibidem*, p.1292.

3 William John Thomas Mitchell, *What do pictures want?: the lives and loves of images*, Chicago, 2005.

4 Mais toutes les images ne sont pas « discriminées » comme l'indique Mitchell. Peut-on mettre sur le même plan une

C'est dire que les images ont tout autant à dire que le texte dans la restitution de l'expérience viatique. Elles racontent elles aussi le voyage, avec et à côté du texte. De part la disparité des formes et des supports de l'expression, les œuvres privilégient une esthétique du fragment. Cette deuxième partie se voudra formelle : nous nous pencherons ici sur le choix des différents *media* pour raconter le voyage – pour dire le réel. L'enjeu tourne cette fois autour de la mise en récit du voyage et de sa représentation. Comment rendre compte de ce vécu, comment l'objectiver, c'est-à-dire le rendre abordable et transmissible ? Le support de l'expression a son importance, et nous verrons ce que chacun, avec les moyens qui lui sont propres, permet de faire passer du voyage : que peut l'écriture que ne peut l'image ? Et inversement ? Si leur référent commun s'ancre bien dans le monde physique (celui du voyage), il est à vrai dire davantage psychique et prend ses racines dans le monde sensible de l'individu. Tout devient alors une question de perception. Le voyage étant une accumulation d'images nouvelles, chacun tente de transcrire à sa manière cet afflux perceptif. Jean-Jacques Wunenburger, pour qui le monde est un assemblage d'images par la conscience, écrit à propos des images perceptives qu'elles sont contemporaines des *stimuli* sensoriels se rapportant à un objet extérieur au sujet. L'image perceptive est le phénomène le plus immédiat donné à la conscience. Elle incarne tout ce qui entoure sensiblement un être, au présent, ici et maintenant.⁵ Si elle n'existe qu'au présent, les voyageurs l'objectivent et tentent de la traduire, c'est-à-dire qu'ils cherchent à l'immortaliser. Comment médier la perception et comment la médiatiser, sans la trahir ?

CHAPITRE A La mise en forme du voyage, en texte et en images

Introduction : le récit de voyage comme non-genre

Le récit de voyage se donne pour but d'objectiver l'expérience viatique c'est-à-dire la perception d'un environnement nouveau. 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]. 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 disparates pouvait se trouver

image télévisuelle et un tableau ? Une publicité et un dessin ? Une photo amateur et un cliché de photographe ? Quoiqu'il en soit, c'est à l'image « artistique » des œuvres que nous nous intéresserons ici, laquelle a été passée sous silence par la critique.

5 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 297 p.

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.⁶ 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 récit⁷, 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.⁸

a) *Matérialiser les images du monde*

Pour Andrzej Stasiuk et Nicolas Bouvier, la mémoire constitue la matière première de leur écriture dans la mesure où ils y puisent de quoi alimenter leur récit. La mémoire intériorise les images de la perception et pourvoit le sujet en réserve d'images.⁹ Elle participe de l'enregistrement du monde perçu à la manière d'un appareil photographique: elle capte et restitue une image, qui, à la différence de ce dernier, n'est pas matérielle mais mentale.

J'ai gardé en tête les images de la haie et du rebord en pierre du petit pont, bien que je ne sois pas sûr de la première, qui aurait pu s'être trouvée quelque part ailleurs, comme la plupart des choses qui existent dans ma mémoire, parce que je les ai retenues, les ai extraites du paysage et, pour toujours, en ai fabriqué ma propre géographie fantastique. (SB, p.15)

Andrzej Stasiuk résume sa démarche d'écrivain ainsi : « Je ne fais que décrire le fonctionnement de ma propre physiologie : variations du champs électrique sur ma rétine, changements de température, différentes concentrations de particules d'odeurs dans l'air, oscillation des fréquences de son ». ¹⁰ La mémoire est cet appareil photo du corps humain, à ceci près que ses images ne prennent jamais de forme concrète. Réserve ou grande boîte d'images, elle garde ses clichés. L'écrivain se fait archéologue qui fouille dans les tréfonds de la mémoire, gratte la couche de poussière et met au jour les images passées (UM, p. 406). Mais dans le grenier de la mémoire, les images ne sont pas totalement à l'abri de la corrosion du temps.

Au lieu de quoi : ce désert qu'est devenu ma tête, la silencieuse corrosion de la mémoire [...] et ces souvenirs qui ont séché sur pied comme si une malveillance toute puissante avait tranché leurs racines, me coupant, moi, de tant de choses aimables (UM, p.406).

6 Adrien Pasquali et Claude Reichler (Préf.), *Le Tour des horizons: critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, 179 p., (« Littérature des voyages (Paris) », 8).

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

8 « Brusquement, tout devient familier » écrit Andrzej Stasiuk p. 87 de *Sur la route de Babadag*, op.cit.

9 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 297 p.

10 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, (1997) trad. du polonais par Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Paris, C. Bourgois, 2003, p. 47.

On finit par oublier car « le temps vient à bout de la mémoire. On ne peut rien retenir avec certitude parce que les actes ne s'agencent pas selon un rapport de cause à effet » (SB, p.71). La mémoire n'est pas fiable, et tant que les images restent dans cette grande boîte, elles restent inanimées voire inexistantes. Nicolas Bouvier raconte un épisode tragique qui lui est arrivé au cours de son voyage, lorsqu'il perd ses notes à Quetta, au Pakistan (UM, pp. 340-344). L'homme de ménage a balayé l'enveloppe contenant le travail de tout un hiver. L'anxiété s'empare de Nicolas Bouvier qui ne peut que vomir. Il essaie de se rappeler la première page, les premiers paragraphes mais en vain - c'est « irrattrapable ». Au petit matin, il part fouiller la décharge de la ville, dans l'espoir de retrouver quelques papiers. Il récupère un feuillet sur lequel est écrit : « "neige de novembre qui clôt les bouches et qui nous endort". Ici tout mitonnait, le volant brûlait les paumes, nos visages et nos bras étaient couverts du sel de la transpiration. Et la mémoire un rien enténébrée : épaisseur du froid, Tabriz, cœur de l'hiver !?!... j'avais dû rêver tout cela ». Il perd ses notes et c'est comme si tout ce qu'il avait vécu jusqu'à présent devenait irréel. Il n'en a plus aucune trace. Ai-je vraiment vécu ce que j'ai vécu ? Comment le savoir s'il n'existe plus aucun signe tangible du passé ? Enregistrer le monde ne suffit pas, encore faut-il le conserver sous une forme que l'on puisse appréhender.

Les voyageurs ont besoin de support matériel qui confirme et atteste de leur passage et de leur passé. La mémoire seule ne suffit pas à faire exister une expérience : il faut concrétiser les images psychiques, les objectiver en une forme saisissable, pour qu'elles puissent être transmises - partagées et partageables. « Maintenant je ne suis pas convaincu que ma mémoire se rappelle des choses qui y sont restées, les choses qui y existent en dehors de ma présence. Je passe en revue mes poches et mon sac à dos à la recherche de preuves » (SB, p. 211). Andrzej Stasiuk collectionne ainsi les pièces de monnaie, billets de banque, tickets de tram qui sont ses notes à lui. Il en parle comme de « photographies en hyperbraille » (SB, p. 267) qu'il conserve comme témoignages de ses errances et constituent les pièces à conviction de son « musée privé » : « Oui tout disparaîtra un jour, je crée donc, dès à présent, mon musée privé pour avoir des souvenirs dans les vieux jours. » (SB, p. 264). *Sur la route de Babadag* s'ouvre sur la peur de disparaître - « cette peur-là ». L'auteur voyage pour surmonter la « peur de l'infini », car ce n'est que dans le visible qu'il trouve de l'apaisement. Et le voyageur écrit pour sauver les faits de l'oubli, car il n'accepte pas la perte. L'écriture est alors une lutte contre la mort, qu'elle repousse dans ses retranchements. À ce titre, *Sur la route de Babadag* peut être considéré comme une sorte de *Mille et une nuits* de l'Europe centrale. De plus, les *Milles et une nuits* comme *Sur la route de Babadag* sont des récits constitués de plusieurs récits. La ville de Bagdad (où se situe l'histoire cadre des *Mille et une nuits*) trouve son écho dans la ville Roumaine de Babadag (qu'Andrzej Stasiuk, d'après le titre, cherche à atteindre et atteindra à la toute fin de l'ouvrage). De même que Shéhérazade diffère l'heure de sa mort en

contant chaque nuit une histoire au calife, Andrzej Stasiuk diffère l'heure de la disparition des choses vues en les fixant sur la page. De même, Nicolas Bouvier écrit pour sauver de l'oubli et saisir le caractère éphémère et impalpable des images (un nuage, une fumée, une ombre) et les figer à tout jamais dans l'écriture :

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 halé 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.¹¹

Par les mots, l'écriture matérialise et donne forme au vécu. Elle objective (formule) les images perçues au cours du voyage et conservées sous forme mentale dans la mémoire. Elle participe d'une entreprise encyclopédique de conservation du monde. Tout garder, ne rien oublier. Les écrivains expriment une volonté de tout dire. Lors d'une crise existentielle (à quoi bon voyager ? À quoi bon écrire?), Nicolas Bouvier remet en cause cette démarche : « Pourquoi ajouter des mots qui ont traîné partout à ces choses fraîches qui s'en passaient si bien ? Et comme c'est boutiquier, ce désir de tirer parti de tout, de ne rien laisser perdre [...] et malgré qu'on le sache, cette peine qu'on prend, ce travail de persuasion, cette lutte contre le refroidissement considérable et si insistant de la vie » (UM, p. 406). Malgré cela, les écrivains énoncent le projet utopique d'une œuvre totale qui relaterait 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 » d'écriture (SB, p. 259) qui protégerait toutes les choses vues, les images et les événements, leur servant de refuge contre le néant et 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 [...] » (SB, p. 304). Mais l'utopie n'a de sens que dans la mesure où elle ne sera jamais réalisée, car si un tel livre contenant l'univers existait effectivement – un « indicateur universel » - Andrzej Stasiuk admet qu'il n'aurait plus aucune raison de voyager et d'écrire (SB, p. 290).

L'entreprise référentielle d'inventaire du monde est d'emblée vouée à l'échec : parce que le monde est insaisissable, parce que la mémoire défaille, et parce que nous ne sommes jamais objectifs. L'objectivité est une utopie : nous ne voyons le monde qu'à travers nos yeux, et nous ne nous le remémorons qu'à travers notre conscience. Évidence que cela : objectiver, c'est toujours subjectiver. « Des stéréoscopes aliénés, voilà ce que nous sommes. La vie serait une hallucination où rien de ce que l'on regarde n'est tel que c'est » (*Dukla*, p.91), et où rien de ce que l'on croit se rappeler n'est intact. Car « se souvenir c'est, au présent, élaborer des images actuelles dont le référent seulement est situé dans un temps révolu ».¹² On réarrange toujours la réalité. Selon Adrien

11 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op. cit.* « Routes et déroutés. Réflexion sur l'espace et l'écriture » p. 1053.

12 Jean-Jacques Wunenburger (1997), *op.cit.* p.33.

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 singulière, centré sur soi et son rapport au monde » qui « relate les échos de cet univers dans l'individualité qui voyage et observe ». ¹³ Le récit n'est donc pas faussement neutre ni pseudo-objectif mais pleinement assumé. Il y a, dans toute entreprise référentielle, une part de doute quant à la véracité des faits racontés. À l'origine, le récit de voyage était jugé à son objectivité sans faille et à son contenu scientifique. Il s'agissait de rendre compte d'un espace inconnu, de l'inventorier et de l'analyser, prêt à accuser des procédures de vérification ou réfutation. Aujourd'hui, à une époque postmoderne où « tout a été vu », et « tout a été dit », il semblerait que le déplacement spatial ne soit plus central. La réception du récit de voyage ne s'intéresse plus fondamentalement à la véracité des faits mais plutôt à la pratique. Ce n'est plus tant le récit d'un itinéraire que l'expérience singulière qu'un sujet fait de l'étranger. ¹⁴ Le déplacement du versant référentiel va dans le sens d'une affirmation de la subjectivité du voyageur. Le référent du récit n'est pas Istanbul, mais bien Nicolas Bouvier qui voyage à Istanbul, c'est-à-dire le moi qui perçoit la ville et nous transmet cette rencontre. Les guides touristiques prennent la ville comme référent et donnent alors des informations sur les hôtels, les parkings, les restaurants, les monuments à voir etc. Ces médias interviennent pour nous livrer une clé d'accès à la ville. ¹⁵ Mais le récit de voyage prend l'individu qui voyage comme référent, nous livrant une clé d'accès à sa conscience. On lit des récits de voyage pour voir une singularité s'exprimer et raconter son vécu, pour voir comment le voyageur met en forme cette expérience personnelle, sans quoi, on ne lirait que des guides de voyage.

b) Hybridité

Quelle forme donner au voyage ? Comment l'exprimer dans son entièreté ? Le problème du *tout dire* et la volonté de ne rien perdre basculent vers celui du *comment dire* et la volonté de trouver une forme pour le dire. L'écriture référentielle telle que la définit Christine Montalbetti s'articule à la question du genre et du support de l'expression. 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 artistiques ainsi que pour la pluralité des cadres et des registres narratifs - ils privilégient une esthétique du mélange, ou plus encore du fragment. Affranchi de toute contrainte générique, le discours des voyageurs se veut tour

¹³ Adrien Pasquali et Claude Reichler (préf.), *op. cit.*, p. 91.

¹⁴ Vincent Dubaene, *op. cit.*

¹⁵ Philippe Violier, « Tourisme et médias : regard d'un géographe », *Temps et Médias*, p. 165.

à tour philosophique, historique, ethnographique, poétique, méditatif, humoristique, politique, sociologique, satirique etc. Parfois léger, parfois sérieux, il mêle descriptions réalistes, excursions mentales et pamphlets contre la société occidentale. 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. 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 » (SB, pp. 13-14). La transcription de ses voyages ne suit pas non plus une géographie linéaire. Bien que le récit soit ponctué de noms de lieux, Andrzej Stasiuk les cite davantage pour leur poésie que pour leur rigueur géographique. Il se livre à de véritables « prières géographiques », « Avé Maria topographiques » ou encore « litanies cartographiques » (p. 208) qui réunissent dans un même espace écrit (la page) des lieux géographiquement éloignés (en dehors et au dedans d'un même espace national). Autrement dit, il mentionne 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, Bózsza, Pálháza, Hollóháza, Kékéd, Füzér (p. 203) [en Hongrie].

Košice, Tokaj, Arad, Timișoara, Skopje (p. 250) [en Slovaquie, Hongrie, Roumanie, Macédoine].

De plus, la destination promise et annoncée dans le titre ne sera atteinte qu'à la toute 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 dans *Sur la route de Babadag* 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 Andrzej 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). Par le morcellement de son écriture, Andrzej Stasiuk reproduit les conditions dans lesquelles il voyage, incitant le lecteur à s'y conformer et à adopter son mode de voyage. La forme déstructurée du livre se déduit de la manière dont Andrzej Stasiuk voyage : elle est à l'image de ce « bordel balkanique » qu'il parcourt.¹⁶

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 ».¹⁷ 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.

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.¹⁸

De même, contrairement à ses prédécesseurs orientalistes qui ramenèrent de l'Orient ses couleurs, 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.¹⁹

La phrase littéraire et le trait artistique incarnent un mode de vie, ils deviennent un support d'existence. Du texte à l'image, la forme que prennent les œuvres se modèle à partir de la matière

16 Quatrième de couverture des éditions Christian Bourgois.

17 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (2010), *op. cit.*, p.1288.

18 Nicolas Bouvier [et al.] (2004) *op. cit.*

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

même du voyage. Errances ou indigence, elle en épouse les contours pour s'en faire le reflet et exprimer une relation au voyage qui se tient au plus près des êtres et des choses.

c) Une « unité insécable »

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. Le récit de voyage tire donc son unité de son hybridité. Les œuvres 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.²⁰

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 pluriels.²¹ La seconde métaphore est formulée par Andrzej 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 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. Car 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 » (SB p. 82).

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

20 Nicolas Bouvier cité p. 85 dans Adrien Pasquali (1994), *op. cit.*

21 Pierre Starobinski parlant des anagrammes de Saussure, *Les Mots sous les mots*.

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 » ». ²² 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 ». ²³ 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 choisisais 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. ²⁴

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. Rappelons-le, les amis financent leur voyage à mesure de celui-ci : Thierry Vernet peint et Nicolas Bouvier écrit ou donne des cours. 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. 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 ». ²⁵ Leur intransigeance quant à la publication de *L'Usage du monde* confirme son statut « d'unité insécable » 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. ²⁶

De même, on ne peut penser séparément le texte d'Andrzej Stasiuk de la photographie de

22 Alain Montandon, *Iconotextes*, Clermont-Ferrand : Centre de recherche en communication et didactique, 1990, p. 5 et p. 268.

23 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier (2010), *op. cit.* p. 1213.

24 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier (2010), *op. cit.* p. 1168.

25 Nicolas Bouvier à Thierry Vernet (2010), *op. cit.* pp. 1330-1335.

26 Alain Montandon, *op. cit.* p. 272.

Kertész dans la mesure où, comme nous l'avons vu, elle semble en être la matrice. Quant aux autres photographies présentes dans l'édition polonaise, elles sont également indissociables du voyage puisque chacune objective une obsession du voyageur : à savoir une fascination pour les Tsiganes (la photographie de Witold Krassowski), et un penchant pour le délabrement (la photographie de Wojciech Prazmowski). Elles incarnent toutes une certaine vision de son voyage et chacune contient en son cadre des éléments qu'Andrzej Stasiuk cherche à retrouver dans l'espace de ses voyages. La structure même des deux œuvres repose sur un lien morphologique entre le texte et l'image.

d) *Pluri-médialité*

Les voyageurs ont recours à des médiations plurielles pour mettre en forme leur voyage : ils communiquent leur expérience par le dessin ou la photographie, et le texte. Art scriptural et art pictural se côtoient donc sur l'espace de la page. 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 ». ²⁷ Le texte a longtemps prévalu sur l'image qui a alors été abordée principalement sous la forme de l'illustration. À l'heure où nous semblons contemporains d'un *pictural turn*, il convient de repenser cette relation verticale et de, non pas la renverser, mais l'horizontaliser. À l'occasion d'un colloque organisé par Alain Montandon en 1990 à l'Université de Clermont-Ferrand, Michael Nerlich est invité à affiner sa définition de l'iconotexte. « L'essentiel, dit-il, est que l'intentionnalité 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 ». ²⁸ L'iconotexte est donc une forme dans laquelle le texte et l'image se partagent l'espace, fusionnent en un dialogue - tout en gardant chacun leur spécificités propres. C'est « fifty fifty ».

Fifty 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. ²⁹

Comme ce lien de nécessité n'est pas un lien de subordination, il convient d'écarter de la notion

27 Liliane Louvel, *Le Tiers pictural pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses universitaires, 2010. p. 20.

28 Alain Montandon, *op. cit.*, p. 268.

29 Nicolas Bouvier à Thierry Vernet (2010), *op. cit.* p. 1315.

d'iconotexte celles de légende et d'illustration, qui en sont les « bords extrêmes ».³⁰ La légende, en tant que texte accolé à l'image, oriente 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, oriente 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 donne alors l'ascendant à l'un plutôt qu'à l'autre. 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 ».³¹ Les dessins comme le texte sont un langage à part entière. 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 (UM 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 » 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. Elle renvoie en effet à un imaginaire partagé sur l'Orient qui se passe de mots pour se le figurer mentalement. Immédiatement après, c'est un dessin qui apparaît, lequel incarne l'Orient. Il s'agit d'un lotus, de l'« Orient, quoi ! ». Le choix de cette fleur dessinée pour compenser l'échec des mots n'est pas sans connotation symbolique. Le lotus est bien la fleur sacrée, emblématique de l'Orient. Le dessin joue sur notre imaginaire collectif et notre représentation d'un exotisme oriental. Il est comme un avant-goût, une mise en bouche, de ce qui nous attend dans la suite du livre. Il est une invitation au voyage et à la lecture. Dans cette lettre, Thierry Vernet demande justement à son ami Nicolas Bouvier de le rejoindre pour le voyage, et ce faisant, il demande à l'écrivain de le rejoindre dans l'espace du livre. Impossibilité d'écrire pour Thierry Vernet, incapacité à dessiner pour Nicolas Bouvier, chacun s'exprime à travers le *medium* qui leur semble le plus à même de traduire leur

30 Alain Montandon, *op. cit.*, p. 5.

31 Thierry Vernet à Nicolas Bouvier (2010), *op. cit.* p. 1308.

sentiment : le dessin pour Thierry Vernet, l'écriture pour Nicolas Bouvier – tous deux gardant ainsi la prérogative de leur langage. Il n'existe en effet aucune indexation du texte sur l'image dans *L'Usage du monde*. Jamais le texte ne mentionne un quelconque dessin, et jamais le dessin ne met en scène le texte. *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 texte et dessins se partagent l'espace de la page pour exprimer, chacun à leur manière et avec les moyens qui leur sont propres, une vision du voyage. Difficile de parler de relation démocratique concernant le rapport texte et images dans l'oeuvre d'Andrzej Stasiuk. En effet, si *L'Usage du monde* a été conçu à quatre mains, Andrzej Stasiuk n'entretient aucun rapport de proximité avec les photographes dont il reprend les clichés. Les photographies sont sans aucun doute porteuses d'un langage autonome que l'auteur cherche à décrypter – nous avons vu son obsession pour la photographie d'André Kertész. Mais comment justifier la réciprocité des arts étant donné que l'oeuvre n'est pas le fruit d'une collaboration entre artistes ? Impossible, sous peine de sur-interprétation. D'un point de vue théorique, l'objet iconotextuel n'est pas encore entièrement défini et ses contours restent flous. Alain Montandon admet ce problème de délimitation.³² La typologie de l'iconotexte est incertaine et complètement hétéroclite : 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'oeuvre d'une autre (comme *Sur la route de Babadag*), il peut être aussi simplement une écriture visuelle ou encore une oeuvre dont l'écrivain prend pour canevas une oeuvre iconique.³³ La critique s'enthousiasme qui parle tour à tour de transmédiaticité, d'intersémioticité, d'intermédiaticité, qui reprend le terme d'iconotexte mais à d'autres fins - pour la « commodité » de l'expression.³⁴ Si nous avons essayé de débrouiller ce galimatias théorique et d'approcher les oeuvres au travers de la forme iconotextuelle, ce n'est que pour nous retrouver à notre tour dans l'indétermination. Retenons que 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. C'est bien ce dialogisme que nous interrogerons : nous ferons parler les images avec le texte.

Conclusion de chapitre

L'écriture entend donner forme à l'expérience et matérialiser la perception – c'est-à-dire les images perçues au cours du voyage. Tout part donc d'une entreprise de conservation – ou disons de protection. Il s'agit d'écrire pour ne pas que toutes ces images nouvelles disparaissent et tombent

32 Alain Montandon, *Signe, texte, image*, Meyzieu : Césura Lyon, 1990. Préface.

33 Alain Montandon, *Iconotexte, op. cit.*, p. 7.

34 Des chercheurs comme Liliane Louvel ou Peter Wagner emploient le terme d'iconotexte pour désigner un objet au sein duquel un support artistique s'en approprie un autre. Dès lors, partition musicale, traité de médecine, ouvrage d'architecture, publicité, bande dessinées etc. sont tout autant d'iconotextes.

dans l'oubli. Écrire, pour maintenir la perception dans un présent d'écriture à jamais disponible et sans cesse actualisé dans une lecture. Écrire, pour saisir et immortaliser une perception éphémère et toujours déjà passée. Mêler les arts pour se tenir au plus près des choses vues et vécues. Le livre devient un refuge et prend une forme hybride. L'écriture et les images présentes dans les œuvres ont toutes deux quelque chose à dire du voyage.

CHAPITRE B Exprimer les images du monde

Introduction : une crise des valeurs

Dès les années 1970, Vilém Flusser identifie une crise majeure que notre culture serait en train de vivre : nous sommes en « crise des valeurs ». Cette crise vient du fait que nous ne savons pas lire les images qui nous parviennent sans cesse et qui nous programment. Si nous communiquons aujourd'hui quasi-exclusivement au travers d'un « code bidimensionnel », nous ne savons pas encore totalement le décrypter. Nous restons programmés par les textes, notre lecture du monde est linéaire, logique et mathématique. « Mais la nouvelle génération, programmée par les techniques de l'image, ne partage plus nos valeurs. Et nous ne savons pas encore quel sera le sens de cette programmation par les « techno-images » qui nous environnent ».³⁵ La transition est en cours. Que veulent les images ? Simplement qu'on leur demande ce qu'elles veulent, soit rien de moins que de l'attention : « What pictures want in the last instance, then, is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all » [Ce que les images veulent en dernière instance, eh bien, c'est simplement qu'on leur demande ce qu'elles veulent, tout en sachant que la réponse pourrait très bien être, rien du tout]. Interrogeons donc ces images aux côtés du texte.

a) Présence du récepteur

Face à l'impossibilité de *tout dire*, et au problème de sa mise en forme (*comment dire*), il convient à présent de se raviser sur un *que dire*. Alors que traditionnellement, on accorde aux images de voyage une valeur incitative (« allez-y ! »), programmatique (« regardez ça ! ») et testimoniale (« j'y suis allé ! »), c'est un tout autre rapport à l'image qui se joue dans ces récits. À tel point que, comme nous l'avons évoqué, le lecteur semble douter de la fonction référentielle des images, ce qui remet en doute la bonne foi des voyageurs. Dans ces récits de voyage censés relater la vérité d'un vécu à l'étranger, quelle est alors la valeur référentielle des images ? Parce qu'elles

35 Vilém Flusser, *op. cit.*, p.13.

sont un langage, les images sont elles aussi l'expression d'une subjectivité. Vilém Flusser dit qu'elles sont des « abstractions subjectives tirées de phénomènes ».³⁶ C'est dire que l'artiste perçoit le monde, observe les apparences sensibles, et en extrait des abstractions (un trait, une tache, une forme etc.) qui sont alors le fruit de sa subjectivité. Si les images ne correspondent pas aux attentes du lecteur, elles n'en ont pas moins une valeur référentielle subjective. Et si les artistes « ruse » effectivement avec les appareils pour nous montrer des images inhabituelles, cette ruse est vaine si elle n'est pas descellée par le récepteur. Dans un monde où les images défilent en permanence et à toute vitesse, les auteurs créent des images « bizarres » qui demandent à être interrogées. L'artiste (Thierry Vernet) ou l'écrivain (Andrzej Stasiuk) ralentit le temps de leur réception. Il ouvre un espace de contemplation qu'il convient d'investir pour faire parler les images dans le silence. L'artiste nous invite à penser la médiation, c'est-à-dire le support de l'expression. Alors que les « images techniques » nous font croire à leur immédiatité (comme des fenêtres ouvertes sur le monde), les « images contemplatives » créées par l'artiste « épaississent » la médiation. Il s'agit « d'affiner notre *attention*, en nous sensibilisant aux propriétés du médium lui-même, en deçà de ce qu'il représente [...] en nous montrant comment des dispositifs médiatiques font advenir des perceptions bien réelles ».³⁷ Il s'agit de se arrêter, d'être présent, quand Vilém Flusser constate que nous « nous existons de moins en moins ». Cette présence se manifeste dans l'attention portée aux images.

Dire que toute lecture est active, cela va de soi. Attentif au langage de l'image, le lecteur est engagé dans la construction de son sens. Mais plus encore, dans *L'Usage du monde*, c'est lui qui a la clé de compréhension de l'image ou parfois même, c'est le lecteur qui possède en lui une partie du sens des dessins. Les dessins de Thierry Vernet ont en effet souvent une valeur métonymique, comme lorsqu'il montre juste un manche de violon en bas de l'image pour représenter le violoniste ou quand il figure un homme avec une clef à la main pour nous faire comprendre qu'il s'agit d'un garagiste. L'investissement du récepteur est ici minime : il suffit de desceller une relation d'appartenance. Le violoniste a un violon, le garagiste a des outils, soit. Le récepteur est davantage sollicité lorsque les dessins revêtent une valeur symbolique. Nous donnons à « symbolique » le sens du mot grec *symbolon*. Le *symbolon* était un tesson de poterie que le voyageur et son hôte cassaient en deux. Chacun conservait une moitié qu'il transmettait à sa descendance, laquelle pouvait ramener si besoin sa moitié comme preuve de l'hospitalité contractée entre les deux familles. En rassemblant les moitiés de poterie, l'unité perdue est ainsi reconstituée. De même, le lecteur possède une partie du sens du dessin dans la mesure où il renvoie parfois à un imaginaire partagé. C'est notamment le

36 Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, Belval, : Circé, 2006, 226 p.

37 Yves Citton, « La crise de l'avenir », 2010.

cas pour le dessin de la fleur de lotus, et d'autres encore. Comme par exemple ces oiseaux qui apparaissent au moment où les amis, après six mois d'hivernage à Tabriz, peuvent enfin repartir (Fig. 1). Ce départ correspond à l'arrivée du printemps, au dégel des routes et au réveil de la nature. Le texte mentionne « le grand ramage des corneilles », « les fleurs qui ne sont pas encore sorties, mais partout les loirs, les campagnols [...] », « héron cendré, spatule, renard » (UM, pp. 229-234).



Figure 1: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 235).

S'ils ont quelque peu souffert de cet « enfermement » à Tabriz, les voyageurs considèrent ce départ comme un vent de liberté. Le dessin semble exprimer ce sentiment – il faudra repartir, s'échapper de cette cage hivernale. L'imaginaire populaire, au travers notamment des proverbes, associe le vol d'oiseaux à la liberté. Nous avons en nous, de part notre culture, ce tesson de poterie, le *symbolon*, qui réunit, peut être, l'unité herméneutique du dessin.

Si les images sont un langage et portent en elles une vision singulière du voyage, c'est dans la confrontation avec le texte que cette singularité prend son sens dans l'économie de l'œuvre. Texte et image sont tous deux des subjectivations, dans la mesure où chacun, à sa manière, sélectionne et découpe dans le paysage et le vécu des éléments différents. Ils ont chacun leur code sémiotique c'est-à-dire leur propre manière de communiquer au travers de signes linguistiques ou iconiques. La juxtaposition du texte et de l'image sur la page impose donc une « lecture double » au lecteur/spectateur qui lit et contemple à la fois. Ainsi, l'iconotexte, en jouant sur deux registres de lecture « [rend] inopérantes nos habitudes de lecture [et] oblige à ce regard nouveau ».³⁸ Cette lecture double générée par l'iconotexte repose sur un effet de « transfert » qui résulte du glissement d'un mode de lecture sur l'autre, et un effet « d'accommodation » qui requiert une adaptation de « l'œil et de l'esprit » du lecteur-spectateur.³⁹ Attentif aux deux langages, le lecteur/spectateur fait le lien entre deux systèmes de communication dans une lecture qui se veut fondamentalement comparatiste. De lui dépend donc la qualité de la communication entre le texte et l'image : il doit réaliser une mise au point qui doit confronter les deux langages sans les confondre.

[L]a spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour,

38 Danièle Chauvin dans Alain Montandon, *Iconotexte*, op.cit. p. 30.

39 *Ibidem* p. 6.

dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre.⁴⁰

Il s'agit donc pour le lecteur/spectateur de se poster au point de rencontre du texte et de l'image dans les œuvres, d'étudier cette interface dynamique et les échanges qui s'y passent.

b) Confrontation des visions

En 2009, Jean-Marie Klinkenberg se propose d'ouvrir un champ de recherches encore vierge de la sémiotique : celui de l'étude de la relation texte-image. Il s'étonne du silence des sémiologues à son égard, puisque dire que le texte et l'image ont un lien fort relève du simple constat voire de la lapalissade :

Que l'image et le texte entretiennent une relation privilégiée, c'est l'évidence même : titres de tableaux, bande dessinée, publicité, journaux, livres pour enfants, pièces de monnaie, monuments, recettes de cuisine, plans de montage, cartes de géographie, articles scientifiques, monuments aux morts, rébus, écrans de téléphone portable, pages Web, sont là pour le prouver. Depuis l'invention de l'écriture il est rare que l'image aille sans le texte et, aujourd'hui, de plus en plus rare que le texte aille sans l'image. Sans compter que l'écriture - base du texte - provient elle-même historiquement de l'image [...]⁴¹

En constituant ainsi 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-ictonique ». Il propose une sémiotique de leurs correspondances 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, aussi hétéroclite qu'il soit, son corpus semble délibérément écarter la littérature. De plus, il caractérise davantage la relation du texte et de l'image en terme « d'impact » mutuel qu'en terme de dialogue. Incomplète car encore « provisoire », cette étude répète que l'essentiel réside dans la confrontation des énoncés « scripto-ictoniques » 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

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Jean-Marie Klinkenberg, « La relation texte-image, Essai de grammaire générale », GEMCA - Université catholique de Louvain, 2009, p. 1.

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 « ricochet ».⁴² Nous prendrons tout de même la typologie ternaire établie par Jean-Marie Klinkenberg comme modèle interprétatif et essaierons de voir si elle peut s'appliquer aux œuvres de notre étude. Ce faisant, nous rejoignons quelque peu les principes d'une géocritique, telle que la définit Bertrand Westphal : une poétique qui entend placer le lieu au centre de la réflexion littéraire. Cette approche géocentrée repose notamment sur une dynamique multifocale qui fait se croiser différents regards sur un même espace.⁴³ Or, c'est bien cette confrontation des regards qui nous intéresse ici.

Les relations sémantiques texte-image dans *L'Usage du monde* correspondent plus ou moins aux trois catégories élaborées par Jean-Marie Klinkenberg. On retrouve bien les effets de redondance et d'accommodation entre les énoncés. En revanche, sans parler « d'opposition » qui est trop radical pour être repris ici, on utilisera celui « d'absence » développé par Margaret Topping.⁴⁴ 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. Car si les amis ont voyagé en même temps et au même endroit, ils n'ont pas toujours vu les mêmes choses. Par exemple, Nicolas Bouvier comme Thierry Vernet expriment à leur manière la monotonie du paysage désertique (Fig. 2).



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

42 Margaret Topping, *op. cit.* p. 305.

43 Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, les Éd. de Minuit, 2007, 278 p.

44 *Ibidem*, p. 314.

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. Texte et image sont davantage complémentaires que redondants. 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. D'autres fois, c'est le texte qui en dit plus long que l'image, comme dans la vue de Prilep ci-dessous (Fig. 4) :



Figure 4: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (pp. 62-63).

Ce panorama de la ville prend place sur une double page de la section « Prilep, Macédoine ». Le texte alentour s'adonne également à une description de la ville, et nous en offre une vue plus complète. On retrouve des éléments communs du texte à l'image : « au centre d'un cirque de montagnes », « deux minarets », « sa ceinture de champs cultivés ». Le texte complète cependant la vue offerte par le dessin en lui mettant, tout d'abord, de la couleur : les montagnes sont « fauves », les minarets « blanc-lessive », les balcons « mangés de vert-de-gris ». Plus encore, l'écriture étire le cadre du dessin en nous donnant à voir ce qu'il y a au-delà. Elle ancre la ville dans une réalité historique et géographique. Elle commence par géolocaliser Prilep en indiquant ses points cardinaux (« à l'ouest de la vallée du Vardar ») et les frontières avoisinantes (« c'est la frontière grecque de Monastir »). Puis, par rappeler son passé qui débuta ainsi : « pendant des générations, les Ottomans ... ». Enfin, par décrire les populations installées dans la ville. L'écriture circonscrit la ville dans un espace bien défini et une histoire propre. Alors que le dessin adopte une vue panoramique, et nous fait donc voir la ville depuis un extérieur, l'écriture nous fait entrer dans la ville. Le texte nous propose une véritable visite guidée de la ville : on se rend sur « l'emplacement d'une ancienne cité » ou « on peut y voir un baptistère et plusieurs couvents du XIV^e et du XV^e siècles ». Le lecteur devient un touriste que le texte guide dans les rues de Prilep. Au-delà et au-dedans de l'image, le texte complète cette dernière : il la contextualise, la géolocalise, la colorise, l'historicise et l'intériorise. L'effet de redondance dans la relation texte-image de *L'Usage du monde* est ainsi contrebalancé par le fait que soit le texte, soit le dessin, synthétise ou amplifie la description. En d'autres mots, texte et image sont complémentaires. 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 constante structurelle de leur œuvre. La complémentarité de leur relation accentue plus encore la nuance d'une vision et la subjectivité du regard qui prête attention à un élément plus qu'à un autre.

Inutile de nier qu'au sein de l'œuvre, l'absence d'une contrepartie textuelle de l'image ou d'une contrepartie visuelle de l'écriture est fréquente. Parce que le récit de voyage est un exercice de subjectivations, de fait, les amis ne regardent pas les mêmes choses, ne sont pas attentifs aux mêmes événements, et ne retiennent pas les mêmes perceptions. Il est impossible de relever ce que le dessin n'a pas retenu par rapport à l'écriture, laquelle reste majoritaire. Nous pouvons seulement énumérer quelques dessins pour lesquels le texte ne propose pas de version. C'est, par exemple, la présence d'un bouffon qui semble comme sorti d'un jeu de carte ou encore une calèche sortie d'un conte de fées. (voir ANNEXE). Nous pouvons également observer la différence de traitement d'une réalité presque quotidienne de la présence féminine. Les femmes apparaissent dans le récit principalement au travers des dessins, car si l'écriture mentionne ponctuellement leur présence, elle n'est que très discrète, effacée voire misogyne ou désobligeante. Nicolas Bouvier dit ainsi : « j'aurai aimé voir les femmes militer un peu moins et se soucier de plaire un peu plus », (Belgrade, pp.26-27) ; et parle d'autres femmes comme de « grosse truie » (p.76), « grosse caille » (p.176), « vieille bougresse » (p.163) etc. Sur les dessins, les femmes ont des regards fuyants (elles regardent toujours quelque chose en dehors du cadre) voire ont l'air apeurée, mais aucun jugement ne peut en être déduit. Thierry Vernet nous donne à voir leur portrait, demande à ce qu'on les regarde silencieusement, contrairement à l'écriture qui semble les condamner. Ce qui absent du texte, c'est également le pont du Bosphore, pourtant extrêmement célèbre (UM, p.94) ou encore ces dormeurs que Thierry Vernet représente à plusieurs reprises. Sont-ils les mendiants du texte ? Les fumeurs d'opium ?

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 ou de Prażmowski) avec la réalité (celle du voyage d'Andrzej Stasiuk) et de sa confirmation par le texte. Rappelons ici qu'Andrzej Stasiuk voyage « à cause » de ces photographies. Il voyage pour retrouver l'image dans l'espace de ses errances. Autrement dit, il veut vérifier, dans l'espace concret, non pas la présence des bâtiments et des êtres sur la photographie (comment le pourrait-il?), mais sa vérité émotive (nostalgique) au travers d'un paysage réel. 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 [...] » (SB, 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 » (SB, 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

c) *Retour à la machine, retour sur le terrain*

La collaboration du texte et de l'image dans la restitution de l'expérience viatique atteint ses limites : certains vécus ne peuvent se communiquer que partiellement, malgré le recours à des formes de médiations différentes. C'est pourquoi, malgré la « ruse » que mettent au point les artistes avec les appareils de mise en image, ils ne peuvent parfois faire autrement que de retourner à ces appareils – quand les autres médiations échouent....

Dans *L'Usage du monde*, l'exemple retenu est un passage qui prend place au sein du premier chapitre intitulé « Une odeur de melon », dans la session « Batchka ». ⁴⁵ Après être restés quelque temps à Belgrade, les amis ont désormais assez d'argent pour voyager un peu. Ils décident de se rendre en Batchka dans un but bien précis : « nous voulions enregistrer de la musique tzigane » (p.39). Accompagnés de leur interprète Mileta, ils atteignent, de nuit, un des quelques rares villages tziganes du pays : Bogoiévo-des-Tziganes. Ce passage questionne les limites du représentable : il est des expériences sensorielles qui échappent à leur traduction. Si la fonction d'un *medium* est bien d'enregistrer, traiter et transmettre un vécu, alors se pose ici pour nos amis le problème de rendre compte, par le texte et le dessin, de la musique entendue au cours de cette soirée. C'est le texte qui introduit la scène :

Derrière la berge du fleuve, Bogoiévo-des-Tziganes dormait déjà, mais à quelques pas du camp, à l'orée d'un pont rompu, dans une cabane couverte de liserons, nous avons surpris quelques-uns de ses hommes qui passaient la nuit à boire et à chanter. De la cuisine éclairée au pétrole montait une musique d'une gaîté canaille. On se poussa pour guigner au carreau : près de la lampe, un pêcheur vidait des anguilles tandis qu'une grosse campagnarde tournait pieds nus dans les bras d'un soldat. Assis en rang derrière une table chargée de litres à moitié vides, cinq Tziganes dans la quarantaine, cinq Tziganes pouilleux, guenilleux, finauds, distingués, grattaient leurs instruments rapiécés et chantaient. Des visages à larges pommettes. Des cheveux noirs, plats, longs sur la nuque. Des têtes d'Asiates, mais frottées à tous les petits chemins d'Europe, et cachant l'as de trèfle ou la clef des champs au fond de leurs feutres mités. Il est très rare de surprendre les Tziganes au gîte ; cette fois-ci, nous ne pouvions pas nous plaindre, c'était vraiment le terrier. Lorsqu'on apparut sur la porte, la musique s'arrêta nette. Ils avaient posé leurs instruments et nous fixaient, stupéfaits et méfiants. Nous étions nouveaux venus dans les campagnes où rien n'arrive ; il fallait montrer patte blanche. (p. 42-43)

Le texte animalise les Tziganes, dans le but de mettre en place une atmosphère digne d'un roman d'aventure ou d'espionnage. Nicolas Bouvier joue avec les codes de cette littérature populaire pour créer le suspens et garder le lecteur en alerte sur un événement important aux yeux des voyageurs. Il

⁴⁵ Région située nord de la Serbie, aujourd'hui intégrée à la province autonome de Voïvodine.

s'agit donc ici de faire le récit d'une traque impossible – la traque de la musique. Nicolas Bouvier et Thierry Vernet sont ainsi des trappeurs de musique.⁴⁶ Les amis veulent observer les derniers Tsiganes et les surprendre dans leur activité musicale. Reprenant le champ lexical de l'embuscade, le texte donne des informations sur les conditions d'accès à leur musique. Tous les éléments sont présents qui rappellent cette stratégie d'approche par surprise :

1 - Les amis s'engagent de nuit tandis que le village est endormi.

2 - C'est alors qu'ils découvrent, malgré le camouflage (de liserons), un endroit éclairé d'où émane de la musique.

3- Ils se postent au carreau afin de compter le nombre de personnes en présence et d'observer leurs activités respectives.

4 – Ils décident d'intervenir. Leur apparition soudaine crée un effet de surprise : toute activité est suspendue. Mais les amis viennent en paix et offrent leurs présents (de la nourriture). La musique reprend bon train.



© Thierry Vernet

Figure 5: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour *L'Usage du monde* (p. 44).

Le dessin, quant à lui, représente quatre personnes, ce qui ne correspond pas au nombre donné par le texte qui, lui, évoque cinq Tsiganes, un pêcheur, une campagnarde et un soldat (Fig. 5).

⁴⁶ Les amis se font trappeurs de musique et de son à plusieurs reprises : lorsqu'un professeur de chant de Prilep les informe qu'il a pu « enfermer dans sa classe le meilleur cornemusier du pays » (pp.82-83), et, lorsqu'à Mahabad, ils enregistrent les paroles du conteur kurde du bazar (p.192).

Mais qu'importe puisque les dessins de Thierry Vernet ne sont pas des illustrations des textes de Nicolas Bouvier. Il s'agit plutôt de réinterprétations personnelles de scènes qu'ils ont vécu ensemble et sur lesquelles chacun apporte son éclairage. Le fait est qu'à un moment donné, ils ont tous deux été confrontés à la musique tzigane. Ils relatent ici cette rencontre. La scène dessinée se recentre autour d'une table et offre une vue d'ensemble. Le lecteur-spectateur est à son tour au carreau en train d'épier une scène d'intimité et de convivialité. Ainsi mis dans une position de voyeurisme, il observe deux chanteurs et deux musiciens (un guitariste et un violoniste), pieds nus, verres à la main, s'adonnant au chant et à la musique. Cela se remarque aux postures qu'ils adoptent. Le bras gauche levé et les bouches ouvertes sont des codes iconiques simples, typiques, quasi-caricaturaux, qui traduisent l'élan lyrique de personnes en train de chanter. On suppose la musique en train de se jouer aux musiciens en présence qui ont alors une valeur métonymique (représenter les musiciens pour représenter la musique). C'est ainsi que le dessin tente d'exprimer la musique.

L'écriture prend un tour descriptif qui qualifie, non pas la musique en soi, mais plutôt l'humeur qu'elle dégage et le chant qui l'accompagne. Ce sont de « vieilles plaintes », des « chansons frustrées, excitées, vociférantes qui raconte en langue *romani* les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux... » (p. 44). Mais les mots semblent manquer pour traduire la texture musicale. Le substantif « gaîté » revient trois fois à propos de cette musique : « gaîté canaille », « gaîté de truands », « gaîté irrésistible » - la langue bute. Si la musique échappe aux mots, la chanson elle reste accessible à l'écrivain en ce qu'elle est faite de la même matière signifiante qu'est le langage. Il insère dans le texte sa transcription en *romani* et sa traduction en français. Le texte fonctionne alors comme une bulle de bande dessinée pour le dessin : le lecteur-spectateur peut entendre ce que prononcent ces bouches ouvertes. Sans le texte, le dessin reste muet ; et sans le dessin, le texte reste désincarné. Texte et dessin se complètent ainsi dans la mise en place d'une atmosphère qui décrit les conditions d'accès et d'apparition de la musique. Mais la tentative de traduire la musique par les mots et par l'image reste un échec : la musique est au-delà du langage et au-delà du visible, elle n'est pas re-présentable. Cet échec des médiations artistiques est d'emblée considéré puisque les amis se présentent aux Tsiganes avec un enregistreur. Ils ont recours à la machine comme seul moyen de capter la musique et de la restituer, laquelle vient suppléer leurs arts respectifs. Cet enregistrement nous est inaccessible en tant que lecteur. À nous donc de faire se superposer les langages du texte et de l'image, et de compléter la limite de leur collaboration par notre imaginaire, afin de nous représenter mentalement et pour nous-mêmes ce que peut être la musique tzigane.

Dans *Sur la route de Babadag*, le texte d'Andrzej Stasiuk et la photographie d'André Kertész témoignent également tous deux de la difficulté, si ce n'est de l'impossibilité, d'exprimer la musique

dans un autre langage que le sien. La photographie représente un violoniste en train de jouer, mais c'est une image silencieuse qui nous parvient. Il est impossible de savoir ce que joue ce musicien et pourtant, la musique est à l'origine et même au cœur de la photographie : elle appelle le photographe et résonne en lui encore bien longtemps après. Andrzej Stasiuk cite Kertész : « J'ai pris la photo un dimanche. J'ai été réveillé par la musique. Ce musicien aveugle jouait de façon si belle que je l'entends encore aujourd'hui » (p. 274). La musique s'échappe du cadre de la photographie, elle n'est pas contenue dans son champ de vision. La photographie obtenue à la suite de cette rencontre musicale ne peut que donner à voir les conditions d'apparition de la musique. Et nous qui regardons l'image ne pouvons que nous imaginer la mélodie qui en émane, à partir des indices fournis : il s'agit d'un violoniste en Hongrie. Tout comme Stasiuk, qui prend ensuite sa revanche en racontant le souvenir d'un jour où deux musiciens ont soudainement « surgi de l'obscurité » puis « disparu dans l'obscurité » (p. 274-5) : « [L]a musique était engourdie par le gel et c'est à peine si elle sortait des instruments. Il est impossible de reconnaître la mélodie, seul le rythme rapide et nerveux était audible. » (p. 275). L'impossibilité de dire la musique est explicitement formulée. Cette brève apparition musicale est intranscriptible tant elle ne ressemble à rien d'existant. Ce souvenir en enclenche un autre qui clôt le paragraphe sur ces mots : « [J]e continue d'entendre le bruit mou des fers des chevaux sur l'asphalte rendu bourbeux par la chaleur » (p. 275). Cette phrase fait écho à celle d'André Kertész et finit de barrer l'accès de la musique au lecteur-spectateur. La musique échappe à toute transcription, qu'elle soit visuelle ou langagière. Seule la présence sur les lieux de l'écoute permet de la saisir.

Conclusion de chapitre

Texte et images se mêlent dans les œuvres. Les images graphiquement présentes dans les livres et l'écriture rendent compte, chacune à leur manière et avec les moyens qui leur sont propres, d'une réalité du voyage. Les images graphiques (dessins et photographies) participent de cette restitution des images perceptives (activités sensorielles) à, car elles sont un support d'expression et de fait, sont en mesure de communiquer les activités sensorielles. Texte et images ont chacun quelque chose à dire du voyage, séparément et conjointement. Le lecteur confronte les visions et fait alors émerger le sens des œuvres qui se noue, entre autre, dans la relation des deux arts conjugués.

Conclusion : de la saisie des images dans les œuvres

C'est un projet très immodeste de vouloir rendre compte des choses. Il y a une disproportion entre une telle ambition et les moyens dont on dispose

qu'il faut payer de sa personne jusqu'au moment où le sol se dérobe.⁴⁷

Afin de rendre compte au mieux de leur expérience nomade singulière, les écrivains ont opté pour la disparité des formes (fragmentées) et des langages (doubles). C'est au travers de l'hybridité du genre viatique et de la plurimédialité de l'objet iconotextuel que les voyageurs ont transcrit leur voyage. Le récit de voyage revêt bien une ambition réaliste et autobiographique : il s'agit de représenter le réel et l'écriture prend comme support la réalité vécue et observée. S'il s'agit bien pour les voyageurs de dire le monde parcouru, la volonté de *tout dire* en une œuvre totale engendre la question du *comment dire* (quelle forme ? Quel langage?). Le *tout* étant indicible dans son entier, vient alors la question du *que dire* - car il faut sélectionner ce qu'ils retiendront ou non du réel. Il arrive que les écrivains mettent en doute leur capacité à traduire ce réel et sont ponctuellement confrontés à *l'impossibilité de dire*, car quoiqu'il en soit, « il y a dans toute entreprise référentielle, quelque chose qui relève de l'impossible ».⁴⁸ Le réel est un intraduisible, c'est-à-dire, pour reprendre une expression de la philosophe Barbara Cassin, « ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire ».⁴⁹ Roland Barthes l'avait dit dans ses *Leçons* : le réel n'est pas représentable mais on s'efforce de le représenter. L'appréhension littéraire du réel est un objet impossible, mais reste un moteur de l'écriture. Le cœur des pratiques artistiques est bien de faire vivre et apparaître ces intraduisibles, de s'y confronter et de les traduire sans cesse. Les écrivains s'attachent alors à restituer, par les mots, leur perception. L'écriture emprunte les codes des arts visuels, afin de se faire image, afin de se faire transparente, afin de transmettre une vision.

47 Nicolas Bouvier [et al.] (2010), *op. cit.* « Routes et déroutes », p.1300.

48 Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 1.

49 Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert : Éditions du Seuil, 2004, Présentation.

PARTIE III Mise au point : visualiser les images de voyage

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*.

Introduction : Intermédialité, du texte à l'image, de l'image au texte

L'iconotexte est donc ce nouvel objet littéraire constitué de texte et d'images. Si ses caractéristiques essentielles ont été définies dans leur ensemble, sa théorisation nécessite un approfondissement scientifique. Un espace de réflexion s'ouvre alors qui invite à penser l'iconotexte dans son unité insécable et dialogique. L'objet ainsi posé, il reste à savoir qu'en faire et comment le manipuler, étant donné son hybridité formelle. Liliane Louvel propose une nouvelle méthode d'approche critique afin d'aborder l'iconotexte : une critique intermédiaire. Puisque l'iconotexte abrite un double langage (pictural et scriptural) et puisqu'il engage une discussion entre les arts, il s'agit au travers de la critique intermédiaire d'examiner les interactions entre le texte et l'image. Mais leurs points de contact ne se limitent pas en une interface révélatrice du sens de l'oeuvre (comme nous venons de le voir). Étudier le dialogue du texte et de l'image, c'est certes écouter ce qu'ils (se) disent, mais aussi analyser leurs influences respectives : comment le discours de l'un modifie celui de l'autre ? qu'est-ce-qu'ils empruntent de l'un à l'autre ? En un mot : quels sont leurs impacts mutuels ?

C'est donc une approche intermédiaire qui sera proposée ici, laquelle se penchera plus particulièrement sur l'influence des arts visuels sur l'écriture. Au travers d'une esthétique visuelle, l'enjeu de l'écriture reste celui de représenter le réel perçu, ou plutôt le réel vu. Il ne s'agit plus seulement de traduire une vision (un point de vue personnel), mais de traduire la vision (le sens de la vue). Rendre lisible le visible, voire atteindre un invisible, tel est l'objectif que se donnent les écritures. Le référent prend toujours racine dans le monde perceptible, ou plus concrètement, dans le monde perceptif d'un individu singulier (nos voyageurs) voire psychique, pour atteindre un au-delà du réel. La délimitation entre un réel et un irréel perd ainsi de sa netteté, les frontières se

brouillent. Le réel étant un intraduisible, l'idéal serait d'y avoir accès sans passer par une médiation mais via un accès direct. Cela étant impossible, l'idée est alors de redoubler la médiation en ayant recours au texte et à l'image, ainsi que d'épaissir les médiations c'est-à-dire de montrer leurs limites, mais aussi leurs potentiels. Paradoxalement, c'est en donnant l'illusion « d'immédiation » que les auteurs nous font nous poser la question de la médiation. C'est justement parce qu'ils voudraient atteindre un idéal visuel d'immédiateté, que l'on questionne leur stratégie d'écriture pour y parvenir. Quelle forme donner à la vision ? Comment saisir l'impalpable ? En quoi l'écriture s'inspire largement des méthodes des arts visuels afin de rendre compte d'un perçu, d'une vision, d'un regard ?

CHAPITRE A Un récit visuel

« Je prenais quelques notes, comptais sur ma mémoire et regardais autour de moi » (UM, p.37).

« [...] telle une carte, le monde s'usera et s'élimera de l'excès de regards » (SB, p.23).

Introduction : « L'empire des sens », hégémonie du visuel ¹

Bien qu'elle ne soit pas le seul foyer de perception, la vue et son activation par le regard a une place importante dans l'appréhension de l'expérience viatique, et particulièrement dans les œuvres étudiées. En présentant les enjeux d'une géographie sensorielle, Bertrand Westphal revient sur la prépondérance perceptive du visuel dans les sociétés occidentales. La hiérarchie des sens, l'hégémonie du regard, est affaire de culture mais aussi de subjectivité. Les mondes sensoriels sont intégrés à nos propres « paysages intérieurs », plus encore, « l'expérience est un mot-valise qui comporte les différents modes par lesquels une personne connaît et bâtit la réalité [...] ». ² Or, les deux écrivains ont une relation privilégiée à la culture visuelle, ce qui influe sur leur manière d'appréhender la réalité et sur leur écriture. ³ « En tout état de cause, l'ensemble des sens véhiculent la perception en ce qu'ils reçoivent de l'information (sensation kinesthésique ou biochimique) et l'élaborent par l'intermédiaire d'un procès mental (identification, association). Dès lors, la sensorialité permet une conformation de l'individu au monde. Elle concourt à la structuration et à la définition de l'espace ». ⁴ La relation au monde par le truchement des sens est donc, poursuit Bertrand Westphal, diversement intelligible, selon que l'on privilégie telle ou telle perception. ⁵ Et

1 Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, les Éd. de Minuit, 2007, 278 p.

2 Yi-Fu Tuan, cité dans : Bertrand Westphal, *op.cit.* p. 215.

3 Sur la relation des auteurs à l'image, voir l'introduction.

4 Bertrand Westphal, *op. cit.* p.215-216.

5 Bertrand Westphal, *op. cit.*

c'est bien la perception visuelle que nous privilégierons ici. Les voyageurs se font observateurs du monde qu'ils parcourent : comment traduisent-ils ce qu'ils ont vu ?

a) *Écrire le regard*

Les écrivains-voyageurs se postent à des endroits stratégiques afin d'obtenir des points de vues surplombants et panoramiques. Plongés dans un monde nouveau, ils embrassent du regard le paysage et rendent compte par écrit de cette vision totale. Très souvent, lorsqu'il arrive dans une nouvelle ville ou qu'il passe un col, Nicolas Bouvier nous en offre une vision à 360°. ⁶ La description de la vue s'organise méthodiquement selon une logique spatiale. Pour chaque vue, Nicolas Bouvier reprend le même schéma narratif : il décrit ce qu'il observe en chaque point cardinal, mais pas seulement, il y apporte aussi des connaissances annexes (historiques, politiques, sociales, géographiques, idéologiques etc.). Cette citation aura valeur d'exemple qui illustre la stratégie narrative de Nicolas Bouvier pour décrire la vue :

Bien que le soleil soit caché, la vue de la colline est admirable : on domine une immense étendue de joncs, de marais, de labours couverts d'épines, entre lesquels serpente un ruisseau bordé de saules. Au sud-est on aperçoit sur plusieurs kilomètres le chemin que j'ai suivi [...] A l'est : deux villages de yourtes couleur blé, noyées dans la glaise et les flaques, quelques bosquets, tous les tons de l'automne. Quant au passé : le sommet de la colline, nivelé par les fouilles, révèle les fondations soigneusement dégagées d'une sorte d'oppidum [...] C'est le Temple du Feu, dynastie des Grands Kouchan. (UM, p.404-5).

Deux configurations narratives se superposent chez Nicolas Bouvier : il opte à la fois pour une focalisation externe qui traduit fidèlement ce qu'on peut observer à cet endroit ; et pour une focalisation omnisciente qui inscrit la ville ou le paysage dans une réalité historique plus grande. Il juxtapose des coordonnées géographiques (« à l'est » ...) et des marqueurs historiques (« le passé »). C'est au travers d'une description physique et érudite que Nicolas Bouvier accède à une vue totale - une vision globale. ⁷ Andrzej Stasiuk nous offre aussi des points de vue surplombants, lorsque par exemple, dans la cour de l'église Saint-Georges et d'une hauteur de plusieurs mètres, « je voyais la baie, les sommets blancs des Alpes julienne et, qui sait, peut être bien le Triglav lui-même [...] » (SB, p.118). Au point de vue surplombant, il préfère cependant les scènes de rue, et opte alors pour une focalisation interne. La description dilate le temps de la narration, elle « temporalise l'instantané » ⁸ et de fait, biaise la réalité. Décrire c'est déjà interpréter le réel, l'organiser selon un ordre narratif, faire s'attarder le regard sur certaines choses plutôt que sur d'autres. Lorsque la

6 C'est le cas à Téhéran (p.236-7), à Quetta (p.312-3), à l'Hindou-Kouch (p.382-3), au site des fouilles archéologiques (p.404-5).

7 Sur la description : Laurent Jenny, « La description », *Méthodes et problèmes*, Dpt de français moderne, Genève, 2004 [en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html#de022300>]

8 *Ibidem*.

description est impuissante, les écrivains ont recours à l'énumération qui n'est pas de l'ordre de la progression mais de la succession.

L'écriture entend rendre compte de la capacité du regard à enregistrer un nombre conséquent d'informations dans le même temps (polychronie) et le même espace (polytopie). Elle se veut totale : non seulement panoramique (description) mais également simultanée (énumération).

Pavés du quai de la Save, petites usines. Un paysan, le front appuyé à la vitrine d'un magasin, qui regarde interminablement une scie toute neuve. Buildings blancs de la haute ville sommés de l'étoile rouge du Parti, clochers à oignons. Lourde odeur d'huile des tram du soir, bondés d'ouvriers aux yeux vides. Chanson envolée du fond d'un bistro... *sbogom Mila dodje vrémé* (adieu ma chère, le temps s'enfuit...). Distraitemment, par l'usage qu'on en faisait Belgrade empoussiérée nous rentrait dans la peau (UM, p.28).⁹

Maisons en bois de plein-pied, au centre ville, lilas, broussailles, persiennes, chiens dormant au milieu de l'asphalte, bornes de car à disque jaune penchées, peinture marron et verte sur les chambranles des portes, les coffrages et les châssis, sable dans les interstices entre les dalles de trottoir, boutique de glacier à l'odeur pareille à celle d'une mesure de paysan, pousses de petits pois dans des tubes de verre, le tout à peine sorti de terre, à peine amorcé, oui en effet, pourrissement, craquement et petite somme, vie sans prétention pour qu'elle dure plus longtemps, grincement du plancher en lattes de bois usé par les pas, héroïsme dérisoire d'un quotidien friable comme des cornets à glace en gaufrette. Je me souviens de tout et pourrais l'énumérer sans fin (SB, p.319).¹⁰

L'énumération est employée par les écrivains pour restituer l'afflux d'images perçues et donner l'illusion d'immédiateté et, ce faisant, « d'immédiation ».¹¹ Les éléments qui la composent n'ont syntaxiquement et sémantiquement pas grand chose à voir. Les virgules séparent des phrases simples ou complexes voire seulement des noms. Il y a des objets, des actions, des bâtiments, des végétaux, des couleurs, des odeurs, des hommes etc. Toutes ces choses n'ont pour point commun que celui de se trouver au même moment au même endroit. À chaque virgule, c'est une autre image, une autre scène, qui surgit. L'écriture semble avoir sélectionné le « mode rafale » afin de pouvoir saisir une succession d'instantanés. Ces coups d'œil rapides donnent au lecteur un aperçu saccadé de l'endroit visité. Ce sont des éclairs de vision, des prises de vues disparates qui se constituent comme des *rushes* cinématographiques. Il s'agit de faire comme si la réalité nous était livrée telle quelle, sans traitement aucun, comme si on avait affaire à des données brutes. En juxtaposant ainsi une série d'éléments hétéroclites, l'écriture veut faire croire à sa transparence. Se passer de médiation, telle serait son idéal. Dire le réel sans le poids des mots, tel est le rêve de tout écrivain. L'urgence à dire le présent dans son immédiateté est aussi visible dans le recours à des phrases courtes, simples et nominales qui font penser à un style télégraphique, surtout chez Nicolas Bouvier : « Petit âne

9 La même méthode énumérative : à Kragujevac chez les parents de Kosta (p.52), à Téhéran (p.236), lors de l'accident (p.271), à Kerman (p.292).

10 La même méthode énumérative : pp. 19, 109, 137, 153, 164-5, 169, 180, 207, 220, 303, 309, 340.

11 Rappelons que l'immédiation est « l'effacement maximal des traces sensibles de la présence d'une médiation » : Yves Citton, « La Crise de l'avenir », Avignon, 2013.

débout dans un coin de la cour enneigée. » (UM, p.223), « Soleil, espace, silence. » (UM, p.233), « Silence absolu et soleil vertical. » (UM, p.285) etc. Les écrivains voudraient se passer de médiation pour parler de ce qu'ils voient. Leur écriture se rapproche explicitement des arts visuels.

b) Écrire en images

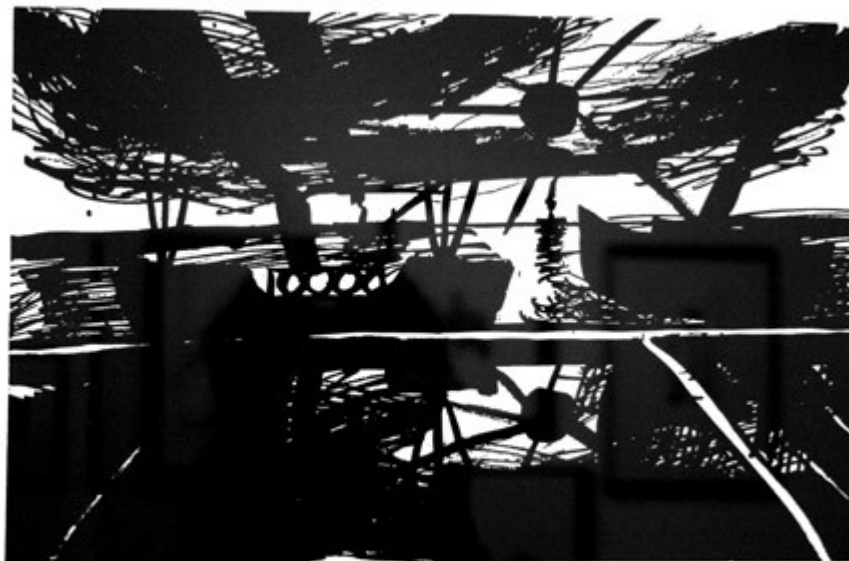
Les paysages prennent souvent la forme de tableau. Si les deux écrivains s'emploient à transcrire les couleurs, Nicolas Bouvier surtout écrit comme un peintre et emprunte les méthodes de leur art. C'est la remarque que lui fait d'ailleurs Irène Lichtenstein-Fall lors d'une entrevue. Nicolas Bouvier répond qu'il doit l'influence picturale de son écriture à son ami et compagnon de voyage Thierry Vernet : « C'est comme si j'avais traversé la France à pied avec Van Gogh. Il me rendait sans cesse attentif à des choses pour lesquelles je n'aurais peut-être pas trouvé les mots. Il y a eu mise en forme du plaisir visuel, une sorte de training, comme si j'avais été avec un entraîneur sportif pour la couleur. Et ensuite, ça m'est resté ».¹² En effet, au cours de son voyage Nicolas Bouvier est fasciné par la couleur, et notamment par « ce fameux bleu » (UM, p.263) :

Et surtout il y a le bleu. Il faut venir jusqu'ici pour découvrir le bleu. Dans les Balkans déjà, l'oeil s'y prépare ; en Grèce, il domine mais il fait l'important : un bleu agressif, remuant comme la mer, qui laisse encore percer l'affirmation, les projets, une sorte d'intransigeance. Tandis qu'ici ! Les portes des boutiques, les licous des chevaux, les bijoux de quatre sous : partout cet inimitable bleu persan qui allège le cœur, qui tient l'Iran à bout de bras, qui s'est éclairé et patiné avec le temps comme s'éclaire la palette d'un grand peintre. Les yeux de lapis des statues akkadiennes, le bleu royal des palais parthes, l'émail plus clair de la poterie seldjoukide, celui des mosquées séfévides, et maintenant, ce bleu qui chante et qui s'envole, à l'aise avec les ocres du sable, avec le doux vert poussiéreux des feuillages, avec la neige, avec la nuit... (UM, p.241).¹³

Thierry Vernet ne dit rien de ce bleu, ni d'aucune couleur. Ce n'est qu'à la toute fin du livre, dans une dernière lettre, qu'il mentionne la couleur : « Dans un coin comme celui-ci où il t'arrive de voir côte à côte un bonze safran vif, un vieux en sarong violet, une jeunesse en sari rose, le tout sur fond de mer jade et soleil couchant, on devient peintre » (UM, p.415). Et tout le paradoxe tient à cela : bien que peintre, les dessins de Thierry Vernet dans l'ouvrage sont en noir et blanc et il ne traite de couleur que dans l'écriture. C'est bien Nicolas Bouvier qui donne la couleur aux dessins monochromes de Thierry Vernet, comme nous l'avons vu pour Prilep, et comment peut encore le témoigner ce paysage de bord de mer, qui, très sombre dans le dessin, s'éclaire par l'écriture (Fig. 6) :

12 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op. cit.* « Route et dérouté », p.1303.

13 Nicolas Bouvier est fasciné par le bleu : pp. 87, 91, 241.



Thierry Vernet

© Thierry Vernet

Figure 6: Dessin à l'encre non titré de Thierry Vernet pour L'Usage du monde (pp. 104-105).

Sur une plage de sable noir, nous nous faisons griller un petit poisson. Sa chair rose prend la couleur de la fumée. Nous récoltons des racines blanchies par la mer et de menus éclats de bambou pour alimenter la flamme, puis nous mangeons accroupis contre le feu sous une douce pluie d'automne en regardant la mer s'en prendre à quelques barcasses, et un immense champignon d'orage s'élever très loin dans le ciel du côté de la Crimée (UM, p.103-106).

Le dessin entrecoupe le texte et occupe une double page. Le paysage est à peine discernable, et peut faire penser au premier tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant*. Un soleil – deux soleils - , une mer qui se fond dans le ciel, quelques barques, le tout assombri en un noir et blanc dont le contraste est leurrant. La mer est noire et blanche, le ciel est blanc et noir. On ne distingue rien très nettement, et ce que l'on retient est comme une impression à laquelle le texte donne une consistance et délimite par la couleur. L'écriture de Nicolas Bouvier est entièrement colorée, qui fait des paysages de véritables tableaux. Dans les descriptions qu'il en fait, Nicolas Bouvier utilise un vocabulaire réservé à la peinture : il parle « d'ombres portées » (p.317), d'une plaine « mouchetée de peupliers » (p.187). Les paysages-tableaux se font tantôt impressionnistes tantôt fauvistes, quand de la nature surgissent des taches de couleur vives - du vert, du bleu, du jaune, du bleu :

La route traverse d'abord les vallons vert émeraude, les villages de chaume, les paradis d'oliviers et de noisetiers qui s'étendent derrière la ville. Puis, elle suit une vallée en pente douce bordée de montagnes rondes et bleues. Au bout de la vallée, les premières rampes du col grimpent à travers des forêts de hêtres géants dont les feuillages jaunes éclataient comme des fanfares à vingt mètres au-dessus de nos têtes. Les sous-bois étaient rouges de fraises sauvages [...] (UM, p.111).

Sa culture picturale influe sur la perception de son environnement. Il nous donne à voir du Cézanne lorsqu'à Ispahan, il aperçoit des « montagnes mauves aux découpures très provençales » (UM, p.264) ou encore du Poussin lorsque la nuit éclaire les mines de Persépolis : « lune safran, ciel troublé de poussière, nuages de velours gris. Les chouettes perchées sur les colonnes tronquées, sur la mitre des sphinx qui gardent le portique ; des grillons chantaient dans le noir des murailles. Du Poussin funèbre » (UM, p. 281), ou du Monet lorsqu'il raconte un dimanche aux champs avec les Turcs, un pique nique champêtre près de meules (UM, p. 71). Ce que retient Andrzej Stasiuk de ses errances dans la campagne centre-européenne, c'est le vert qui contraste avec l'architecture généralement grise: « l'infini de verdure et la tache grise des maisons serrées les unes contre les autres, de nouveau du vert, du vert et du vert et du vert et puis encore, une poignée de constructions carrées en béton, disciplinées par une ligne invisible » (SB, p.159).¹⁴

Plus que la couleur, ce qu'Andrzej Stasiuk retient de ses voyages est la lumière ainsi que son négatif, l'ombre : il écrit en photographe. Il ne donne pas de chronologie exacte de son voyage mais principalement des informations sur les saisons et les moments de la journée (matin, après-midi, soir). Autrement dit, il inscrit son voyage dans un temps cyclique où seules importent les variations de lumière. Il se rend d'ailleurs très souvent aux mêmes endroits mais à différentes périodes de l'année pour les apprécier sous un éclairage nouveau. La lumière seule compte car elle seule nous fait voir les choses : « le monde n'est que le brouillage du libre flux de la lumière » écrit-il dès les premières pages du livre (SB, p.7). Seul le regard que l'on pose sur le monde fait exister les choses, lesquelles ne durent que si quelqu'un les fixe par l'écriture. Plus loin, Andrzej Stasiuk confie un projet d'écriture :

J'ai toujours voulu écrire un livre sur la lumière. Il me semble que rien ne me rappelle autant l'éternité. Je n'ai jamais su imaginer ce qui n'existe pas. Du reste, ce doit être une perte de temps. C'est comme s'obstiner à découvrir l'Inconnu qui d'ailleurs finit toujours par ressembler à un montage de vieilles affaires, mais dans une version liftée. Les événements et les objets ont une fin, ils se perdent ou se désagrègent sous leur propre poids, et si je les regarde et les décris, c'est uniquement parce qu'ils réfractent la lumière, la façonnent et lui donnent une forme que nous pouvons appréhender.¹⁵

Saisir la lumière pour l'inscrire à jamais dans un cadre, c'est une ambition de photographe et c'est celle que se propose de suivre Andrzej Stasiuk.¹⁶ Il porte le projet utopique et nostalgique d'arrêter le cours du temps et de saisir l'éclairage d'un instant. C'est peut être pourquoi il est tant fasciné par la photographie de Kertész et cherche à la retrouver dans le paysage. C'est comme s'il tentait de remonter à l'origine du geste du photographe et de le refaire sur la page.

14 Le vert est omniprésent dans la description des paysages : pp. 161, 168, 173, 186, 221, 226.

15 Andrzej Stasiuk, *Dukla* (1997) trad. Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Paris, France, C. Bourgois, 2003, p. 89.

16 Les descriptions de lumière sont trop nombreuses pour être toutes recensées et analysées ici. Elles sont systématiques chez Andrzej Stasiuk.

Conclusion chapitre

L'écriture se lance le défi de traduire la vue (perception visuelle). Pour ce faire, elle use des outils proprement littéraires, telles la description ou l'énumération, afin de restituer les éléments d'une vision et, de manière générale, tout ce qu'embrasse le regard.¹⁷ Ces derniers outils étant quelque peu abîmés, l'écriture a également recours à ceux des arts visuels. Rushes, prises de vue saccadées, l'écriture travaille aussi la matière première de ces arts visuels, à savoir la couleur pour la peinture, et la lumière pour la photographie (et le cinéma). Le regard est ainsi cadré par des techniques d'écriture en images.

CHAPITRE B Prisonnier d'une vision ?

Introduction : question de regard, question de culture ?

Le regard qu'on pose sur le monde n'est jamais neutre : il est révélateur des identités culturelles. Il porte un ensemble de déterminations socio-culturelles, historiques et idéologiques, ainsi qu'une histoire personnelle (la nôtre). La réalité nous parvient toujours et irrémédiablement au travers du filtre de notre propre subjectivité. L'imagologie est une des approches littéraires de l'espace. Elle étudie les « représentations de l'étranger dans la littérature »¹⁸, soit la manière dont un auteur appréhende un environnement qui ne lui est pas familier, au travers de ses perceptions sensorielles. Le point de vue y est donc autocentré, ou pour reprendre une expression de Bertrand Westphal, « egocentré ».¹⁹ Ainsi individué, le discours sur l'espace est destiné à nourrir un discours sur l'écrivain. Selon Bertrand Westphal, l'étude imagologique évacue la question du référent (l'espace) pour ne s'intéresser qu'à la manière dont l'écrivain transcrit le réel. L'objet représenté compte moins que le sujet qui le présente. C'est pourquoi il propose une géocritique qui renverse les perspectives par rapport à l'imagologie en remettant l'accent sur le référent spatial : « En un mot, on se mouvra de l'écrivain vers le lieu, et non plus du lieu vers l'écrivain, au fil d'une chronologie complexe et de point de vue divers ».²⁰ La géocritique vise à atteindre une vérité de l'espace qui émergerait de « la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement » - elle veut arracher l'espace au regard isolé. La représentation géocritique « se

17 Il aurait été intéressant d'étudier ici l'utilisation de la métaphore dans les récits, la métaphore n'étant rien d'autre qu'une écriture en images.

18 Jean-Marc Moura cité dans Bertrand Westphal, *Géocritique, op.cit.*, p.183.

19 Bertrand Westphal, *op.cit.* Chapitre 4 : « Éléments de géocritique ».

20 *Ibidem*, p.185.

dégage d'un spectre des représentations individuelles aussi riches et variées que possible ».²¹ Une telle perspective est impossible à adopter au regard de notre corpus. De plus, ce qui nous intéresse ici, dans ces récits de voyage, c'est bien une démarche d'écrivain-voyageur. C'est donc au croisement de ces deux approches littéraires de l'espace que nous nous situons. Il s'agit bien d'étudier une vision singulière du voyage, mais cela ne nous empêchera pas de prendre une distance critique afin de déceler, par exemple, la part de stéréotype dans les œuvres et dans le regard que portent les écrivains sur le monde qu'ils traversent. D'autant plus que, conscients de leurs attaches culturelles, les écrivains eux-même s'interrogent sur leurs propres regards. S'ils voyagent et écrivent leur voyage, ce n'est pas tant pour s'affirmer en tant qu'individu singulier que pour disparaître voir pour se « familiariser avec la mort ». Devenir pur regard, revenir à un regard naïf, s'oublier, s'effacer, devenir étranger à soi et au monde, c'est ce à quoi tendent les écrivains. Et ce, même s'ils restent prisonniers de leur regard.

a) Regard figé

Les médias touristiques, nous l'avons vu, orientent le regard du touriste, lequel est alors médié par une série d'images. La critique anti-touristique oppose ainsi le regard aveugle du touriste au regard éclairé du voyageur. Les écrivains n'émettent aucun jugement amer sur le touriste et ses pratiques. Il n'y en a de toute façon que très peu là où ils se rendent et, lorsqu'ils leur arrivent d'en croiser, ils les intègrent dans leur champ de contemplation.²² Ils les observent et sont en effet loin d'envier leur situation : « je voulais me mettre dans la peau d'un touriste. Mais, à vrai dire, je me sentais comme un espion condamné au jeu des apparences (SB, p.129). Plus que vouloir exhiber une qualité de regard supérieure par rapport à l'aveuglement ou à l'hypnotisme présumé du touriste qui ne verrait le monde que médiatement, à travers l'écran de son appareil, les écrivains veulent simplement rendre compte de ce qu'ils ont vu. Et, plus que de prouver qu'ils sont de « vrais » voyageurs, ils se concentrent sur leur expérience personnelle. Touriste ou voyageur, faux ou vrai voyage, imposteur ou authentique, là n'est pas la question. Il n'y a pas « d'idiot du voyage »²³ mais seulement des individus complexes qui se déplacent dans l'espace. Toutes personnes en partance est voyageuse et tout voyage est vrai. Jean-Didier Urbain donne ainsi une définition anthropologique du voyage : le voyage est selon lui phénomène social qui permet de comprendre l'homme dans son être profond.²⁴ L'anthropologue s'adresse à l'homme qui part en ces mots : « Dis-

21 *Ibidem*, p.187.

22 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet ne croisent aucun groupe de touristes ; Andrzej Stasiuk en rencontre sur les côtes albanaises (p.148) et au port grec (p.136), ainsi qu'à Stara Lubovna où il observe des Polonais en excursion (p.50).

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

24 Jean-Didier Urbain, *Le Voyage était presque parfait*, Paris, Payot, 2008, 556 p.

moi comment tu voyages, je te dirai dans quelle société tu vis et comment tu conçois ton existence ».²⁵ Le voyage en dit long sur l'individu et son système culturel. Parce que l'espace est « strié »²⁶ et parce que l'inconnu fait peur, le réflexe est de se protéger en créant des schémas de lecture du monde, qu'on appelle stéréotypes. « Le stéréotype est le schéma abstrait, la grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir ».²⁷

« Dans son acception imagologique, l'espace est espace du voyageur, espace viatique. Par là même, parce qu'il est exotique, au sens premier « d'extérieur », il est affecté d'un fort indice de stéréotypie. L'imagologie hésite cependant à prendre en compte le référent. »²⁸ Le stéréotype détermine un référent fixe, homogène, soumis à aucun changement, parce qu'il a besoin d'une base solide sur laquelle s'appuyer et se construire. Il catégorise l'Autre dans une différence caricaturale et réductrice, afin de pouvoir l'aborder plus facilement. Pour la fille du concierge Serbe, le Français est romantique (UM, p.31), pour les habitants de Tabriz, les Occidentaux sont sots et cupides (UM, p.218). En voulant adopter une posture d'anthropologue, Nicolas Bouvier n'échappe pas non aux clichés ethnocisants qui essentialisent, à son époque et parfois encore à la nôtre, « le » Baloutch ou « les » Kurdes comme des groupes et identités homogènes et transhistoriques. L'article définit « le » subsume sous une même catégorie ethnique des personnes différentes, en leur prêtant une série de caractéristiques ontologiques. Ainsi, les Serbes sont généreux (p.31), les Turcs sont candides (p.73), les Iraniens sont poètes (p.154), les Kurdes sont gais et joyeux (p.203), les Persans sont hospitaliers (p.261), les Chiraziens très aimables (p.268), le Baloutch est confiant (p.319) et les Afghans peu fiables (p.385). Même si toute personne ayant voyagé s'adonne à ce genre de catégorisation, Nicolas Bouvier pousse à l'extrême ces catégorisations ethniques. Il emploie à plusieurs reprises le mot « race » qui, s'il ne choque pas dans les années 1950-1960, saute aujourd'hui à la vue. Éthiquement parlant, nous condamnons aujourd'hui des expressions telles que « gardienne de la race » (p.165), « race turque » (p.141) etc. D'après les sociologues, le stéréotype est indispensable à la vie en communauté car il permet de s'approprier des identités dans la différence (schématique) et ce faisant, il assure une cohésion de groupe - une identité collective. Le stéréotype permet de se protéger de la différence et de l'étrangeté. Or, c'est précisément ce sentiment que recherchent les voyageurs.

25 Jean-Didier Urbain, « Pourquoi voyageons-nous ? », *Sciences humaines*, N° 240, août 2012, p. 11.

26 Deleuze et Guattari développent la notion « d'espace strié » et « d'espace lisse » dans *Mille plateaux*.

27 Ruth Amossy, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, p.24.

28 Bertrand Westphal, *op.cit.* p.184.

b) Regard étranger

Le voyage, en tant que mode d'existence, passe par des périodes de doutes et de remises en cause de soi et de sa place dans le monde : « " En réalité, qu'est-ce-que je fais là ? ", autrement dit le mantra de base ou la prière de chaque voyageur. Car c'est en voyageant, le matin, dans une ville étrangère, avant que le deuxième café n'agisse que l'on éprouve plus fortement l'étrangeté de sa propre existence en apparence banale. Le voyage n'est qu'une sorte de drogue relativement saine » (SB, p.89) ; « Ce voyage ? Un gâchis... un échec. On voyage, on est libre, on va vers l'Inde... et après ? » (UM, p.264). Andrzej Stasiuk formule à son tour une « version psychologique d'Archimède » concernant le voyage : « Dis-moi ce que tu as abandonné et je te dirai qui tu es [...] ». Le voyage s'apparente à une fuite, lorsqu'il n'est pas comparé à une drogue. Les auteurs souhaitent faire « l'expérience du vide »²⁹ ou encore l'exercice d'une « disparition ».³⁰ Ils veulent s'oublier un instant, se libérer de toute attache pour faire l'épreuve de l'exotisme dont Victor Ségalen dit qu'il est la « notion du différent ».³¹ Les voyageurs recherchent ce sentiment de l'étrangeté (à soi et au monde) et, lorsqu'il devient insuffisant, il est alors temps de repartir (SB, p.91). Touriste ou voyageur, Nicolas Bouvier et Andrzej Stasiuk se posent avant tout en étrangers. Être étranger, c'est être confronté à l'incompréhension et au regard de l'autre ; c'est à la fois essayer de comprendre et accepter de ne pas comprendre. C'est changer d'identité, ou plutôt perdre temporairement son identité. « Quelque chose clochait ici, quelque chose n'allait pas. Je me sentais comme un intrus et comme un imbécile dans un monde que je n'arrivais pas à comprendre » confie Andrzej Stasiuk (SB, p.171). Il éprouve tour à tour le sentiment d'être un vaurien (p.11), un barbare (p.126), un intrus et un imbécile (p.171), un péquenaud ou un espion (p.174) ou encore un ennemi (p.180). Cette incompréhension est inhérente au voyage et à son « esthétique du Divers ».³² En changeant de monde (UM, p.126), les voyageurs deviennent une source de curiosité. Ils se font l'objet de regards interrogateurs. Il n'est pas rare que Nicolas Bouvier et Thierry Vernet attirent la foule lorsqu'ils se penchent sur leur moteur ou louent une chambre en ville.³³ On les observe, les dévisage, on leur dépose discrètement des cadeaux, on les emmène en balade. Les regards tournent et les points de vue changent, on ne regarde pas les mêmes choses :

Il est bien naturel que les gens d'ici n'en aient que pour les moteurs, les robinets, les hauts parleurs et les commodités. En Turquie, ce sont surtout ces choses là qu'on vous montre, et qu'il faut bien apprendre à regarder avec un œil nouveau. L'admirable mosquée de bois où vous trouveriez justement ce que vous

29 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *Mon Europe: essais*, Montricher, Suisse, Les Éd. Noir sur Blanc, 2004, p.127.

30 Nicolas Bouvier [et al.] (2004), *op. cit.* « Routes et déroutes ».

31 Victor Ségalen, *op. cit.*, p.23.

32 Pour Victor Ségalen, le Divers renvoie à tout ce qu'on appelle « étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* ». Le Divers, c'est la différence. *Op. Cit.* p.82.

33 Nicolas Bouvier et Thierry Vernet attirent les curieux : pp. 110, 113, 131, 145, 189, 210, 398.

êtes venus chercher, ils ne penseront pas à la montrer, parce qu'on est moins sensible à ce qu'on a qu'à ce dont on manque. Ils manquent de technique ; nous voudrions bien sortir de l'impasse dans laquelle trop de technique nous a conduit [...] Nous comptons sur leurs recettes pour revivre, eux sur les nôtres, pour vivre. On se croise en chemin sans toujours se comprendre, et parfois, le voyageur s'impatiente ; mais il y a beaucoup d'égoïsme dans cette impatience-là (UM, p. 116).

Le récit de voyage devient une sorte de récit initiatique. Les voyageurs traversent des « mondes » régis par d'autres systèmes de représentation, qui influent d'autres manières d'être et de penser, d'autres logiques et comportements. Nicolas Bouvier a mis du temps avant de le réaliser. L'énigme du château-blanc-sans-porte est révélatrice de cette prise de conscience. C'est à Mahabad (Iran) qu'on lui la question : « Un *château-blanc-sans-porte*, qu'est-ce-que c'est ? » (UM, p.201). Il ne trouve la réponse que quelques pages plus loin, lorsqu'il la demandera à ses élèves, lesquels lui rient presque au nez :

-Dites donc ... un *Château-blanc-sans-portes* ... qu'est-ce-que ça peut bien être ?

-un OEUF, fit-elle aussitôt... vous n'aviez pas deviné ? Elle est pourtant facile, un enfant la connaît celle là. Et elle se recueillit comme pour en savourer la pertinence et la saveur.

Un œuf ? Je ne voyais pas. Chirico en personne n'aurait pas trouvé ça, et le moindre de mes élèves pouvait se réjouir de cette association. Comme ni leurs œufs ni leurs châteaux ne devaient s'éloigner tellement des nôtres, c'était donc leur imagination qui différait. Et moi qui les accusais d'en manquer ! Mais non, elle s'exerçait dans un autre monde que le mien. (UM, p.221-222).

Si l'esprit érudit de Nicolas Bouvier trouve difficile d'associer un château, blanc, sans porte, avec un œuf, cela paraît presque évident pour les Iraniens qu'il rencontre. Et ce, parce qu'ils ne portent pas le même imaginaire collectif, parce que leurs cultures ne fonctionnent pas sur les mêmes systèmes de représentation. De même, il est impossible à Nicolas Bouvier d'expliquer les fées « parce que rien ici ne correspondait à ces apparitions fugaces, à ces hennins pointus, à cette féminité aiguillée mais abstraite. Les enchanteresses du folklore local étaient bien différentes : c'étaient ou les peri, les servantes du Mal de la tradition mazdéenne, ou les robustes génies femelles des contes kurdes, qui dévoraient les voyageurs attirés par leur charmes après les avoir proprement épuisés dans un lit » (UM, p. 152). Impossible également, d'enseigner ce qu'est l'absurde :

Mais l'absurde...l'absurde ! Je restai interdit. Pourtant en Suisse, nous somme plutôt bons pions ; mais comment expliquer ce qu'on ne ressent pas, et surtout dans une ville qui déborde à ce point les catégories. Pas d'absurde ici ... mais partout la vie poussant derrière les choses [...] Et vous prenant constamment à partie. Impossible ici d'être étranger au monde – parfois pourtant, on aurait bien voulu. L'hiver vous rugit à la gueule, le printemps vous trempe le cœur, l'été vous bombarde d'étoiles filantes, l'automne vibre dans la harpe tendue des peupliers, et personne ici que la musique ne touche. (UM, p. 221)

Il y a des choses qui ne peuvent se traduire d'un univers à l'autre, car elles ne prennent sens que dans une certaine réalité. Être étranger, c'est accepter de ne pas comprendre et éprouver l'exotisme - ce « pouvoir de concevoir autre ».³⁴

34 Victor Ségalen, *op.cit.* p.19.

c) *Regard nouveau*

« Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les moeurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons nous de ne pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers. »³⁵ Voyager oblige à ce regard nouveau qui accepte l'incompréhension. C'est ce que n'a justement pas compris Roberts, l'ingénieur du « Point IV » américain en Iran.³⁶ Roberts arrive à Tabriz, « la tête bourrée de projets généreux que la réalité de la ville – car chaque ville a la sienne- démentait chaque jour ». Plein de bonne volonté, Roberts veut construire une école à Tabriz, mais « on boudait le cadeau », quand les enfants ne lui lançaient pas des cailloux. Selon Nicolas Bouvier, Roberts est confronté à un problème symbolique dans la mesure où ses idéaux ne peuvent s'appliquer ici. Si aux États-Unis, l'école est respectée et le droit à l'instruction est hautement considéré : « Aussi, dans la recette du bonheur américain, l'école joue-t-elle un rôle primordial, et dans l'imagination américaine, le pays sans école doit-il être le type même du pays arriéré. Mais les recettes de bonheur ne s'exportent pas sans être ajustées, et ici, l'Américain n'avait pas adapté la sienne à un contexte que d'ailleurs il comprenait mal ». Le principe est le suivant : le Point IV fournit les matériaux pour bâtir l'école, et les villageois fournissent la main d'œuvre et « construiraient, avec une belle émulation, le local où ils auraient le privilège de s'instruire ». Mais les mois passent et les matériaux disparaissent et les travaux s'enlisent. Roberts veut imposer son imaginaire du bonheur et du progrès aux Tabrizii, mais cela ne prend pas. Tout d'abord, parce qu'ils ont une mauvaise image de l'Occidental en général et ensuite, parce qu'ils ne comprennent pas l'utilité d'une école. « Ce qui les préoccupe, c'est de manger un peu plus, de ne plus avoir à se garer des gendarmes , de travailler moins dur ou alors de bénéficier davantage du fruit de leur travail. » Le décalage des univers se révèle dans le projet de Roberts : il y a impénétrabilité.

Si seulement on pouvait s'expliquer, tout deviendrait simple ... mais on peut mal s'expliquer. Quand l'étranger reviendra, il ne trouvera ni l'école, ni les matériaux, ni la reconnaissance à laquelle il s'attend, mais des regards fermés, fuyants, qui n'ont l'air au courant de rien, et des gosses qui ramassent des pierres sur son passage parce qu'ils savent lire le visage de leurs parents (UM, 219).

L'acceptation de cette impénétrabilité est inhérente à l'exotisme tel que l'entend Victor Segalen : une « perception aiguë et immédiate d'une incompréhension éternelle ».³⁷ Andrzej Stasiuk ne

35 Victor Segalen, *op.cit.* p.25.

36 Le « Point IV » américain d'Iran a deux missions principales : une mission politique qui s'évertue à combattre la menace communiste en maintenant au pouvoir un gouvernement (corrompu) de droite et une mission plus « humanitaire » ou « technique » qui s'emploie à améliorer les conditions de vie du peuple iranien (UM, pp.216-217).

37 Victor Segalen, *op. cit.* p.22.

comprend pas le discours des « ostalgiques »³⁸ qui pleurent la mort des dictateurs communistes et pourtant, il les écoute avec empathie. Le voyageur prend alors l'enfant pour modèle :

Il est bon de venir dans un pays dont on ne sait presque rien. Les pensées, dès lors, se taisent, deviennent inutiles. Il faut donc tout recommencer depuis le début. Dans un pays dont on ne sait presque rien, la mémoire perd son sens. On peut alors comparer les couleurs, les odeurs ou encore les souvenirs indéterminés. La vie devient quelque peu enfantine et animale. Objets et événements évoquent bien quelque chose, mais somme toute, ils ne se transforment en rien d'autre et restent ce qu'ils sont en réalité. Ils commencent à l'endroit même où nous les remarquons et s'achèvent immédiatement, recouverts par d'autres. À vrai dire, ils sont dépourvus de signification. Ils sont constitués de matière originelle qui, certes, touche nos sens mais qui est trop légère, trop délicate pour pouvoir nous servir de leçon. (SB, p.120).

Andrzej Stasiuk souhaiterait retrouver un regard originel, dénudé de tous ses oripeaux. Il s'agit de retrouver un état d'émerveillement premier, de tout regarder à nouveau comme si c'était la première fois, de ne rien prendre pour acquis, de se débarrasser de ses stéréotypes. Il faut réapprendre à regarder pour, tel un enfant, pouvoir saisir l'exotisme en toute chose.

Conclusion chapitre

Comment regarder l'autre et l'ailleurs sans se regarder d'abord soi ? Le regard est affaire de déterminations socio-culturelles, dont il est possible de se détacher en partie. Les voyageurs se mettent en situation d'être étrangers. S'ils sont déterminés par un regard, leur volonté est de changer de regard, de retrouver un regard innocent dépourvu de tout ancrage. L'attitude des voyageurs et sa restitution dans l'écriture correspond à un exotisme tel que (ne) le définit (pas) Victor Ségalen : « L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance ».³⁹ Distance qu'il convient de mesurer, car les écrivains font bel et bien exploser le cadre de la perception.

CHAPITRE C Cadrer la vision : aux limites du réel

*Introduction : la dialectique du visible et de l'invisible*⁴⁰

La notion d'image renvoie à une « catégorie mixte et déconcertante [...] à-mi-chemin du concret et de l'abstrait, du réel et du pensé, du sensible et de l'intelligible [...] qui collabore aussi bien à la connaissance du monde qu'à sa dissolution dans l'irréel ».⁴¹ C'est cette dissolution dans

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

39 Victor Ségalen cité dans Moura : *La Littérature des lointains*, p.35.

40 Cette introduction est largement inspirée des écrits sur l'image de Jean-Paul Achard sur son site Internet: « Surlimage - Ecrits et ressources sur l'image », [En ligne : <http://www.surlimage.info/>], Consulté le 10 avril 2015.

41 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, Introduction.

l'irréel que nous étudierons à présent. En dépit de sa réalité multiforme, l'image est une représentation : elle « implique toujours l'institution d'un tenant-lieu, c'est-à-dire un élément qui par un certain nombre de conventions remplace le réel absent ».⁴² C'est dire que l'absence de réel est au fondement même de l'image, et que l'image porte en elle l'invisible. Cet invisible semble aujourd'hui menacé par le « déferlement ininterrompu du visible » dans nos vies.⁴³ Pour exister pleinement, il faut que l'image préserve un invisible que chacun puisse investir car, ce que ne montre pas l'image, c'est notre imaginaire qui nous le donne à voir. Cet invisible s'instaure dans l'image par son cadre. Le cadre sert à délimiter un certain espace à l'intérieur duquel quelque chose nous est montré. L'image ainsi construite, cela signifie que, dans le même temps, quelque chose ne nous est pas montré. « Le cadre est donc ce lieu de tension entre le montré et le non-montré ». Il circonscrit un champ (ce qu'il inclut dans l'image) et ce faisant, un hors-champ (ce qu'il exclut de l'image) qui, seul, fait la différence dans l'interprétation que chacun donne de l'image. En effet, car chacun doit imaginer à partir de ce qu'il voit, et ce qu'il imagine entre en résonance avec ses propres représentations mentales – avec un déjà-vu. « Entre ce que je vois du champ et ce que j'imagine du hors champ, il y a une relation mutuelle qui s'enrichit à chaque expérience visuelle. J'ai la faculté d'imaginer parce que j'ai déjà vu ce qui n'est pas montré et inversement ce qui est montré me servira à imaginer des hors-champs futurs [...] Le [premier] pouvoir de l'image repose donc dans cette dialectique qui s'instaure entre ce qui est rendu visible du réel (la re-présentation) et ce que ce visible témoigne de cette absence de réel qui existe ou a existé et dont notre propre regard ne pourra faire l'expérience réelle ». Le référent peut être un invisible, qu'il faut se représenter avec ses propres images. Tout comme le propose encore une fois la géocritique, nous nous placerons ici à l'interface réel/fiction afin d'y observer les échanges qui s'y passent. Car de l'un à l'autre, du modèle à sa représentation, il n'y a pas de clivage mais bien une interpénétration. Si la fiction copie le réel, le réel copie aussi la fiction et les deux se mêlent pour proposer une nouvelle version du réalisme : un « réel déréalisé ».⁴⁴ Le cadre explose.

a) *Ekphrasis : cadrer une image dans l'écriture*

L'écriture cherche à restituer – ou élargir – le cadre des images qu'elle décrit. L'ekphrasis est la description verbale d'une œuvre d'art, dont le réalisme a pour but de donner au lecteur

42 Jean-Paul Achard, « Dialectiques de l'images », « Surlimage - Ecrits et ressources sur l'image », [En ligne : <http://www.surlimage.info/>], Consulté le 10 avril 2015.

43 Ces propos de Marie-José Mondzain rappellent ceux de Vilém Flusser : Marie-José Mondzain, « Il était une fois l'image », *Catalogue des Etats Généraux du film documentaire*, Lussas, 2003, cité dans : Jean-Paul Achard, « Surlimage ».

44 Bertrand Westphal, *op. cit.*

l'impression de la voir - de l'avoir sous les yeux.⁴⁵ L'écriture se lance dans un défi esthétique qui consiste à donner le pendant littéraire d'une pièce d'art visuel : bouclier, sculpture, tableau etc. Elle se donne pour objectif celui de transcrire le « voir » artistique, avec les moyens qui lui sont propres (mot, phrase, tropes etc.). Dans *Sur la route de Babadag*, Andrzej Stasiuk décrit plusieurs photographies : celle d'André Kertész (pp.239-241 et p.272), celles de sa boîte à photos (pp.327-330), celles de Rudolf Balogh (pp.337-338) et celle de Wojciech Prazmowski (pp.356-357).⁴⁶ Pour chaque photographie, Andrzej Stasiuk met en scène son apparition, situe le contexte de sa création ou de leur rencontre, délimite ses contours et décrit méthodiquement ce qui se trouve en son cadre. À ce titre, la description de la photographie de Kertész est exemplaire. Elle commence par ses mots, comme une histoire : « Nous sommes en 1921 à Abony, petite ville hongroise à sept kilomètres à l'ouest de Szolnok » (SB, p.239). Le recours à la première personne du pluriel invite le lecteur à adopter une position fictive d'observation, voire l'inclut dans un décor : nous sommes plongés au cœur de la photographie, nous sommes à Abony en 1921. Mais il n'est pas question de nous faire croire à l'illusion. Andrzej Stasiuk nous fait prendre conscience des bords du cadre, il délimite le jeu photographique : « dans la profondeur un peu floue », « un peu plus loin », « à l'intérieur de la photographie », « bord du cadre », « sur la photographie ». Il décompose le procédé ekphrastique : l'écriture s'organise comme une visite guidée qui nous emmènerait en plein cœur de la photographie. Mais il arrive cependant que les bords du cadre se floutent voire explosent. La photographie se brise : Andrzej Stasiuk la retrouve par éclats dans les paysages qu'il traverse

Où que j'aïlle, je traque ses versions couleur en trois dimensions et souvent, j'ai l'impression de les trouver. Ce fut le cas à Poldolinec, dans les petites rues latérales de Levoča, dans le Gönc chauffé à blanc [...]. La même chose à Vilmány, sur le quai laissé à l'abandon [...] la même chose sur la place du marché à Delatyn [...] la même chose à Kvasy [...] A Solotvina, entre les puits de mines [...] et à Dukla [...]. Dans tous ces lieux, sur l'écran transparent de l'espace venait en surimpression d'André Kertész de 1921 [...]. (p.240).

... et nous la retrouvons par fragments dans l'espace du livre. Et ce, lorsque l'auteur nous le signale, mais aussi lorsque l'écriture reprend certains points de détail de la photographie : une charrette, des musiciens, la pluie, la boue, mais surtout, une certaine expression du temps. Il en est de même de la photographie de Prazmowski représentant un cinéma à l'abandon. Cette photographie est décrite 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 couvert 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 longtemps, on n'y jouait plus rien et personne n'y venait plus. À l'intérieur, dans le noir, les fauteuils

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

46 Le nom du photographe Wojciech Prazmowski ne nous est pas donné par Andrzej Stasiuk. Il figure en copyright sur la dernière page de couverture de l'édition polonaise, où la photographie figure.

pourrissent. 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 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). *Sur la route de Babadag* repose sur une (ou plusieurs) ekphrasis éclatée(s) à l'échelle du livre : l'écriture tente d'approcher la photographie, laquelle s'imisce à son tour et par morceaux dans l'écriture. Il en est de même avec le bestiaire que dessine Thierry Vernet dans *L'Usage du monde*. Chèvre, buffle, dindon, pintade, oiseaux, loup, chat, apparaissent ponctuellement et en petit gabarit dans l'espace du livre. S'ils n'ont pas de contre-partie textuelle immédiate, l'écriture les dissémine au fur et à mesure du récit. Parce qu'ils traversent des milieux ruraux, les animaux font partie intégrante du paysage. Et Nicolas Bouvier de dire : « on s'intéresse d'autant plus à ce bestiaire que, dans la journée, la violence de la lumière et la vibration de l'air chaud supprime entièrement le paysage » (UM, p. 260). Partout donc, des ânes, des troupeaux de chèvres ou de moutons, des chameaux, des buffles, des chevaux. Le bestiaire de Thierry Vernet se retrouve également par éclats dans le texte de Nicolas Bouvier. Dans *L'Usage du monde* comme dans *Sur la route de Babadag*, il s'agit d'une colonisation mutuelle du texte et de l'image, que Susan Harrow nomme « nouvelle ekphrasis » .

La « nouvelle ekphrasis » serait le procédé littéraire qui correspondrait à certaine configuration iconotextuelle. Il n'est désormais plus question de parler en termes de subordination d'un art (visuel) par rapport à un autre (l'écriture), mais seulement en termes de réciprocité. Susan Harrow pose les principes de cette nouvelle poétique dans une revue consacrée à la littérature française contemporaine. Si l'ekphrasis traditionnelle était le fait d'écrire *sur* l'art, donnant ainsi l'ascendant à l'écriture ; la nouvelle ekphrasis entend écrire *avec* l'art, instaurant ainsi un « respect intermédial ».⁴⁷ Il ne s'agit plus de la capture de l'image par le texte mais bien d'une relation démocratique. Les séparer de manière distincte devient problématique. Dans *Sur la route de Babadag*, non seulement le cadre de la photographie est pulvérisé en divers morceaux, mais il s'étire au-delà de ce qu'il représente. Dans la photographie de Kertész, quelque chose se passe en dehors du cadre qui intrigue Andrzej Stasiuk. C'est le petit enfant qui le lui indique : « Tourné vers eux, il regarde cependant plus loin, au-delà du cadre, comme si, derrière le dos des vagabonds, quelque chose de plus intéressant qu'à l'intérieur de la photographie avait lieu [...] Quelques pas les séparent

47 Susan Harrow, p.

du bord du cadre. Ils disparaîtront l'instant d'après et la musique cessera. Sur la photographie ne resteront que le petit, la route et les traces de roue » (p.240). En mentionnant le hors champ, Andrzej Stasiuk rend compte de l'étroitesse du cadre photographique. Il existe un au-delà du cadre auquel nous n'avons pas accès : que regarde le petit enfant ? Où vont les vagabonds ? Quelle musique jouent-ils ? Andrzej Stasiuk cherche un cadrage plus grand. Le hors-champ est l'espace de l'image qui restera invisible quoiqu'il arrive. Seule l'imagination peut lui donner un contenu : « Je ne peux que m'imaginer leur vie, étirer cette journée au-delà des bords du cadre, remplir l'ancien espace de leur présence fragile » (p.273) ; et il en est de même pour celle de Prazmowski : « J'essayais de m'imaginer ce qu'il y avait autour » (p.356).

b) Hors-champ : décadrer l'image par l'écriture

Encore une fois, les limites champ/hors-champ ne sont pas bien définies. À retrouver la photographie en divers endroits de l'espace réel, on se demande si Andrzej Stasiuk ne voyagerait pas plutôt dans l'espace de la photographie. C'est la photographie de Prazmowski qui nous permet plus particulièrement d'émettre cette hypothèse. Encore une fois, obsédé par cette photographie, Andrzej Stasiuk se rend sur les lieux de la prise de vue, à Solec au mois de février. Il confronte l'image photographique à son modèle. Sa description de la photo est sans cesse entrecoupée de commentaires (interprétations, récit de souvenir, imagination, comparaison etc.) et le lecteur ne cesse de faire des allers-retours de l'intérieur à l'extérieur du cadre de la photo. On s'y perd et cette confusion est d'autant plus renforcée lorsque Andrzej Stasiuk avoue chercher le « mode de passage de l'autre côté » (p.358), cet autre côté pouvant renvoyer tant à la photographie qu'à la réalité de l'espace. « Je restais là comme un con, je rêvais, je m'imaginai la porte à deux battants, toute de guingois, s'ouvrir, nous d'y entrer et le voilà, ce passage étroit recherché depuis toujours, et alors commencent tout simplement Solec, Wygwizdów, Sulejów [il cite d'autres endroits] et tout ce qui a déjà eu lieu, mais à jamais immuable, indestructible et sans fin » (p.358). Il imagine les portes du cinéma figurant sur la photo s'ouvrir et lui d'entrer dans la photo pour y découvrir ce monde tant recherché : un monde qui projette des images animées (le cinéma), et les garde pour toujours (la mémoire). En voyageant, Andrzej Stasiuk cherche à atteindre une certaine forme d'éternité, à s'affranchir du temps historique et à se rapprocher du temps photographique. Il recherche l'immémorial – c'est l'expérience de l'aura telle que Walter Benjamin la définit : « Un tissage étrange d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle », une image surgie de la mémoire involontaire. Le paragraphe qui clôt le livre accentue le doute : *Sur la route de Babadag* serait-il finalement le récit d'une errance photographique ? Andrzej Stasiuk arrive à un

« passage », où des barrières se lèvent. On devine qu'il passe un poste frontalier : on vérifie son passeport, on lui demande d'où il vient. Ce à quoi il répond de manière énigmatique : « Par ici, aujourd'hui ». C'est *l'hic et nunc*, l'ici et maintenant, qui fait l'unicité de l'oeuvre d'art selon Walter Benjamin. Revient-il de la photo dont il vient de mentionner le « passage » ? Sitôt dit, Andrzej Stasiuk s'enfonce dans le brouillard et ainsi s'achève le récit. Il se clôt sur une vision brouillée et on peut supposer que Andrzej Stasiuk se dirige vers le flou photographique.

La délimitation réel/irréel n'est pas très nette non plus dans un passage de *L'Usage du monde*. Comme une rétrospective, Nicolas Bouvier écrit un fragment intitulé « Pour retrouver le fil. Écrit six ans plus tard » (pp.406-410). Sa typographie en italique et la rupture chronologique qu'il représente le placent à l'écart du récit principal. Il s'agit d'une réflexion existentielle sur le sens du voyage et de son écriture (à quoi bon en parler?) et les limites de la mémoire (comment rester fidèle?). Il revient sur un souvenir, lorsqu'il était aux fouilles archéologiques pakistanaïses :

Encore une fois : revenir à la fouille. Je revois cent détails mais rien ne bouge. Il faut donc en décrire les acteurs, immobiles à table, le soir, dans la grande tente où l'on dînait : / Le professeur tient le haut bout, coiffé de son bonnet de laine jaune en pointes sur les oreilles et sur le front, tel qu'en portaient les Réformateurs. Sa femme est à sa gauche. Sa fille de neuf ans – elle apparaît parfois sur les photos pour donner l'échelle – s'est déjà retirée [...] L'architecte, un Breton qui vaut son pesant d'or, à la droite du professeur. Le philologue belge tient l'autre bout [...]. Nous autres, au milieu. Le cuisinier vient d'apporter une marmite de lentilles et de viande qu'après une tournée on suspend, encore brûlante, au montant de la tente. Pendant que les cuillers martèlent les assiettes de fer, je lis les pensées inscrites dans un cercle au-dessus de chaque tête comme dans certaines icônes byzantines : le professeur pense que dans deux jours [...] Cendrat pense au sanglier qu'il a abattu [...] (UM, pp.408-409).

Le récit du souvenir de cette table s'organise comme si Nicolas Bouvier décrivait une photographie : rien ne bouge, et chaque personne y est localisée par rapport à une autre. Le professeur préside une extrémité, sa femme est à sa gauche et ainsi de suite. Mais soudain, ce qu'on pensait avoir identifié comme étant une photographie s'anime : le cuisinier apporte un plat de lentilles, on entend les cuillères qui tapent les assiettes et plus encore, comme les bulles d'une bande dessinée, Nicolas Bouvier imagine les pensées de chacun. Soit Nicolas Bouvier a effectivement une photographie sous les yeux, laquelle lui sert de support au souvenir. Soit l'écriture s'empare des codes visuels de la photographie pour les dépasser. Dans un cas comme dans l'autre, les éléments photographiques et textuels se mêlent et se confondent à tel point qu'on ne distingue plus bien ni leurs contours respectifs ni leurs caractéristiques propres. L'écriture joue avec plusieurs langages et crée l'ambiguïté. Nous ne savons plus toujours de quel côté nous nous trouvons.

D'autant plus que les voyageurs ne cessent de passer les frontières, ce qui les conduit jusque sur « l'autre versant du monde » (UM, p.312) ou encore aux « limites de la terre ferme » (SB, p.121). Andrzej Stasiuk atteint des lieux « d'où l'on ne peut faire que demi-tour » (SB, p.223), c'est dire qu'à force d'errer, il est au moins arrivé une fois au « bout du monde » (SB, p.63). Andrzej

Stasiuk parle de « limite », de « coin » ou encore de « confins » pour qualifier les endroits qu'il traverse, soit tout autant de mots et d'expression qui peuvent exprimer l'idée d'un cadre. À chaque fois qu'il passe une frontière, Nicolas Bouvier dit qu'il « change de monde ». La frontière d'un pays constitue elle aussi un cadre national. Elle circonscrit plus ou moins arbitrairement les limites d'un territoire, à l'intérieur duquel s'applique certaines règles. Passer une frontière, c'est changer de règles, c'est entrer dans un autre monde. Andrzej Stasiuk a ainsi collecté sur son passeport « cent soixante et quelques tampons durant sept ans » (p.353). Mais s'agit-il seulement de pays réels ? Lui même ne le sait pas toujours qui rêve parfois de « contrées irréelles » :

Il est bon de vivre dans des contrées irréelles, car leur frontières contiennent en elles plus d'espace que ne le fait la géographie. Ce sont les abîmes de l'inconnu, c'est le lointain infini des suppositions, l'horizon fuyant des représentations et le mirage des douces superstitions que la réalité n'égalera jamais [...] je m'imaginai la Roumanie, dont je savais très peu, mais comme mon imagination n'avait pas de frontières, je rêvais des rêves éveillés, des rêves dépourvus de contenu, débarrassés de formes, et c'était comme toucher de l'irréel dont on sait qu'il existe plus fort que la réalité elle-même [...] L'année suivante, j'étais réellement allé en Roumanie, mais ce « réellement » avait été une répétition de ce rêve ancien, de cette hallucination sur la frontière et, à vrai dire, cela continue jusqu'à aujourd'hui et les tampons qui viennent s'ajouter à mon passeport n'y changent rien, car il est impossible d'estampiller les délires qui demeurent plus grands et plus durables que toutes les frontières réunies ensemble. (SB, p.252-3).

À partir de quel moment peut-on dire que l'on est *réellement* allé quelque part ? Lorsque l'on y est physiquement ? Psychiquement ? Lorsque l'on a matérialisé l'expérience en une forme durable, par exemple l'écriture ? Rappelons à ce sujet qu'au moment où Nicolas Bouvier perd ses notes à Quetta, il a l'impression d'avoir rêvé / halluciné son voyage (UM, p.340-344). La limite entre la réalité et l'irréalité de l'expérience viatique est ténue. Nous avons parfois le sentiment que les voyageurs se rendent aux confins du réel.

c) Imagination : au-delà du cadre la perception

Dans *Sur la route de Babadag*, l'imagination a une part importante dans la restitution de l'expérience voyageuse. Pour Andrzej Stasiuk, elle est une « faim presque physique » (SB, p.89), un besoin du corps qu'il faut satisfaire au même titre que les autres. Elle est vitale pour Andrzej Stasiuk qui, s'il devait se familiariser avec l'idée de la mort, se serait débarrassé lentement du surplus de son énergie, « gardant juste ce qu'il [lui] aurait fallu pour que ne s'éteignent pas [ses] sens et [son] imagination à l'aide de laquelle [il] aurai[t] continuellement reconstitué le reste du monde » (SB, p.234). C'est bien elle qui lui a permis de résister en prison voire qui a rendu son temps d'emprisonnement agréable. Oui, car il a aimé la prison, même lorsqu'il était seul dans une cellule.

J'avais même renoncé à déféquer pour avoir de quoi lire. Jour après jour, je me rappelais ma vie et j'y découvrais des choses auxquelles je n'avais pas prêté attention auparavant. Je me couchais, je fermais les yeux, et le film se déroulait. Il faisait froid, mon lit était dur, mais mon imagination carburait à toute allure. Je m'accrochais aux souvenirs, je pensais à une multitude de choses, pour ne pas devenir dingue.

Autour de moi, tout était sombre et silencieux, je n'avais que ma tête.⁴⁸

Aux côtés de la perception, de la conception, de la mémoire et de l'anticipation, l'imagination correspond à une fonction psychique qui a besoin d'un support concret à partir duquel s'élaborer.⁴⁹ Nous n'imaginons jamais à partir de rien mais toujours à partir d'un référent réel auquel nous avons déjà été confronté : l'imagination n'est pas pure fantaisie mais s'ancre bien dans une réalité passée ou absente. Parce qu'il ne l'a jamais ni senti, ni vu, ni vécu, Andrzej Stasiuk ne peut s'imaginer le grand froid venant d'Ukraine et de Russie dont lui parle son amie de Bucarest. Cela lui est impossible car il ne connaît cette région que sous la canicule. Cet espace est associé dans son esprit et sa mémoire à la chaleur et à la poussière : « Il est presque impossible que maintenant, à Bratianu, il en soit tout autrement [...] » (SB, p.194). Il doit se débarrasser de ses souvenirs de chaleur torride, ce qui n'est possible qu'en allant voir ce qu'il en est effectivement : « Oui, je n'ai aucune imagination, c'est pourquoi je devrais faire mes bagages, fourrer dans mes poches mes menus objets, mon passeport, de l'argent, je devrais me mettre en route pour vérifier ce qu'il en est en réalité. Je devrais, chaque fois quand la saison ou le temps change, prendre le strict minimum et me rendre dans tous ces lieux où je me suis déjà rendu pour vérifier s'ils existent encore » (SB, p194). Voir le monde enrichit l'imagination, car il est en effet souvent difficile d'admettre que les lieux puissent continuer d'être sans notre présence et le regard qu'on leur porte. Andrzej Stasiuk voyage notamment pour faire des provisions d'images qui puissent être à même de nourrir son imagination. L'imagination part donc du réel, elle prend racine dans le domaine du tangible pour pouvoir ensuite pallier le fait que nous n'avons pas le don d'ubiquité. Selon Jean-Jacques Wunenburger, elle peut « avoir trois au moins fonctions de suppléance du réel senti ou pensé, d'amplification du réel vers le possible, et de révélation d'un réel caché ».⁵⁰ Reprenons donc ces trois fonctions de l'imagination pour les appliquer à l'usage qu'en fait Andrzej Stasiuk. Premièrement, l'imagination supplée le réel lorsque Andrzej Stasiuk la sollicite pour combler ses trous de mémoire :

À vrai dire, je ne me rappelle rien de ce voyage et suis obligé de tout réinventer depuis le début [...] je suis obligé de me souvenir de tout ceci, de m'imaginer de nouveau son costume gris et sa chemise bordeaux [...] Et la serviette bleue qu'il avait posée sur sa nuque. Il s'était dirigé vers les toilettes, en marcel blanc, et ses épaules étaient grasses, lourdes et sans poils. Je dois donc m'imaginer tout ceci de nouveau, car quelque chose avait bien dû s'être passé pendant cette longue journée jusqu'au soir, à Cluj, où il pleuvait comme il pleut aujourd'hui. Il faut tout réinventer depuis le début, car il est impossible que les journées se perdent dans le passé, remplies seulement de paysage, de matière immobile et inchangée qui finira par nous secouer de son gros corps, par nous faire tomber, comme elle fait tomber tous ces menus incidents, ces visages et ces existences pas plus longues que le temps d'un regard (SB, p.60-61).

Il essaie de revisualiser mentalement une scène à laquelle il a assisté et, lorsqu'il atteint les limites de son souvenir, il fait appel à son imagination. Imagination et invention vont donc de pair, qui

48 Andrzej Stasiuk, *Pourquoi je suis devenu écrivain*, trad. Margot Carlier, Arles, France, Actes Sud, 2013, p. 92.

49 Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 127 p., (« Que sais-je? »).

50 *Ibidem*. p.25-26.

reconstruisent des morceaux manquants du souvenir. L'auteur s'arrange avec la réalité, tout en nous le signalant. Deuxièmement, l'imagination amplifie le réel vers le possible, lorsque Andrzej Stasiuk décrit des scènes où des morts revivent et prennent place au milieu du paysage qu'il parcourt. C'est par exemple Jakub Szela qui réapparaît dans la cooperativa et avec qui il a une conversation (SB, p.66-68) ou encore Emile Cioran qui reprend sa place auprès de la fenêtre et à qui il prête certaines pensées (SB, p.43-44). L'écrivain fait cohabiter les vivants et les morts dans la même réalité. Le réel s'amplifie aussi lorsque Andrzej Stasiuk fait se superposer plusieurs temporalités : lorsqu'il anticipe l'avenir (qu'il ne connaît pas) et reconstitue le passé (qu'il n'a pas connu). L'alcool souvent sert de stimulant : il boit du *fernet* et s'imagine un pays d'où partiraient tous les gens (SB, p.144-145), il boit du *retsina* grec et s'imagine ce pays vingt ans plus tôt (SB, p.148). L'imagination s'affranchit des distances temporelles et spatiales, elle ne connaît aucune limite.

Comme mon imagination n'avait pas de frontières, je rêvais des rêves éveillés, des rêves dépourvus de contenu, débarrassés de formes, et c'était comme toucher de l'irréel dont on sait qu'il existe plus fort que la réalité elle-même (SB, p.253).

Elle l'emmène parfois ailleurs : « Je bois du café et je m'imagine l'aube ailleurs » (SB, p. 201). L'imagination a le « sens du temps », en ce qu'elle est une « manière d'échapper au seul présent immédiat et à l'irréversibilité de la durée en nous permettant de faire coexister, dans la même épaisseur psychique, ce qui est, ce qui n'est plus, et ce qui n'est pas encore » ; et le « sens de l'espace » en ce qu'elle est une « préfiguration ou présentation d'une réalité dans un espace mental originaire ».⁵¹ Troisièmement, l'imagination révèle un réel caché dans la mesure où elle se fait outil de compréhension du monde. L'imagination s'active dès qu'il y a perplexité, complexité, incompréhension – quand quelque chose échappe à notre entendement. Elle glisse dans les interstices de l'espace et s'insinue dans les fissures du paysage (p. 125). À Şpring, en Roumanie, Andrzej Stasiuk décrit brièvement ce village de plain-pied, ses maisons, ses portails dont il suppose qu'ils mènent sur des cours intérieures. Mais « il a fallu cependant s'imaginer tout ceci, car aucun d'entre eux n'étaient ouverts et tous semblaient condamnés » (p.106). Face aux portails fermés, l'imagination constitue la clef. Elle ouvre ces portails et donne alors accès à ce qui nous est barré.

L'imagination est omniprésente au cours des errances d'Andrzej Stasiuk et dans la construction même du récit. Elle est cette disposition mentale qui permet de représenter le réel en son absence et d'agrandir son champ. Elle peut être « figurative » ou « fictionnante », c'est-à-dire que soit le sujet s'approprie le réel, l'intériorise en produisant une représentation mentale, soit il reconstruit le réel autrement qu'il n'est. Dans les deux cas, des images mentales se superposent aux images perceptives pour augmenter et enrichir la dimension du réel. L'imagination implique un

51 *Ibidem*.

certain degré de croyance de la part du lecteur qui accepte alors le jeu du « comme si ». On fait comme si les images étaient réelles en leur accordant une semi-réalité « capable de les faire passer, ne serait-ce que momentanément, pour plus attrayantes ou plus vraies que la réalité perçue ou pensée ». ⁵² L'imagination est alors une forme d'existence : elle est « le lieu de notre destination éthique », une manière d'échapper au temps qui passe – à la mort :

Par nos images, nous échappons à la dure loi du temps qui nous entraîne inexorablement vers la mort et, à la différence de toutes les autres espèces vivantes, nous pouvons matérialiser des formes et des idées éphémères surgies de notre esprit [...] Ainsi l'imagination, en nous libérant du monde et du temps, devient le lieu même de notre destination éthique. En nous faisant prendre conscience que le réel n'est pas l'idéal, en nous présentant des figures absentes de la vérité et de la beauté de l'Être, elle place en nous une insatisfaction originelle en même temps qu'une ligne rectrice vers un plus-être. ⁵³

L'imagination nous fait être en tant qu'humain et est condition de dépassement de soi, ou comme le dirait Gaston Bachelard, « faculté de surhumanité ». Nous avons recours aux images pour trouver un cadre d'existence.

Conclusion chapitre

Le cadre de la perception explose littéralement. Si les auteurs parlent d'images, celles-ci ne tiennent pas dans le cadre et les codes d'une description conventionnelle mais se disséminent dans l'écriture et l'espace du livre. Les voyageurs, avec les lecteurs, entrent alors *dans* les images décrites, et, parfois, n'ont pas l'impression d'en sortir. L'écriture brouille voire efface les bordures et explore jusqu'au delà du monde tangible. Elle prend à charge de retracer la perception qu'a une conscience du réel, laquelle englobe les rêveries sur les lieux. L'imagination crée un monde qui devient partie prenante du réel que les voyageurs perçoivent, notamment chez Andrzej Stasiuk.

Conclusion partie : de l'image dans l'écriture

La critique intermédiaire étudie non seulement l'interface du texte et de l'image – leur point de rencontre – mais mesure également leur impact mutuel. Dans ces récits, l'image influence l'écriture qui tend alors à adopter les méthodes des arts visuels pour rendre compte d'une vision (observation) singulière de l'espace – autrement dit : pour traduire, avec les mots, le sens visuel. L'enjeu scriptural est de restituer le réel perçu, en se faisant image. Et ce, soit en empruntant les procédés du visuel, soit en effaçant les contours des images décrites. Ces récits de voyage nous entraînent dans un au-delà du réel, ils agrandissent l'espace parcourable et ouvrent la dimension de l'imaginaire. Ils nous emmènent sur les sentiers de l'irréel dans la mesure où les voyageurs décrivent des événements et paysages dont on se sait s'ils sont réels ou inventés, s'ils ont eu lieu ailleurs que dans leur

⁵² *Ibidem.* p.76.

⁵³ *Ibidem.* p.123.

imagination.⁵⁴ Et finalement, peu importe. Décrire le monde, c'est aussi décrire son monde et représenter le réel implique, c'est représenter l'irréel. Où se trouve la frontière ? Il n'y en a peut-être tout simplement pas. Car comme le dit Baudelaire : « L'imagination est reine des facultés, et le possible est une des provinces du vrai ».⁵⁵ La critique intermédiaire s'intéresse ainsi à l'entrelacs des arts et des discours, au mélange des techniques et de fait, au décloisonnement des arts et des réalités.

54 La réflexion sur l'image nous entraîne sur les chemins de l'imaginaire et de l'imagination. Nous ne pouvons, dans un souci de concision, développer une réflexion fine et détaillée sur ces notions complexes, dont nous ne sommes d'ailleurs pas sûrs d'avoir saisi la différence fondamentale. Jean-Jacques Wunenburger, sur qui nous nous appuyons, utilise parfois indifféremment les deux notions, et il lui arrive de reprendre la définition de l'une pour l'appliquer à l'autre. Nous entendrons donc par imaginaire, ce système psychique qui organise nos expressions mentales, cette sphère des images que nous possédons en partie individuellement et en partie collectivement et qui nous relie au monde. Nous considérerons l'imagination comme étant la force psychique créatrice d'images, la faculté de l'esprit qui nous aide à construire le monde, à l'agrandir. L'imagination crée les images, l'imaginaire les organise. Nous partirons, pour ce mémoire et cet aperçu des notions, sur cette distinction quelque peu simpliste.

55 Baudelaire, *Le Salon de 1859*, [en ligne : <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=468#.VXAJBFIsrTo>] Consulté le 04 juin 2015.

Conclusion générale

J'essaie de mettre en mots des personnages, des figures, des instants, parce que j'ai envie de les faire partager. Je vais chercher les choses assez loin, et si je ne les trouve pas, je n'écris pas.⁵⁶

Je contemplais ma ville du sommet de la grue et je savais que je ne pouvais pas monter plus haut. Et c'est à ce moment précis que je me suis dit qu'il était peut-être enfin temps pour moi de partir et de devenir écrivain. Un mois plus tard, je suis parti.⁵⁷

Ce mémoire part d'une intuition : il y a des images dans ces récits de voyage, mais ces images sont passées sous silence par la critique voire volontairement tuées par les éditeurs. Et ce, quand bien même les voyageurs ont une relation privilégiée à l'image, notamment parce qu'ils possèdent une grande culture visuelle : Nicolas Bouvier est photographe et iconographe, son meilleur ami et compagnon de voyage, Thierry Vernet, est peintre, tandis qu'Andrzej Stasiuk s'associe régulièrement au dessinateur Kamil Targosz ou encore au photographe Dariusz Pawelec pour l'édition originale de ses livres. Les images présentes dans *L'Usage du monde* et *Sur la route de Babadag*, dessins comme photographies, nous l'avons vu, ont été maltraitées : coupes et sélections éditoriales, proposition ou imposition de couvertures différentes. Ce mémoire s'est penché sur ces images discriminées et la place qu'elles occupent dans l'économie et le sens des œuvres. Ce faisant, nous avons analysé, décomposé puis ré-assemblé le dispositif médial des récits. Par le texte et par l'image, les écrivains-voyageurs ont recours à une double médiation afin de rendre compte et de transmettre leur expérience viatique au plus près de ce qu'elle fût. De fait, la question du *medium*, c'est-à-dire du support de l'expression, a été centrale dans notre analyse, et d'autant plus qu'on assiste, dans ses œuvres, à un phénomène d'intermédialité : l'image influence l'écriture qui emprunte alors ses méthodes aux arts visuels pour se faire, elle aussi, image.

La réflexion sur l'image dans ces récits ne s'est pas limitée à leur présence graphique. Et ce, parce que l'image est une réalité multiforme qui ne se définit pas uniquement par sa matérialisation : elle est aussi bien une représentation concrète qu'abstraite, elle concerne autant le sensible que l'intelligible, le spirituel que le tangible. Nous nous sommes donc également intéressé à l'image dans son acception psychique voire anthropologique en se penchant sur les notions d'imaginaire (qu'elle véhicule) et d'imagination (qui la crée). Les images mentales, qu'elles soient partagées ou personnelles, passent par la médiation du corps et de ses activités sensorielles. C'est ainsi que nous avons également étudié les images perceptives, mnésiques et anticipatrices que les auteurs tentent

56 Nicolas Bouvier [et al.] (2010), *op. cit.* p. 1302.

57 Andrzej Stasiuk (2008), *op. cit.* p.203.

de matérialiser dans leurs livres. C'est tout un rapport au temps et à l'espace qui est alors exprimé : il s'agit pour nous d'observer comment les individus, ici les voyageurs, appréhendent leur environnement immédiat et lointain, présent, passé et à venir.

Parce qu'elle est complexe, la notion d'image nous a fait parcourir divers champs du savoir et de la recherche. Et parce qu'elle est vaste, nous nous sommes parfois contentés de brefs aperçus voire nous avons fait l'impasse sur certains points.⁵⁸ Le récit de voyage relevant du genre autobiographique, il s'agit bien pour les écrivains de traduire fidèlement leur voyage, en texte et en image, en jouant sur les images, en traduisant les images perçues, en ressuscitant les images passées, en inventant des images futures. Ce sont tous ces rapports à l'image dans les œuvres que nous avons interrogé : pourquoi des images ? Quelles images ? Qu'apportent-elles au voyage ?

Notre propos s'est donc articulé en fonction du référent sur lequel les auteurs se sont appuyés, ainsi que des stratégies d'écriture mises en place afin de l'exprimer, tout en faisant varier la définition de l'image. Il y eut trois temps à notre étude :

- La première partie s'est placée du côté de la réception contemporaine de ces œuvres. Nous sommes ainsi partis d'un référent partagé qui a joué avec notre imaginaire dominant du voyage et de ce qu'on en rapporte au travers d'une écriture de l'écart – de la distinction, à l'heure où nous semblons contemporains d'une civilisation de l'image et du voyage. Il a alors été question d'imaginaire collectif, d'images au sens de références communes, que les auteurs ont stimulé pour mettre en relief leur vision marginale du voyage.

- La seconde partie s'est voulue davantage formelle. En s'appuyant sur un référent plus objectif, à savoir le réel des espaces parcourus, nous avons étudié la mise en forme générale de l'expérience au travers d'une esthétique fragmentée – hybride. Les œuvres mêlent texte et image en un dialogue qui fait se confronter des visions plurielles du voyage, lesquelles témoignent d'une perception singulière de l'espace visité. Ce sont donc les images graphiques, aux côtés du texte, que nous avons interrogées ici dans leur aptitude à restituer les images perceptives de l'expérience.

- La troisième partie, enfin, nous a emmené sur les sentiers de l'irréel en se penchant sur un référent davantage subjectif - car nous ne voyons le monde qu'à travers le filtre de notre subjectivité. Pour traduire ce regard singulier porté sur l'espace, l'écriture se fait visuelle : elle tente de se faire pure vision. Elle voudrait en effet se passer de médiation pour rendre compte du voyage, c'est pourquoi elle utilise les techniques des arts visuels. Cadrer strictement le champ de la perception reste illusoire et les voyageurs nous entraînent au-delà du réel, jusque dans leur imagination qui agrandit le réel parcouru.

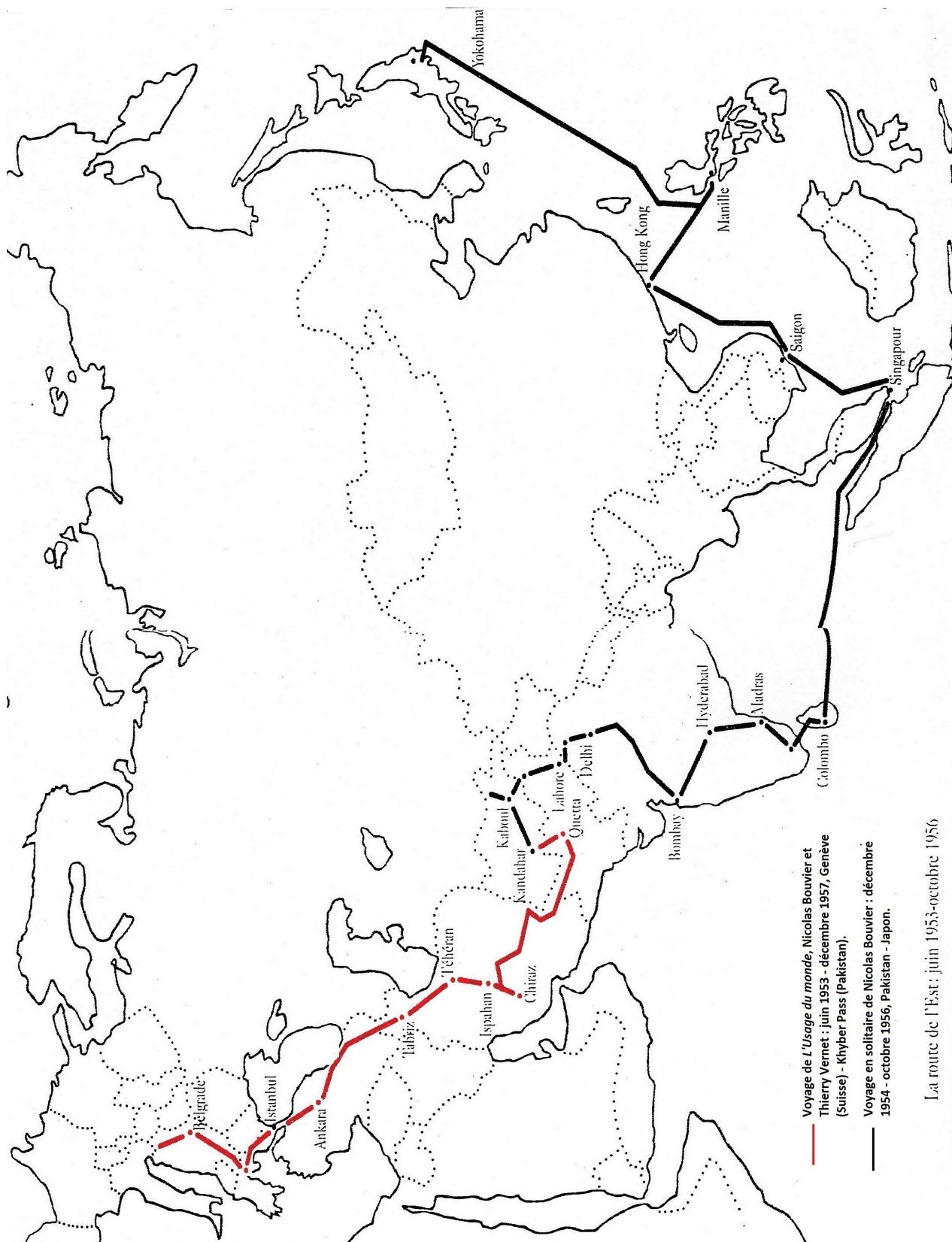
58 Dont l'image littéraire, ce qui est une grosse lacune de ce mémoire.

Ce mémoire est incomplet, et peut paraître parfois confus. C'est que le sujet dans lequel nous nous sommes engagés pourrait faire l'objet d'un sujet de thèse : tout est à étoffer, tout reste à explorer. Nous avons voulu poser quelques pistes de réflexion quant au rapport à l'image dans les/ces récits de voyage contemporains.⁵⁹

59 Il aurait été intéressant, également, de resituer le rapport à l'image dans les récits de voyage dans une perspective historique afin d'observer son évolution ainsi que les nouveaux enjeux contemporains d'écriture et de mise en forme que nous avons brièvement évoqués.

Annexe A – Cartes des voyages.

a. La route de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet dans *L'Usage du monde* :



Carte tirée des œuvres complètes de Nicolas Bouvier : Nicolas Bouvier [et al.], *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, 1417 p.

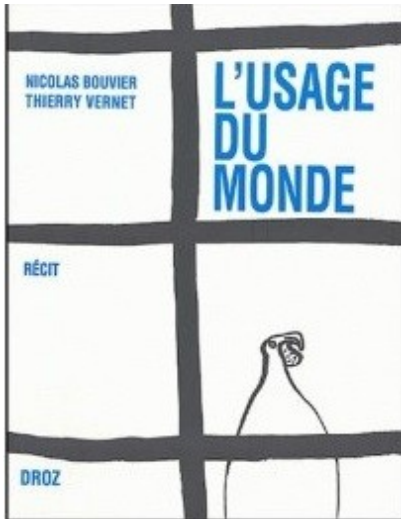
b. Délimitation des errances d'Andrzej Stasiuk dans *Sur la route de Babadag* :



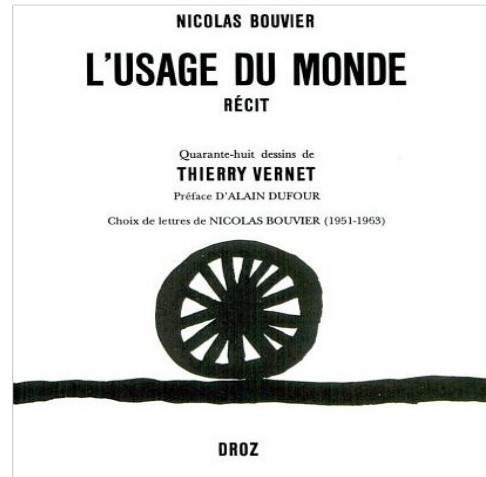
Carte figurant sur la couverture de l'édition française de *Sur la route de Babadag* : Andrzej Stasiuk, *Sur la route de Babadag* (2004), trad. du polonais par Małgorzata Maliszewska, Paris, C. Bourgois, 2007, 363 p.

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

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



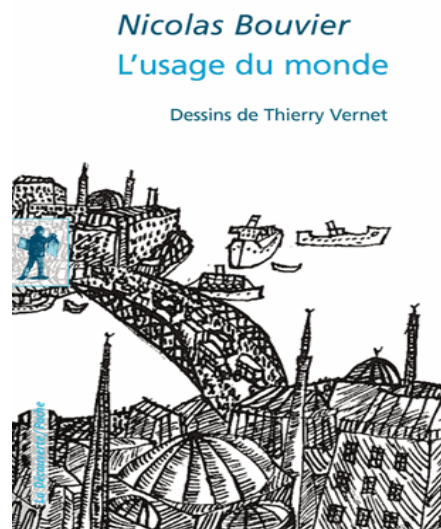
Première édition, Droz, Suisse, 1963.



Première page de cette édition, Droz, Suisse, 1963.



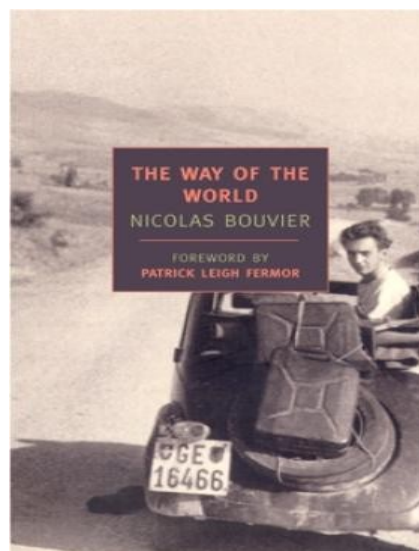
Première édition française, Julliard, 1964.



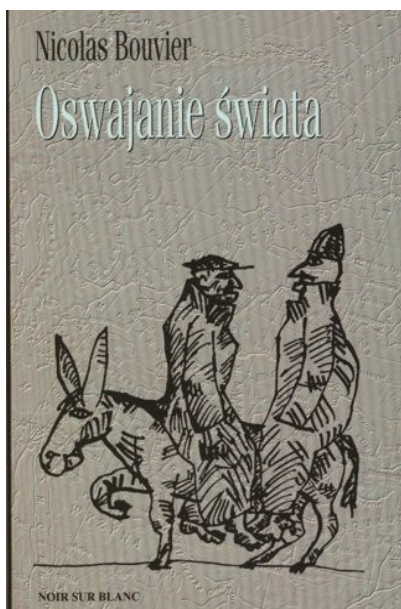
Édition La Découverte, France, 1985 (1ère impr.)



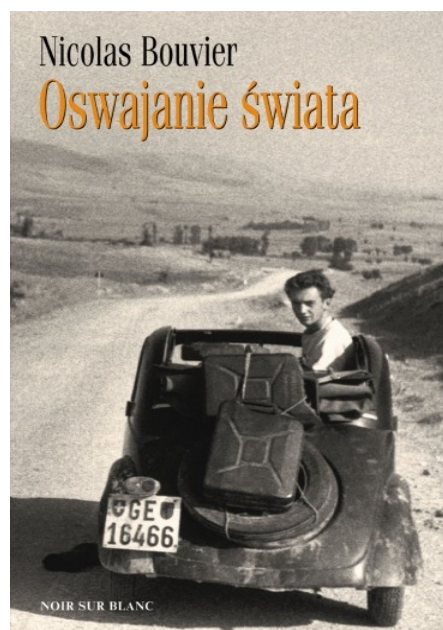
Édition Payot, France, 1992 (1ère impr.). Il s'agit de notre édition de référence.



Première édition anglophone, New-York Review, 1992.



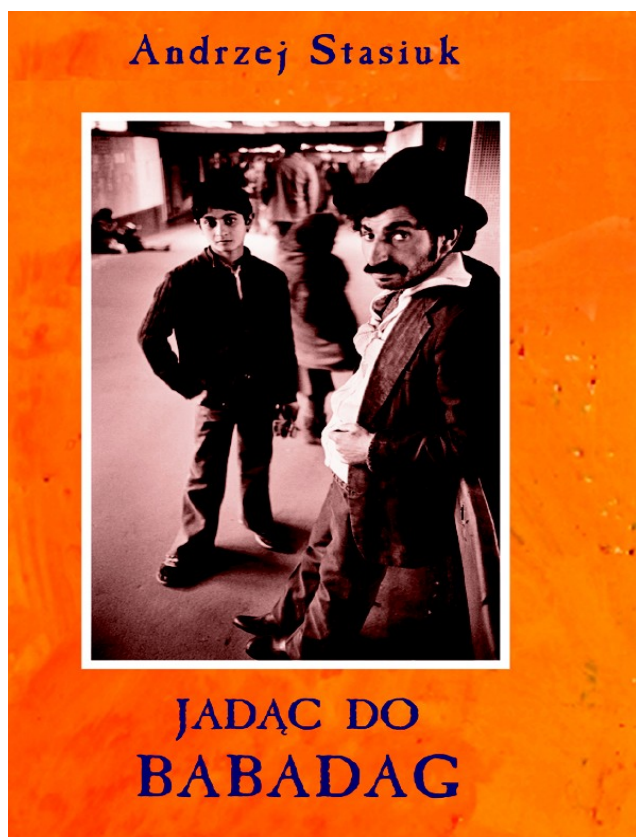
Première édition polonaise, Noir sur Blanc, 1999.



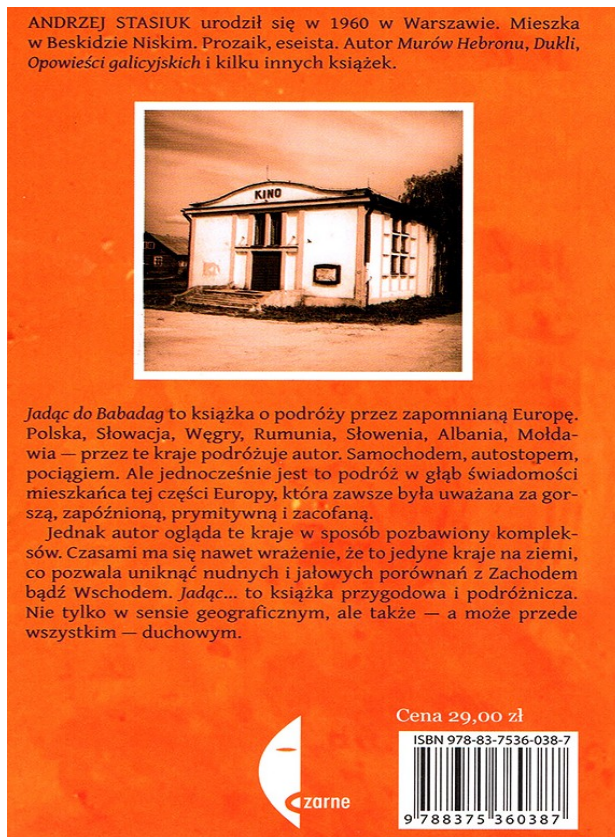
Réédition polonaise, Noir sur Blanc, 2013.

Le dindon figurant sur la couverture originelle de *L'Usage du monde* (édition Droz) b'est pas repris 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 anglophones et de la réédition polonaise. On peut d'ailleurs 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 qu'un de ses dessins. Ne serait-ce qu'en observant les différentes couvertures de *L'Usage du monde*, on voit bien que les dessins de Thierry Vernet ont du mal à se faire accepter tels quels.

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



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

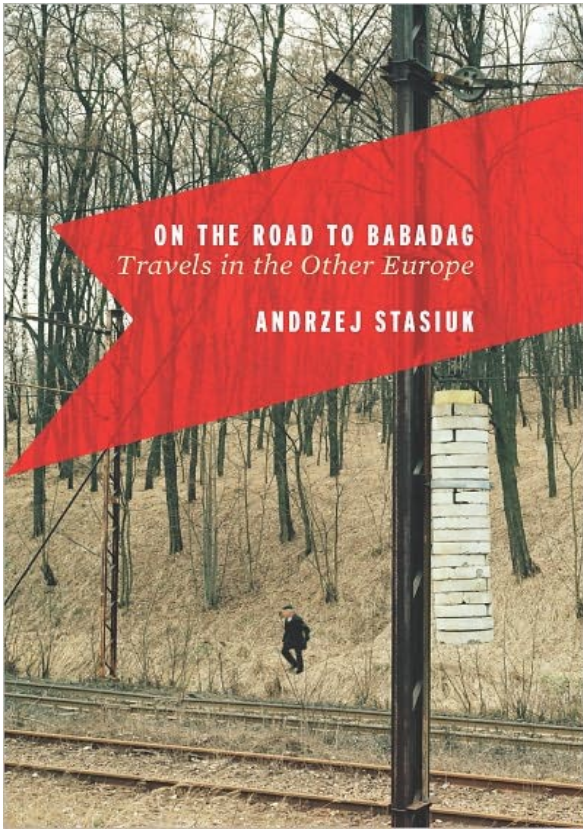


Quatrième de couverture de l'édition polonaise, Czarne, 2004.

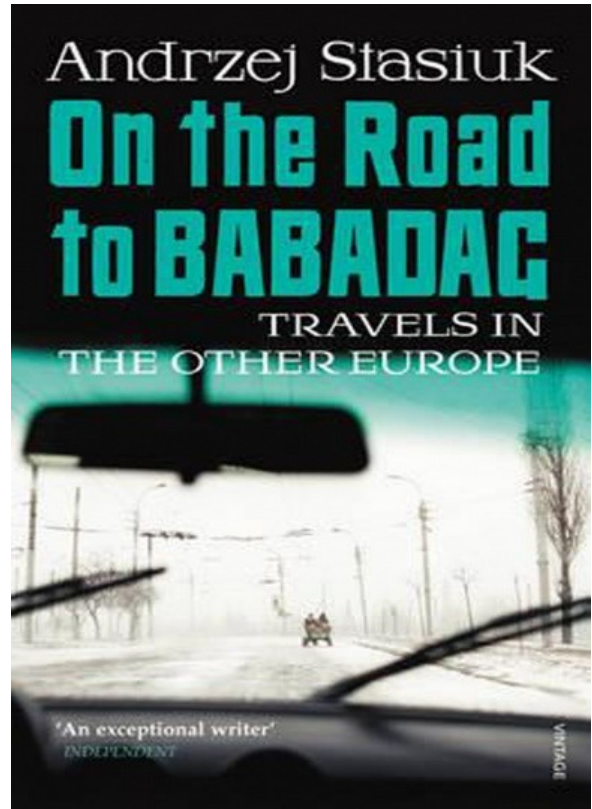
andrzej
stasiuk
sur la route
de babadag



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



Edition américaine, 2011. © Houghton Mifflin Harcourt .

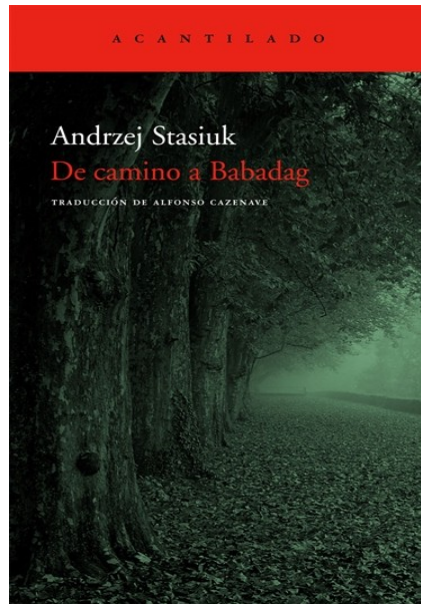


Edition britannique, 2011. © Vintage.

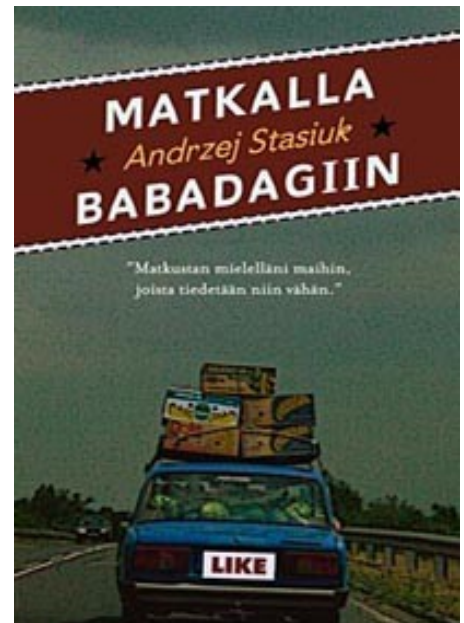
Andrzej Stasiuk
 Unterwegs nach
 Suhrkamp Babadag



Allemagne, 2005. © Suhrkamp.



Espagne, 2008. © El Acanalado.



Finlande, 2006 © Like.



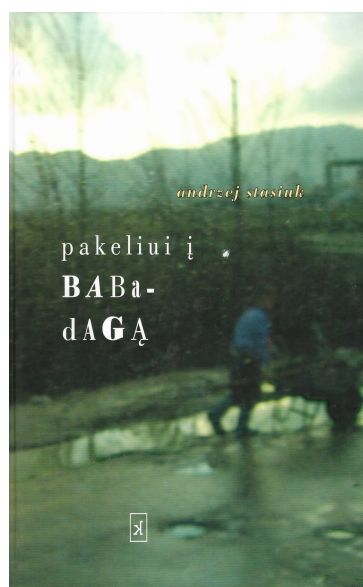
Serbie, 2009. © Dereta.



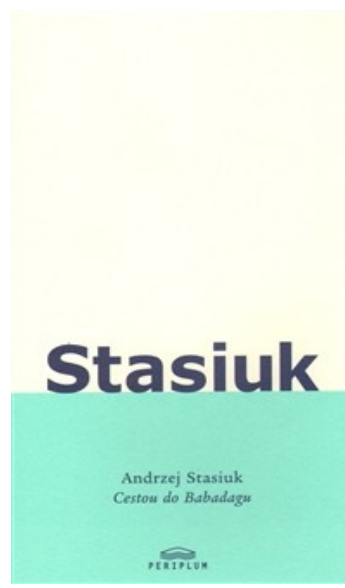
Croatie, 2010. © Fraktura.



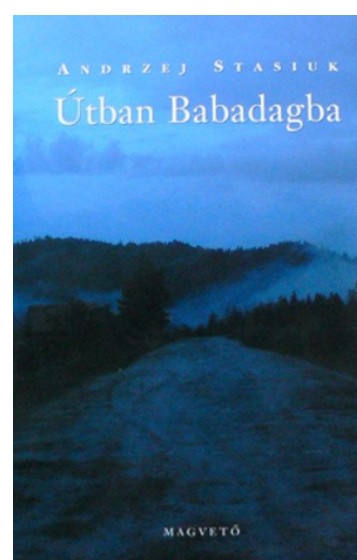
Slovénie, 2007. © Beletrina.



Lituanie, 2006. © Kityos Knygos.



République Tchèque, 2009. © Periplum.



Hongrie, 2006. © Magvető.

Parmi ces couvertures d'éditions étrangères de *Jadąc do Babadag*, aucune ne reprend la photographie de Witold Krassowski. Et ce, alors que c'est pourtant Andrzej Stasiuk lui-même, en tant que son propre éditeur, qui a sélectionné cette photographie en guise de couverture. On voit bien que les éditions étrangères véhiculent une vision partiellement tronquée de l'œuvre d'Andrzej Stasiuk dans lesquelles l'image tient une place importante.

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.

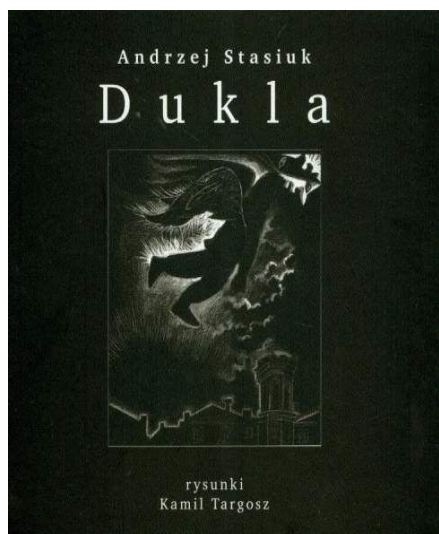
Cette photographie n'a pas été titrée par son auteur. Elle ne l'est pas non plus dans *Jadąc do Babadag*. C'est pourquoi, paradoxalement, une quantité de titres lui a été attribué : « Musicien aveugle »⁶⁰, « La ballade du violoniste »⁶¹, « Violoniste ambulante »⁶². Les seules informations dont nous sommes sûrs, c'est qu'elle a été prise à Abony, en Hongrie, en 1921.

60 Michel Frizot, et Annie-Laure Wanaverbecq, *André Kertész*, Jeu de paume (éd.) Paris : Hazan : 2010, p. 45.

61 Roland Barthes, *op.cit.* p. 78.

62 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 – Autres couvertures de certaines œuvres d'Andrzej Stasiuk



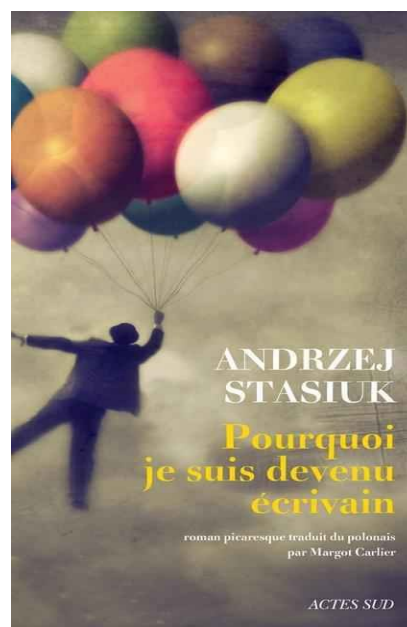
STASIUK, Andrzej et TARGOSZ, Kamil, *Dukla*, Wołowiec, Czarne, 1997, 124 p.



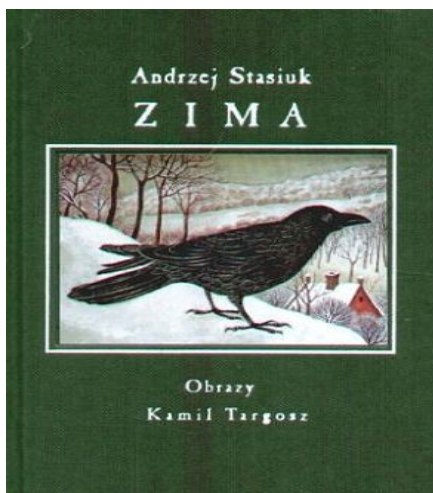
STASIUK, Andrzej, *Dukla*, (1997) trad. du polonais par A. Żuk et L. Alaux, Paris : C. Bourgois, 2003, 204 p.



STASIUK Andrzej, *Jak zostałem pisarzem : próba autobiografii intelektualnej*, Wołowiec, Czarne, 1998, 125 p.

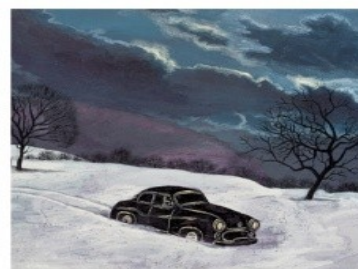


STASIUK, Andrzej, *Pourquoi je suis devenu écrivain*, (1998) trad. du polonais par M. Carlier, Arles : Actes Sud, 2013, 202 p.

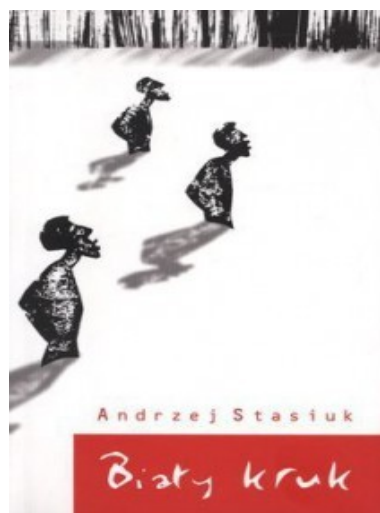


STASIUK, Andrzej et TARGOSZ, Kamil, *Zima*, Wołowiec, Czarne, 2001, 47 p.

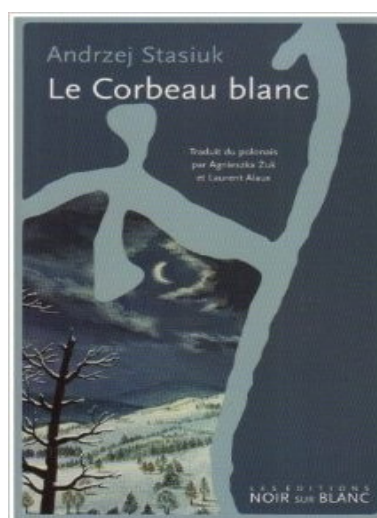
Andrzej Stasiuk
L'Hiver



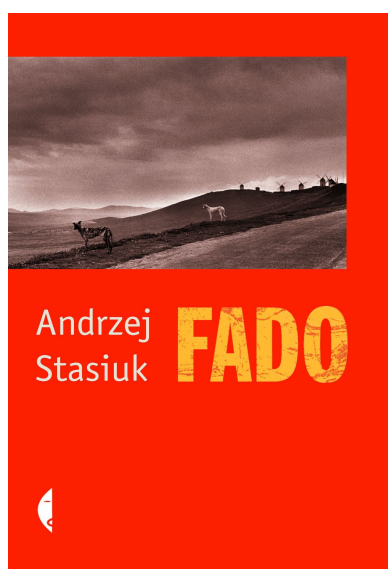
STASIUK Andrzej, *L'Hiver*, (2001) trad. du polonais par Maryla Laurent et illustré par Kamil Targosz, Lausanne, Noir sur Blanc, 2006, 83 p.



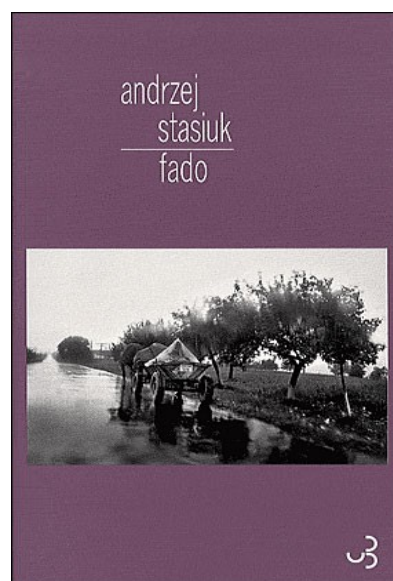
STASIUK Andrzej, *Biały kruk*, Wołowiec, Czarne, 1997, 271 p.



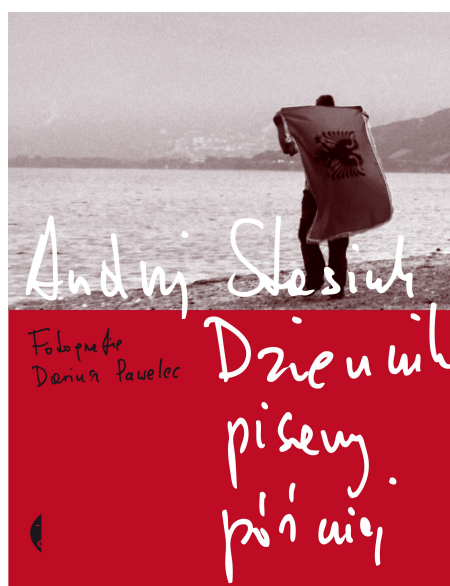
STASIUK Andrzej, *Le Corbeau blanc*, (1997), trad. du polonais par Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Lausanne, Noir sur Blanc, 2007, 304 p;



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



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



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

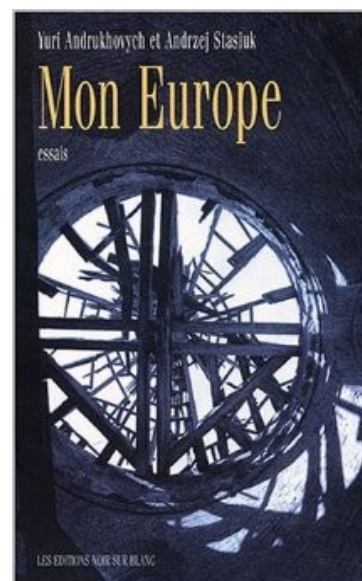


Jurij Andruchowycz
Andrzej Stasiuk

Moja Europa



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



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.

Systématiquement, les couvertures choisies par Andrzej Stasiuk pour l'édition originale de ses œuvres ne sont pas reprises par les maisons d'édition française. Cet échantillon de couvertures a valeur indicative : il en manque quelques unes.

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. Nous avons classé les dessins en des rubriques génériques « types » : portraits, paysages, bestiaires 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'œuvre.

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 Balutch 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 analyse : 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

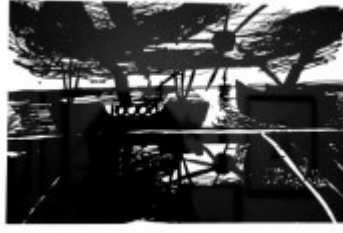
2.1.1. Le désert



2.1.2. La flore



2.2. Paysages urbains



3. Bestiaire



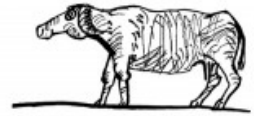
Pierre Verlet



Pierre Verlet



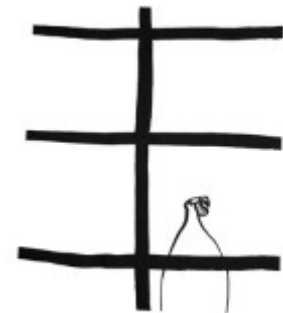
Pierre Verlet



Pierre Verlet

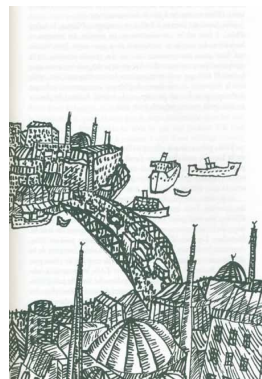


Pierre Verlet



Pierre Verlet

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



5. Autres : dessins n'ayant pas de contre-partie textuelle



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 Autres éditions utilisées

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

BOUVIER, Nicolas, BOUVIER, Eliane, STAROBINSKI, Pierre, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, 1417 p.

BOUVIER, Nicolas et VERNET, Thierry, *L'Usage du monde: récit*, Paris, la Découverte, réimpr. 2014, 375 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.

Cet ouvrage iconographique rassemble quelques photographies que Nicolas Bouvier a prises entre 1953 et 1956, lors d'un 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 la conception du voyage des ces trois Suisses sur les routes d'Afghanistan. Le texte de Nicolas Bouvier « Petite morale portative » (pp.207-214) est aussi une réflexion sur l'écriture.

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*, éd. Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann, Carouge-Genève : Zoé, 2010, 1653 p.

La publication de vingt ans de leur correspondance représente une mine d'informations qui renseignent tant sur la nature de leur amitié que sur leur travail d'écrivain et de peintre. La partie IV « Un peu de courant dans ce fil qui nous lie » (1957-1963) retrace les péripéties de l'aventure éditoriale de *L'Usage du monde*. L'ouvrage présente également des dessins, des photographies et des manuscrits issus des fonds de Genève.

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

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. La photographie de Kertész y est mentionnée.

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

Il s'agit d'un récit fragmenté de plusieurs voyages à Dukla (Pologne).

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

L'édition originale de *Dukla* est accompagnée des dessins de Kamil Targosz.

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.

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.

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

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

Il s'agit du site de sa maison d'édition. Une version anglaise existe mais son contenu est plus allégé.

3. Autres récits de voyage contemporains

3.1. Récits de voyage

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. »).

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

HERBERT, Zbigniew, *Nature morte avec bride et mors*, trad. du polonais par Thérèse Douchy, Paris, Le Bruit du temps, © 2012, 221 p.

Il s'agit d'un recueil de textes sur la Hollande où l'écrivain polonais Zbigniew Herbert s'est rendu plusieurs fois au cours de sa vie (1924-1998). Récits de voyage ou essais, ces textes sont des réflexions sur la peinture hollandaise. L'espace du tableau et l'espace physique se confondent.

HERBERT, Zbigniew, *Un barbare dans le jardin*, trad. du polonais par Jean Jarrige et Laurence Dyèvre, Paris, Le Bruit du temps, 2014, 328 p.

« Qu'est-ce que ce livre selon moi ? Un recueil d'essais, un compte-rendu de voyage [en France]. Un premier voyage réel dans des villes, des musées et des ruines. Un second – à travers des livres évoquant les lieux visités. Ces deux visions ou ces deux méthodes se mélangent ici. » p. 13

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 se situe chronologiquement au cœur de notre corpus d'étude. Ce roman autobiographique narre la « démente » 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.

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.

ROTH, Joseph, *Croquis de voyage*, trad. de l'allemand par Jean Ruffet, Paris, Éd. du Seuil, 1994, 408 p.

Il s'agit d'un recueil de textes, en général des articles de journaux, que Joseph Roth (journaliste et écrivain allemand) a écrit au cours de ses voyages en Europe, à l'époque où montent les nationalismes. Il parle de son pays comme d'une clôture, qu'il enjambe pour être libre.

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.

3.2. 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.

VASSET, Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, 135 p.

En observant les cartes de l'Institut Géographique National, l'écrivain et journaliste français Philippe Vasset remarque l'existence de zones blanches. *Un livre blanc* est le récit d'une exploration urbaine contemporaine qui retrace son voyage dans le blanc des cartes.

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.

1.2. Sur la littérature contemporaine

ARENDRT, 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.

MARX, William, *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005, 234 p., (« Paradoxe »).

Marx se place dans une perspective d'Histoire de la littérature et lui fait ici ses adieux. Plus que jamais, la littérature est impuissante à dire le monde (misologie) et par conséquent n'a plus de rapport avec le monde (autotélisme). La littérature a pour lui disparu.

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

Cet ouvrage a pour ambition d'offrir un panorama, non exhaustif mais non négligeable, de la littérature contemporaine française. Contre le diagnostic postmoderne de son épuisement, il entend montrer la vitalité de cette littérature.

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. Biographies et interviews

1.3.1. 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) »).

1.3.2. Thierry Vernet

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

1.3.3. 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. Sites ressources

ANTOINE, 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 une base de données solides sur la littérature de voyage. 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. On trouve ainsi des communications sur des auteurs et des récits contemporains, notamment sur Nicolas Bouvier.

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 n'est plus à jour depuis 2012. Il contient les archives du festival jusqu'à cette date. Il propose une rubrique « Dico des auteurs » où sont répertoriés et présentés tous les invités, écrivains-voyageurs, par ordre alphabétique, depuis sa création.

ISSELÉ, Joël, LESAUNIER, Yvon, LOISEL, Julien[et al.], « La croisée des routes | plateforme culturelle de partage autour du voyage. », [En ligne : <http://www.croiseedesroutes.com/>]. Consulté le 10 avril 2015.

La croisée des routes est une émanation de l'association Déroutes et Détours. Il s'agit d'une plateforme culturelle autour du voyage qui publie des articles, reportages, photographies, entretiens, récits de voyage ... Son but est de créer un lieu d'expression qui donne la parole aux voies alternatives d'aujourd'hui.

MICHEL, Franck, « Association Déroutes & Détours - le voyage autrement », [En ligne : <http://www.deroutes.com/>]. Consulté le 10 avril 2015.

L'anthropologue Franck Michel est responsable de cette association qui promeut le « voyage autrement ». Elle milite pour des échanges solidaires et un tourisme responsable. Depuis 2004, l'association intègre le Centre de Recherche sur le Voyage (CRV) et en 2005, elle commence à publier une revue en ligne *L'Autre voie*.

MICHEL, Franck, « Centre de Recherche sur le Voyage », [En ligne : <http://www.deroutes.com/crv.htm>]. Consulté le 10 avril 2015.

Intégré au sein de l'Association Déroutes et Détours, le CRV est un organisme d'étude associatif et alternatif qui réfléchit sur le voyage contemporain. Il porte un discours militant qui entend remettre l'humain au centre des considérations viatiques en promouvant les échanges interculturels.

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 décroissant 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].

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

Il s'agit du manifeste auquel a participé Nicolas Bouvier. Les écrivains-voyageurs contemporains y

définissent une esthétique viatique ... qui refuse d'être définie.

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

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.

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », *LHT Fabula*, mai 2011, [En ligne : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>].

Michel Collot définit les principes de l'axe d'étude qu'il met en place : la géographie littéraire.

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. [Non consulté]

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

Charles Forsdick définit la littérature de voyage comme une pratique intrinsèquement comparatiste. Elle est par essence transculturelle, transnationale, et translinguistique.

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.

MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 259 p.

Christine Montalbetti étudie ici l'écriture référentielle des récits de voyage.

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 XXI^{ème} 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, lequel conduirait 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. Cette revue propose une poétique de la lenteur pour analyser le voyage contemporain.

2.2. Sur l'image

2.2.1. Les sites ressources

ACHARD, Jean-Paul, « Surlimage - Ecrits et ressources sur l'image », [En ligne : <http://www.surlimage.info/>]. Consulté le 10 avril 2015.

Le photographe Jean-Paul Achard a mis en place ce site internet qui centralise et synthétise les recherches actuelles sur l'image. Ce site constitue une source d'information importante sur la question. Il met en ligne des écrits sur l'image, des conférences, ainsi qu'une bibliographie importante.

« 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*.

« CEAQ : GRIS - Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie » [En ligne : <http://www.ceaq-sorbonne.org/node.php?id=66>]. Consulté le 10 avril 2015.

Les sociologues de ce centre de recherche basé à la Sorbonne s'intéresse à l'image dans notre quotidien.

« 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 ». Elles abordent toutes les formes sous lesquelles apparaissent conjointement le textuel et l'iconique.

« CRI - Centre de recherche sur l'imaginaire » [En ligne : <http://cri.u-grenoble3.fr/>]. Consulté le 10 avril 2015.

Fondé par Gilbert Durand en 1966, le CRI de Grenoble est un centre interdisciplinaire qui analyse l'imaginaire en tant qu'il est un mode de construction du réel.

« Culture Visuelle | Agrégateur de carnets de recherches », [En ligne : <http://culturevisuelle.hypotheses.org/>]. Consulté le 10 avril 2015.

Créé en 2009, ce site met en ligne des publications agrégées sur la culture visuelle.

« ESAA - PAMAL » [En ligne : <http://www.esaavignon.fr/recherche/pamal>]. Consulté le 10 avril 2015.

Basé à Avignon, ce centre de recherches interroge la notion d'« écosystème médiatique ». A la croisée de la théorie des *media* de McLuhan et l'archéologie du savoir de Foucault, le centre aide au développement et à la promotion d'une nouvelle discipline – l'archéologie des *media*.

« 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 des chercheurs sur cette problématique.

GUNTHERT, André, « L'Atelier des icônes | Le carnet de recherche d'André Gunthert », [En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones>]. Consulté le 10 avril 2015.

Enseignant chercheur en culture visuelle et maître de conférence à l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, André Gunthert a tenu ce blog scientifique de 2009 à 2014, en postant régulièrement des écrits d'actualité sur l'image aujourd'hui.

GUNTHERT, André, « L'image sociale - Le carnet de recherches d'André Gunthert » [En ligne : <http://imagesociale.fr/>]. Consulté le 10 avril 2015.

Il s'agit du nouveau blog d'André Gunthert sur les études visuelles. Il y poste notamment ses séminaires.

« 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 culturelles. Les chercheurs expriment la nécessité qu'il y a à théoriser l'intermédialité et l'interaction entre les supports artistiques. Un axe de recherche est exclusivement porté sur l'étude de l'iconotexte.

« L'Association | ARIP », [En ligne : <http://arip.hypotheses.org/a-propos/membres>]. Consulté le 10 avril 2015.

L'Association de Recherches sur l'Image Photographique (ARIP), relancée en 2014, a créé une plateforme interdisciplinaire dont le but est de mutualiser les recherches sur l'image photographique (travaux d'étudiants, de chercheurs, de professionnels etc.).

2.2.2. Les monographies sur l'image, l'imaginaire, l'imagination

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.

THOMAS, Joël (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 319 p.

Cet ouvrage est une contribution de vingt universitaires en Sciences Humaines qui étudient la vie des images - réflexion indispensable pour comprendre le vivant. Ce livre expose les problématiques liées à l'imaginaire, rappelle les bases théoriques et historiques de la réflexion et donne de nombreuses références bibliographiques sur la question.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 297 p.

Jean-Jacques Wunenburger propose une approche philosophique de l'image, à l'heure où nous semblons être contemporains d'une « civilisation de l'image » - situation sur laquelle il convient de revenir. Il s'agit ici de définir l'image dans son essence même et dans sa fonction, en mettant en place une base méthodologique et un classement typologique.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, 275 p.

Jean-Jacques Wunenburger met ici en place un cadre théorique pour interpréter les productions d'images. Sa méthodologie repose sur une approche anthropologique et complexe de l'imaginaire. Il étudie le rapport de l'homme aux images qui traduit selon lui une relation au monde.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, 2ème éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 128 p., (« Que sais-je? »), [En ligne : <http://www.cairn.info/sid2nomade.upmf-grenoble.fr/l-imaginaire--9782130608585.htm>].

Le philosophe Jean-Jacques Wunenburger revient sur le terme « d'imaginaire » qui recouvre un ensemble hétéroclite de composantes. Il évoque les différentes théories de l'imaginaire afin de définir les contours de ce « vaste champ d'investigation ».

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imagination*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 127 p., (« Que sais-je? »).

Jean-Jacques Wunenburger définit l'imagination comme force psychique existentielle. Il retrace l'évolution de la notion au fil du temps et propose une synthèse des théories sur la question. Et ce, afin de tendre à une définition générale de « l'imagination ».

2.2.3. Les monographies 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.

BURY, Józef, « Le Récit du temps photographié », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, mai 2009, [En ligne : <http://narratologie.revues.org/1022>].

Józef Bury rappelle que toute photographie est une chronophotographie : tout est affaire de temps, depuis la prise de vue jusqu'à sa réception.

GUNTHERT, André, « Les Nouveaux chemins de l'authenticité photographique », *L'Atelier des icônes*, 2014, [En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2965>].

Si la photographie a pour fonction de garantir l'authenticité de la représentation, André Gunthert remarque aujourd'hui un déplacement de ce gage de fidélité. Ce qui assure la sincérité de l'enregistrement photographique est, non plus la technologie elle-même, mais bien l'inscription dans l'image de son auteur.

GUNTHERT, André, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, 2014, [En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>].

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.

2.2.4. Les monographies sur les media

CITTON, Yves, « La Crise de l'avenir », Avignon, 2013.

CITTON, Yves, « Les Lumières de l'archéologie des media », *Dix-huitième siècle*, 2014.

DEBRAY, Régis, « Histoire des quatre M », *Les Cahiers de médiologie*, 1998, p. 7–25.

FLUSSER, Vilém, *La Civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, 226 p.

Cet ouvrage est une collection d'articles écrits par le théoricien d'origine tchèque Vilém Flusser. Il réfléchit sur la « crise des valeurs » que nous vivons actuellement, laquelle entraîne un déficit de présence au monde. Il initie la réflexion sur cette nouvelle ère qui s'ouvre à nous : le monde de la techno-imagination.

PARIKKA, Jussi, *What is media archaeology ?*, Cambridge, Royaume-Uni, Polity, 2012, 205 p.

2.2.5. Les monographies sur le rapport texte-image

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 horizontale. 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 intermédiaire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 291 p.

Liliane Louvel s'intéresse à la cohabitation de l'image et du texte. Elle observe comment le texte et l'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, « Pour une critique intermédiaire », *Interfaces*, vol. 32, p. 2011–2012.

Liliane Louvel entend appliquer pour de bon la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis* et fonder ainsi une poétique intermédiaire qui rende compte du texte littéraire dans sa composante visuelle. Il s'agit de prendre le texte/image comme objet d'étude en soi et d'observer les transferts d'un mode de représentation à l'autre. Cela est une double exposition/vision de la part du lecteur/spectateur.

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, *Iconology: 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.

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. À partir des années 1970, le goût des écrivains pour la photographie s'accroît et annonce une « révolution dans la conception de l'écriture » dont les enjeux sont désormais à la fois identitaires et visuels (Magalie Nachtergaele).

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

2.3. Sur le voyage contemporain

2.3.1. Les sites ressources

« CENEL - Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires » [En ligne : <http://www.univ-paris13.fr/cenel/>]. Consulté le 11 avril 2015.

Anciennement Centre d'Etudes Francophones, le CENEL de Paris 13 questionne la modernité en s'intéressant aux littératures émergentes.

« EHIC | Espaces Humains et Interactions Culturelles | EHIC », [En ligne : <http://recherche.flsh.unilim.fr/ehic/>]. Consulté le 11 avril 2015.

Sous la direction de Bertrand Westphal, l'EHIC, créée en 2000 à Limoges, interroge les notions de lieux, de mobilité et d'espace dans leur rapport à la littérature. L'axe « Lieux autres » se penche sur la question de la fabrique de l'altérité.

« EIREST - Equipe interdisciplinaire de recherches sur le tourisme » [En ligne : <http://www.univ-paris1.fr/centres-de-recherche/eirest/>]. Consulté le 11 avril 2015.

L'EIREST de Paris 1, réunie autour de Maria Gravaris Barbas, est associée au Laboratoire d'Excellence Dynamiques Territoriales et Spatiales. Cette équipe interroge le tourisme et son rapport au territoire ainsi que l'imaginaire qui lui est associé. Leur revue internationale en ligne, *Via*, envisage le tourisme comme objet d'étude interculturelle.

« THALIM UMR CNRS - Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité. » [En ligne : <http://www.thalim.cnrs.fr/>]. Consulté le 11 avril 2015.

« Géographie littéraire » est un programme de recherches de THALIM Paris 3, dirigé par Michel Collot et Julien Knebusch. Il questionne la relation de la géographie et littérature : comment une œuvre s'ancre dans un territoire et le transforme pour construire son propre espace.

VASSET, Philippe [et al.], « Atelier de Géographie Parallèle », [En ligne : <http://www.unsiteblanc.com>]. Consulté le 11 avril 2015.

Le projet d'*Un livre blanc* débouche sur la création de l'Atelier de Géographie Parallèle, qui entend élargir le travail initié par Philippe Vasset. Le site de l'AGP propose une base de données qui recense les zones blanches.

2.3.2. Les monographies sur l'espace contemporain

AUGÉ, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, 149 p.

Marc Augé développe une anthropologie du proche qui invite à penser aujourd'hui la relation de l'individu à son espace immédiat. Il introduit le terme de « surmodernité » pour qualifier le monde dans lequel nous vivons, laquelle produit des « non-lieux » - espace de transit et d'anonymat, lieu de passage et de solitude.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie de la modernité*, Paris, Payot & Rivages, 2012, 107 p., (« Rivages Poche »).

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Éd. de Minuit, 2012, 158 p.

Dans cet essai sur le non-voyage, Pierre Bayard étudie la figure du voyageur casanier. Nul besoin de se déplacer pour connaître et parler d'un lieu.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996, 279 p. [Non consulté].

URBAIN, Jean-Didier, *Ethnologue, mais pas trop... : ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris, Payot & Rivages, 2003, 285 p.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique*, Paris, les Éd. de Minuit, 2007, 278 p.

Bertrand Westphal pose ici les bases théoriques et méthodologiques d'une nouvelle approche critique littéraire : la géocritique. La géocritique est une poétique dont objet est l'examen des interactions entre espaces humains et littérature. Il présente les enjeux d'une telle réflexion qui se propose de placer l'espace au coeur de l'étude littéraire.

WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible*, Paris, les Éd. de Minuit, 2011, 254 p.

2.3.3 Les monographies sur le tourisme et ses représentations

AMIROU, Rachid, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 281 p.

Rachid Amirou adopte une approche socio-anthropologique pour réfléchir sur le tourisme moderne et en dégager quelques caractéristiques essentielles. Penser le tourisme, c'est penser le rapport à soi, aux Autres et à l'espace. Il définit l'espace touristique comme un « tiers espace symbolique » entre l'inconnu et le trop connu - un espace transitionnel et virtuel qui met en place tout un imaginaire.

AUGÉ, Marc, *L'Impossible voyage: le tourisme et ses images*, Paris, Payot & Rivages, 1997, 187 p.

L'ethnologue et anthropologue français Marc Augé se pose en témoin de la « mise en fiction » du monde et de l'impossibilité de voyager aujourd'hui. Il choisit comme terrain d'étude Disneyland, Center Parcs, La Baule ou encore le Mont-Saint-Michel, tout autant de hauts lieux touristiques où les frontières entre fiction et réalité sont brouillées.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, 272 p.

Mythologies est une réflexion sur les mythes de la vie quotidienne des Français des années 1950. Parmi leurs objets fétiches figure le « Guide Bleu » dont le discours idéologique colporte le « virus de l'essence ». Les hommes sont des « types » qui constituent un décor et disparaissent au profit exclusif des monuments.

BERTHO-LAVENIR, Catherine Bertho, *La Roue et le stylo*, Paris, Éd. O. Jacob, 1999, 438 p. [Non consulté].

BOORSTIN, Daniel Joseph, *L'Image*, trad. Marie-Jo Milcent, Paris, France, Union générale d'éditions, 1971, 436 p.

Daniel J. Boorstin pose le problème de l'image comme énigme de notre temps : dans nos sociétés modernes, qu'est ce qui est réellement réel ? Il se pose en démystificateur et entreprend de dénoncer les illusions que nous avons fabriquées. Le tourisme en est une, qui fait du voyage un « pseudo-événement » (chapitre 3 « Du voyageur au touriste, l'art oublié du voyage »).

BRUNEL, Sylvie, « Une planète disneylandisée ? », N° 240, août 2012, p. 13-13.

La géographe Sylvie Brunel parle aujourd'hui d'une « disneylandisation » de la planète : le territoire devient un immense décor conçu selon nos attentes. Contre un tourisme punitif, la géographe milite pour un tourisme responsable.

BURGELIN, Olivier, « Le tourisme jugé », *Communications*, vol. 10 / 1, 1967, p. 65-96.

COUSIN, Saskia et RÉAU, Bertrand, *Sociologie du tourisme*, Paris, la Découverte, 2009, 126 p.

Le tourisme constitue un nouvel objet d'étude en Sciences Sociales. La réflexion était, jusqu'au début des années 2000, cantonnée aux domaines économique et géographique. Dans le cadre d'une analyse socio-anthropologique, cet ouvrage se penche sur les déterminants sociaux et culturels des pratiques touristiques.

DUHAMEL, Philippe, GAY, Jean-Christophe, KNAFOU, Rémy[et al.], *Tourismes, Lieux communs* Paris, Belin, 2008, 319 p.

Réunie autour de Rémy Knafou, l'équipe « Mobilités, Itinéraires, Territoires » (MIT) réfléchit à la géographie du tourisme. *Lieux communs* s'intéresse aux idées reçues sur le tourisme. La « touristophobie » ambiante est, selon eux, révélateur d'un mal social qu'il convient de diagnostiquer.

GARCIN, Jérôme (dir.), *Nouvelles mythologies*, Paris, Points, 2011, 186 p.

Ce recueil d'articles a pour but de réactualiser les *Mythologies* de Barthes. On compte notamment parmi nos mythes contemporains celui des « compagnies low cost » qui bradent sur la Toile des week-end à Dublin ; et celui de « la fièvre de l'authentique » qui pousse au développement touristique des voyages dans des contrées de plus en plus reculées voire « sauvages ».

GILLESPIE, Alex, « Tourist photography and the reverse gaze », *Ethos*, vol. 34 / 3, 2006, p. 343–366. [Non consulté].

IRSA, *Imaginaire, tourisme et exotisme*, Montpellier, : Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 2001, 1 vol. (198 p.) p.

Ce numéro thématique des *Cahiers de L'IRSA* (Institut de recherches Sociologiques et Anthropologiques) présente des travaux pluridisciplinaires sur l'imaginaire du voyage. Puisque partir semble résonner aujourd'hui comme un impératif catégorique, les chercheurs tentent de comprendre ce phénomène contemporain de masse. Le sociologue Alain Girard s'intéresse notamment à « l'esthétique touristique ».

LABOURDETTE, Jean-Paul, MARCHAL, Jean-Mary, RYNN, Margie[et al.], « Le Guide de voyage aujourd'hui », *Le Temps des médias*, vol. 8 / 1, 2007, p. 213.

Il s'agit d'un entretien avec des auteurs de guide de voyage Français et Anglo-saxons. Ils parlent de leurs objectifs (donner de l'information pratique, susciter l'envie du lieu, vendre des guides) et de leur place sur le marché. La discussion s'ouvre sur la transmission d'images et éventuellement de préjugés au travers du discours qu'ils élaborent.

MACCANNELL, Dean, « Staged authenticity : arrangements of social space in tourist settings », *The American Journal of Sociology*, vol. 79 / 3, novembre 1973, p. 589-603.

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, p. 142.

Laurent Martin retrace l'évolution de la photographie de voyage de 1839 à nos jours. Il distingue trois étapes : l'âge de l'album (1839-1880), l'âge du journal (1880-1960) et l'âge du magazine de voyage (1960-).

URBAIN, Jean-Didier, *Le Voyage était presque parfait*, Paris, Payot, 2008, 556 p.

Jean-Didier Urbain propose une analyse anthropologique du voyage raté. Le voyage est, selon lui, un phénomène social qui permet de comprendre l'homme dans son être profond. L'auteur définit le voyageur hypermoderne comme un voy@geur dont la conduite programmatique engendre inévitablement l'échec, notion relative et subjective.

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

C'est en anthropologue que Jean-Didier Urbain étudie la figure méprisée du touriste, le vilain petit canard de notre société de loisirs. Il entend réhabiliter ce « héros complexé » considéré comme une insulte au voyage.

URBAIN, Jean-Didier, « Pourquoi voyageons-nous ? », N° 240, août 2012, p. 11-11.

En tant qu'anthropologue, Jean-Didier Urbain entend réhabiliter la figure du touriste qui n'est, non pas un être moutonnier mais un individu complexe. Le tourisme est selon lui un symptôme de société qui révèle une certaine vision du monde à une certaine époque.

VIOLIER, Philippe, « Tourisme et médias : regards d'un géographe », *Le Temps des médias*, vol. 8 / 1, 2007, p. 159.

Philippe Violet analyse les médias touristiques (guides, émissions, articles ...) et les enjeux de leur relation avec les individus en mobilité. Paradoxalement, les médias influencent et autonomisent les touristes dans leur déplacement.

2.3.4. Les monographies sur l'image de l'Autre et de l'Ailleurs

AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, 215 p.

Ruth Amossy interroge la notion de « stéréotype » et son importance dans la société contemporaine. Elle entend ainsi éclairer un fait culturel, au travers d'une perspective historique, théorique et pratique.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, 3ème éd., Paris, : A. Colin, 2011, 122 p., (« 128 »).

L'auteur propose un panorama historique et théorique du « stéréotype », dont la définition varie d'une discipline d'étude à l'autre. Selon lui, la stéréotypie est au cœur des réflexions contemporaines en Sciences Humaines et Sociales.

MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains*, Paris, H. Champion, 1998, 482 p.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.

SÉGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, 92 p p.

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.

GUENNOG, 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/memoriain-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].

LOUÏS, 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 créé 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 la Découverte de l'Œuvre 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.

SMORAĞ-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).

3.3.4. Sur l'œuvre de Kertész, Krassowski et Prazmowski

« Exposition André Kertész au Jeu de Paume » [En ligne : <http://europecentrale.asso-web.com/367+exposition-andre-kertesz-au-jeu-de-paume.html>]. Consulté le 18 avril 2014.

Il s'agit d'une présentation de l'exposition André Kertész au Jeu de Paume (Paris) qui s'est tenue 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, WANAVÉBECQ, 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 seuls 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/xfly06_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 premiers photographes vagabonds.

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 noms 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.

GUENNOG, 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].

3.3.2. 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.