



Le carnet de voyage : oeuvre en soi ?

Nadine Durand

► To cite this version:

Nadine Durand. Le carnet de voyage : oeuvre en soi ?. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. <NNT : 2017BOR30061>. <tel-01913594>

HAL Id: tel-01913594

<https://theses.hal.science/tel-01913594v1>

Submitted on 6 Nov 2018

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.



HAL Authorization

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

Thèse de doctorat en arts plastiques

Le carnet de voyage : œuvre en soi ?

Présentée et soutenue publiquement le **5 septembre 2017**

par **Nadine Durand**

Sous la direction de **Madame Hélène Saule-Sorbé**

Membres du jury :

Pascale Argod, Professeur certifié à l'ESPE Aquitaine, Université Bordeaux Montaigne

Patrick Barres, Professeur des Universités, Université Toulouse le Mirail

Eric Bonnet, Professeur des Universités, Université Paris 8

Hélène Saule-Sorbé, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

« *Cette bénigne nature a pris soin que partout,
dans le monde entier, tu trouves quelque chose à imiter* »
(Léonard de Vinci, *Carnet, Notes topographiques*, Gallimard, coll. Tel, vol. 1).

Remerciements

Cette recherche de longue haleine m'a fait voyager et rencontrer beaucoup d'intérêt pour l'objet de mon travail, croiser de nombreux regards bienveillants, saisir beaucoup de mains tendues, partager de belles idées qui m'ont portée et élevée vers des territoires inconnus et merveilleux, topographiques et humains.

Mes remerciements vont à Hélène Saule Sorbé pour ses consignes de rigueur et son exigence, ses corrections patientes et pour le partage de ses connaissances et de ses relations, et les nouveaux horizons ouverts. Je suis reconnaissante à ma sœur Ghislaine et ma famille pour le soutien inconditionnel, la confiance et l'intérêt partagé pour ma recherche, à Monique et Jean-Pierre qui m'ont accueillie, relue et rassurée lorsque je doutais, à Chantal et Alice pour leur soutien fidèle et leurs compétences multiples dans le métier exigeant de professeur d'arts plastiques et de conservateur chartiste, à Christian Ouvrier et Roger Lauxerois pour leur aide infallible et leurs encouragements, à Phanélie, Michel et Noëlle pour leurs conseils avisés et aux nombreux amis toujours présents.

Je rends hommage aux carnettistes qui m'ont confié leurs expériences enthousiastes, ont su partager leur savoir-faire et leur engagement.

Sommaire

Prologue	9
Entrée en matière : Une recherche nécessaire	15
Première partie : Avant le voyage le carnet périscope.....	25
<i>Chapitre I. L'urgence de partir</i>	<i>27</i>
<i>Chapitre II. Se préparer à dessiner en voyage</i>	<i>49</i>
<i>Chapitre III. Entraîner son regard</i>	<i>92</i>
<i>Chapitre IV. Se préparer à l'échange</i>	<i>110</i>
Deuxième partie : Pendant le voyage le carnet - miroir en mains	119
<i>Chapitre I. Le carnet, recueil en temps réel et miroir de l'expérience.....</i>	<i>121</i>
<i>Chapitre II. À la rencontre de l'Autre.....</i>	<i>137</i>
<i>Chapitre III. Dessiner sur le support mobile première mise à distance de l'expérience vécue</i>	<i>163</i>
<i>Chapitre IV. Un objet manipulé.....</i>	<i>186</i>
<i>Chapitre V. Le regard rétrospectif du plasticien sur son travail.....</i>	<i>198</i>
Troisième partie : Après le voyage le carnet comme rétroviseur et aide-mémoire du voyage	223
<i>Chapitre I. La rétrovision</i>	<i>225</i>
<i>Chapitre II. Retour à l'atelier, carnet et postproduction</i>	<i>235</i>
<i>Chapitre III. La boîte noire du voyage</i>	<i>272</i>
Conclusion.....	285
Bibliographie	295
Annexes	307
Index des noms propres	347
Index des illustrations	351
Table des cahiers d'images.....	369

Prologue

Rando-croqueuse, telle est la pratique que je partage avec de nombreux adeptes. Nos maîtres incontournables sont des artistes nommés Albrecht Dürer, William Turner, Eugène Delacroix, Anselm Kiefer, Zao Wou-Ki, He Yifu, Yvon Le Corre, Titouan Lamazou, Stéphanie Ledoux, Nicolas Jolivot. Ils ont successivement défini les usages et la tradition du genre... Pour eux comme pour moi, le voyage est devenu le prétexte du carnet.

À travers les formes littéraires du récit, de l'épopée ou de la relation orale, la thématique du voyage et du déplacement dans l'espace a inspiré de nombreux artistes et illustrateurs à la quête de l'inconnu qu'il soit proche ou lointain. À ce titre, nous reviennent les mots d'Eugène Fromentin

« On peut ne jamais dépasser Saint-Denis, et cependant rapporter des bords de la Seine des œuvres que j'appelle des notes de voyage. On peut au contraire faire le tour du monde, et ne produire que des œuvres plus générales, impossibles à localiser, ne portant ni timbre, ni certificat de distance [...]»¹

Des écrivains voyageurs ont dessiné leurs émotions, il en est ainsi pour Victor Hugo, Pierre Loti ou Nicolas Bouvier pour n'en citer que quelques-uns. Dessiner et écrire tissent les impressions de voyage. Le désir ou la nécessité d'attester du voyage ou de rapporter la preuve de l'étranger ou de l'ailleurs, met à profit tous les modes d'expression et les disciplines artistiques.

Le carnet de voyage est un objet plastique au contenu composite qui n'a pas encore réellement fait l'objet d'une étude analytique et comparative du point de vue de la poétique. Cette discipline, qui concerne des questions de mise en œuvre ou de faire, a été baptisée comme telle par Paul Valéry, mais au bénéfice de la poétique et de l'élaboration du poème ; toutefois, c'est à Edouard Pommier, son successeur au Collège de France, que nous devons sa définition. Il n'est pas inutile, ici, de la citer *in extenso*, car les éléments qui la composent intéressent tout autant notre objet d'étude, à savoir :

« [...] tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part l'étude et l'invention de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation ; celui de la

¹ E. Fromentin (1820, à la Rochelle -1876, à Saint-Maurice), *Un été dans le Sahara - Une année dans le Sahel*, Paris, Plon, 1887.

culture et du milieu ; d'autre part l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action »²

Revenons au carnet, que de nombreuses expositions collectives et monographiques ont présenté comme une pratique récurrente, à l'origine notamment d'œuvres majeures que ce soit dans le domaine de la peinture, de la sculpture, des réalisations cinématographiques ou encore architecturales. Ces notes furtives sont à envisager comme l'embryon de travaux souvent majeurs, notamment préparatoires aux *Femmes d'Alger* peintes par Delacroix. Requérant le minimum, le carnet permet à son usager d'exprimer ce qui le touche, le marque, dans le vif de l'expérience renouvelée du monde : c'est-à-dire sa visibilité, les sensations qu'elle provoque et les émotions qu'elle suscite.

Une enquête auprès d'une dizaine de carnettistes a mis au jour quelques traits définissant ce genre mineur devenu une pratique majeure ; pour eux comme pour moi la description du monde par le dessin répond d'une nécessité intérieure. Le carnet de voyage, s'interposant entre soi et le monde extérieur, nous renvoie notre propre regard, comme il l'offre aux autres pour peu que nous soyons heureux de le partager. Anne Le Maître, carnettiste et géographe définit ainsi sa pratique :

« [Elle est] une façon humble souvent clandestine d'être au monde, mais est aussi une façon de donner son regard à l'hôte comme gage de visite pacifique. Il faut faire la distinction entre métier de peintre et le désir de peindre pour aller à la rencontre du réel. Il s'agit non pas d'être un dessinateur professionnel mais d'avoir le désir de rendre ce que la photographie a trop souvent fait oublier : l'affirmation d'un regard. Telle est la proposition du carnet de voyage : une façon d'être à l'écoute du monde en hôte attentif, celui qui accueille le réel comme celui qui reçoit par chaque pore de sa peau. »³

La création au fil du carnet recèle autant d'inattendus que n'en réserve le cheminement du voyageur. Est-ce le dispositif des pages en attente – le devoir de remplir – qui le pousse à dessiner ou, à l'inverse, les émotions du voyage qui inclinent à la notation ? La description de la série *Thèmes & Variations* composée au début des années quarante, avait amené Henri Matisse à comparer le trajet de son crayon à celui de l'homme désorienté, au point qu'il avait déclaré :

² R. Passeron, *La Poïétique, Recherches poïétiques*, Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S, t.1, Paris, Klincksieck, 1975, p. 1.

³ A. Le Maître, *Les bonheurs de l'aquarelle, petite invitation à la peinture vagabonde*, Paris, Éd.Transboréal, 2009, p. 12.

« Quand j'exécute mes dessins [...], le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a en partie quelque chose d'analogue au geste de l'homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas... »⁴

Si Matisse dessinait à demeure, que dire de l'« itinérance » du carnet voyageur qui, non seulement, consigne le parcours graphique de la mine ou de la pointe, mais accuse aussi l'inconfort ou l'inconnu du déplacement physique ?

Expliciter ma pratique du croquis sur le vif et du dessin d'observation exige une certaine distance. En effet, si le carnet s'expose, il s'apparente aussi au journal intime. Les émotions du voyage mobilisent les ressorts, que sont l'attention, la réactivité et l'efficacité, ainsi que des ressources insoupçonnées, car coupées de l'atelier et des habitudes de confort. Emmanuel Petit⁵ compare l'émotion conçue comme un processus de révision de nos croyances et préférences, selon le philosophe Pierre Rivet, et ce que Jean-Paul Sartre définit davantage comme un mode d'existence de la conscience qui nous permet de nous adapter à notre environnement.

Carnets et écrits d'artistes reconnus ont éclairé ma propre vision et, d'autre part, ma technique s'est enrichie de leur étude. Ce que retient le regard ouvert sur le monde donne à penser sur la perception visuelle en elle-même. Elle est cette opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs, prenant du même coup connaissance du réel. René Huyghe nous rappelle dans *Dialogue avec le visible* :

« Nos perceptions du monde physique s'organisent en nous, sous forme d'images qui représentent avec le plus de fidélité possible ce qui se passe autour de nous. Mes perceptions et sensations ne tombent jamais dans un terrain neutre ; elles engendrent immédiatement une réaction affective, une émotion, qui varient selon la nature de ce qui les provoque, mais aussi selon la nature de celui qui les reçoit. »⁶

⁴ Exposition *Matisse paires et séries*, Centre G. Pompidou, 7 mars-18 juin 2012. Pour Cécile Debray, commissaire de l'exposition, il s'agit « de retrouver une sensation ineffable qui a émergé dans un jaillissement immédiat par un travail qui est lent, tortueux et difficile [...] atteindre de manière tangible ce qui relève du simple, de l'essence, par une approche plastique qui consiste à défaire progressivement le tissage de sa composition ».

⁵ E. Petit, *Économie des émotions*, Éditions La Découverte, coll. Repères, Chap. 1, *Qu'est-ce qu'une émotion ?* p. 10, p. 20, 2015.

⁶ R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1993.

L'être-corps&carnet itinérant que nous devenons, toujours plus aguerris au fil du périple, respire au rythme des pas, le rayonnement du regard scandé ou modéré par les appels du visible. C'est alors que sourd un bien-être qui s'apparente au bonheur. L'Américaine Rebecca Solnit n'a-t-elle pas écrit, dans son *Art de la marche* :

« Marcher est un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient enfin à converser ensemble, trois notes qui soudain composeraient un accord.»⁷

D'une certaine manière, mes carnets sont la résonance sans fin de cet accord.

⁷ R. Solnit, *L'art de la marche*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 12.

**Entrée en matière :
Une recherche nécessaire**

Si la majeure partie de la présente thèse est consacrée à la pratique contemporaine du carnet de voyage, elle puise aussi ses sources parmi des expériences anciennes. Célèbres ou peu connues, ces exemples nous permettent d'enrichir le corpus des carnets contemporains au profit d'une mise en perspective historique, d'un regard comparatiste et d'une épistémologie du carnet de voyage, dont l'objet sera de mieux cerner les principes, les concepts fondamentaux, les méthodes et les pratiques avec une visée critique.

La constance du carnet à travers l'histoire de l'art, en particulier depuis les carnets de Léonard de Vinci et, par la suite, la multiplication d'écrits et de réflexions sur les voyages d'artistes, comme l'a révélé *L'atelier du voyage*, colloque animé par Christine Peltre⁸, invitent à considérer le carnet de voyage comme une œuvre à part entière. L'une des problématiques de cette recherche a été l'accès et la consultation des carnets de voyage, par le biais soit de l'exposition soit de leur publication. Le Cabinet d'Arts Graphiques du Musée du Louvre recèle dans la Réserve des Petits Albums, plus de quatre mille albums de voyage et le nombre de feuillets inventoriés numériquement, s'élève à plus de 41000.

L'artiste préfère parfois garder cet objet par devers lui pour des raisons que nous tâcherons d'élucider. Ainsi, parmi les sept albums rapportés du Maroc par le jeune et déjà célèbre Eugène Delacroix en 1832, quatre nous sont parvenus. Selon ses commentateurs, l'artiste aurait envisagé d'en tirer une édition à partir de ses notes manuscrites et de gravures en bois debout⁹. Révélés au public lors de la dispersion posthume de son atelier, ces objets personnels constitués d'écrits et dessins aquarellés ou à l'encre ont acquis une valeur artistique et patrimoniale. Quant au livre œuvre du peintre Paul Gauguin, exilé volontaire en Polynésie à la fin du XIX^e siècle, *Noa Noa*¹⁰ était bel et bien promis à l'édition. Composé de textes, de photographies, d'aquarelles, de gravures sur bois et de papiers collectés, cet album de taille conséquente témoigne des efforts de documentation et de recherches artistiques de l'auteur, visant à transmettre son expérience vécue de la culture maorie¹¹. Trésors nationaux, ces deux fleurons du genre carnetiste sont conservés au

⁸ Colloque *L'atelier du voyage* animé par C. Peltre, *Revue de l'art*, Vol. 112, n°1, 1996.

⁹ E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1931, rééd. 1996, voir notes de Joubin, p. 93 : « Il s'agit là d'un voyage dessiné plutôt qu'écrit. Les notes qui servent la plupart du temps à localiser un dessin dans l'espace et le temps, étaient certainement destinés, dans l'esprit de Delacroix à une publication ultérieure illustrés de bois et d'eaux-fortes, d'après ses dessins. Il n'eut jamais le temps de la réaliser. » Se reporter aussi au *Magasin pittoresque* de 1842, p. 28.

¹⁰ Catalogue *Gauguin, l'Atelier des tropiques*, R.M.N. 2003, p. 142 à 150.

¹¹ *Maori* (ou mahorie) signifie autochtone pour les peuples polynésiens.

Cabinet d'Arts Graphiques du Louvre et leur consultation très filtrée. Toutefois leur édition en fac-similé les a rendus accessibles au grand public. Entre 1901 et 1912, ceux de Delacroix n'en ont connu pas moins de quatre, émanant de divers acteurs éditoriaux¹². L'opus de Gauguin connaîtra des aléas mais les efforts de Monfreid aboutiront à son édition en 1924¹³.

Différente du journal de voyage, cette production plastique s'avère souvent le recueil d'aventures, d'impressions, d'observations, de recherches ou de transcriptions graphiques et picturales jouant la complémentarité. Examinée à la croisée des sciences humaines, elle se prête particulièrement à l'approche anthropologique – notamment celle des écritures de voyage auxquelles Stéphane Courant a consacré un ouvrage, dans lequel il souligne que :

«[...] le système touristique comporte trois composantes qui doivent être considérées à la fois individuellement et conjointement : le visiteur et sa culture, le visité et sa culture, et les transactions s'effectuant entre les deux parties.»¹⁴

En tant que réceptacle de tracés, de couleurs, de mots, d'emprunts à la nature ou à la civilisation que le voyageur artiste confirmé ou amateur y a déposés, le carnet peut faire l'objet de l'analyse plastique, de l'étude iconographique, tout comme de l'évaluation esthétique. L'on peut saisir comment, in situ, des formes d'expression particulières ont pu être provoquées ou influencées par les circonstances et les conditions du voyage, alors que d'autres, spontanées, peuvent être déclenchées par la fébrilité, par exemple face à des scènes de vie fugaces, d'autres par un choc esthétique comme ce fut le cas pour Turner face à de nouvelles lumières⁵ sur le continent ou l'incendie du Parlement. De la sorte, Eugène Delacroix fut en proie au dépaysement, Victor Hugo, condamné à l'exil dans les îles anglo-normandes, Paul Gauguin frappé par la misère et la maladie lors de son dernier séjour en Polynésie, Adrien Ouvrier pris de désespoir au plus fort de la Première Guerre mondiale, etc. Il est des temps plus sereins et sans doute faut-il en profiter au maximum,

¹² En 1909, Jean Guiffrey, directeur du Département des dessins de l'époque, publie à 150 exemplaires numérotés le seul carnet conservé à l'époque au Département des dessins. La publication est en deux volumes : un de textes, l'autre le fac-similé ; en 1913, Guiffrey publie à 200 exemplaires numérotés le carnet du musée Condé de Chantilly, également en deux volumes : un de textes, l'autre le fac-similé ; en 1928, les principales pages d'un carnet conservé alors dans la célèbre collection du Baron Vitta et dispersé depuis, sont publiées par Maurice Le Garrec dans un grand recueil édité à 300 exemplaires ; en 1992, Maurice Arama, célèbre historien d'art spécialiste de l'orientalisme, publie l'ensemble des carnets parvenus jusqu'à nous, les quatre donc, sous forme de fac-similés, accompagnés par deux volumes de textes sous coffret, édition à 200 ou 220 exemplaires.

¹³ Paul Gauguin, *Noa Noa*, Éd. Crès, 1924.

¹⁴ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, Paris, Éd.L'Harmattan, 2012, p. 14.

aussi l'adage *Carpe diem* pourrait-il correspondre à la journée voyageuse... De la fin du XX^e siècle à aujourd'hui, des carnettistes comme Titouan Lamazou ou Stéphanie Ledoux parmi d'autres, s'adonnent aux bonheurs du reportage ethno anthropologique¹⁵. La découverte de nouveaux us et coutumes, ne serait-ce que par le truchement d'un objet ou d'un vêtement, n'est-elle pas le point commun de leurs démarches ?

Pour transmettre les sensations vécues sur les lieux, il faut négocier avec le format du carnet, album ou cahier. Ceux fragiles de Léonard de Vinci, dimensionnés au format de la poche, étaient à portée de crayon, dès qu'il s'agissait de coucher ses pensées dans l'instant de la déambulation hors de l'atelier. Parmi les notes topographiques consignées dans ses carnets nous rencontrons le précepte qui ouvre cette thèse :

« Tout morceau de la planète comme tout milieu humain sont marqués d'empreintes et couverts de traces. »

Allant de la nature morte à l'étude ethnographique en passant par l'observation de paysage, cet amalgame prodigue pléthore de motifs au peintre voyageur. Le carnet conjugue librement les genres. Sa fonction sauve l'immatérialité de la mémoire en même temps qu'il tient de l'opacité du reliquaire. C'est un écrin pour fragments ou indices prélevés *in situ* tout autant qu'un médiateur d'une connaissance intime des contrées parcourues, témoin interpersonnel de l'expérience temporelle du voyage.

Tout aussi riche est le Journal d'Albrecht Dürer, précieux témoignage sur son cheminement vers les Pays-Bas au XVI^e siècle. Le contenu des deux albums qu'il en a rapportés, expose comment l'artiste conjugia études de portraits et dessins d'observation pour documenter par la suite des œuvres picturales.

Plus de quatre siècles plus tard, ce sont les carnets de guerre d'Adrien Ouvrier¹⁶ qui retracent le parcours et les épreuves traversées, entre journal et entraînement artistique sur le motif.

À la différence des formats imposants des aquarellistes topographes et des peintres naturalistes qui embarquèrent avec les grandes expéditions de découverte¹⁷, le volume

¹⁵ R. Lauxerois, *Adrien Ouvrier, carnets et croquis de guerre*, Paris, Éd. Somogy, 2007.

¹⁶ Le fonds Adrien Ouvrier, riche de 17 carnets est conservé au Musée de Vienne, Isère en 2005.

¹⁷ R. de Ayala, J.P. Guéno, *Les plus beaux récits de voyage*, Paris, Éd. La Martinière, 2002.

réduit du carnet autorise d'autres reportages, certains clandestins et dont la teneur ne sera dévoilée qu'au retour, tels certains dessins rapides de l'orientaliste Adrien Dauzats ou les croquis pris à la dérobée par Delacroix en pays musulman aux portes de Meknès¹⁸.

Dans les carnets contemporains, l'observation panache dessin et écriture, tout comme le collage assemble fragments matériels et photographies, tentative de restituer un vécu du périple qui puisse mettre en éveil la sensorialité du spectateur lecteur. Cette pratique artistique, commune aux amateurs et aux artistes confirmés sensibles à ce genre, tend à être de plus en plus vulgarisée par les éditeurs, les médias et les expositions. Du 5 mai au 14 juillet 2003, en témoignait, au Musée du Louvre, une présentation de dessins et manuscrits de Léonard de Vinci¹⁹. En 2005, c'était au tour du Musée de la Poste de réunir, sous la bannière *Le Monde au bout du crayon*²⁰, plus de cinquante carnettistes. D'octobre 2007 à mars 2008 au Musée de l'Homme à Paris, Titouan Lamazou déployait l'exceptionnelle galerie de portraits « *Femmes du Monde* » à la rencontre desquelles il était parti autour du globe. De septembre 2010 à avril 2011, le Musée de la Poste réitéra sa première exposition avec « *Carnet 2 : le monde au bout du crayon* ». Puis de septembre 2012 à janvier 2013, ce fut le Musée Condé de Chantilly, détenteur d'un des albums de voyage de Delacroix au Maroc, qui sortit des réserves le précieux carnet anciennement offert au duc d'Aumale, dans le cadre de l'exposition *Delacroix et l'aube de l'Orientalisme*. L'engouement carnettiste se mesure aussi largement sur internet où prolifèrent de nombreux sites individuels et collectifs, affichant les images produites dans les carnets puis photographiées pour illustrer le voyage en train de se faire. La diversité des formes ayant adopté majoritairement l'appellation de « carnet de voyage », une classification s'impose, qui structurera notre réflexion afin de bien appréhender les tenants et les aboutissants de l'évolution et la vogue exponentielle de cette manière de vivre l'ailleurs. Nous serons amenés à considérer les pratiques du voyage, la démocratisation des moyens techniques, ainsi que les possibilités de publication ou d'édition.

Protéiforme, le carnet de voyage emprunte à différents modes de communication, qu'elle soit écrite, visuelle, ou tactile. Chaque auteur donne au récit une forme plus ou moins originale, pour appuyer un point de vue personnel, ou impersonnel. C'est la nature même

¹⁸ E. Delacroix, *Album au Maroc*, 1756, folios 23 à 26.

¹⁹ La collection *Carnet de voyage* des éditions Gallimard, la collection *Mes carnets* des éditions Flammarion.

²⁰ La chaîne Arte a produit une série documentaire *Carnet de voyage* dans les pas des carnettistes Bertrand de Miollis et Elsie Herberstein, puis *Portraits de voyage* préalisé par Bastien Dubois en 2011.

et la dynamique de cet objet qu'il s'agit d'étudier, dans ses expressions particulières comme dans ses formes les plus communes.

Parmi les grandes questions qui préoccupent l'adepte, compte celle-ci : que rapporter du voyage ? Sur le blog collectif des Carnettistes Tribulants²¹, est apparue cette profession de foi qui aurait très bien pu être extraite du Journal de Delacroix :

« S'appuyer sur le visible réel, la matière à voir pour donner de la matière à penser ... Mon carnet est ma clé au monde, ma manière d'entrer au plus près dans l'endroit où je suis. Dessiner c'est mieux voir, c'est avoir une vision qui rentre dans la chair, qui reste ; les gens se remettent à voir leur environnement à travers le regard du carnettiste.»²²

Le BD journalisme, dans sa forme actuelle, n'a-t-il pas eu un certain nombre de précurseurs, parmi lesquels Eugène Delacroix est sans doute celui qui bénéficie de la plus grande visibilité, en son temps et de nos jours encore ? Il en est de même pour son butin marocain, dont le foisonnement, les centres d'intérêt, la précision documentaire sont dus à une curiosité étonnamment éclectique, en une époque où l'on ne connaissait que fort peu de choses sur la culture autochtone. Or aujourd'hui, via internet, le monde entier est à portée de chacun pour peu qu'il le désire. Le palimpseste immatériel de la toile regorge des émanations lumineuses de la moindre parcelle de planète, il n'y a plus d'inédit. À quoi bon réitérer ou ressasser des lieux et des vues rebattus, comme le faisaient déjà les rapins romantiques qui venaient aux Pyrénées ? Venu là en 1845, parmi d'autres curistes, pour se soigner, Delacroix pestait, qui écrivant dans une lettre : il faut « une certaine adresse pour éluder les rencontres, et c'est fort difficile dans un endroit qui est fait comme un entonnoir et où on est par conséquent les uns sur les autres »²³.

À quoi bon s'inscrire dans des itinéraires incontournables, si ce n'est à la recherche d'une félicité, le bonheur d'être ailleurs, si ce n'est le plaisir, grâce au voyage, d'échapper à l'ordinaire ... Georges Perros qualifie d'« abeille de l'ignorance »²⁴ ces *aficionados* dont la disposition d'esprit est ouverte, coûte que coûte à l'étrange et à l'inconnu. Pour eux, le carnet serait la quintessence du périple, comme l'est la gelée royale des butineuses.

²¹ <http://tribulants.canalblog.com/>

²² *Ibid.* consulté le 29 mai 2012.

²³ C. Ganeval et P.-C. Lamicq, *Eugène Delacroix aux Pyrénées*, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1975, pp. 40-41.

²⁴ G. Perros, *Une vie ordinaire*, Paris, Éd. Gallimard, coll. *Le Chemin*, 1967.

Forte de sa puissance d'évocation, l'expression « carnet de voyage » est devenue, par effet dérivé, une accroche vendeuse, que ce soit pour titrer un film « *Cuaderno de viaje, diaros de motocicleta* » de Walter Salles, en 2004 ou servant la cuisine d'ailleurs, l'enseigne d'un restaurant *Carnet de voyage* à Paris et à Grabel, dans l'Hérault. Nous avons souligné que cette forme actuelle du reportage est devenue l'objet d'un engouement exponentiel, faisant dialoguer tant l'image autographe, picturale ou collagiste que l'image photographique et numérique. Pascale Argod, auteure de *L'art du carnet de voyage* avance pour sa part l'idée d' « une nébuleuse se déplaçant à la vitesse des progrès technologiques en matière de communication visuelle » : Au regard de la méthodologie de la recherche, mon enquête auprès d'une dizaine de carnettistes a mis au jour quelques traits définissant ce genre mineur, en particulier la discrétion, la sobriété, la spontanéité. D'autre part, la description du monde par le dessin répond à une nécessité intérieure, sans doute avant tout celle de laisser nos traces et de pouvoir les retrouver. Le carnet opère alors comme une interface idéale entre soi et le monde extérieur ; il nous révèle notre propre regard, comme il nous permet de le partager avec autrui. Dispositif d'appropriation du réel, il suppose des choix de notre part : quel type de carnet, de médium ou de technique, que retenir du réel chemin faisant, comment articuler ou hiérarchiser les relevés visuels, etc.

Ce genre repose la question du meilleur moyen de rapporter le réel. Une confusion peut être faite entre le carnet de notes et le carnet de voyage, deux stratégies différentes qui produisent deux objets d'étude à part entière. Pour rendre compte de son rapport au réel, au monde extérieur, le carnet est le plan de projection intime de la tridimensionnalité et de la fugacité fulgurante du monde. Dans quelle mesure le carnettiste peut-il être considéré comme documentariste, ce qui supposerait que sa collecte ait une valeur d'authenticité ? Pratiquer le dessin d'observation, choisir le bon angle de vue, exige une préméditation supplémentaire consistant à réunir le matériel adéquat. C'est pourquoi il faudra commencer par aiguïser son regard. La dimension artistique du carnet advient-elle aussi facilement si le voyageur n'a pas eu sous les yeux l'exemple des dessins de voyage des grands artistes ? Expositions, salons, proposition de stages, production de fac-similés se faisant l'écho de réalisation d'acteurs reconnus, peuvent apparaître comme une réaction au développement hégémonique de l'écriture informatique et numérique. Fabriquer de ses mains le support feuilleté, coucher les paysages sur la page, esquisser un visage entraperçu, fait travailler le corps et mobilise nos sens en alerte. Nous fusionnons avec le corps du visible, et le paysage nous possède, le temps de le coucher sur la page vierge. C'est alors que nous

vivons un absolu où nous ne faisons qu'un avec le monde. L'impression ressentie par Alexandre Dumas au Salon de 1859, face au tableau de Fromentin, *Une rue à El-Aghouat*²⁵ lui avait fait dire à qui voulait l'entendre, que

« L'atmosphère de ce tableau était si forte qu'il voulait rejoindre les Arabes dans leur sommeil à l'ombre »²⁶.

Par procuration picturale, son regard avait transporté son corps tout entier de l'autre côté du miroir, à même le champ du tableau. Merleau-Ponty nous affirme que :

« C'est en prêtant son corps que le peintre change le monde en peinture... »²⁷

Cette thèse, fondée sur ma pratique personnelle, sera structurée par trois « temps » développés selon les temporalités du voyage : avant, pendant, après.

En premier lieu, « le carnet périscope », est largement dévolu aux préparatifs et à l'anticipation des besoins : quel type de carnet choisir, de papier, de médium, outils et techniques pour l'œuvre à venir ?

En deuxième temps, « le carnet miroir » recouvre tout ce qui concerne le déroulement effectif du voyage, tant le rapport individuel et travailleur à l'objet carnet que l'attention portée à la contrée traversée et à l'improviste des rencontres.

En troisième temps, « le carnet rétroviseur » médite sur les conditions de visibilité de la somme artistique et documentaire ramenée par le carnet. Quelle visibilité lui donner, comment l'exploiter au travers de différents média ou débouchés en vue d'une vulgarisation, élargie ou pas ? Est-on obligé de montrer son carnet ? Qu'est-ce qui fait du carnet une œuvre en soi ? Comment le carnet de voyage devient carnet édité ? Voilà autant de questions auxquelles je tâcherai de répondre.

²⁵ E. Fromentin, *Une rue à El-Aghouat*, huile sur toile, 1859, Douai, Musée de la Chartreuse.

²⁶ Cf. J. Thompson, B. Wright, *Eugène Fromentin (1820-1876), Visions d'Algérie et d'Égypte*, Courbevoie (Paris), Éd. ACR, 2008, p. 217.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Éd. Gallimard, coll. folio essais, 1964, p.16.

Première partie :

**Avant le voyage
le carnet périscope**

Chapitre I.

L'urgence de partir

Le sentiment de l'urgence de partir participe d'une ouverture au monde et à la renaissance de soi en pratiquant le voyage. Le voyage amènerait « une régénération des sens et des émotions, certaines profondément enfouies dans la conscience » selon le philosophe Thierry Tahon :

« [...] je suis incapable, à mon grand étonnement, de me contenter de rêver les lieux ; il faut que je m'y rende car, en moi, l'imagination alimente et titille sans cesse la fabrique des désirs. Je crois cette situation inévitable : voyager, c'est forcément chercher à vérifier un rêve, et la rencontre avec un ailleurs concret est comme la pierre de touche d'un ailleurs onirique. »²⁸

Le voyage est un accélérateur d'expérience. Stéphane Courant²⁹ en décrit la pratique chez les écrivains comme un rite nécessaire consistant à se faire la promesse d'un réveil sensoriel pour se remettre en état d'alerte. C'est aller découvrir des lieux nouveaux pour explorer une identité propre en prenant le risque de la déstabilisation. La parenthèse voyageuse plus ou moins longue commence avant et se poursuit bien après, lorsqu'elle se refermera. Parfois c'est l'itinéraire qui transforme la pratique en œuvre. Pour Eric Bonnet, le voyage stimule l'activité créatrice et le voyageur peut envisager son itinéraire comme une œuvre :

« L'artiste peut aussi se faire voyageur et déplacer, ou inventer son atelier pour renouveler les formes de son activité créatrice. »³⁰

Avant le départ, pour amorcer cette forme de *motus vivendi*, de multiples dispositions sont possibles, notamment ranger tout ce qui a trait au quotidien pour mieux regarder ailleurs. Le périscope est cet instrument qui porte le regard au-dessus et au-delà. La dynamique de l'errance prend alors ses quartiers dans notre tête, le pressentiment qu'une métamorphose est possible, une forme de transport et d'émotion va s'activer pour préparer l'atelier du voyage avant que le corps ne passe effectivement à l'action. Rétrospectivement, la grande voyageuse que fut Ella Maillart exposait lors d'un entretien :

²⁸ T. Tahon, *Petite philosophie du voyage*, Toulouse, Éd. Milan, 2006, p. 17.

²⁹ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, Paris, Éd. L'Harmattan, p. 20.

³⁰ E. Bonnet, dir., *Le voyage créateur*, Éd. L'Harmattan, 2010, Introduction p. 7.

« Étais-je heureuse en Suisse ? J'étais inadaptée à mon milieu natal. Sur les bateaux, je vivais sur le plan de la beauté et sur le plan intellectuel, on est pris par le paysage, par des soucis autres que les nôtres...J'étais tombée sous le charme des tribus libres nomades d'Afghanistan dans les vallées du Pamir ; je voulais savoir si leur vie correspondait à mon idéal, comprendre pourquoi ils sont si différents et pourquoi me plaisent-ils ? Mon projet d'ethnographie était aussi pour échapper à la folie européenne en 1939...Lire c'est bien, mais il est mieux d'aller voir. Après tout la Terre est là. La Terre m'appartient, je veux la voir, je veux aller dans les déserts, dans les montagnes...»³¹

Nos lectures nous entraînent vers des territoires pour nous mesurer à ces héros bien réels dont les récits nous ont transportés. Ainsi, j'avais reçu pour mes dix ans un livre qui réunissait *Soixante-quinze aventures vécues*³². Parmi elles, trente-deux récits de voyageurs tels Alexandra David Néel, Osa Johnson, André Franck Liotard, Robert Scott, Haroun Tazieff, Aloysius Horn, Albert Schweitzer, L.A de Bougainville, Alain Bombard, Hermann Melville, Henry de Monfreid, Jean Mermoz m'avaient alors embarquée avec force détails vers des destinations inconnues. Depuis, partir pour vérifier mes sources de mes propres yeux, m'a aimantée vers ces lointains, moyennant des informations que j'avais pu collecter, le rassemblement et l'organisation des matériaux pour partir, vers une vie autre. Enseignants voyageurs, mes parents avaient rythmé mes souvenirs d'enfance par le cycle départ, séjour, retour des vacances scolaires. Le voyage était envisagé pour se ressourcer, jouir du quotidien, découvrir chaque jour un cadre renouvelé qui stimule la vue, puis l'ouïe, le goût et l'odorat. Des destinations chaque fois différentes, accoutumaient mon regard à l'itinérance. La voiture endossait la fonction d'« habitacle périscopique», transformant ma vision d'enfant transportée de la case départ au point d'arrivée, pour remplir ma tête de destinations désormais connues. Comment ne pas scruter l'horizon avec la conscience que mes pas pouvaient m'y transporter ? Cartes et planisphères s'installent sur les premières pages des carnets pour nous rappeler que la surface de la terre peut nous appartenir. Les cartes portulans³³, images particulières qui empruntent à la balistique et au jeu, révèlent les fantasmes qui accompagnaient les navigateurs.

³¹ E. Maillart, entretien du 25 novembre 1952, archives de la Radio Télévision Suisse, voir E. Maillart, *La voie cruelle*, Éd. Payot, 2004.

³² R. Poirier, *De Christophe Colomb à Bombard, 75 aventures vécues de la Terre, de la Mer et du Ciel*, choisies et présentées, illustrées par P. Luc, Préface de P. Mac Orlan, Paris, Éd. Gründ, 1966.

³³ Carte portulan : document mis au point par les navigateurs, surtout génois et vénitiens, des XIII^e-XIV^es., contenant la description des ports de mer et des côtes, ainsi que tous renseignements utiles à la navigation et à l'accès de ces ports, et pouvant être accompagné d'une carte.

Avant de poser le pied sur l'Île de Pâques en 1872, le jeune Julien Viaud rapporte dans son journal :

« On nous a fait sur cette terre isolée les récits les plus étranges ... »³⁴

Le jeune marin s'était enrôlé pour voir de ses propres yeux les contrées lointaines d'où son frère aîné Gustave, médecin militaire, lui envoyait ses récits avant de décéder le 10 mars 1865 sur le bateau qui le ramenait d'Indonésie.

1. Partir pour revenir, voyager n'est pas migrer

En introduction de son essai *Grand voyage en Europe*, l'américain Jack Kerouac, avide de quitter son pays continent, à l'âge de vingt-cinq ans, écrit :

« J'ai économisé sou par sou et soudain j'ai tout dépensé dans un grand et merveilleux voyage en Europe, et autres lieux ; et alors je me suis senti plus léger... et gai ». ³⁵

Le déracinement serait donc la promesse de la légèreté et de l'insouciance. Si mon addiction aux voyages cherche sans doute à délier mon ancrage en France, l'insouciance n'est pas toujours au rendez-vous. Par exemple, en 1990, je n'avais pu résister à un voyage au Japon, rongée de culpabilité en laissant mes deux fillettes, parce que je ressentais le désir de vérifier que cet Extrême-Orient offrait ce que mes études artistiques m'avaient dévoilé. Était-ce une pulsion vitale ou plutôt un acte égoïste que mon départ pour cette destination ? Je m'étais fixé la mission de rapporter aux miens des souvenirs sous forme de récits, d'objets, de partages d'expériences humaines et je leur signifiais que je pouvais revenir plus riche. Le carnet allait officier comme mon précieux auxiliaire de mémoire. Nicolas Bouvier exprime ainsi le mobile de ses multiples périples :

« Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage mais bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait. »³⁶

³⁴ P. Loti, *L'Île de Pâques, Journal d'un aspirant de la Flore*, Saint-Cyr sur Loire, Éd. Christian Pirot, Chap. *Journal Intime*, p. 31.

³⁵ J. Kerouac, *Le vagabond américain en voie de disparition*, Ch.1, *Grand voyage en Europe*, p. 9, Coll. folio, avril 2002, traduit par J. Autret, première parution en 1960. De son vrai nom Jean-Louis Lebris de Kerouac est né en 1922 dans le Massachussets, et mort en 1959 en Floride ; en écrivant en trois semaines sur un rouleau de télex, il invente le concept de la « littérature de l'instant ». Son roman *Sur la route*, qui paraît en 1957 devient le manifeste de la *Beat Generation*.

Son carnet de route³⁷ présente du texte et des dessins qui précisent sa pensée descriptive et narrative, sans qu'ils ne soient relégués dans la marge. Avant lui, Pierre Loti, pseudonyme littéraire pris par Julien Viaud, fut ce grand voyageur et carnettiste, dont Roland Barthes parle ainsi³⁸ :

« Le séjour turc de Loti est sans mobile et sans fin. Il n'a ni pourquoi ni pour quoi ; il n'appartient à aucune détermination, à aucune téléologie. Quelque chose qui est très souvent du pur signifiant a été énoncé et le signifiant n'est jamais démodé [...] Le mouvement du discours est dans la métaphore renouvelée qui dit le toujours rien de la dérive [...] L'écriture venue du désir, frôle sans cesse l'interdit et désitue le sujet qui écrit, le dérouté. »³⁹

Par la suite, la vie de Pierre Loti n'a été qu'une succession de départs. Pourtant écrivait-il :

« Il me fallut revenir en France [...] Adieu terre hospitalière, terre délicieuse, patrie de liberté et de beauté ! Je pars avec deux ans de plus, rajeuni de vingt ans, plus barbare aussi qu'à l'arrivée mais aussi plus instruit »⁴⁰.

Puis Gauguin avait lui envisagé son deuxième départ à Tahiti tel un exil sans retour.

« [...] J'ai pris une résolution fixe, celle de partir pour toujours en Océanie. »⁴¹

Le voyage consisterait-il toujours à se mettre en chemin et à l'épreuve, voire au profit du carnet ? Le carnet est devenu pour bon nombre d'adeptes le but du voyage et une œuvre en soi. Tout voyage est une remise en question du quotidien dont il perturbe les rites et renouvelle le cadre. Le mobile du voyage est une mise en mouvement sinon en instabilité à l'origine des thématiques de certains carnettistes, qui peut participer à la régénération de la pratique plastique. Ainsi Nicolas Jolivot décline « manger ailleurs »⁴² dans une série de *carnetti* carrés, Chloé Fontaine s'intéresse dans son carnet au Japon à « s'habiller autrement »⁴³, thématique récurrente dans mes propres carnets, en particulier lors des attentes dans les aéroports internationaux⁴⁴, ou encore « dormir ailleurs », comme dans

³⁶ N. Bouvier, *L'usage du monde*, Genève, Droz, 1963, quatrième de couverture, rééd. Paris, Éd. René Julliard, 1964, ; Éd. La Découverte, 1985, 2015.

³⁷ Cf. Cahier d'images, p. 85, *Texte et image dialoguent*, N. Bouvier, *Carnet de route au Japon*, 1965.

³⁸ R. Barthes, art. *Aziyadé*, dans *Nouveaux essais critiques*, revue Critique n°297, fév. 1972.

³⁹ Catalogue *Gauguin, l'atelier des Tropiques*, p. 44, « Avant de partir pour l'Océanie, Gauguin avait lu le roman de P. Loti relatant ses amours avec une jeune Tahitienne », essai de C. Freshes-Thory, p. 62.

⁴⁰ P. Gauguin, *Noa Noa*, p. 105.

⁴¹ Loize, p. lettre XIX de P. Gauguin à D. de Monfreid datée d'octobre-novembre 1894.

⁴² N. Jolivot, *Chifan !*, autoédition, <http://nicolasjolivot.canalblog.com>

⁴³ C. Fontaine, *Mes Carnets au Japon*, Paris, Éd. Flammarion, 2002.

⁴⁴ Cf. Cahier d'images, p. 30-31, *La silhouette nue ou habillée*.

mon *Carnet d'opération*⁴⁵ à l'hôpital. En déplacement les dessins se nourrissent de l'être ailleurs et du plaisir des rencontres, qui sont de prime abord, des surprises visuelles. Sans chercher un dépaysement lointain, les transports en commun ou les salles d'attente fournissent généreusement des *castings* diversifiés⁴⁶. L'errance, ce mode de vie particulière au voyageur, est décrite par le photographe Raymond Depardon :

« L'errance n'est ni le voyage ni la promenade mais cette expérience du monde qui renvoie à une question essentielle : qu'est-ce que je fais là ? Pourquoi ici plutôt qu'ailleurs ? Comment vivre le plus longtemps possible dans le présent, c'est-à-dire être heureux ? Comment se regarder, s'accepter ? Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je vaudrais, quel est mon regard ? [...] Mais je refuse de parcourir le monde pour assouvir ce besoin obsessionnel, presque névrotique, que nous avons, nous photographes, à fixer, capturer l'histoire des êtres vivants, et remplir systématiquement nos photographies de figurants, habitants de la Terre, comme si nous étions en charge de rassurer la planète qu'elle est bien peuplée d'individus... Il me faut vivre cette quête qui est la mienne... Elle arrive à un moment, ni bon ni mauvais, elle est nécessaire... Pour être juste cette errance est forcément initiatique... mon regard va changer... Cette quête devient la quête du moi acceptable. »⁴⁷

Voyager c'est aller à sa propre découverte, plus que pour documenter la vie sur la planète. Le nomadisme nous habite mentalement avant d'être éprouvé par le corps. La nécessité d'une transformation intérieure que le voyage peut provoquer, participe déjà d'une forme de transport et d'émotion. Une manière symbolique de prendre possession de territoires inconnus consiste à reproduire la carte et à écrire un lexique de mots étrangers. Les pages d'introduction des carnets reprennent rituellement cette tradition de découverte d'un lointain. Collée ou redessinée et peinte à la main, la carte joue souvent le rôle de sommaire préalablement au voyage physique dans l'ordonnance des pages du carnet⁴⁸. En la reproduisant avec leurs moyens, dessin ou peinture, les artistes se projettent à leur manière sur la terre promise. Julien Béziat analyse ainsi la fonction de la carte :

⁴⁵ Cf. Cahier d'images, pp. 42-43, *Le Je dans le carnet*.

⁴⁶ M. Herranz, *Portraits on the road, dibujado en Barcelona y Terruel*, 20.05.2011 au 03.07.2011, Barcelone Freekhand.

⁴⁷ R. Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, Points, 2004.

⁴⁸ Cf. Cahier d'images, p. 35-36, *pages préliminaires du carnet : la carte*.

« Il y a ainsi, aux yeux de celui qui regarde, assimilation analogique – plutôt que mimétique – et immédiate de la carte à un espace référent inaccessible... Le langage cartographique s'efface derrière ce qu'il désigne, ce qu'il dessine.»⁴⁹

Attribut privilégié du voyageur, la carte est le moyen préalable de préparer l'itinéraire, de le vérifier pendant le voyage, et au retour le support-mémoire des espaces parcourus :

« Si la carte fonde une totalité, un monde cohérent et ordonné, elle n'en reste pas moins un monde en devenir. Car la carte, dans sa pratique, échappe à son créateur. C'est de ce point de vue que le terme de fondation prend tout son sens : il désigne aussi ce qui assure la stabilité d'une construction à venir [...]»⁵⁰

2. Le voyage : une impérieuse nécessité ?

Les mobiles particuliers du départ et de l'itinérance des artistes voyageurs déterminent la singularité de leurs carnets. En 1520, l'urgence de faire reconduire son allocation de peintre avait poussé Albrecht Dürer à partir avec sa femme et leur servante aux Pays-Bas pour rencontrer le nouvel empereur Charles Quint dont le sacre était programmé à Aix-la-Chapelle. L'artiste transforma ce voyage d'affaires en voyage d'agrément et de tourisme par voie fluviale et terrestre. Le journal du peintre, qu'il ne destinait pas à être lu, relate les détours qu'il fit pour admirer œuvres et monuments, et rencontrer de nombreuses personnalités. Il y a décrit avec force détails les réceptions par les guildes de peintres flamands, et les rencontres avec des personnalités locales, dont le peintre Quentin Metsys et le philosophe Erasme.

« À mes frais et dépens, le jeudi de la Saint Kilian, moi Albrecht Dürer, je pars avec ma femme pour les Pays-Bas⁵¹ [...] puis de là je pars à Bamberg où j'offre à l'évêque une peinture de la Vierge, la vie de la Vierge, une Apocalypse et des gravures pour la valeur d'un florin. Il me garde pour hôte et me remet un laissez-passer, plus trois lettres de recommandation. Et il règle ma note à l'auberge où 1847 j'avais dépensé environ un florin [...]»⁵²

Au XIX^e siècle, Christine Peltre relève dans le journal de l'expédition avec le peintre ethnographe Jean-Léon Gérôme en Orient en 1868, la détermination de :

⁴⁹ J. Béziat, article *Itinéraires cartographiques, re-présenter : un effet cartographique*, E. Bonnet dir., *Le voyage créateur*, Paris, Éd. L'Harmattan, p. 88.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ M. Hewak, S. Hugues, *Albrecht Dürer, Journal de voyage aux Pays Bas, op. cit.*, p. 3 : jeudi 12 juillet 1520.

⁵² *Id.* p. 15.

« Rencontrer des motifs de tableau et les peindre, tel fut notre but en partant pour l'Égypte. »⁵³

Quant à Eugène Delacroix, il confiait le mardi 8 octobre 1822 à son Journal :

« Il y a en moi quelque chose qui souvent est plus fort que mon corps, souvent est ragaillardi par lui. [...] Sans elle, je succomberai mais elle me consumera...c'est de l'imagination dont je parle, qui me maîtrise et me mène. »⁵⁴

Le voyage favorise la confrontation de la réalité et les fantasmes formés à partir de récits descriptifs, de lectures romanesques ou narrations de périples, d'images rapportées par les voyageurs ou publiées dans les guides lorsque se structure la littérature de voyage. Delacroix se remémorait dix ans après :

« Nous allions chercher un pays inconnu sur lequel on nous donnait les notions les plus bizarres et les plus contradictoires. C'était un an et demi après la prise d'Alger. Au moment où tout ce qu'il y avait de musulman au monde était profondément ulcéré de la brèche faite à l'antique réputation des Barbaresques et dans un pays beaucoup plus sauvage que tous les autres pays barbaresques [...] Un voyage dans le Maroc pouvait passer à cette époque pour aussi bizarre qu'un voyage chez les anthropophages [...] »⁵⁵

Le voyage permet parfois de renouer avec un héritage de migration : ce fut le cas de Gauguin qui, nourrisson, avait traversé l'Atlantique depuis le Havre jusqu'en Patagonie avec ses parents en 1847⁵⁶. Après avoir visité l'Exposition Universelle de 1890, le peintre déclarait :

« Je désire me rendre à Tahiti afin d'y poursuivre une série de tableaux sur le pays dont j'ai l'intention de fixer le caractère et la lumière. »⁵⁷

Voici ce qu'il espérait trouver à Tahiti :

« [...] Le merveilleux pays dans lequel je voudrais y terminer mon existence avec tous mes enfants. »⁵⁸

⁵³ P-M. Lenoir, *Le Fayoum, le Sinaï et Petra*, Paris, 1872, p. 1, cité par C. Peltre, *L'atelier du voyage, les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 27.

⁵⁴ J. Véraïn, *Eugène Delacroix, Journal, pages choisies*, Éd. Mille et une nuits, Paris, 2002.

⁵⁵ E. Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, (cahier 1B) L. Beaumont-Maillet, B. Jobert Barthélémy, S.Join-Lambert, Paris, Éd. Gallimard, coll. Art et artistes, 1999, p. 85.

⁵⁶ H. Perruchot, *La vie de Gauguin*, Paris, Éd. Hachette, 1961, p. 27.

⁵⁷ Catalogue Gauguin, *l'Atelier des tropiques, exposition au Grand Palais* 30 sept. 2003-19 janvier 2004, p. 63, *Lettre à Léon Bourgeois*, 15 mars 1891, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 15 mars 1891, Paris, Archives Nationales.

En 2007, Titouan Lamazou expose dans sa préface biographique :

« Depuis ce premier départ vers l'inconnu à 17 ans, je ne me suis jamais senti aussi bien chez moi qu'à l'étranger, pour la bonne raison qu'on y est pas censé adhérer aux conventions locales établies. »⁵⁹

Le navigateur reconnaît ici ce besoin de se défaire des liens affectifs ou encore des racines héritées de l'ancrage familial qui peuvent entraver le désir de connaissance et de réalisation personnelle. Le carnettiste doit-il sensibiliser a priori son regard aux spectacles qu'offrira le voyage ? Comme tout voyageur, le carnettiste se constitue un terreau d'images et d'impressions elles-mêmes germées de récits descriptifs, de romans, de guides de voyage et d'images rapportées par les voyageurs. Son imaginaire et son désir vont fermenter pour que s'invente et se développe le regard.

3. Inspiration et savoir-faire à l'épreuve du voyage

La paix d'Amiens signée en mars 1802 était le répit attendu par William Turner, voyageur solitaire, pour emprunter le Rhin, la voie naturelle de la mer du Nord vers le Sud du continent, et pour traverser les Alpes, régions mythiques pour les Britanniques. Son imagination peut-être aiguïlée par le récit de la première ascension du Mont-Blanc en 1786, puis un roman décrivant les Pyrénées et les Apennins⁶⁰ publié en 1794, l'artiste put se déplacer en sécurité sur le continent libéré de la mégalomanie napoléonienne. Les chutes du Rhin à Schaffhausen constituaient depuis toujours un spectacle parmi les plus mémorables sur le continent européen. Barrière naturelle, le Rhin fut rendu navigable puis longé de Cologne à Mayence par une route de très bonne qualité construite par l'armée française ; l'artiste anglais l'emprunta dès 1817. Le poète romantique anglais William Wordsworth⁶¹ qui le précéda dans les Alpes et en Italie en 1791, décrivait dans ses *lyrical sketches* le Rhin comme le *war's favourite playground*, le terrain de jeu de guerre préféré, résumant ainsi combien la magnificence du fleuve provoqua la conquête et les destructions

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ T. Lamazou, *Zoézoé, Femmes du Monde*, Paris, Éd. Gallimard, 2007.

⁶⁰ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolpho*, publié en 1794.

⁶¹ William Wordsworth, né le 7 avril 1770 à Cockermouth (Cumberland), mort le 23 avril 1850 à Rydal près d'Ambleside (Westmorland) poète anglais, « La poésie naît de l'émotion remémorée dans la quiétude [...] Il n'y a de bonne poésie que dans le déferlement spontané des émotions : ceci étant, les poèmes offrant quelque valeur, quel qu'en soit le sujet, ont toujours été écrits par un homme qui, doté d'une nature sensible exceptionnelle, les aura de plus mûrement réfléchis ».

de ses rives. C'est en se fiant aux guides de l'époque⁶² pour y relever les circuits pittoresques et les bonnes adresses, que Turner fixait son itinéraire sur le continent. Marqué par la représentation des plans d'eau de Claude Gellée, il avait le projet d'observer les effets de la lumière sur ces miroirs naturels pour les peindre in situ. Selon Pierre Wat, spécialiste du peintre, ses voyages étaient le moment du désapprentissage :

« Car chez Turner, le voyage est moins le lieu de la découverte que le moment de l'oubli. A l'art appris se substitue une autre expérience, dont la puissance de déconstruction du savoir académique est immense : l'expérience vécue par le voyageur. »⁶³

L. Gowing, biographe du peintre anglais, utilise le mot *to unlearn* pour qualifier la démarche de Turner, consistant à désapprendre les modes picturaux hérités et en inventer de nouveaux sur le terrain : « Ni table rase, ni nouvelle norme. »⁶⁴

De la même manière, Eugène Delacroix désapprend les leçons du néo-classicisme en Afrique du Nord. En mai 1831, son Journal recueillait l'état d'âme de l'auteur en ces termes :

« J'ai grand besoin de compensation à l'ennui qui me ronge [...] »⁶⁵

Et dès le 25 janvier 1832, après son débarquement à Tanger, cette lettre à son ami Pierret⁶⁶, révélait un état d'esprit bien différent :

« Nous avons débarqué au milieu du peuple le plus étrange [...] Il faudrait avoir vingt bras et quarante-huit heures par journée pour faire passablement et donner une idée de tout cela. [...] Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de lui voir échapper. »⁶⁷

Quant à Gauguin, grand voyageur dès l'enfance et peintre itinérant⁶⁸, il déclarait en 1891 ayant décidé de quitter la France :

⁶² Préface du catalogue *Turner en Europe*, op. cit. p.12 : le guide Baedeker, p. 2 : *The travellers's Complete guide through Belgium and Holland, A picturesque tour to France, Switzerland, on the banks of the Rhone, and through part of the Netherlands*, 1817.

⁶³ P. Wat, *Turner, menteur magnifique*, op. cit. p. 17.

⁶⁴ L. Gowing, *Turner, peindre le rien*, op. cit. p. 19.

⁶⁵ M. Serullaz, *Delacroix*, Paris, Éd. Fayard, 1989.

⁶⁶ Jean-Baptiste Pierret, ami de Delacroix, fut son correspondant privilégié quand il est en Afrique du Nord.

⁶⁷ E. Delacroix, *Correspondance générale*, A. Joubin, (dir.), Paris, Plon, 1935-1938, 5 vol.

⁶⁸ H. Perruchot, *La vie de Gauguin*, Paris, Hachette, 1961, p.12.

« Vous savez que j'ai un fond de naissance Indien, Inca et tout ce que je fais s'en ressent [...] C'est le fond de ma personnalité, à la civilisation pourrie je cherche à opposer quelque chose de plus naturel, partant de la sauvagerie.»⁶⁹

« Madagascar est encore trop près du monde civilisé [...] Je juge que mon art n'est qu'un germe et j'espère bien le cultiver pour moi-même à l'état primitif et sauvage. Il me faut pour cela le calme. Qu'importe la gloire pour les autres ! Gauguin est fini pour ici, on ne verra plus rien de lui »⁷⁰.

Arrivé auparavant sur l'Île de Pâques en janvier 1872, Julien Viaud, futur Pierre Loti, décrivait ainsi sa condition de dessinateur dans une lettre à sa sœur envoyée de Papeete :

« Il m'a fallu travailler d'arrache-pied par une chaleur affreuse, et faire souvent jusqu'à cinq éditions d'une même image. Il y en avait pour le ministre, pour l'amiral, le commandant, etc., tout le monde en voulait, on m'en demandait sans discrétion aucune, et il n'y avait aucun moyen de refuser. En somme je me suis beaucoup fatigué pour eux tous, et pas un ne m'en gardera reconnaissance, je pense»⁷¹.

Un autre contexte particulier de reportage dessiné fut celui de la Première Guerre mondiale ; Souvent affectés comme agent éclaireur ou brancardier, les artistes mobilisés ont témoigné de ce qu'ils avaient vu et vécu par leurs dessins. Sur commandement militaire ou de leur propre chef, de façon anecdotique ou topographique, ils ont étudié les paysages traversés, et consigné dans leurs carnets leur émotion face à la nature dévastée. Mathurin Méheut⁷², Renéfer⁷³ et Adrien Ouvrier⁷⁴ parmi d'autres, ont aussi laissé les portraits de leurs compagnons du front, ou des soldats ennemis croisés et des civils lors des permissions.

Plus près de nous dès la dernière décennie du XX^e siècle, Titouan Lamazou abandonnant sa carrière de navigateur en solitaire, traçait ses itinérances terrestres pour s'arrêter auprès des artistes autochtones – au Mali, Amadou Keïta, en Haïti, les *Sans Soleil* – Sergine André, Pierre Jean – à Cuba, Antonio Ferrer Caballo et en Australie, Pansi, en particulier. Guidé à la fois par sa curiosité vis-à-vis de « l'Autre » et sa vocation de peintre, il

⁶⁹ Lettre de Paul Gauguin à Théo Van Gogh, 20-21 novembre 1889, citée par Cooper dans le prologue du catalogue *Gauguin, l'Atelier des Tropiques*, op. cit. p. 12.

⁷⁰ Lettre de Paul Gauguin, sept. 1890, dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Éd. D. Guérin, Gallimard 1974, p. 64-65.

⁷¹ J. Viaud, *Journal d'un aspirant de la Flore*, op. cit. p. 131.

⁷² E. et P. Jude, *Mathurin Méheut 1914-18, Des ennemis si proches*, Rennes, Éd. Ouest France, 2014.

⁷³ G. Thierry, *Carnet de Poilu, leur vie racontée aux enfants*, fac-simile du carnet de croquis réalisé entre 1914 et 1916 par Jean Constant Raymond Fontanet alias Renéfer, destiné à sa fille de 8-10 ans, 11x15 cm, Paris, Éd. Albin Michel, 2013.

⁷⁴ A. Ouvrier, album de guerre, 11x15 cm, lavis de sépia conservé au Musée d'art et d'histoire de Vienne (Isère).

approche les pratiques vernaculaires⁷⁵ et apprend des savoir-faire locaux en reprenant lui-même pinceaux, papier et appareil de photo. Revenant sur son parcours d'artiste, Lamazou expose en introduction de son recueil de portraits de *Femmes du monde* :

« J'ai interrompu mes études aux Beaux-Arts au terme de la première année à l'âge de dix-sept ans pour partir autour du monde, mon sac de gouache en bandoulière et mes carnets sous le bras... Une allergie aux évidences imposées... »⁷⁶

Lors de notre entretien, il m'a confié que ses lectures d'écrivains étrangers, en particulier le prix Nobel de littérature égyptien Naguib Mafhouz⁷⁷, ou encore le cubain Gabriel Garcia Marquez l'avaient attiré vers la culture du pays, et guidé son itinéraire. Par la suite, ses voyages ont été préparés avec une stratégie d'approche qui s'apparente au journalisme professionnel, combinant tous les média à sa disposition – photographie, dessins, portraits gouachés, notes ethnographiques⁷⁸ – pour assouvir sa quête de témoignages sur les conditions de vie des autochtones et des femmes. Il s'est associé la collaboration d'un vidéaste documentariste formé à La Femis⁷⁹ et, sur place, celle de multiples interprètes. Puis la reconnaissance de sa démarche humanitaire par l'UNESCO, lui a valu la protection des casques bleus de l'ONU en Centre Afrique en 2011.

4. Être prêt à échanger avec l'Autre

A la manière des colporteurs d'autrefois, le carnettiste prévoit souvent dans son bagage des cadeaux emblématiques de son pays d'origine, une stratégie pour anticiper les rencontres à venir. Plus ou moins personnalisée, cette gratification représentera un trait d'union entre le lieu de départ et le lieu d'arrivée. L'artiste conçoit l'échange à sa façon, utilisant sa propre production comme matériau du troc. Le journal de Dürer signalé plus haut, nous a aussi transmis des détails concrets et édifiants sur les circonstances et le budget quotidien de son voyage. Ce recueil de notes de frais, débours et recettes relevés à chacune des étapes jusqu'à sa destination d'Anvers, lui avait servi de mémoire externe et nous révèle les nombreux échanges qui avaient ponctué son exil d'une année, loin de Nuremberg, sa ville d'attache. Son journal amalgame des réflexions artistiques et des détails pragmatiques,

⁷⁵ Cf. Cahier d'images, p. 44, *Portraits réciproques*.

⁷⁶ T. Lamazou, préface de Zoézoé, *Femmes du Monde*, op. cit.

⁷⁷ T. Lamazou, *Carnets de voyage, Carnet en Egypte*, Gallimard, 1998, p. 8.

⁷⁸ T. Lamazou, *Ténèbres au Paradis*, op.cit.

⁷⁹ La Femis, Ecole nationale supérieure des métiers de l'image et du son, créée en 1986, Paris 18^e.

témoigne des péripéties de la vie sociale et des négoce qui avaient rendu possible son voyage. Plus précisément, il y fait état du contenu des deux tonneaux hermétiques remplis de ses gravures et peintures en prévision de présents. En particulier, un portrait à l'huile du défunt empereur Maximilien I^{er} était destiné à sa fille l'archiduchesse Marguerite d'Autriche ; mais celle-ci le refusa. Ce journal contient l'inventaire des travaux sur grand format exécutés à la craie ou au fusain, exceptionnellement au pinceau, qu'il offrit ou vendait généralement avec un panneau de bois servant de monture. Ainsi Stan Hugue, nous livre ces extraits qu'il a traduits :

« Je fais le portrait d'une coiffe de femme à la demande des Orfèvres. Le facteur du Portugal me fait envoyer à l'auberge du vin de France et d'Espagne [...] Six personnes dont j'ai fait le portrait ne m'ont rien donné [...] j'achète du fusain et de la craie noire pour quatre *stüvers*⁸⁰ [...] »⁸¹

Erwin Panofsky⁸², auteur d'une étude approfondie de la vie de Dürer, distingue dans sa production artistique en voyage, les dessins qu'il destinait à autrui et ceux qu'il faisait pour son usage personnel, à la fois documents de son voyage et études préparatoires d'œuvres futures.

En 1832, le départ approchant, Eugène Delacroix s'était pourvu d'une provision de carnets et de papiers libres. Ces derniers, sur lesquels il a peints de nombreuses aquarelles⁸³, ont été offerts à son protecteur ou ses hôtes sur place, alors qu'il a conservé les carnets jusqu'à sa mort.

En janvier 1872, Julien Viaud débarquait sur l'Île de Pâques pour préparer avec l'équipage de la corvette militaire Flore, l'enlèvement d'une tête de statue. Son journal relate comment ayant sympathisé avec les habitants, il avait troqué ses vêtements militaires :

« Il fait presque jour quand je me rembarque dans la baleinière, avec l'idole. Mes cinq amis restent sur la grève, pour me suivre jusqu'à perte de vue. Seul le vieux chef, qui était descendu avec eux pour me reconduire, remonte lentement vers sa case et, le voyant si ridicule et lamentable avec sa redingote d'amiral d'où sortent

⁸⁰ Le *stüver* était la monnaie des Pays-Bas au XVI^e siècle.

⁸¹ Extrait du *Journal de Dürer*, M. Hewak, S. Hugue, *Albrecht Dürer, Journal de voyage aux Pays-Bas*, op. cit. p. 35.

⁸² E. Panofsky, *La vie et l'œuvre d'A. Dürer*, op. cit.

⁸³ M. Serullaz, *Delacroix*, op. cit. p. 142, Cf. lettre du 4 décembre 1831.

deux longues jambes tatouées, j'ai le sentiment de lui avoir manqué de respect, en concluant ce marché, d'avoir commis envers lui une faute de lèse sauvagerie. »⁸⁴

Quant à Gauguin, il confie à son manuscrit :

« Mes voisins sont devenus pour moi presque des amis, je m'habille, je mange comme eux. Quand je ne travaille pas, je partage leur vie d'indolence et de joie avec de brusques passages de gravité. »⁸⁵

Plus récemment Lamazou, au long de sa quête de l'humanité en particulier dans les pays les plus défavorisés, a rémunéré ses modèles, les employant selon un tarif horaire calculé par rapport au niveau de vie local, comme il le ferait pour un modèle professionnel en France⁸⁶.

Pour ma part, j'ai diversement imaginé mes transactions, emportant souvent des images, guides, livres et DVD ou parfois des spécialités gastronomiques pour mes hôtes francophiles. Sur place, j'avais produit les portraits de mes hôtes, enseignants vietnamiens, personnel hôtelier au Kenya, guides chinois qui les avaient acceptés, car je m'étais entraînée à cette pratique avant le départ. D'autres carnettistes, Stéphanie Ledoux, Elsie Herberstein, François Pessin témoignent de la même expérience. Il faut se préparer à recevoir de personnes inconnues vers lesquels nos pas nous portent, car elles sont heureuses de nous découvrir⁸⁷, de comprendre, grâce au carnet, les détails de l'itinéraire qui nous a mené vers elles, et d'appréhender une culture étrangère de cette manière. Elsie Herberstein témoigne ainsi de son expérience en Algérie :

« Ce sont les habitants d'Alger, rencontrés au hasard lors de nos explorations dans les rues la ville, qui nous ont fait découvrir chacun leurs quartiers et ouvert les portes de leur maison, accueilli dans leurs familles [...] »⁸⁸

Elle rapporte les paroles d'un homme à l'âge avancé - s'avérant être Ali Khodja, professeur aux Beaux-Arts d'Alger - qui jette un regard sur son dessin alors qu'elle pose la couleur :

⁸⁴ P. Loti, *L'Île de Pâques, journal d'un aspirant de la Flore*, Saint-Cyr sur Loire, Éd. C. Pirot, 2006, p. 128.

⁸⁵ P. Gauguin, *Noa Noa*, CAG, Musée du Louvre, Paris, p. 67.

⁸⁶ Cf. Annexe 1, entretien avec T. Lamazou.

⁸⁷ Cf. Cahier d'images, p. 45, *Portraits consentis*, F. Pessin, F.-H. Berlèque, *Le Kenya en Deuche*, Éd. Du Palmier, Nîmes, Coll. *Tôles Ondulées*, p. 58, p. 108 à 122, 2012.

⁸⁸ P. Argod, *L'art du carnet de voyage, op. cit.* p. 79.

« Cela fait bien longtemps que nous n'avons pas vu quelqu'un dessiner dans la rue. Continuez ! »⁸⁹

Il faudra accepter leurs commentaires et peut-être leurs réprobations, quant au point de vue exposé à la vue de tous. Crayonner en marchant, ou installer son atelier portatif en plein air peut paraître étrange, parfois provocant, et mettre en alerte celui qui n'est pas familier de cette pratique⁹⁰. Je me souviens d'un incident à la douane de Malindi au Kenya en 2000, mon bloc de papier aquarelle encore enveloppé ayant fait l'objet d'un interrogatoire suspicieux ; quelques phrases explicatives et la démonstration de la pratique ont réussi à dissiper les soupçons par Lors de sa conférence à Clermont-Ferrand en novembre 2016, Stéphanie Ledoux, a témoigné d'une réaction de défiance de la part d'une jeune fille dessinée au fin fond de l'Afrique, qui, voyant son portrait, l'avait rejeté comme une forme maléfique. Et dans *L'art de réaliser un carnet de voyage*, Cécile Filliette rapporte elle aussi, une mésaventure sur un marché guatémaltèque :

« Je me souviendrai toujours de ce marché au Pérou : une vieille femme, déléguée par toutes les marchandes, m'a barbouillé le visage de cirage noir pour se venger de mes premières esquisses. »⁹¹

Être informé des interdits peut prévenir d'une situation embarrassante voire hostile à éviter, en l'occurrence cette perception du dessin. Bénéficier d'hôtes, de guides attentifs ou indifférents aux conditions particulières de la pratique du carnet de voyage, être seul ou entouré, sont autant de paramètres suscitant le choix d'une destination plutôt qu'une autre pour le dessinateur.

5. Négocier avec la déstabilisation

Delacroix au Maroc, Alexandra David-Néel en Mongolie, Claude Lévi-Strauss dans les tribus de la forêt amazonienne, Nicolas Bouvier au Japon, Titouan Lamazou chez les Kamayuras⁹² dans la réserve brésilienne du fleuve Xingu, ont rencontré l'incompréhension, parfois l'hostilité des autochtones. Ainsi Lamazou témoigne-t-il sur le moment :

⁸⁹ Z. Hafs, E. Herberstein, *Alger Simples confidences*, Paris, Jalan Publications, 2005, p.121.

⁹⁰ Cf. Annexe 1, Entretien avec T. Lamazou.

⁹¹ C. Alma Filliette, *Carnets de voyage, l'art de les réaliser*, Paris, Éd. Dessain & Tolra, 2010, p. 24.

⁹² T. Lamazou, *Zoézoé Femmes du Monde*, op.cit.2007.

« J'ai choisi diplomatiquement la fille du chef pour représenter la communauté. Elle était gênée de mon intérêt pour elle [...] En une semaine au village, je me suis rendu compte que leurs principales occupations étaient de se laver et à se décorer, l'une entraînant l'autre [...] en lui proposant d'intervenir sur son portrait, j'avais découvert un terrain de complicité ainsi avec l'artiste Nadia. »⁹³

Et avec le recul :

« Force a été de me rendre compte rapidement du mal fondé de mon projet initial : le génocide indien du Brésil a bien eu lieu et, de manière plus ou moins insidieuse se perpétue sous nos yeux. »⁹⁴

Privilégiant toujours le témoignage direct, l'artiste voyageur impliqué aux côtés d'une ONG au Nord-Kivu dans un programme d'aide aux femmes des Grands Lacs, a rencontré ces victimes de viol de guerre. Sous la protection des Casques Bleus de l'ONU, il a fait et portraits et recueilli les paroles des modèles rencontrés⁹⁵. Si au départ, la finalité des voyages de Lamazou était d'accumuler les images, le carnet est devenu le dispositif d'amorce de la rencontre et l'entrée en matière qui mettra l'hôte en confiance face au visiteur pacifique, dont les actes sont immédiatement visibles. La visite était un acte vers l'autre, et la reconnaissance de son expérience propre.

Andreas Fohr⁹⁶, artiste contemporain intervenant sur le paysage, définit le temps du voyage comme moment de dé-placement, qui favorise la réinitialisation des systèmes sensoriels physiques et psychiques et ainsi le voyage comme un acte de création⁹⁷ :

« Le voyage est en effet partie intégrale du projet artistique ni outil, ni moyen, ni but, mais participe du même corps, de la même envie. »⁹⁸

Dans le déplacement, le voyageur rompt avec ses habitudes, se crée d'autres repères et révisé son mode d'être en société moyennant en particulier la communication orale.

« Où je ne me trouve, je ne me trouve pas. »⁹⁹

⁹³ Cf. Cahier d'images , p. 52, *Echange de savoir-faire*, T. Lamazou, *Portrait de Nadia*, gouache aquarellée sur papier, format 40 x 30 cm environ.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ A. Fohr, *article Rencontrer le hasard*, dans *Le voyage créateur*, E. Bonnet (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, 2010, p. 272.

⁹⁷ *Id.*, E. Bonnet, p. 270.

⁹⁸ *Ibid.* p. 269.

⁹⁹ *Ibid.*

Cette manière d'aphorisme résume l'acte volontaire de dépaysement.

6. Se familiariser avec le parler autochtone ?

Eugène Delacroix bénéficia de l'introduction officielle de la mission du Comte de Mornay¹⁰⁰ pour l'organisation diplomatique du voyage, et des services du secrétaire interprète du roi Charles X, Jérôme Antoine Desgranges¹⁰¹. Protégé et légitimé en particulier auprès du Pacha Mouley Abd-err-Rahman, il devint par ailleurs familier du *drogman* des familles juives, Abraham Benchimol¹⁰², grâce auquel il fut introduit dans un harem.

Dans son Journal à l'Île de Pâques en 1872, Julien Viaud a noté différentes formules qu'il apprend de la langue parlée des Pascuans :

« Tout le monde nous tend la main en nous disant : *ya orana tayo* (bonjour amis). »¹⁰³

Yves la Prairie souligne son « ardent désir de communiquer avec les populations qui le pousse à apprendre au plus vite les éléments de la langue, d'autre part sa faculté peu commune de se mettre dans la peau, voire dans le vêtement, de ses interlocuteurs. »¹⁰⁴

En 1981-82, Tétouan Lamazou apprend le *Tacherait*¹⁰⁵ pour mieux être accepté dans les villages du Haut Atlas marocain onze mois durant. Pour la suite de ses voyages en quête des *Femmes du monde*, il s'entourera d'interprètes pour négocier l'autorisation de faire ses

¹⁰⁰ Charles de Mornay (1803-1878) est placé en octobre 1831 à la tête d'une mission diplomatique française auprès de Muley Abd-err-Rahman, sultan du Maroc, dont le but était d'apaiser les tensions franco-marocaines nées de la colonisation de l'Algérie. Le diplomate, anxieux à l'idée d'entreprendre seul un si long voyage, avait souhaité inviter un artiste à l'accompagner. Sa maîtresse en titre, l'actrice Mademoiselle Mars, lui recommande de proposer au jeune « Eugène Lacroix » de participer à l'expédition (lettre de Mademoiselle Mars à son ami Randouin, sous-préfet de Dunkerque (publiée dans Dupont, p. 193-194, note 1, cité dans Jobert, p. 140).

¹⁰¹ Jérôme Antoine Desgranges (1784-1864), petit-fils de l'orientaliste Denis-Dominique Cardonne, intègre l'École de Jeunes de langues pour devenir interprète à Paris et Constantinople à partir de 1793. Il fut nommé secrétaire interprète pour les langues orientales, attaché au ministère des Relations Extérieures en 1811, puis au ministère des Affaires étrangères en 1816, et participa à de nombreuses missions au Proche-Orient. Delacroix cite ce dernier en se remémorant le voyage au Maroc, dans une lettre à Charles de Mornay du 30 juillet 1838. Dans son Journal, le peintre fait mention d'un dîner chez Desgranges en février 1852 (Hannosh, t. I, p. 580).

¹⁰² *Portman* signifie interprète officiel dans l'Empire Romain.

¹⁰³ P. Loti, *L'île de Pâques, Journal d'un aspirant de la Flore*, Saint-Cyr sur Loire, Éd. C. Pirot, 2006, p. 48.

¹⁰⁴ *Id.* Préface de l'édition revue, p. 15.

¹⁰⁵ Note du Musée du quai Branly : dans la plaine du *Souss*, les *Rwayes*, poètes héritiers de la noblesse tribale des *Chleuhs*, s'expriment dans la langue *tatchelaït*, et déclament avec magnificence une autre vision de la vie.

études portraits. Pour mes propres séjours en Asie, en Afrique du Nord, en Orient, en Europe, j'ai compté sur ma connaissance de l'anglais et sur mes guides, interprètes et hôtes locaux, plus particulièrement des enseignants de Français autochtones. Généralement, les carnettistes leur rendent un hommage en produisant leurs portraits¹⁰⁶.

7. Voyager en solitaire, à deux ou de concert ?

Dürer voyagea en compagnie de sa femme Agnès et de leur servante tout au long de l'année de son périple aux Pays-Bas. Cependant le peintre préférait partir seul pour visiter les alentours, laissant alors ses deux compagnes dans les auberges. Le portrait rapproché qu'il fit de son épouse¹⁰⁷ nous documente aujourd'hui sur sa tenue de voyage, visage et gorge couverts, sur sa présence distraite qui dérobe son regard au peintre. Celui-ci l'a représentée sur la page de format oblong, où il avait déjà dessiné une jeune fille de Cologne avec coiffe, et Agnès apparaît dans une proximité contingente, provoquée parce que l'artiste économisait le papier de son carnet¹⁰⁸. La présence de ses compagnes a-t-elle facilité les contacts de Dürer avec les habitantes ? Quant à Victor Hugo, il voyageait accompagné de sa maîtresse Juliette Drouet, à l'écart de la famille officielle. Ce fut le cas de son voyage vers le Rhin en 1842.

Turner fut un farouche solitaire. Profitant de la stabilité politique restaurée sur le continent européen, une fois la paix d'Amiens signée le 25 mars 1802, il avait emprunté les mêmes itinéraires à plusieurs reprises, mais il variait les modes de déplacement, bateau de croisière sur les fleuves, diligence sur la terre ferme, cherchant le meilleur et le plus confortable poste d'observation sur le paysage en fonction des silhouettes des rives, et des effets de réflexion de la lumière. Libre de son temps et de son itinéraire, l'artiste a suivi son propre rythme pour consacrer entièrement son temps à sa recherche. À l'inverse, Delacroix, voyageant en terre musulmane au sein d'un convoi diplomatique, fut presque toujours escorté d'une nombreuse troupe indigène dont il craignait les comportements parfois provocateurs. Le peintre entouré d'un interprète et d'un diplomate – dont il fit le portrait à plusieurs reprises¹⁰⁹ – s'adapta aux modalités très contraignantes de l'expédition qui voyageait en bateau, à dos de mule ou à pied : ses pages de croquis décrivent très

¹⁰⁶ Cf. Cahier d'images, pp. 44-53, *Portraits*.

¹⁰⁷ M. Hewak, S. Hugue, *op. cit.*

¹⁰⁸ Cf. Cahier d'images, p. 48, *Rencontres sur la page : portraits doubles*.

¹⁰⁹ Cf. Cahier d'images, pp. 40-41, *Le carnet comme miroir, l'autoportrait dans le carnet*.

précisément les mules et chevaux attachés aux piquets et les campements en pleine nature¹¹⁰.

Plus récemment en 1998, le lauréat d'une bourse de la Guilde européenne du raid Bertrand de Miollis a sillonné l'Extrême-Orient en solitaire à moto¹¹¹. Dans la série « *Carnets de voyage* » d'*Arte* qui suivait son périple en Mongolie, il déclarait que son mode de transport le rapprochait des habitants. Par la suite, ce carnettiste a accompagné un journaliste et un photographe pour suivre la mission des Casques Bleus en Irak¹¹². Des collaborations artistiques se tissent spontanément pour couvrir des missions de reportage sur des territoires en conflit. Lamazou a pratiqué différents « équipages » avec Karin Huet, sa compagne ethnographe au Maroc en 1981-82, puis avec leur fille adolescente en Egypte, puis en solitaire en Afrique francophone, au Japon en 1998. À partir de 2005, il s'est associé avec un jeune caméraman pour recueillir dans les territoires du Nord Kivu les témoignages des Africaines victimes des viols de guerre¹¹³. En 2014, le Prix du carnet de voyage de Clermont-Ferrand récompense le trio constitué par le dessinateur Bruno Plogue, la romancière Véronique Massent et le photographe Marc Abel¹¹⁴ pour leur reportage à six mains associant dessins, photographies et textes en Palestine où ils ont été accueillis par les familles et l'association France Hébron. Le carnettiste qui voyage seul, connaît sans doute une plus grande liberté d'action mais ne bénéficie plus de la protection de ses compagnons, précieuse dans un environnement inconnu où tous les repères sont à trouver. Enfin, c'est en famille, avec sa femme et leurs deux jeunes enfants que Nicolas Jolivet a choisi de voyager, pour un séjour prolongé de plusieurs mois et ses carnets de Chine rapportent les aventures partagées en famille avec des dessins qui ne sont plus produits sur le vif mais en différé dans la chambre d'hôtel.

L'art du carnet serait donc un moyen pour nouer des liens entre étrangers par l'enthousiasme et l'émotion qu'il déclenche. Pourtant l'émotion n'est pas toujours favorable. L'œil intrigué du passant se faufile cherchant à surprendre la genèse d'une image sur la double page entrebâillée du carnet ou sur l'album à spirale plus exposé. Le

¹¹⁰ Cf. Cahier d'images, pp. 95-98, *Le carnet et les transports*.

¹¹¹ vimeo.tv/documentaire/carnets-de-voyage-le-cambodge-avec-bertrand-de-miollis#play.

¹¹² A. de la Grange, T. Goisque, B. de Miollis, *Irak Année zéro*, Paris, Éd. Gallimard Découvertes, 2004.

¹¹³ T. Lamazou, *Ténèbres au Paradis*, Paris, Éd. Gallimard, 2011.

¹¹⁴ M. Abel, V. Massenot, B. Pilorguet, *Salaam Palestine*, Antony, Hauts de Seine, Éd. *La boîte à bulles*, 2013, Cf. Cahier d'images, pp. 88, 109.

plus souvent le curieux veut observer un savoir-faire et saisit l'occasion d'une conversation possible avec le carnettiste qui à sa façon l'aurait engagée en dessinant. L'opportunité se présente alors de vérifier l'universalité de son langage graphique. Le carnet comme médium engage le dessinateur et transforme le spectacle en échange avec son public éphémère.

Lors de la préparation d'un voyage, la reconnaissance préalable du parcours sensibilise le regard, conforte le désir d'immersion dans une culture ou un environnement. Ce qu'a fait Jolivet en Chine avant d'y organiser son périple familial. Mais le soldat Adrien Ouvrier, jeune étudiant aux Beaux-Arts mobilisé en 1914, n'a pas eu ce loisir et il commente ainsi l'échantillon de carte d'état-major qu'il insère un dans son petit carnet de route¹¹⁵:

« C'est dommage de passer par là sac à dos car tout y est beau [...] »¹¹⁶.

Mais pour réussir son voyage, s'agit-il de s'imprégner au préalable en consultant des guides ou des études et en repérant les événements intéressants ou au contraire, de rester dans l'ignorance des spectacles de la destination, pour les découvrir avec plus de surprise ? Déjà sensibilisé, le carnettiste sera-t-il plus rapide à retranscrire sa vision ? Affûter son regard donne-t-il un point de vue plus perspicace ? Lorsque l'immersion se fait sans préparation dans un milieu inconnu, la sensation est certes plus surprenante. Le choix de la saison est stratégique pour acclimater son corps au milieu étranger, et à l'expérience, j'ai constaté que le papier, support du dessin, réagit aussi au climat. Cependant la préparation même minutieuse du voyage ne peut anticiper en particulier les aspects émotionnels, et ce n'est qu'au contact du pays que se révéleront les aspirations du futur voyageur. Ainsi par exemple, Dürer a transformé son voyage d'affaire en voyage de découverte ; les rencontres inattendues – une baleine échouée, un phoque inconnu, des scènes villageoises, le débarquement d'œuvres d'art d'Amérique du Sud dans le port d'Amsterdam et la rencontre d'artistes locaux – ont stimulé son insatiable curiosité et il a rapporté un ensemble d'objets extraordinaires, achetés ou échangés.

Le voyage organisé est un cadre différent que privilégie un carnettiste habitué depuis 2012 du *Rendez-vous du carnet de voyage* de Clermont-Ferrand, Pierre Creux¹¹⁷, architecte de

¹¹⁵ Cf. Cahier d'images, pp. 34, 35, *Pages préliminaires du carnet : la carte*. Adrien Ouvrier, *Carnet de Guerre*, 24 octobre 1914.

¹¹⁶ R. Lauxerois, *Adrien Ouvrier, carnets et croquis de guerre 1914-1918*, op. cit., p. 161.

formation, travaillant en équipe. Lors du stage « *Dessiner c'est voir* » qu'il animait, il a exposé sa stratégie et ses mobiles : il s'imprègne des couleurs, des formes, des styles de la production plastique et graphique du pays dans lequel il se déplace en feuilletant au préalable des catalogues, en étudiant les formes d'art vernaculaires. C'est de cette manière qu'il anticipe l'harmonie colorée de son assortiment de feutres TRIA, sa technique de prédilection, héritée de sa pratique d'architecte.

Un autre carnettiste, François Pessin, ingénieur automobile, voyage avec ses compagnons passionnés de voitures *Deux-chevaux*, préparées mécaniquement pour un raid au Kenya sur les traces de la « Croisière noire Citroën »¹¹⁸. Pour ma part, j'ai testé les différentes formules de voyage, en solitaire, à deux et en famille, en accompagnatrice scolaire ou en groupe organisé d'adultes, inconnus ou amis. S'accommodant des différentes situations, mon activité de dessinatrice a produit des carnets plus ou moins grands selon le temps disponible.

Les guides papier ou les informations sur la toile, informent sur les us et coutumes ; il est important aussi d'entendre la langue et de scruter son écriture, d'être renseignée sur la nourriture et sur l'histoire du pays, de se constituer quelques repères lexicaux avant de poser un pied sur le sol hôte. En 2012, les comptes-rendus de carnettistes présents au *Rendez-vous de Clermont-Ferrand* avaient préparé mon immersion en Israël et en Palestine, m'affranchissant des clichés véhiculés par les grands médias d'information. Avant de partir en Égypte après les événements de la place Tarir au Caire, j'avais été particulièrement attentive aux informations et avais lu quelques auteurs réputés du pays¹¹⁹. Quelques films fameux, anciens et récents¹²⁰, et la comparaison des guides touristiques de différentes catégories m'avaient imprégnée de l'ambiance de la capitale égyptienne. Puis, j'ai étudié les images rapportées par des artistes du XIX^e siècle, celles de David Roberts¹²¹,

¹¹⁷ Cahier d'images, p. 51, *Portraits de carnettistes*, feutre, 2013.

¹¹⁸ F. Pessin, F. H. Berleque, *Le Kenya en Deuche*, Éd. Tôles ondulées, *op.cit.*

¹¹⁹ A. El Azwani, *L'immeuble Yacoubian*, 2002, Éd. Merit, *Chroniques de la révolution égyptienne*, Éd. Gallimard, 2011, N. Mahfouz, *La Belle du Caire*, trad. P. Vigreux, Éd. Gallimard, 2001, Douglas Kennedy, *Au delà des Pyramides*, Éd. Belfond, 2010, les guides *Géo Guide*, *Only Planet*. Guide Encyclopédie du voyage, Éd. Gallimard, 2011.

¹²⁰ Le film franco-américain israélien d'Eran Kolirin, *La Visite de la fanfare*, 2007, *L'immeuble Yacoubian*, 2006, adapté du roman du même titre A. El Azwani par Ahmed Marwan.

¹²¹ David Roberts né à Edimbourg 1796, mort à Londres en 1864 - a voyagé en Égypte et produit 3 carnets de croquis de 1838 à 1839 d'Alexandrie à Abou Simbel, conservés au *Victoria & Albert Museum* à Londres,

celles de Louis Antoine Crapelet au département des Arts Graphiques du Musée du Louvre¹²², de Tétouan Lamazou et de Jean-Claude Fauchon¹²³. En me retrouvant à l'aéroport du Caire, le choc sensoriel ressenti lors de mon transport à l'avant d'un taxi conduit de façon *jamesbondesque* dans une circulation indisciplinée, a achevé de m'immerger dans la réalité contemporaine du pays. Instantanément préjugés et appréhensions se sont dissous dans la réalité ambiante, m'installant au présent dans mon aventure pour regarder, marcher, adresser la parole aux Égyptiens qui m'accueillent parmi eux. Par la suite, la visite au Musée des Antiquités Égyptiennes du Caire, la rencontre avec le masque mortuaire de Toutankhamon, a fait sourdre une émotion d'enfance profondément enfouie. Pour mes dix ans, je me faisais offrir le livre publié à l'époque sur la fabuleuse découverte du tombeau de ce jeune pharaon dans la Vallée des Rois. En me promenant dans le souk de la capitale égyptienne, j'ai revu les aquarelles de L-A. Crapelet¹²⁴, qui avait initié mon regard aux ruelles du Caire bordées de bâtiments hauts, surmontés de minarets et ombrées par des palmiers, aux passants vêtus de *galabyas*, aux rues traversées par des ânes et des chameaux. La luminosité particulière du ciel, les couleurs ensablées de la ville, les silhouettes des monuments, les mouvements des passants de la Nécropole du Caire étaient déjà présents dans les aquarelles des maîtres du XIX^e siècle consultées au Département des Arts Graphiques¹²⁵.

Un cas particulier de voyage est celui des artistes mobilisés pendant les guerres ; ils ont produit leurs carnets illustrés et peints, mais n'avaient pas eu le temps d'accomplir le rituel d'imprégnation et de sensibilisation à leur destination. Le 2 août 1914, dans toutes les garnisons de France, ces jeunes gens pouvaient-ils se réjouir de l'ailleurs vers lequel ils allaient s'acheminer ? Dans leur barda de fantassins, des petits carnets de route de format de poche avaient été prévus pour ménager un espace sommaire d'expression personnelle pendant leur voyage forcé. Découverts dans les archives du Musée de Vienne, ville proche

contribuant à l'édition du monument *La description de l'Égypte*, publié en 1840. « Nous sommes un peuple de nains visitant une nation de géants ». W. Schuler, *En Terre Sainte, Paysages* de David Roberts, 1839.

¹²² L.-A. Crapelet né à Auxerre en 1822, mort à Marseille en 1867, a étudié dans l'atelier de J-B. Corot (1796-1875). Il a voyagé en Algérie puis en Égypte de 1852 à 1854.

¹²³ J.-Cl. Fauchon. *Égypte : de la Nubie au Sinai*, Paris, Éd. Hatier, 1990.

¹²⁴ Cf. cahier d'images, p. 116, *Place dominée par un minaret au Caire*, rf 5950 r, 1852-1854, CAG Louvre, Paris.

¹²⁵ Cf. cahier d'images, p. 16, *La couleur bistre*.

de Lyon, les carnets d'Adrien Ouvrier¹²⁶, témoignent des panoramas des régions traversées dans les conditions de la guerre.

¹²⁶ Cf. cahier d'images, p.111, *La conservation des carnets*.

Chapitre II.

Se préparer à dessiner en voyage

1. Une question de support

L'histoire du croquis et du dessin d'ébauche ou d'apprentissage commence bien avant l'invention du papier, comme l'a révélé l'exposition *L'art du contour, le dessin dans l'Égypte ancienne* : la diversité des matériaux de petit format avait, dès cette époque, servi l'inspiration créative des scribes de contours¹²⁷. Papyrus, *ostraca*¹²⁸, fragments de peintures, objets en terre cuite ou crue, morceaux de cuir, ont ainsi conservé l'expression graphique « radicalement utilitaire », selon la définition de l'égyptologue J. Yoyote¹²⁹. Retrouvés parmi les débris des chantiers des monuments funéraires, ces brouillons¹³⁰ minuscules qui tiennent dans la paume d'une main¹³¹, présentent parfois une correction du tracé dans une couleur différente. En Extrême-Orient, les premiers idéogrammes furent retrouvés sur des os et des écailles de tortue tenant également dans la paume. Ce sont aussi les dimensions moyennes d'une main – 18 x 10 cm – qu'adopteront pour format Gervais Charpentier, libraire-éditeur français, « père du livre de poche »¹³², et Eugène Rouilhac, son imprimeur¹³³. De même, les

¹²⁷ Les *scribes de contours* étaient spécialisés dans les dessins, complémentaires des scribes des hiéroglyphes proprement dits.

¹²⁸ Durant l'Antiquité égyptienne, grecque, romaine, l'*ostracon* fut un support de gravure, d'écriture au calame, de peinture pour des notes de peu d'importance (liste de course, vote, brouillon) qui n'étaient pas destinées à l'archivage. Les *ostraca* figurés datent du Nouvel Empire égyptien, plus particulièrement de 1550 à 1079 avant J.C. Bien que le mot signifie *coquille* en grec ancien, le support est constitué d'un tessou de poterie en terre cuite destiné au rebut, mais il peut aussi être un fragment de pierre calcaire. L'inscription se déploie de façon subordonnée à la forme – éclat et brisure – obtenue par hasard. De dire d'archéologue, l'ostracon est indestructible mais devient de plus en plus illisible et fragmenté.

¹²⁹ Dossier d'Archéologie, numéro spécial n°1, G. Andreu-Lanoë coord., Dijon, Éd.Faton, 2013, p. 3. « L'œuvre se devait d'être efficace et fonctionnelle selon la doctrine officielle de l'administration égyptienne », Exposition *L'art du contour : le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, 2014, Musée du Louvre.

¹³⁰ Le premier jet est ce qu'on écrit d'abord pour le mettre ensuite au net ; le brouillon désigne par conséquent à la fois la nature du support et celle de l'intention, la forme pouvant être le papier ou la formulation orale.

¹³¹ Cf. Cahier d'images, pp. 3-10, *Les supports*.

¹³² Y. Johannot, *Quand le livre devient poche*, PUG, coll. Actualités-Recherches /Sociologie, 1978.

¹³³ La collection de la Bibliothèque Charpentier paraît en effet au format 18,3x11,5 cm en 1838.

carnets tiennent-ils d'une norme dimensionnelle générique, appropriée au travail d'écriture à la main, sur le terrain, qui définissent les complicités haptiques¹³⁴ de la main et du carnet.

Notre objet d'étude, le carnet ou l'album, s'inscrit dans la filiation des codices ou cahiers de parchemin¹³⁵ sur les folios desquels, les premiers chrétiens recopiaient les psaumes pour les emporter et les lire à la messe. Le format est plus ou moins normé, relativement aux dimensions de la feuille pliée *in quarto*¹³⁶. Quadrangulaire par rigueur géométrique sous l'effet de la règle de superposition et de pliage, le format est rectangulaire ou carré¹³⁷. Le feuillet, s'il est découpé, restera volant, sans quoi il reste tributaire du cahier obtenu par pliage de la feuille, articulé aux autres, collé, cousu ou broché. Voyageur insatiable, William Turner pliait de grandes feuilles ou roulait des carnets¹³⁸ pour qu'ils s'adaptent aux dimensions de sa poche, soit environ 20 x 20 cm. En 1775, date de naissance du peintre, « le promeneur solitaire » que fut Jean-Jacques Rousseau confessait :

« Je n'ai jamais rien pu faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier. C'est à la promenade au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies que j'écris dans mon cerveau... »¹³⁹

Quant à Léonard de Vinci, il utilisait des formats particulièrement restreints, conçus et fabriqués pour tenir dans sa poche, ainsi que l'a mis en évidence l'exposition organisée par le Cabinet des Arts Graphiques du Musée du Louvre¹⁴⁰. Quatorze carnets de Léonard de Vinci conservés depuis la fin du XVIII^e siècle à la Bibliothèque de l'Institut de France¹⁴¹

¹³⁴ La dimension haptique, ou l'œil digital, désigne l'ensemble des perceptions et connaissance captées par le toucher et la saisie par la main.

¹³⁵ L. Capron, *Codex Hagiographiques du Louvre sur papyrus*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

¹³⁶ L'*in-quarto* est une forme de livre où la feuille imprimée a été pliée deux fois, une fois dans chaque direction, donnant ainsi quatre feuillets soit huit pages.

¹³⁷ Le format carré est le produit d'une mesure précise obtenue à l'aide d'une règle et d'une découpe alors que le format reproduit par homothétie ou par pliage, celui de la feuille entière rectangulaire.

¹³⁸ *Catalogue Turner en Europe, Rhin, Meuse et Moselle* p. 59, note 54: « A l'évidence Turner garda ce petit carnet à portée de main pendant tout son voyage. Il est naturel qu'il l'ait entamé à l'envers car il y consigna en Flandres des scènes paysannes ainsi que des études sur le style de vie local [...] ».

¹³⁹ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, livre III manuscrit autographe, 1769-1771, 2 volumes de 18,4 x 11 cm. *Les Confessions*, texte établi par B. Gagnebin et M. Raymond, préfacé par J.-B. Pontalis, Paris, Éd. Gallimard, 1972.

¹⁴⁰ Exposition *Les manuscrits de Léonard de Vinci* organisée par le Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre du 9 mai au 14 juillet 2003.

¹⁴¹ Les dimensions du *Codex du vol des oiseaux* sont 23,1 x 15,4 cm conservé à Turin, Biblioteca Reale, celles du *Codex Ashburnham* sont 21x16 cm, du *Manuscrit A* sont 21x14,3 cm, du *Manuscrit K* sont 9,9 x 6,6 cm conservés à l'Institut de France, Paris.

ont été préservés dans leur état initial, c'est-à-dire ouvrages entiers, manuscrits, parfois sur un papier spécialement préparé pour le dessin à la pointe d'argent.

Si les écrivains en déplacement privilégient un calepin de tout petit format égal ou inférieur à la taille de la poche, l'usage est différent pour les artistes voyageurs comme nous allons l'examiner.

2. Le support = une programmation ?

Le pliage a-t-il donné l'idée de séquence des images ? L'usure des plis aurait-elle généré le principe des cahiers ? La couture les lia à nouveau par le malin passage d'un fil de l'un vers l'autre, de l'extérieur à l'intérieur de leurs plis parallèles. Peut-être ont-ils été séparés par découpage au couteau d'un des plis orthogonaux ? La couture parallèle des autres plis¹⁴² recrée ensuite la reliure, la colle venant renforcer la couture, s'insinuant dans le grecquage¹⁴³ pour souder fil et papier et assurer une liaison, à la fois souple et fixe. Précisons que toutes ces opérations de renforcement et de fixation du support, ainsi que la reliure des folios, sont parfois réalisées au retour.

Léonard de Vinci dessinait dans de petits carnets, se ménageant une manière de liberté et de cadre pour sa pensée à l'extérieur de l'atelier. De plus grand format, Le *Codex du vol des oiseaux*¹⁴⁴, consacre la double page à une observation du vol forcément en plein air, mais peut-être dessinée de mémoire sur le feuillet pour y être commentée, le dessin sur papier étant l'ultime étape du travail de regard. Ce manuscrit révèle sa méthode d'analyse du visible dans une mise en page rigoureuse où les remarques descriptives marginales des dessins, sont dans l'écriture inversée qu'il avait inventée. Le papier peut être lu à l'endroit, par transparence ou réfléchi dans un miroir. La figure, naturellement symétrique ou réversible, elle reste lisible même inversée. La page du carnet serait le dispositif bidimensionnel, tel le métier à tisser, susceptible d'entrelacer les influx de la vie propre de l'esprit et de l'inspiration par l'environnement extérieur. L'écrit rassemble les fonctions de la permanence de l'inscription d'une part et, d'autre part, de la transmission de la mémoire

¹⁴² M. Ryst, *Carnets et albums comment les relier*, Paris, Éd. Dessain & Tolra, 1996, p. 26.

¹⁴³ Faire des entailles avec la grecque pour créer les fentes parallèles et identiques d'insertion des fils qui seront collés dans l'épaisseur des cahiers ou feuillets.

¹⁴⁴ L. de Vinci, *Codex sur le vol des oiseaux*, plume et encre 21,3x15,4 cm, Turin, *Biblioteca Reale* vers 1505. Cf. cahier d'images p. 3, *Le support mobile*.

défaillante. A la même époque, Albrecht Dürer avait emporté aux Pays-Bas deux carnets de formats respectifs 13,3 x 19,4 cm et 16 x 10,5 cm, le premier pour les dessins à la plume et encre et le deuxième pour les dessins à la pointe d'argent. En parallèle, il tenait son « livre de raison, intermédiaire entre le livre de compte et l'agenda »¹⁴⁵, qui nous est parvenu via des copies manuscrites. Muriel Hewak et Stan Hugue nous renseignent :

« Ce récit de voyage peut paraître assez difficile à lire car, en l'écrivant, Dürer n'a pas le souci d'être lu [...] Ce n'est rien moins qu'un mélange de comptes, de dessins, d'aventures. »¹⁴⁶

Auparavant Erwin Panofsky avait déduit que :

« Le plus petit des carnets servait aux dessins à la plume principalement les portraits. Il s'agit du carnet d'Anvers, celui des haltes entre deux excursions, celui où sont croqués le capitaine borgne Félix Hungersperg ou l'aubergiste Jobst Planckfelt. L'autre carnet, à feuilles rosées, celui des excursions sert aux dessins à la pointe d'argent ; d'un format plus grand, à l'italienne, il est beaucoup plus varié dans son utilisation : objets usuels, personnages, paysages et animaux s'y côtoient. »¹⁴⁷

À lire ces notations de l'historien de l'art, il semble que se jouent, dans les choix de Dürer, des affinités électives entre outils traceurs et supports de réception, à moins qu'ils ne relèvent de quelque contingence. Par exemple, le dessin à la pointe d'argent exigeait une préparation particulière et préalable du papier qui était apprêté avec de la poudre d'os.

Pour ses nombreux voyages en Europe, Turner avait d'abord utilisé des carnets de papier léger – du vélin blanc ou teinté à la main ou industriellement – à couverture souple et de formats variés, dont trois à la française de formats respectifs 11,3 x 9,2cm, 22,9 x 16,3cm, 15 x 9,4cm et un à l'italienne de dimensions 5,6 x 10,6cm « qui pouvaient être enroulés et facilement placés dans la poche du manteau de l'artiste. »¹⁴⁸. En 1817, l'artiste anglais avait acheté des carnets de croquis de marque Whatman d'excellente qualité. Par la suite, en 1830, il avait teinté de grandes feuilles de format 43 x 34,5 cm en bleu gris pour les plier

¹⁴⁵ M. Hewak, S. Hugue, *op. cit.* p. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Cf. Cahier d'images, pp. 47-48, *Croiser le regard d'un inconnu*.

¹⁴⁸ Cf. Catalogue d'exposition *Turner en Europe, Rhin Meuse Moselle*, Musée communal d'Ixelles, Gand, Éd. Ludion, 1992, p. 32.

en deux et les partager avec un couteau¹⁴⁹. En 1832, lors de son deuxième voyage sur la Meuse et la Moselle, il s'était fourni en papier coloré en usine¹⁵⁰.

Voyageant au Maroc cette même année, Eugène Delacroix ne remplissait pas moins de sept carnets. Actuellement seulement quatre appartiennent aux collections publiques¹⁵¹, de format vertical 20,3 x 12,7 cm avec des feuillets de 19 x 12,2 cm¹⁵². Victor Hugo, pour son voyage vers les châteaux de la Loire en 1837, avait emporté un petit carnet de 14 x 9 cm pour y garder ses croquis d'architecture¹⁵³, mais il remplissait parallèlement des feuillets libres pour les envoyer comme des lettres à sa fille. Pour son voyage en Russie en 1843, Félix Ziem avait fait l'acquisition d'un « album oblong¹⁵⁴ de 13,2 x 20,3 cm relié en chagrin marron, comportant 106 folios »¹⁵⁵. Il avait utilisé ce format pour des vues extérieures, perspectives d'avenue, scènes de foule¹⁵⁶, comme pour des portraits rapprochés de groupe, sans changer son sens en le basculant. Quant à Gustave Courbet, il consigna en 1871 sa vision des événements de la Commune dans un carnet de format 16,6 x 26,7 cm relié de toile grise¹⁵⁷, «fourni par Carpentier Deforge, spécialité pour le dessin et la peinture 8, Boulevard Montmartre». Laurence Des Cars, conservatrice au Musée d'Orsay, remarque à propos de ce contexte :

« Le temps de la Commune fut celui de techniques et de modes d'expression plus souples et plus rapides comme la gravure, particulièrement de presse et de caricature, la photographie et le dessin [...]. Un moyen de contourner ainsi la censure qui frappait la représentation de la Commune.»¹⁵⁸

¹⁴⁹ Ibid. p. 59, Cf. P. Brower, *W. Turner's papers 1787-1820, A study of the manufacture, sélection and use of his drawing papers*, 1990, p.p. 102 et 103.

¹⁵⁰ Ibid. p. 45.

¹⁵¹ Notes du site du Louvre : Sur sept carnets, il en reste quatre : trois sont au musée du Louvre, le dernier est au musée de Chantilly : « Ces carnets, ces objets presque "premiers" de la création artistique, qui notent, au jour le jour, le moment et l'heure, la pensée, qui suivent le voyageur de poches en sacs, d'étapes en bivouacs, du départ au retour. Carnets pris, abandonnés, repris, donnés, gardés, vendus. Carnets usés de tant de mains et ouverts pourtant au regard le plus neuf, offerts au plaisir de feuilleter. »

¹⁵² Cf. Cahier d'images, p. 111, *La conservation des carnets*.

¹⁵³ Cf. Cahier d'images, pp. 6-8, *Les formats*.

¹⁵⁴ Oblong désigne un format allongé, c'est à dire plus large que haut comme le paysage. Le chagrin est un cuir grenu utilisé en reliure, définition du Petit Larousse Illustré 1995.

¹⁵⁵ Album rf 6074, Réserve des petits albums, Cabinet des Arts Graphiques, Musée du Louvre. Note de l'inventaire : « Les plats sont décorés de motifs dorés estampés. Sur le contreplat de devant, se trouvent une étiquette imprimée d'un magasin anglais de Saint-Petersbourg, et une photographie collée du portrait de Ziem, un feuillet fut déchiré entre les folios 65 et 66. Certains folios sont teintés de différentes couleurs ».

¹⁵⁶ Cf. cahier d'images, p.32, *Dessiner la foule*, dessins de F. Ziem, B. de Miollis. N. Jolivot.

¹⁵⁷ Catalogue Gustave Courbet, 2008, RMN, p. 415.

¹⁵⁸ Ibid.

Le cahier et le carnet se répandent et deviennent populaires quand l'école publique et gratuite le remet entre les mains de chaque enfant pour qu'il s'y entraîne à l'apprentissage obligatoire de l'écriture et de la lecture. Quant au peintre Johan Barthold Jongkind, dès 1848 il arpente la côte normande¹⁵⁹ avec un album de format allongé aux dimensions 15,2 x 23,8cm, « cartonné, recouvert de papier brun gaufré à motifs de feuillage, à dos de peau brune, comprenant 33 feuillets et 2 dessins rapportés, 15,2 x 23,8cm¹⁶⁰. Emile Zola décrit ainsi le style du peintre hollandais dans ses toiles parfois peintes en plein air :

« Son métier de peintre est tout aussi singulier que sa façon de voir. Il a des largeurs étonnantes, des simplifications suprêmes. On dirait des ébauches jetées en quelques heures, par crainte de laisser échapper l'impression première. La vérité est que l'artiste travaille longuement ses toiles, pour arriver à cette extrême simplicité et à cette finesse inouïe ; tout se passe dans son œil, dans sa main [...] Il voit un paysage d'un coup dans la réalité de son ensemble, et le traduit à sa façon, en en conservant la vérité, et en lui communiquant l'émotion profonde qu'il a ressentie [...] Un peintre de cette conscience et de cette originalité est un maître, non pas un maître aux allures superbes et colossales, mais un maître intime qui pénètre avec une rare souplesse dans la vie multiple des choses.»¹⁶¹

En le qualifiant de maître intime, le critique écrivain souligne la finesse de perception que développe Jongkind sur le terrain et qu'il transcrit dans ses carnets. En 1893, Paul Gauguin emporte à Tahiti des livres vierges de dimensions 21,4 x 17cm et 31,5 x 23,2cm, respectivement pour ses futurs manuscrits : *Ancien culte mahorie* et *Noa Noa*¹⁶². Ce dernier manuscrit comporte deux cent quatre pages numérotées de la main de l'artiste, sur papier Ingres blanc plié in quarto, vergé et filigrané, « relié dans une couverture en cuir de couleur brun tabac, écrit et dessiné à l'aquarelle, plume et encre brune »¹⁶³. Ce format qui n'était pas prévu pour la déambulation fut choisi plus imposant pour y intégrer par collage des feuillets libres et des documents.

De 1910 à 1914, les carnets de croquis que remplissait Adrien Ouvrier, alors étudiant aux Beaux-Arts de Toulouse puis de Paris, ont amorcé la série qu'il a poursuivie pendant son incorporation sous les drapeaux ; en effet, à partir du 4 août 1914, jour de sa mobilisation pour la Première Guerre mondiale, il s'astreint à dessiner dans différents carnets de papier

¹⁵⁹ Albums Johan Barthold Jongkind, rf 10891 et rf 10892, CAG, Musée du Louvre, Paris.

¹⁶⁰ Exposition *Johan Barthold Jongkind, Des Pays-Bas au Dauphiné*, 21 juin - 31 décembre 2009, Musée Hector Berlioz, La Côte Saint-André, Isère.

¹⁶¹ E. Zola, *Lettres parisiennes*, Paris, Extrait du Journal *La Cloche*, 24 janvier 1872.

¹⁶² Catalogue de l'exposition *Gauguin à Tahiti, l'Atelier des tropiques*, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2000.

¹⁶³ *Ibid.* p. 135 à 162.

blanc que son professeur de gravure, Frédéric Auguste Laguillermie¹⁶⁴, lui envoyait pour l'encourager à poursuivre sa pratique au front, au crayon graphite et de couleur, au fusain, à la plume et à l'encre, ou encore à l'aquarelle. Les distinguant des carnets de route qui lui tenaient lieu de journal, le jeune soldat les avait titrés « Carnet de guerre » avec mention de la période. Leurs formats avoisinent celui du livre de poche : 9 x 15cm, 10 x 15cm, 10 x 16cm, 12,2 x 18cm, 16,5 x 10,5cm, 13 x 20cm¹⁶⁵. Pour répondre à la commande de ses supérieurs militaires, il fit le choix de deux carnets de dessin de plus grand format, 17,5 x 25cm et 18 x 26cm¹⁶⁶.

Plus près de nous en 1982-1983, lors de son séjour prolongé dans les vallées reculées du Haut Atlas, Titouan Lamazou jette son dévolu sur un album cousu de format 31 x 22cm¹⁶⁷ pour y consigner des observations ethnologiques. Dans ce format homothétique du manuscrit *Noa Noa* de Gauguin¹⁶⁸, l'artiste navigateur compose presque systématiquement sur la page double des études sur le motif, au crayon, à la plume et à l'encre. Par la suite, il privilégiera, pour des portraits à l'échelle 1, l'album à spirale de format 46 x 37cm, dont il assemble parfois les pages par collage, selon l'inspiration du motif comme pour une odalisque en format double ou pour un panorama¹⁶⁹ se dépliant en accordéon.

Au Rendez-Vous désormais annuel des carnettistes à Clermont-Ferrand, au titre mobilisant – *Il Faut Aller Voir* –, les candidats sélectionnés rivalisent de singularité dans leurs pratiques. Ainsi, Lapin utilise des livres de compte sciés en deux, pour atteindre le format A5, dont les pages rayées signent son style¹⁷⁰. Nicolas Jolivot préfère des albums de papier de riz trouvés sur place en Chine¹⁷¹, constitué d'un seul feuillet en accordéon ; la

¹⁶⁴ Frédéric-Auguste Laguillermie, né en 1841 et mort en 1934 à Paris, avait été premier grand Prix de Rome de gravure taille douce en 1866, puis pensionnaire à l'Ecole de Rome de 1867 à 1870, président de l'Académie des Beaux Arts à partir de 1924. Aux Beaux-Arts de Paris en 1913, il fut le professeur de gravure d'Adrien Ouvrier, R. Lauxerois, *op. cit.* p. 22.

¹⁶⁵ Cf. Cahier d'images, p. 111, *La conservation des carnets*, boîtes de conservation des carnets de guerre d'Adrien Ouvrier, Musée de Vienne.

¹⁶⁶ M. Hewak, S. Hugue, *Albrecht Dürer, Journal de voyage aux Pays-Bas*, Éd. de l'Amateur, 2009.

¹⁶⁷ Double page de l'album en rapport avec l'ouvrage de K. Huet et T. Lamazou, *Sous les toits de terre*, Lons, Éd. Publi-Action, 1988.

¹⁶⁸ P. Gauguin, *Noa Noa*, 31,5 x 23,2 cm, manuscrit relié en cuir brun suédé, avec une aquarelle gouachée sur le plat de devant et un bois gravé sur le plat de derrière, comprenant 182 feuillets sur lesquels sont collées 59 aquarelles. Porte un titre en noir : "*NOA NOA / Voyage de Tahiti*". Le folio 52 est vierge. Le folio 51 est manquant, la foliotation tant ancienne que moderne est fautive. Techniques : encre brune, aquarelle, plume.

¹⁶⁹ Cf. Cahier d'images, p.8, *Accordéon et séquence*, T. Lamazou, *Falaises des bouddhas de Bamyân*, photographie dans son atelier, mars 2014.

¹⁷⁰ les-calepins-de-lapin.blogspot.com

¹⁷¹ <http://nicolasjolivot.canalblog.com>

composition texte/image du *kakemono*¹⁷² ordonne ses feuillets développés verticalement ou horizontalement pour l'exposition au retour. Parmi les carnettistes ayant participé à mon enquête¹⁷³, Claude Brugère en particulier, a exposé au Rendez-Vous de Clermont-Ferrand des cahiers accordéons programmés pour un *treck* au Népal¹⁷⁴. Chaque cahier correspondant à un segment de la marche, fut travaillé puis rangé séparément pour le protéger en déplacement. Se déployant sur 104 cm, les feuillets mesurant 18 x 13cm restituent plastiquement les contraintes et plaisirs du *dessin en marche*¹⁷⁵ sur fond de chaînes himalayennes.

Quand Jean-Pierre Montmasson¹⁷⁶, adepte des voyages en cargo, fait confectionner par des artisans vénitiens ses carnets de poche format 9 x 5 cm avec couverture de cuir et papier aquarelle Fabriano, c'est pour avoir de petits carnets¹⁷⁷ très solides, qu'il arrime par leur lacet de cuir épais à sa ceinture. Sur leurs surfaces minuscules, ce carnettiste nous prouve en aquarelle que les longues traversées en paquebot et les immenses paysages des océans ou des ports d'accueil peuvent être concentrés. Miguel Herranz¹⁷⁸, exposant catalan régulièrement invité, a édité un fac-similé de son micro calepin relié par le haut, consacré exclusivement à des portraits anonymes en transport en commun. De dimensions 8,5 x 5 cm, ce format adapté à la poche poitrine comme la carte d'abonnement de transport, convient à la notation furtive et à l'observation discrète en un coup d'œil, entre deux arrêts de tramway ou de travail¹⁷⁹. Se concentrer dans un tout petit format facilite la composition et la mise en page pour une série de dessins sur un même thème. Ce cadre réduit peut cependant inhiber la créativité.

Mes propres carnets ont été d'abord ceux du commerce, choisis ou offerts. Puis devant l'offre pléthorique de formats, grammages de papier, couvertures, reliures, j'ai finalement décidé de confectionner des carnets à ma mesure en panachant formats et qualités de

¹⁷² Rouleau de papier maintenu par deux morceaux de bois en haut et en bas, qui sert à présenter une peinture sur soie.

¹⁷³ Cf. Annexe 2, *Enquête auprès de carnettistes*.

¹⁷⁴ C. Brugère, *Mustang, le dessin en marche, Carnet de voyage au Népal*, aquarelle et feutre indélébile, 2010.

¹⁷⁵ Formule explicitant sa pratique, telle que l'utilise l'auteur.

¹⁷⁶ http://www.lessonsavoyard.fr/Actualite/Annecy/2013/05/05/article_jean_pierre_montmasson_le_reveur_voyageur.html

¹⁷⁷ Cf. Cahier d'images, p. 9-11, *La double page*.

¹⁷⁸ M. Herranz, <https://www.flickr.com/photos/mherranz/> *Portraits on the road*, Cahier d'images, p. 5, *Les formats*.

¹⁷⁹ Cf. Cahier d'images, pp. 112,113, *Des carnets à feuilleter ou non, Exposition de carnets*, ND, *Carnet de transport*, pp.41, 44, 2013-14-15.

papier, et en reportant le problème de la reliure après le voyage. Une dernière expérimentation du support a été celle du rouleau continu, provoquée par la rencontre d'une bande de papier photographique brillante d'un côté et mate de l'autre, de 0,15 x 10 m¹⁸⁰. J'ai transformé en une bande dessinée ce papier photographique d'une souplesse tonique et d'un toucher velouté.

Programmée pour le temps du voyage, la pratique du dessin détermine la dimension du support, la nature voire la couleur du papier, le format et le nombre de pages, paramètres qui cadrent le travail du carnettiste. Ainsi les pages de couleur bistre emportées par L-A. Crapelet ont-elles convenu pour l'ambiance désertique des environs du Caire¹⁸¹, et mes folios noirs pour la visite de grottes en Chine¹⁸².

3. Carnettistes à l'épreuve des formats normés

« La forme suit la fonction » de Louis Sullivan ou encore « la fonction fait la forme » de Mies Van der Rohe est un principe qui a beaucoup circulé à l'époque du Bauhaus. Il y aurait de cela en ce qui concerne l'objet « carnet » et son format. Plus simplement, ne s'agit-il pas d'une adéquation des moyens aux fins ? L'usage du carnet devrait donc en déterminer les dimensions. Les petits formats induisent des croquis épurés et calligraphiques obligeant à résumer la figure, alors que le cahier 40 x 30 cm minimum conduit à pratiquer le portrait à l'échelle 1 ou agrandi, face au modèle humain ou animal. Le format à la française est mieux adapté pour des vues en élévation. Delacroix avait basculé son album vertical pour favoriser sa vision panoramique du paysage, ou pour étudier une selle de cheval arabe, le pli central permettant de dresser la page opposée comme un pare soleil, ou de l'aplatir pour faire office de palette¹⁸³. Dans ce format basculé, la double page devient presque carrée, et influence une composition des dessins de manière symétrique ou dans un équilibre asymétrique¹⁸⁴. Le format à l'italienne favorise un angle de vision très large, de gauche à droite ou de haut en bas et amène à multiplier les points de fuite du regard face à un panorama ou une vue étroite et verticale. Jongkind avait utilisé ce

¹⁸⁰ N. Durand, *Rouleau à Amsterdam*, 2016, feutres, papier photographique.

¹⁸¹ Cf. Cahier d'images, p.16, *La couleur bistre*, L-A. Crapelet, *Vue de la ville du Caire, Les bords du Nil*, Louvre.

¹⁸² Cf. Cahier d'images, p.17, *La couleur du papier : noir*.

¹⁸³ Cf. Cahier d'images, pp. 82, 83, *Noter la couleur*.

¹⁸⁴ Cf. Cahier d'images, pp. 9,10,11, *Le pli central, la double page*.

format étroit verticalement et il avait prolongé les mâts de bateaux sur la double page¹⁸⁵. En calant le pli médian au creux de la main en position debout, ou encore en le déployant sur les genoux en position assise, le dessinateur se retrouve assez à l'aise pour une étude prolongée.

Le format dépliant ou *leporello*¹⁸⁶, désigne la bande de papier constituée de feuilles collées entre elles bout à bout et repliées les unes sur les autres. Vendu aussi sous l'appellation de carnet japonais, cette bande continue de papier se replie, deux cartons rigides officiant comme support ou appui. Elle peut être déployée partiellement pour conduire un dessin qui se poursuit sans césure. In situ et faisant écho au panorama des falaises des Bouddhas de Bâmyân en Afghanistan¹⁸⁷, Lamazou avait, pour l'occasion, confectionné un dispositif de ce type. Il a défini d'une ligne « presque » claire l'immensité majestueuse du site, en fabriquant un bandeau de près de deux mètres réalisé au moyen de six folios, collés bout à bout, qu'il a repliés pour le transport.

Le format accordéon est aussi proposé par la marque Moleskine, qui a désormais un nombre important d'adeptes ; son slogan ci-dessous, rappelle que ses calepins ont accompagné les écrivains et peintres les plus fameux :

« Le carnet Moleskine est l'héritier et le successeur du carnet légendaire des artistes et des intellectuels des deux siècles derniers : de Vincent van Gogh à Pablo Picasso, de Ernest Hemingway à Bruce Chatwin [...] Ce compagnon de voyage en format de poche devint le support favori des notes, esquisses, histoires et autres idées avant que celles-ci ne deviennent œuvres d'art ... »¹⁸⁸

Jusqu'en 1986, la petite entreprise familiale de Tours produisait l'icône du petit carnet noir, dont Bruce Chatwin raconte l'histoire dans son livre *Le chant des Pistes* :

« Un simple rectangle aux angles arrondis, un élastique qui retient les pages, une pochette interne : un objet anonyme et parfait au caractère essentiel produit pendant

¹⁸⁵ J.B. Jongkind, Album rf 10879, 14,7 x 22,9 cm, vers 1869-1871, CAG Louvre, Paris.

¹⁸⁶ *Leporello* est le nom du valet de Don Juan, qui tenait des listes à rallonge des conquêtes féminines de son maître..

¹⁸⁷ Cf. Cahier d'images, p. 65, *La vision panoramique dans le carnet*, p. 8, *Séquence et format dépliant*, T. Lamazou, *dépliant des falaises de Bamiyân*.

¹⁸⁸ Extrait du document en français, anglais, japonais et chinois qui accompagne chacun des carnets Moleskine.

plus d'un siècle par un petit relieur français qui fournissait les papeteries de Paris, fréquentées par les avant-garde littéraires et artistiques internationales. »¹⁸⁹

L'écrivain voyageur acheta tous les carnets qu'il put trouver avant de partir pour l'Australie et lui donna le nom – *mole's skin* – qualifiant ainsi la couverture en imitation peau de taupe¹⁹⁰. Pour personnaliser mes carnets Moleskine, j'ai joué avec leur écriin emblématique de cuir noir pour détacher des titres manuscrits et autres éléments.

Le carnettiste se sent mis au défi de trouver mieux tant l'offre commerciale est surabondante dans le genre, au point qu'il peut éprouver une furieuse envie de fabriquer son propre modèle de toutes pièces. De cette manière, il réfléchira l'économie idiosyncrasique de son carnet, par le choix du format, de l'épaisseur, du nombre de pages et de la qualité du papier.

Penchons-nous particulièrement sur les formats en diverses tailles, dimensions et types de reliure. Par exemple, celui dont la hauteur est plus importante que la largeur, est désigné comme format portrait. La reliure cousue se révèle souvent trop rigide pour dessiner à plat sur deux folios successifs. En revanche, le format oblong s'ouvre très facilement, sa hauteur est inférieure à sa largeur. Il peut être redressé en plaçant la reliure horizontalement, comme Delacroix le fit pour des croquis au théâtre¹⁹¹. Souvent le recto seul des feuillets est utilisé, leur verso protégeant la page dessinée, ce qui est impératif avec le fusain ou le crayon. Le calepin est ce petit format qui invite au cadrage rapproché¹⁹² pour privilégier une partie d'un motif, un peu à la manière d'une loupe ou d'un microscope. Son ouverture est différente du carnet, les feuillets étant reliés par le haut. Miguel Herranz a pratiqué ce format pour une succession verticale de portraits rapides avec cadrage systématique au stylo pinceau. Il présente simultanément deux personnages¹⁹³ dont les regards ne se croisent pas, un peu comme dans les transports en commun où il a

¹⁸⁹ B. Chatwin, *Le chant des Pistes*, Paris, Éd. Grasset, 1988.

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ Cf. Cahier d'images, p. 6, *Le sens du format*.

¹⁹² Le calepin est généralement défini comme un petit carnet. Le *calepin d'appareil ou de pose* désigne un dessin d'exécution au 1/20^e de l'appareillage d'une construction. Réalisé par le *calepineur*, ce dessin précise le détail de l'appareillage encore imperceptible ou imprécis sur le dessin d'élévation d'un bâtiment.

¹⁹³ Cf. Cahier d'images, pp.6-8, *Les formats*.

dérobé leurs portraits. Le format 9 x 14 cm dit « paysage » est bien adapté à des croquis plus longs dans les espaces publics¹⁹⁴.

J'ai pratiqué un format horizontal 12 x 18 cm à spirale avec un papier aquarelle 300g/m² comme un support stimulant : ce papier de qualité supérieure invite à un travail approfondi sur les feuillets perforés, comme ceux d'un carnet de croquis rapides ou de *rough*¹⁹⁵. Finalement, ce support convient pour des aquarelles et lavis brossés sur le motif, sans réellement détremper le papier, qui ne nécessite pas alors l'encollage pour tendre les quatre côtés. Pour l'habitude occidentale d'écriture de gauche à droite, le feuillet travaillé est généralement celui de droite, le verso du feuillet précédent restant vierge, à moins qu'il ne soit transformé en palette d'essai de couleurs, comme l'avait pratiqué Delacroix¹⁹⁶. La succession horizontale des scènes amorce ainsi le récit. Le format à l'italienne 13 x 20,5 cm¹⁹⁷ se déployant sur 41 cm, est plus confortable pour développer une scène panoramique, quand il est stabilisé sur un support adapté.

Les grands formats commencent à partir du 10 x 18 cm et requièrent un support autre que l'avant-bras. Parce qu'il peut être saisi et maintenu ouvert d'une main, le carnet vertical cousu 18,5 x 12 cm permet de dessiner de l'autre main avec discrétion, page après page. La reliure cousue à la japonaise, parce que perpendiculaire aux feuillets simples, rend l'ouverture et le repli de la couverture moins souple. Le carnettiste tient son ouvrage à plat sur ses genoux pour dessiner plus aisément qu'en position debout. Le carnet cousu 30 x 21 cm est moins pratique à utiliser pour des croquis rapides sur le vif¹⁹⁸, du fait de la couverture difficile à ouvrir à plat.

Quant au format carré, il s'adapte aussi bien à des vues en hauteur ou en largeur, quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde. En Mésopotamie, le carré fut promu comme la forme parfaite du plan en architecture, décrite par le voyageur Hérodote¹⁹⁹. Compact, solide, signe radical de forme pure, ce format est souvent le signe extérieur du livre d'art. Il induit une organisation centrée mais accepte volontiers son bouleversement, comme dans les œuvres

¹⁹⁴ N. Durand, série *Carnets de ville*, 2010 - 2015. carnets *Clairefontaine*.

¹⁹⁵ *To rough*, verbe anglais signifie ébaucher.

¹⁹⁶ Album Delacroix rf 39050 folio verso, face à la selle arabe, 1832, CAG Louvre, Paris.

¹⁹⁷ N. Durand, *Carnet de régate*, 13 x 20,5 cm, 2009.

¹⁹⁸ Cf. Cahier d'images, p. 29, N. Durand, *Passagers dans l'aéroport du Caire, Album au Caire*, 2013.

¹⁹⁹ Ph.- E. Legrand, *Hérodote, Histoires*, Tome VI, cité dans l'émission France Culture, *La Fabrique de l'Histoire*, 13.12.2016.

et travaux publicitaires présentés dès 1917, dans la première revue *Ver Sacrum* de l'Art Nouveau viennois, puis par le mouvement Dada, et plus récemment par la revue *Design & Designer*²⁰⁰. Les diagonales à 45° lui confèrent des qualités dynamiques alors que les quatre côtés égaux le stabilisent.

Dans la double page, la diagonale inclinée en pente douce à 25 degrés passe par le milieu du pli. Le point central est dès lors *punctum proximum*²⁰¹ et simultanément centre du champ de vision. Dans la page simple ou double, ce format particulier favorise la composition des perspectives car elles ne semblent ni écrasées en hauteur ni coincées en largeur, comme dans un format rectangulaire. Le carré convient aussi aux portraits car ils apparaissent davantage centrés²⁰². Selon les dimensions du 10 au 30 cm² que j'ai expérimentées, le format carré s'est révélé plus ou moins ergonomique à l'usage²⁰³.

La reliure à spirale, articule plus souplement les folios mais s'impose visuellement. Le format 25cm² à spirale se replie facilement sur lui-même et permet de travailler indépendamment chaque page. A partir du 20 cm², un support rigide s'impose pour déployer aisément la double page ou alors la position assise, en posant le carnet sur les cuisses.

Pour composer en double page, il faut un carnet à couverture rigide qui s'ouvre facilement. La double page se prête, par exemple, à l'observation sous différents angles de vue d'un même objet. Maintenu sur l'avant-bras, le 17 cm² devient un peu encombrant une fois ouvert mais tient dans une grande poche de vêtement. La double page, de dimensions 17 x 34 cm, correspond à la longueur de deux mains croisées par leurs doigts.

Le nombre de feuillets peut dépendre de l'itinéraire et des étapes du voyage²⁰⁴. Si le voyageur opte pour un grand format, au-delà du 18 x 10 cm, il regrettera le poids d'un nombre excessif de feuillets, à moins qu'il ne s'en déleste au fur et à mesure de sa progression, pour s'alléger et les protéger, en les envoyant par courrier, stratégie adoptée par Victor Hugo et Alexandra David-Néel. Ces écrivains voyageurs confièrent ainsi leur

²⁰⁰ S. Heller, V. Vierende, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Seuil, Paris, 2012, p. 47. Cahier d'images, *formats carrés*, pp.13, 14, N. Durand, carnets 25, 20, 17, 10 cm².

²⁰¹ Point en deçà duquel la vision est indistincte.

²⁰² Cf. Cahier d'images, pp. 52,53, *Portraits dérobés à Sappa, portraits de carnetistes*, ND.

²⁰³ Cf. Cahier d'images, pp.13,14, *Formats carrés*.

²⁰⁴ Cf. Cahier d'images, p. 8, *Séquence et format dépliant*, N. Durand, *Album à Amsterdam*, 2014.

mémoire du voyage depuis leurs ports d'attache, en les envoyant par courrier le premier à sa fille, la seconde à son mari. Pour Lamazou qui détache au fur à et à mesure de leur exécution ses feuillets gouachés du bloc à spirale, c'est aussi une manière de protéger son travail. Ma propre expérience m'a amenée à emporter des feuillets détachés, que je consigne séparément jour après jour pour ne les relier qu'au retour du voyage.

Le choix idéal, en matière de carnet, dépend de chacun.

La diversité de l'offre proposée par les fabricants pourra être exploitée en se fiant aux caractéristiques objectives du voyage envisagé : durée, climat, mode de voyage, seul, à deux ou plus, ou en groupe guidé, etc. Le carnettiste s'y adaptera par commodité ou bien s'en affranchira pour aller créer son propre support par affinité élective. Son but, pourquoi pas, sera de se distinguer d'illustres prédécesseurs, et sa manière propre de s'engager davantage dans cette pratique.

La production du carnet peut viser à adapter forme, format, papier et reliure spécifiquement à une destination, en se fondant sur les spécificités de celle-ci. Mais le carnettiste gardera à l'esprit son ergonomie propre et sa motivation à travailler dans le carnet. Est-il raisonnable de prendre un grand carnet si le temps est contraint par le rythme d'un groupe ou si ma main est de petite taille ? Sollicités en cours d'arts plastiques, des adolescents avaient justement produit des formats insolites, en forme de cible, de figure animée, répondant à un projet personnel lors du Week-end du carnet de voyage de Beaurepaire, montrant ainsi que chaque artiste peut développer sa propre idée de ce que doit être l'ergonomie idéale d'un carnet²⁰⁵.

Cependant les normes se réfèrent au format quadrangulaire et les contraintes plurielles du voyage, à savoir : le poids, le temps, l'espace, l'impitoyable fourche caudine du «bagage cabine » font que le voyageur se rabat assez facilement sur le format qui approche le plus la surface de la main, c'est-à-dire le 15 x 11 cm au point que nous pourrions affirmer qu'il correspond à un canon anthropométrique. A l'usage d'une main féminine, c'est le 14,5 x 9,5 cm qui est le plus représenté au fil des ans dans ma collection personnelle. Ce format avoisine proportionnellement le rectangle diagonal ou « porte d'harmonie », auquel

²⁰⁵ Cf. Cahier d'images, p. 5, *Les formats*, carnets d'adolescents photographiés au Week-End du carnet de voyage de Beaurepaire, manifestation organisée par l'Association *L'Oiseau Lire* depuis 2007 à Beaurepaire, en Isère, les derniers samedi et dimanche du mois de mai.

correspond le format A4. Le carnet doit pouvoir se déployer discrètement en page double pour proposer un format qui focalise et fait circuler le regard. Dans le cadre particulier du carnet en voyage, nous remarquons que chaque carnetiste redéfinit²⁰⁶ d'autres cadres, certains plus petits, ou trouve des moyens pour déployer un format multiple.

Ainsi à l'intérieur de ses carnets souples, Turner définissait des rectangles étroits superposés sur la double page pour noter le panorama des rives des fleuves²⁰⁷. Delacroix a pour sa part basculé son album vertical pour l'adapter en format paysage²⁰⁸ face à la chaîne de l'Atlas au Maroc. Et Adrien Ouvrier développa dans la double page d'un format à l'italienne la saisie panoramique d'une promenade dans les Vosges²⁰⁹, enregistrant presque 180 degrés du paysage.

Le carnet accordéon²¹⁰ convient pour un récit continu ou scandé par le pli. Sensible à l'art japonais, Van Gogh avait fait le projet d'utiliser ce format original venu d'Extrême-Orient pour deux albums de dessin destinés à ses amis peintres, Gauguin et Bernard ; il a écrit à son frère Théo :

« Sais-tu ce qu'il faudrait en faire de ces dessins ? Des albums de six ou dix ou douze, comme les albums de dessins originaux japonais. J'ai grand'envie de faire un tel album pour Gauguin, et un pour Bernard. Car cela deviendra mieux que ça, les dessins. »²¹¹

L'artiste japonais Hachiro Kanno²¹² a choisi cette forme de narration dessinée pour développer des scènes sur plusieurs folios contigus dans *Une promenade en Provence*²¹³, en résonance avec la fluidité de la vie. La découverte pedestre ou par bateau d'une ville se lit parfaitement dans l'accordéon qui rythme les stations dessinées et propose de juxtaposer avec souplesse des intervalles de temps non contigus. Ce support ne présente pas de césure mais un rythme de plis creux ou en relief, qui discipline les feuillets généralement

²⁰⁶ Cf. Cahier d'images, p. 5, *Les formats*.

²⁰⁷ Catalogue de l'exposition *Turner en Europe, Rhin, Meuse, Moselle*, Musée communal d'Ixelles, Gand, Éd.Ludion, 1992, p. 30.

²⁰⁸ E. Delacroix, *Album au Maroc* rf 39050, f° 53, DAG. Louvre.

²⁰⁹ A. Ouvrier, *Le grand entonnoir après l'explosion 18 avril 1915*, Carnet de guerre B, Musée de Vienne.

²¹⁰ H. Kanno, *Une promenade en Provence, Une promenade au Japon*, Albin Michel, 2007.

²¹¹ *Lettres illustrées de Vincent Van Gogh*, C. Barbillon et S. Garcin, Paris, Ed.Textuel, 2003, lettre du 28mai 1888, p. 297.

²¹² Cf. annexe 3 : monographies.

²¹³ N. Durand, *Carnet à Nice*, 2015.

verticaux et de petit format. La continuité ou non du motif dessiné²¹⁴ en est stimulée, pour signifier des temps filés ou au contraire des césures. Ils coïncident avec les plis, et symbolisent l'écoulement du temps comme les travellings ou les séquences en cinéma. L'alternance des « plis vallée »²¹⁵ et « montagne » crée un rythme d'un espace à l'autre, d'une temporalité à une autre. Les carnets de Claude Brugère²¹⁶ interprètent à leur manière les variations de « l'accordéon » dans les villages des hautes vallées du Népal²¹⁷, marquant les ruptures de rythme dans la progression de sa marche.

Le *volumen* de papyrus, le codex maya en fibres végétales²¹⁸, le rouleau de parchemin, le *kakemono* observaient la continuité du support²¹⁹ probablement pour des raisons pratiques. C'est ainsi que le matériau papier a remplacé le déroulé par le pli et le rouleau par le plan de la « forme »²²⁰. En effet, le papier produit à la main, non ébarbé, a été formaté par un châssis de bois à garniture métallique utilisé pour la fabrication des feuilles, avant que l'industrialisation ne s'en mêle. Le feuillet renvoie à la partition de la page, aux cahiers pliés et maintenus ensemble par la couture ou la colle. Le support par le pli ou le feuillet, impose son rythme au carnettiste tel une cadence pour son déplacement. C'est sur cette base que j'avais fabriqué un carnet proposant un dépliant journalier à six pans, recto verso pour six moments de dessin quotidiens.

Avec la carte, les géographes ont réussi la réduction géométrique des espaces de la terre. Un carnet de voyage ne caresse-t-il pas le projet utopique de rapporter le grand tout dans un mouchoir de poche ? Pan est le préfixe de « panorama », du grec *pan* = *tout* et *horama* = spectacle. Un panorama est le spectacle d'un tout. Mais le mot Pan a aussi ses lettres de noblesses dans la littérature ; quel passionné de peinture ne connaît le « petit pan de mur jaune », ce « petit plan facette » nimbé d'un discret jaune de Naples, que contemple Bergotte, l'écrivain de la Recherche, quand il succombe à une crise d'urémie. Doublement foudroyé, par la beauté du paysage de Vermeer et celle de la maladie, à la fois surface et

²¹⁴ Cf. Cahier d'images, p. 8, *Accordéon et séquence*, ND, *Carnet à Amsterdam*, H. Kanno, *Une promenade au Japon*, 2003, Cl. Brugère-Bachasson, *Carnet Langtang*, 2011, autoédition.

²¹⁵ *Id.*

²¹⁶ Annexe 4, monographies.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Manuscrits mayas de la région de Chichén Itzá datant du XII^e au XV^e siècle et qui seraient composés d'une trentaine de feuillets de papier végétal plié en accordéon d'une longueur totale supérieure à 3,50 m. L'ensemble est peint des deux côtés.

²¹⁹ *Manuscrits de Qmram*, Musée de Jerusalem.

²²⁰ Les fibres de papyrus ne supportaient pas les inscriptions recto verso.

cache. Ici, *PAN !* peut effectivement jouer l'onomatopée. Georges Didi-Huberman y a vu un concept pour expliciter le phrasé de son regard²²¹.

Mieux encore, périscope du paysage qu'il mettra en spectacle dans ses folios, le carnet propose de délimiter un champ de vision avec le projet anticipé de faire image. Il est un dispositif de mise en visibilité qui rappelle la *tavoletta* de Brunelleschi²²² et, bien plus tardivement, les *Sha-Khei* de Daniel Buren²²³, dispositifs in situ prévus pour mettre le spectateur promeneur en demeure de cadrer le paysage, de viser dans le cadre ou le hors-cadre et d'aligner son regard avec celui de l'artiste, appliquant en quelque sorte la formule de Marcel Duchamp :

« C'est le regardeur qui fait l'œuvre »²²⁴.

Le composé japonais *Sha-Khei* signifie « emprunter le paysage ». Il s'agit d'une barrière optique, sorte de haie faisant cadre végétal masquant le second plan, celui de l'espace aménagé de la ville, pour relier le premier plan du jardin en contiguïté visuelle avec le troisième, celui de la nature incarnée par la montagne boisée, omniprésente au Japon.

4. Concilier le dessin et l'écriture au jour le jour et page à page

Une mise à distance réelle de « l'ici et du maintenant » peut être obtenue par l'action de déambuler pour libérer son imagination et par celle de noter et dessiner pour saisir le fil de la pensée en déplacement. C'était la fonction assignée aux petits carnets de poche que Léonard de Vinci remplissait en dehors de l'atelier, entrelaçant notes écrites et graphiques. Lorsque François 1^{er} l'invita à le suivre en France, de Vinci n'emporta que quelques rares peintures et tous ses carnets, précieux auxiliaires conçus et fabriqués pour tenir dans la poche. Ils lui permettaient d'établir un dialogue entre ses perceptions visuelles et sa pensée visionnaire. Bernard Berenson, spécialiste de la Renaissance écrit à ce propos que :

²²¹ G. Didi - Huberman : « Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience », entretien avec J. Birnbaum dans le cadre des Assises Internationales du Roman, Lyon, 31 mai 2015.

²²² H. Damisch, *L'origine de la perspective*, 1993, Flammarion, p. 174.

²²³ http://www.projetsdepaysage.fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage

²²⁴ M. Duchamp, entretien avec Pierre Cabanne, 1965. *Marcel Duchamp parle des ready-made* à Philippe Collin, Paris, éd. L'échoppe, 2008.

« La qualité des qualités, dans le dessin de Léonard, est ce sentiment qu'il communique d'être le libre transfert de sa vision sur le papier, un transfert que rien n'a troublé, rien n'a altéré... »²²⁵

5. Folios libres et brouillons premiers jets indépendants

Simultanément partie et réalisation autonome, les feuillets libres d'artistes comme Dürer, Turner et Delacroix sont désormais dispersés dans des collections privées ou publiques à travers le monde, contribuant de nos jours encore à les faire connaître au plus grand nombre. En effet, les artistes emportent des feuilles libres, de format indépendant, prêtes à saisir une opportunité ou à se convertir en monnaie d'échange. Albrecht Dürer, lequel notait soigneusement ses transactions dans son Journal, nous confirme l'usage qu'il en a fait :

« Je fais le portrait de Monsieur Bassini au fusain... je dessine le portrait de maître Jan Prost à Bruges. Il me donne un florin. Je l'ai fait au fusain... je dessine au fusain le portrait d'un espagnol. Je fais pour lui avec beaucoup de soin et d'application deux dessins sur parchemin que j'évalue à trente florins... Je dessine le portrait de Monsieur Wolf Van Rogendorf à la pointe d'argent. Je fais le portrait de Maître Jacob et fais faire pour cela un cadre de six stüvers. Je lui offre le tout... Je fais un autre portrait de sa femme pour lequel je commande un cadre à six stüvers. Je lui remets l'ensemble et il me donne dix florins en retour »²²⁶.

De tels portraits sur commande, offerts ou négociés requéraient un format plus confortable, en taille et en liberté de mouvement, que celui des pages reliées.

Léonard de Vinci a beaucoup utilisé de papiers préparés, soit pour le travail à la pointe d'argent, soit teintés pour travailler à la craie blanche²²⁷. Quant à Turner, il a produit des séries parallèles, les unes sont des dessins à la mine de plomb dans ses albums de vélin blanc, les autres sont des pochades à la gouache ou à l'aquarelle sur un papier plus épais préparé au lavis gris bleuté et destinées à la vente²²⁸. Delacroix lui aussi, a constitué un portfolio d'images réunissant des aquarelles libres²²⁹ réalisées de mémoire à la faveur de la

²²⁵ B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction française, Paris, Gallimard, 1952.

²²⁶ *Ibid.* p. 114, œuvres inventoriées : *Portrait de jeune homme au fusain* 41,2 x 27,7 cm, Louvre, Paris. *Portrait d'homme*, 34 x 30 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, *Portrait de jeune homme profil droit*, 1520, British Museum, Londres.

²²⁷ Léonard de Vinci, *Tout l'œuvre peint et graphique*, volume 2, Cologne, éd. Taschen, 2003.

²²⁸ Catalogue *Turner en Europe, Rhin Meuse Moselle*, *op.cit.*

²²⁹ E. Delacroix, *La course de la poudre à Meknès*, aquarelle libre, 15,2 x 26,6 cm, rf, DAG Louvre, Paris, *Cour marocaine*, aquarelle libre, 20,3 x 17,7 cm ; dimensions des aquarelles de l'*Album au Maroc* rf 1712^{bis} 14,5 x 9,6 cm, 1832, DAG Louvre, Paris.

quarantaine en rade de Toulon²³⁰, dont il fera cadeau au Comte de Mornay. On peut aussi classer dans la catégorie de formats libres des lettres dessinées au recto comme au verso de l'écrivain artiste que fut Victor Hugo, qu'il envoyait à sa fille Léopoldine et à sa femme²³¹ ; c'était une manière pragmatique à la fois de communiquer et de mettre en lieu sûr et au fur et à mesure, notes écrites et graphiques. L'écrivain consacre la marge au dessin à l'encre bien que celui-ci semble proliférer vers le centre de la surface, comme s'il passait derrière le texte²³². Pour revenir aux plasticiens, les carnets de guerre d'Adrien Ouvrier recèlent eux aussi « des esquisses libres » mais rapportées par collage, ces fameux « dessins de tranchées » que les artistes mobilisés envoyaient pour participer au concours du Salon des Armées²³³.

Les blocs de folios vierges collés invitent à une pratique particulière de l'esquisse rapide sur le recto des folios. Ainsi, Pierre Croux, carnettiste invité au Rendez-vous de Clermont-Ferrand depuis 2013, nous a fait part de sa stratégie²³⁴ consistant à travailler un bloc de feuilles *lay-out* maintenu sur un support rigide. Il s'équipe pour produire des esquisses sur de multiples feuillets libres, chaque croquis réalisé est ensuite placé sous la liasse des feuilles encore vierges. Cette pratique rapide de gestion de pages non reliées autorise le ratage. Est-elle créatrice d'un récit construit ou bien d'une succession de *rushes*²³⁵? En tout cas, elle exige la notation rigoureuse du lieu et la prise en compte du temps au bénéfice, en différé, de la construction du récit, et compte toutefois sur l'édition pour son organisation thématique ou chronologique et pour la reliure des images. Pour ma part, j'avais utilisé un bloc collé de papier esquisse de 200 feuilles format 20cm² trois ans durant et finalement, j'ai relié les feuillets disjoints en une série d'accordéons dont chacun correspond à une séquence d'observation. Sans le fil conducteur de Cronos, un peu comme Gauguin l'a pratiqué pour son manuscrit *Noa Noa*, seul le discours esthétique importe.

Avec l'expérience des voyages, je programme au départ le nombre de folios en fonction du nombre de jours de voyage. Mais bien souvent, cette prévision est mise en défaut comme

²³⁰ Les passagers du bateau La Perle furent maintenus en quarantaine a lazaret de Toulon du 15 au 31 juillet 1832.

²³¹ Catalogue de l'exposition *Le Rhin, le voyage de Victor Hugo* en 1840, Maison de V. Hugo, mars - juin 1985.

²³² Cf. Cahier d'images, p. 22, L'encre à la plume et au pinceau.

²³³ R. Lauxerois, *Adrien Ouvrier, Carnets et croquis de guerre*, Éd.Somogy, Musées de Vienne, 2007.

²³⁴ *Lay-out* : terme anglais utilisé pour désigner un papier particulièrement lisse réservé aux feutres.

²³⁵ *Rush* : terme anglais signifiant croquis jeté d'une idée de design.

en 2015, pour un séjour de 15 jours en voyage organisé sur la route de la Soie. Ma provision de 15 dépliants à 3 volets s'est avérée insuffisante tant les motifs de dessiner étaient nombreux, et un album du commerce a été bienvenu pour continuer à dévider le fil de l'inspiration.

6. Le blanc de l'album, structure vierge et fil conducteur

Les premiers dessins amorcent le récit parfois avant le départ, comme un échauffement graphique en prévision du spectacle en voyage, pour poser le pied par l'artifice de la topographie de l'itinéraire, par la projection de quelques clichés de la destination, pour se familiariser avec le vocabulaire et la monnaie. Pour son immersion dans une île polynésienne en 1894, Gauguin emporta un livre vierge de 204 pages, soit 102 feuillets, dans lequel il recopia son premier manuscrit confié en 1891-92 à Charles Morice²³⁶. Il l'intitula d'emblée *Noa Noa*²³⁷, inscrivant le titre sur la couverture en dessous d'une petite aquarelle collée. C'est le texte poétique préexistant qui commande la disposition des images au fil des pages, selon un classement non chronologique. L'artiste a imaginé cette organisation pour y présenter estampes sur bois, aquarelles sur papier libre et documents récoltés²³⁸, en particulier des photographies achetées et des emballages imprimés au Japon qu'il avait récupérés. En reclassant a posteriori études et documents, Gauguin ne s'astreint pas à suivre le simple déroulement du voyage mais un ordonnancement à la fois antérieur et postérieur, articulé par son récit poétique. Les feuillets n'étant pas composés en itinérance, ils ne restituent pas les aléas du voyage, mais en dégagent des impressions essentielles. La familiarité que chacun entretient avec l'objet livre induit une manipulation et une partition idiosyncrasiques du volume. Delacroix avait pour sa part, organisé l'utilisation de son album en assignant à chacun des deux côtés une orientation et un usage : journal de gauche à droite et cahier d'images panoramiques aquarellées à partir du folio 47. Stéphanie Ledoux²³⁹, artiste carnettiste, a utilisé des albums photo à spirale avec feuillets adhésifs qui permettent d'organiser les différents documents et œuvres sur feuillets libres de sa main, selon un sommaire inspiré par un guide de voyage²⁴⁰. Les pages

²³⁶ Catalogue raisonné de l'exposition *Gauguin à Tahiti, l'Atelier des tropiques*, op. cit., p. 130 à 161.

²³⁷ *Ibid.* p. 160 note 20 « Le titre de ce livre ? *Noa Noa*, qui veut dire en tahitien, odorant, ce sera : ce qu'exhale Tahiti. »

²³⁸ *Id.*

²³⁹ Cf. Annexe 3 : monographies.

²⁴⁰ Cf. Cahier d'images, p. 12, *La spirale*, S. Ledoux, *Carnet d'Istanbul*, 31x24 cm.

se succèdent, consacrées au territoire, au plan de la ville sous forme de carte, puis au lexique et à la monnaie, préliminaires à celles, plus centrales, du vif du récit et des rencontres²⁴¹. Leur succession est ordonnée selon un fil conducteur prémédité, comme un récit projectif guidé par la structure du volume, différent de celui improvisé au fil du voyage. La programmation du support peut constituer la problématique de l'œuvre comme celle de l'artiste Jean Paul Marcheschi : pour recueillir ses notes nocturnes pendant une période de dix ans, de 1981 à 1991, il avait élaboré une colonne de volumes vierges destinés à des rames de pages perforées²⁴².

7. Relier les folios ?

Le carnet présente un nombre déterminé de folios reliés en cahiers cousus ou par un dispositif ajouté, comme par exemple la spirale métallique. Il s'agit plus particulièrement de l'ancienne spirale hélicoïdale, remplacée depuis par le tube plastique de la marque *Fellowes* mais aussi par le ressort métallique²⁴³, qui conjugue les deux précédents dispositifs. Grâce à sa forme hélicoïdale, la spirale s'insinue dans les perforations des pages, facilitant ensuite la rotation fluide des folios autour de l'axe, ce qui assure une même mobilité pour les couvertures et les pages. Le dispositif de la spirale est très pratique pour l'exposition ou l'élimination d'un folio. Facilement isolée des autres pages par leur rotation d'au moins 180 degrés autour de l'axe, chacune peut faire l'objet d'un traitement plastique particulier, telle page reçoit de la teinture, telle autre un estampage, la suivante un gaufrage, un découpage ou encore l'encollage d'un document. Le tube en polyvinyle, abusivement appelé spirale, est proposé dans différentes couleurs basiques (noir, blanc, jaune, rouge, vert, bleu), et dans un diamètre variant de cinq à cinquante millimètres et une longueur à adapter aux pages à relier. L'axe tubulaire maintient les folios par ses crans engagés dans les perforations découpées mécaniquement à environ cinq millimètres du bord ; les folios pourront facilement être libérés pour leur réorganisation, par l'écartement forcé du tube, à l'aide du dispositif prévu à cet effet de la machine à relier. Son diamètre adapté au nombre de folios déterminera l'épaisseur du volume assemblé. Un dernier dispositif, le ressort métallique, est l'astucieux compromis des deux précédents dispositifs

²⁴¹ *Id.*

²⁴² S. Biass-Fabiani, *Jean Paul Marcheschi*, Paris, Éd. Somogy d'art, 2001, C. Francblin, article *Le temps compté*, p.17.

²⁴³ Marque de matériel de bureau.

par sa matière, plus tonique et durable. Disponible dans des diamètres discrets et élégants, il assure une articulation extrêmement mobile des folios mais se déforme facilement. La spirale forme un axe cylindrique autour duquel la rotation du folio est quasiment complète, ce qui permet de dégager chaque page pour exposer entièrement l'image, comme aiment le faire les portraitistes dans la rue. Ce ressort peut cependant désigner le carnet ou l'album comme un avatar du livre par sa technicité froide qui contraste avec le corps des feuilles légères et fragiles. Pour ses nombreux voyages, Wolinski a été fidèle aux carnets à spirale pour ses dessins satiriques au marqueur noir fin. Quant à Lamazou, qui avait d'abord utilisé un carnet cousu, il a par la suite préféré l'album à reliure spirale, de grand format en particulier pour les séries de portraits de personnes. Pour sécher et protéger le dessin gouaché, les perforations alignées facilitent l'extraction du folio. La dentelle de papier obtenue en arrachant la feuille orientera alors le format des portraits – d'un format minimum 45 x 37 cm débarrassé de la spirale²⁴⁴ – que l'artiste expose au retour de ses voyages. Il lui arrive de dessiner sur deux folios, contigus horizontalement ou verticalement, en ignorant les bords perforés. Face aux modèles consentant à poser, Lamazou travaille comme à table, le carnet posé sur ses cuisses. Fort d'une pratique à la fois sobre et conviviale, l'artiste déploie sa surface de travail sous le regard de ses hôtes. Un grand format est en effet indispensable pour assurer une relation d'échange et ses modèles ont alors le privilège de voir évoluer l'image qu'ils ont inspirée. Le document DVD *Femmes du monde* montre l'usage fait de l'album de grand format au dos cartonné rigide²⁴⁵.

Œuvrant à l'aquarelle, Eban²⁴⁶ et Zao Wou Ki²⁴⁷ ont adopté l'album à spirale de papier épais destiné aux techniques humides, assorti d'une couverture souple et d'un fond cartonné servant de support. La spirale métallique peut devenir un problème quand ses extrémités crochues se déforment et accrochent les autres objets indispensables en voyage²⁴⁸. La double page reliée par la spirale ne présente pas la continuité visuelle et tactile de la reliure cousue²⁴⁹ ; cette caractéristique conduit certains artistes – Lamazou et

²⁴⁴ Cf. Cahier d'images, p.12, *La spirale*.

²⁴⁵ Cf. Cahier d'images p.1-2, *L'atelier du voyage*, T. Lamazou, vidéogrammes extraits du DVD *Femmes du Monde op. cit.*, 2007.

²⁴⁶ Eban est né au Vietnam en 1954 et publie par les Éditions Annie Roth à Strasbourg.

²⁴⁷ F. Marquet, *Zao Wou-Ki, Carnets de voyages*, 1948-1952, Éd. A. Michel, 2006.

²⁴⁸ Renée B. guide de voyage : « La spirale se coince dans le sac, prend trop d'espace, le carnet n'a pas assez de pages, obligeant à multiplier les carnets, le grammage n'était pas intéressant. »

²⁴⁹ A. Ouvrier, *Clair de lune à Rougemont*, CDG D, 1916.

Eban – à n'utiliser que le côté recto des feuillets, alors que Zao Wou Ki travaille les deux côtés des folios ainsi reliés. Pour ses pérégrinations en France²⁵⁰, de 1948 à 1952, le peintre d'origine chinoise Zao Wou Ki a privilégié les carnets à spirale²⁵¹, dont les formats ont augmenté au fur et à mesure de sa pratique : 9 x 14,5 cm comportant 15 feuilles, puis 13 x 8,9 cm, 10 feuilles, 18,9 x 11,2 cm, 16 feuilles, 32 x 24,5 cm, 54 feuilles, 27 x 21,5 cm, 25 feuilles, 31,5 x 24,3 cm, 29 feuilles, 31,5 x 24 cm, 29 feuilles, et enfin le dernier format, 32,5 x 24,8 cm et 21 feuilles, qui lui servit en Espagne en 1952, est trois fois plus grand que le premier d'entre eux, utilisé vers 1948. En l'espace de quatre ans, l'artiste touriste est passé du carnet de notes avec des adresses parisiennes, des dessins mêlant encre de Chine et aquarelle, traits de crayon et rehauts de gouache, au carnet d'œuvres à l'aquarelle, toutes signées et datées, avec un prix inscrit sur la première feuille, « 20 aquarelles 4000\$ ». Le papier choisi supporte à la fois encre et aquarelles.

Toute reliure collée ou cousue peut être transformée en reliure à spirale, mais l'opération sacrifie la marge intérieure des feuillets aux perforations médianes, qui empiètent désormais sur le graphisme et la composition²⁵².

Un tout petit format inférieur à 10cm² est facile à ranger dans une poche poitrine, et convient pour des recherches très ponctuelles, sans préoccupation de composition. Dans la rue, Léonard de Vinci²⁵³ relevait ainsi des physionomies sur ce format réduit, repris cinq cent ans plus tard par Miguel Herranz²⁵⁴ dans les transports en commun ; il sort son carnet comme une carte de transport dès que se profile l'occasion de croquer.

8. Choisir le papier selon l'esprit souhaité

Le papier sera le cadre de la réflexion et le lieu de la rencontre. Pour maîtriser ce petit territoire, il s'agit de connaître les particularités du papier, encollé ou non, granuleux ou lisse, transparent ou opaque, et son adéquation à la technique envisagée, sèche ou fluide, aqueuse ou pâteuse comme la gouache par exemple. Un papier adapté à une technique spécifique peut s'avérer moins pratique en voyage qu'un papier polyvalent. Les conditions

²⁵⁰ Zao Wou Ki a voyagé de l'Île de Ré à Aix-en-Provence, de Paris à la Haute-Savoie, de Suisse en Espagne en passant par l'Italie.

²⁵¹ Zao Wou-Ki, *Carnets de voyage 1948-1952*, Paris, Éd. Albin Michel, 2008, p.p. 14-15.

²⁵² Cf. Cahier d'images, p.12, *La spirale*.

²⁵³ Cf. Cahier d'images, p.3, *Le support mobile*.

²⁵⁴ Cf. Cahier d'images, p.5, *Formats de carnets*.

atmosphériques et hygrométriques interagissent entre support et outil et dans le choix de ceux-ci. En Guyane, Michel Montigné a peiné à l'aquarelle sous la pluie²⁵⁵ et Étienne Druon²⁵⁶ travaille au stylo à bille. Sous un climat très sec, l'aquarelle sèche très rapidement. Dans les pays tropicaux, le papier réagira comme s'il avait été humidifié et sera particulièrement réceptif à l'aquarelle, surtout s'il n'est pas encollé²⁵⁷. Comme un périscope qui projette le regard au loin pour décider d'une direction à prendre, le carnet est simultanément ce dispositif de programmation qui anticipe les visions du voyage et le support présent du futur voyageur sur lequel il dépose les renseignements utiles (lexique, taux de change, adresses et repères topographiques).

Sur les carnets souples qu'il roulait dans sa poche²⁵⁸, Turner divisa les pages en minuscules cases et bandes hautes de moins de deux centimètres et demi mais parfois larges de dix-huit centimètres »²⁵⁹, une forme de partition des doubles pages en étroits rectangles horizontaux.

Van Gogh confiait dans une lettre à son frère²⁶⁰ :

« Une raison de travailler, c'est que les toiles valent de l'argent... Une raison de ne pas travailler, c'est que les toiles et les couleurs ne font que nous coûter des sous en attendant. Les dessins sur papier ne nous coûtent pas cher. »²⁶¹

8.1. La couleur du papier

Le papier sera le support de la réflexion double de la lumière et de l'esprit, mais aussi un terrain pour la rencontre. A sa manière pour anticiper ses aquarelles gouachées consacrées aux fleuves, William Turner préparait ses supports en lavant à l'encre gris-bleu ses feuilles de papier de vélin blanc, pour pratiquer le rajout à la gouache blanche opaque ; cette technique plus adaptée au voyage que la peinture à l'huile, en reprenait en quelque sorte les modalités. Le carnet peut être panaché de cahiers de couleurs différentes, comme celui que Félix Ziem a emporté en Russie. Un carnet confectionné avec des cahiers de papier noir, beige, gris, blanc, est programmé pour le dessin au crayon blanc sur fond noir, à la

²⁵⁵ Cf. Cahier d'images, p. 63, Dessiner la pluie, *Album en Guyanne*, 2003.

²⁵⁶ E. Druon, *L'Autre Guyane*, Gariès (Tarn et Garonne), Éd. Roger Leguen, 2011.

²⁵⁷ N. Durand, *Blue Mountains*, format 18 cm², *Carnet d'Australie*, 2008.

²⁵⁸ Catalogue de l'exposition *Turner en Europe Rhin Meuse Moselle*, *op.cit.* p. 30.

²⁵⁹ *Id.* p. 31.

²⁶⁰ V. Van Gogh, *Lettres à Théo*, Paris, Éd. Gallimard, 1956, rééd. coll. "folioplus", 2005, p.

²⁶¹ *Ibid.*

gouache opaque sur fond gris, à l'aquarelle sur fond blanc²⁶². C'est une stratégie pour anticiper le spectacle du voyage que de varier les pages pour les adapter à la luminosité, en particulier le fond noir pour la pénombre ou la nuit, le fond bistre plus propice à un paysage rehaussé de blanc pour les nuages, alors que le fond blanc signifie d'emblée l'espace lumineux autour des silhouettes sombres. En 1862, Crapelet avait emporté du papier bistre pour s'adapter à l'atmosphère sableuse de l'Égypte²⁶³ et son travail des ombres en noir et des nuages en blanc rend compte de la monotonie colorée du paysage.

8.2. Le grain du papier

Le grain épais d'une surface de papier perturbera le tracé rapide, mais pourra décrire une matière ou la lumière réfléchie par la surface verticale d'une façade, la pente d'un toit, la surface horizontale plus ou moins agitée de l'eau ou encore l'aspect moutonneux des nuages²⁶⁴. Si le grain du papier peut entraver l'étalement de la tache ou dévier la trajectoire de la ligne, il peut apporter un point de lumière pour suggérer l'éclat réfléchissant d'une vague²⁶⁵, l'arête lumineuse du pli d'un vêtement²⁶⁶, l'éclat lisse d'une peau²⁶⁷. Sur un papier texturé ou grenu, le dessin peine davantage à intégrer le motif dans la surface que lorsqu'il glisse sur papier lisse ou glacé. Un grain moyen conviendra à toutes les techniques. Un papier gaufré ou déjà imprimé accepte aisément une matière fluide et épaisse telle la gouache ou l'encre de chine.

8.3. L'épaisseur du papier

Le papier enduit avec de la poudre d'os, du blanc d'Espagne ou différents pigments de couleur étaient préparés pour garder la trace dessinée à la pointe d'argent²⁶⁸, technique privilégiée par Dürer et Léonard de Vinci²⁶⁹ en voyage. La poussière de calcium déposée sur le papier fraîchement encollé, rend le papier légèrement abrasif, accrochant les particules d'argent, qui noircissent au fil du temps. Un papier fin sera très utile pour

²⁶² N. Durand, *Carnet à Cambridge*, août 2007.

²⁶³ Cf. Cahier d'images, p.16, *Papier bistre*.

²⁶⁴ Cf. Cahier d'images, p.73, *La série d'études dans le carnet*.

²⁶⁵ Cf. Cahier d'images, p.15, *Le grain du papier*.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ T. Lamazou, *Carnets de voyages*, op. cit. p. 36 et p. 124.

²⁶⁸ Catalogue Le Géant des Beaux Arts, pointe d'argent, réf. 28460.

²⁶⁹ C. Cennini, 1390-1437, *Libretto del 'Arte* (le traité des arts) expose les techniques d'atelier en Italie, en particulier celle de la pointe d'argent.

estamper au crayon creux ou reliefs signifiants : Julien Viaud releva ainsi une pierre gravée à l'Île de Pâques, et Gauguin des gravures sur bois autochtones²⁷⁰.

Le grammage et le format du papier déterminent le poids du carnet, la charge et le mode de déplacement du voyageur, etc.

9. Saisir l'opportunité de supports inconnus

Préalablement au voyage, le carnetiste peut avoir eu connaissance de papiers de fabrication originale des pays visités, en particulier en Asie, où cet artefact est apparu avant de gagner l'Afrique du Nord puis l'Europe, acheminé par les voyageurs de commerce. Le carnetiste les glanera pour enrichir sa récolte papetière, y trouvant un stimulant pour sa sensibilité graphique et son imagination. Les papiers qui ne sont pas destinés à l'écriture – tickets, publicités, papiers d'emballage – trouveront une nouvelle fonction, par collage ou insertion dans le carnet devenu album, en particulier celle d'indice, à la manière dont Gauguin avait mis en exergue les papiers d'emballage d'origine japonaise trouvés à Tahiti²⁷¹. Dans les pays dont le voyageur ignore l'alphabet, les petits bouts de texte trouvés – journaux, étiquettes, tickets, billets d'entrée – apportent leur touche décorative et graphique à la page du carnet. Certains carnetistes, graphistes chevronnés²⁷², préfèrent les reproduire en trompe l'œil pour conserver l'homogénéité matérielle et la légèreté initiales de leur carnet. En 1998, Lamazou trouva son inspiration dans la quantité de papiers courant les rues de Tokyo ; des affichettes publicitaires supportent les portraits gouachés de jeunes nippones, un set de table récupéré dans un bar francophile convient pour le portrait de son interprète, ou encore la page d'un journal *manga* pour celui de l'auteur Arimura Sen lui-même. À Cuba, une page de magazine présentant la photo Che Guevara jeune inspire un vis à vis avec le visage imaginé de Fidel Castro âgé ; par contre, une autre photographie collée de la tête du Che²⁷³ vient compléter une silhouette féminine dessinée à la craie aquarellable, qui arbore, en guise de bikini, le drapeau national cubain. Son message héraldique est « le triangle symbolise la liberté,

²⁷⁰ P. Gauguin, manuscrit *Noa Noa* f° 87, rf 7259, CAG Musée du Louvre, Paris.

²⁷¹ *Id.* f° 121, collage ou copie d'estampes.

²⁷² Entretien avec M. Herranz, et Lapin au RV du carnet de voyage.

²⁷³ T. Lamazou, *op. cit.* p. 28.

l'égalité et la fraternité, tandis que la couleur rouge représente le sang versé dans la lutte pour l'indépendance »²⁷⁴.

L'alphabet local²⁷⁵ signe la culture hôte ; par exemple les portraits de Stéphanie Ledoux au Yémen ou en Birmanie ou de Simon en Chine²⁷⁶, sont réalisés sur les pages imprimées de journaux locaux²⁷⁷. En Chine, Nicolas Jolivot adopte les beaux papiers imprimés, réservés au marouflage des calligraphies pour présenter ses dessins in situ, et explique sa stratégie à son arrivée dans le pays²⁷⁸ :

« Je partirai s'il le faut sans matériel. Je laisse le carnet à spirale et la boîte d'aquarelles à la maison. Notre quête d'aventures se doublera d'une recherche des moyens de mon expression. J'achèterai s'il le faut un pinceau dans une quincaillerie, ramasserai du papier d'emballage sur les marchés, tremperai, qui sait, ce pinceau dans mon thé, utiliserai tout ce que les lieux visités pourront me proposer comme matériel et comme support, des plus beaux, j'espère jusqu'aux plus fous, pourquoi pas ? Le carnet ne doit pas être restrictif dans sa définition. Il me reste à inventer la mienne. Vouloir lui imposer un carcan avant de partir gommerait sa vitalité.»

Les papiers rencontrés et adoptés en voyage nous imprègnent de la sensibilité locale : leurs fibres, les teintes, la qualité de l'impression, l'iconographie confèrent à notre propre notation une valeur d'authenticité pour conforter l'œuvre résultante.

10. Fabriquer un support à sa mesure

Fabriquer son propre carnet décuple le plaisir anticipé du voyage : cela revient à préméditer l'acte de reportage, mais aussi à créer en fonction de besoins que l'on prend le temps d'identifier. Opter pour un support sur mesure, c'est enfin imaginer son usage en méditant l'ergonomie la plus adaptée à l'avant-bras porteur, à la main dessinatrice, à la largeur de la paume, à la longueur des doigts, au rangement, au poids dans le sac à dos, aux qualités tactile, colorée et réfléchissante du papier, etc. Autant de paramètres pour pratiquer confortablement le dessin nomade et la peinture vagabonde. Ainsi, j'ai converti les paramètres du voyage en données matérielles : le format adapté aux plages de temps disponible et la taille discrète du carnet, le nombre de pages ou de plis de l'accordéon,

²⁷⁴ L'étoile blanche appelée *La Estrella Solitaria* éclaire le chemin vers la liberté, comme dans le drapeau du Texas.

²⁷⁵ S. Ledoux, *Portraits de voyage*, Éd.Élytis, Toulouse, 2012.

²⁷⁶ Simon, *Voyages d'encre, Carnets de Chine*, 2005-2013, Paris, Éd.Akinome, 2014.

²⁷⁷ Cf. Cahier d'images, p. 43, *Portraits consentis*.

²⁷⁸ N. Jolivot, *Carnet de Chine*, Éd.Élytis, Toulouse, 2014. p. 7.

l'opportunité des pages de garde et du soufflet, le système de fermeture, enfin la nature de la couverture pour une protection de l'ensemble, afin de créer ce compagnon de route. J'avais défini les dimensions optimales du format en fonction de la poche de mon sac ou du vêtement de voyage et bien sûr du nombre de jours, du mode d'itinérance, de la température ambiante qui conditionne le temps de séchage des aquarelles. Cela a déterminé ensuite les techniques emportées. L'objet carnet est né de la conjugaison des deux faisceaux de contraintes : l'un organique et matériel émanant de moi, l'autre conjoncturel en rapport avec le mode de voyage et la destination. La fabrication du carnet constitue en soi, une étape conséquente de réflexion sur soi-même et sur sa propre pratique.

Pour le carnettiste, l'atelier de voyage est comme une bulle virtuelle dans laquelle il se replie au rythme de son inspiration en itinérance. Installer son dispositif pour chaque dessin d'observation en fonction des conditions climatiques sur le site, se rendre disponible pour dessiner parmi les autres activités contingentes du voyage, consentir une place privilégiée au(x) carnet(s) et à la trousse d'urgence du plasticien, être réactif à l'événement, patient, performant, est un impératif. J'ai fait l'expérience des carnets préparés par anticipation en imaginant leurs utilisations, et vérifié qu'ils conféraient une autre saveur au reportage dessiné, et que l'expression des émotions s'en trouvait stimulée. Quelques-uns des carnettistes rencontrés lors des salons annuels de Beaurepaire en Isère et de Clermont-Ferrand, ont adopté cette démarche qui profite à la qualité du dessin et au choix des sujets²⁷⁹. Par la suite, il est possible de déterminer un formât typé pour inscrire les carnets dans une série, à l'aide d'une couverture récurrente comme une forme de signature²⁸⁰.

11. *Less is more* : quel outillage ?

Le voyage confronte de façon impromptue à l'infinité des motifs ; aussi s'agit-il d'emporter le maximum du minimum, de disposer des outils appropriés sans être encombré par l'embarras du choix. Stylo à bille et feutre fin remplacent la plume et l'encrier ou encore la pointe d'argent ; la main saisit rapidement l'outil mais c'est en connaissance des possibilités qu'elle peut en tirer que l'œil le choisit. Obéissant au regard, connecté au motif, l'outil devra traduire le loin et le proche, le flou et le net, l'ombre et la lumière, la

²⁷⁹ Cf. Annexe 2, enquête auprès de carnettistes.

²⁸⁰ Cf. cahier d'images, p.5, les formats : Lapin, série de "carnets-livres de compte".

surface et la ligne, le statique et le mobile, en un geste le regard curieux du dessinateur. La main jouera de ses inflexions, appuyant ou allégeant la ligne, dirigeant mollement ou fermement l'outil traceur, jouant de la tranche ou de la largeur de la pointe, zigzagant ou reliant directement. Parmi les enquêtés²⁸¹, certains revendiquent la stratégie de l'outil unique – crayon graphite ou stylo à bille – qui les amène à se concentrer davantage sur le motif. La formule de l'architecte Mies Van der Rohe, *Less is more*²⁸², s'applique avec bonheur au dessin en voyage. Les artistes voyageurs de la Renaissance disposaient de plumes de métal et d'encriers, de pointes d'argent ou d'aquarelle mais également de fusain et de craie blanche. En dépit de modes de déplacement peu confortables, leurs carnets nous ont transmis avec éloquence le témoignage éloquent et réflexif de leurs traversées, souvent par voie fluviale. Par sa formation de graveur, Dürer, avait une prédilection pour la pointe d'argent pour copier la Nature en direct. Ce procédé, utilisé par les maîtres flamands qu'il admirait tels Van Eyck ou Metsys, lui offrait de travailler avec une grande économie technique, par exemple pour suggérer les matières – poils, fourrures, rides – en procédant par répétition rythmée de griffures et de lignes. Pour les volumes, il jouait de la superposition des trames courbes ou droites, et pour évoquer les lointains, il allégeait la pression du tracé. Indélébile, le stylet d'argent détermine dès le premier trait les conditions de l'observation. L'artiste allemand ne devait pas altérer son support précieux et rare – parfois préparé à la poudre d'os – en cherchant à supprimer le premier jet. Effacer, c'est prendre le temps de mettre en doute le coup d'œil et la première impression du support en le frottant. Depuis, la gomme est devenue cet outil que les artistes utilisent pour dégager la lumière à partir d'un estompage de la poudre graphite, ou des particules calcinées du fusain ; l'estompage successif des tracés sur le papier crée un halo gris qui suggère la pénombre que la gomme mie de pain, vient en quelque sorte sculpter en absorbant certaines surfaces, ainsi que le démontre les pages du carnet en prison de Courbet. Les études de nus et les portraits de Matisse tirent parti de ce procédé de dessin en valeurs de gris ; plus récemment Christian Lhopital a développé le dessin à la poudre graphite à l'échelle de la cimaise du musée²⁸³.

²⁸¹ Annexe 2, Enquête auprès de carnettistes.

²⁸² Fr. Neumeyer, Mies van der Rohe : Réflexion sur l'Art de bâtir, Éd. Le Moniteur, 1996, Cl. Zimmerman, Mies van der Rohe, Éd. Taschen, 2006.

²⁸³ Exposition Christian Lhopital *Dream-drame*, MAC de Lyon, 19 septembre 2008 au 4 janvier 2009.

Le crayon graphite – improprement dénommé mine de plomb – est l’outil de base, d’usage facile et d’encombrement minimum, qui produit un trait plus ou moins acéré ou moelleux, et qui suggérera l’ombre ou la lumière, utilisé en frottage horizontal par variation de la pression. Le regard puis la main de Turner a guidé le crayon tel celui d’un sismographe pour relever au passage les silhouettes des rives des fleuves²⁸⁴, celles des villes et fortifications maures pour Delacroix en Afrique du Nord. Le stylet sera tenu et positionné différemment selon que le trait obtenu est léger, pour esquisser ou construire, modulé, pour suggérer le contour d’ombre ou de lumière, appuyé sur le biseau de la mine pour obtenir une surface en à plat ou tout à fait couché pour effectuer par estampage, à la manière des épigraphistes, le relevé d’une surface plane qui présente une gravure ou l’usure du temps. Certains carnets de voyage, entièrement rempli avec le simple crayon graphite, nous fait non seulement percevoir l’ombre et la lumière, mais aussi les matières, et par le geste graphique, la vibration de l’air et d’autres sensations kinesthésiques. Félix Ziem explore cette technique de façon magistrale dans son carnet de voyage à Istanbul²⁸⁵, et celui d’Arthur Goldschmidt, recueillant les scènes quotidiennes et les portraits de ses compagnons dans le camp de Theresienstadt est particulièrement émouvant²⁸⁶. Décrivant les outils de notation utilisés dans son carnet, Zao Wou Ki parle ainsi du crayon et de la plume :

« A l’inverse [de l’aquarelle], le pinceau et le crayon me permettaient d’être précis, concis, de construire, de déconstruire, d’agencer. Je griffonnais tout le temps sur des carnets à spirale glissés dans ma poche, généralement des petits formats, afin de pouvoir les produire facilement... »²⁸⁷

En utilisant une technique qui laisse une trace indélébile, le dessinateur s’applique à moduler son tracé. Rappelons ici la maîtrise des lettres dessinées au lavis d’encre par Victor Hugo ou celle du paysage méditerranéen de Vincent Van Gogh qui, à la plume et à l’encre²⁸⁸ : elles sollicitent la vue, l’odorat, et les sensations du vent sur la peau.

²⁸⁴ Cahier d’images, p. 8, *Séquence et format dépliant*, ND, *Carnet de brouillon en Autriche*, 24 x 16 cm, 2015.

²⁸⁵ *Carnet Waterloo and Rhine*, TB CLX, 1817. Cahier d’images p. 8, p. 57, *Dessiner l’eau*.

²⁸⁶ Exposition au CHRD, Musée de la Résistance et de la Déportation de Lyon, *Puisque le ciel est sans échelle*, dessins du ghetto de Terezin par Arthur Goldschmidt, mars juillet 2015.

²⁸⁷ Zao Wou Ki, *Carnets de voyage 1948-1952*, Paris, éd. Albin Michel, 2006, p. 10.

²⁸⁸ V. Hugo, *Le Rhin, lettre du 3 septembre 1839*, B.N. Ms., n.a.f. 13.387, f° 85 v, 86 v, f° 222.

Depuis son invention au début du XX^e siècle, le stylo à bille²⁸⁹ est devenu le complice discret et sophistiqué, notamment dans sa version multicolore, de l'écriture manuelle. Dans son ouvrage « *Les Carnets de voyages, l'art de les réaliser* » Cécile Filliette note qu'elle l'a trouvé « dans les boutiques du monde entier ». En la faisant rouler avec une pression modulable²⁹⁰, la bille du stylo véhicule du réservoir vers le papier, une encre typographique visqueuse à séchage rapide ; c'était celle utilisée en typographie pour l'impression des journaux. Cette encre indélébile offre l'avantage de ne pas se délayer lors d'un travail ultérieur à l'aquarelle. Le stylo à bille peut marquer une forme de filigrane comme un sillon creux dans le papier. Combinée à des techniques poudreuses comme le crayon graphite, le stylo à bille offre des ressources inédites, alliant le flou et le net²⁹¹. L'artiste belge Jan Fabre s'est passionné pour cette technique graphique sur différents formats et supports, de la carte postale jusqu'au format mural²⁹² en passant par la photo²⁹³. Déposée par un écheveau de lignes, l'encre brille de multiples moirures.

Un autre outil le *pitt artist pen*, entre le stylo feutre et le stylo à bille, existe en mini coffret dans quatre tailles : *Small, Fine, Medium et Bold* et en valeurs de noir, sépia ou sanguine. Utiliser les différentes épaisseurs d'une teinte sur un même motif peut créer des effets de netteté et de proximité accentués : la pointe large affirmera le premier plan comparativement à la pointe fine pour l'arrière-plan. Ce n'est alors plus la pression de la main mais le choix du stylo qui fera varier l'épaisseur du tracé pour discriminer les plans du premier au plus lointain. Bénédicte Klène²⁹⁴ a fait de cette technique sobre son style. L'utilisation simultanée des trois teintes en camaïeu²⁹⁵ est opportune, par exemple, pour distinguer des catégories de motifs ou de plans dans un même dessin.

Un autre outil novateur est le stylo pinceau ou *fude pen* qui met à portée de main la souplesse du pinceau calligraphique avec ses pleins et ses déliés. Nerveux, précis et souple, il offre de restituer la dynamique en couleur et d'accentuer la fluidité des silhouettes

²⁸⁹ Le concours Lépine a primé en 1919 l'invention du stylo à bille de M. Pasquis, mais c'est le hongrois Biro qui a perfectionné le système en utilisant l'encre visqueuse à séchage rapide utilisée en typographie pour l'impression des journaux. Le baron Bich rachète le brevet et lance en 1949 la production à grande échelle du stylo à bille jetable, à réservoir transparent "Cristal" pour suivre le niveau de l'encre.

²⁹⁰ C. Filliette, *Carnets de voyage, l'art de les réaliser*, Éd. Dessain & Tolra, 2005, réédité en 2010, p. 16.

²⁹¹ G. Cocco, Catalogue du RV de Clermont-Ferrand 2014, p. 21.

²⁹² *Les heures bleues de Jan Fabre*, exposition au MAM de Saint-Etienne, 2012.

²⁹³ Cf. Cahier d'images, p.21, *Le stylo à bille*.

²⁹⁴ B. Klène, Catalogue du RV de Clermont-Ferrand 2012 p. 37.

²⁹⁵ *Id.*

déformées par le mouvement, mais aussi de dessiner directement en clair-obscur. Son réservoir peut être rempli d'un lavis d'encre aqueuse, pour recouvrir rapidement des surfaces mais aussi pour noter de très petits détails. Le tracé pourra être délavé pour obtenir des dégradés grâce au stylo rechargeable²⁹⁶ qui se comporte comme un vrai pinceau avec son réservoir autonome rempli d'eau et contenu dans le manche ergonomique du pinceau²⁹⁷. Ce dernier sera très pratique pour prélever l'aquarelle dans les godets mais aussi pour diluer des tracés réalisés aux crayons de couleur avec sa touffe de poils protégée par le capuchon du stylo. Ces pinceaux existent en différents calibres de 2,5 à 5 mm et en version poils de chèvre ou de loup avec réservoir à pompe²⁹⁸, pour travailler dans l'humide sur des papiers aquarellables.

Pour représenter les rayures tissées du tapis de selle arabe dans son album au Maroc, Delacroix n'avait pas hésité à utiliser l'extrémité dure d'un manche en bois pour graver directement le papier, provoquant l'assèchement précipité du sillon tracé énergiquement et l'alignement parallèle des pigments d'aquarelle de part et d'autre de cette ligne. Un élément trouvé in situ pourra ainsi devenir un bon outil pour pratiquer la technique du sgraffite, qui consiste à graver dans la matière fraîche ; dans celle de l'aquarelle juste déposée, c'est un moyen de suggérer un effet de lumière. Pour griffer ou caresser la surface aquarellée, Eban utilise tous les bouts d'une plume d'oiseau pour suggérer de gracieuses tiges de graminées au premier plan de ses paysages²⁹⁹. Lors d'un atelier intitulé « Croquer plus facile et plus rapide en voyage »³⁰⁰, Pierre Croux démontre qu'il dessine et colorie les espaces-temps au plus près de la vie, avec un simple assortiment de feutres rangés dans un étui à sa ceinture et préparé à l'avance en fonction des tonalités locales qu'il a repérées.

12. Craie sèche, fusain ou pastel : maîtriser le poudreux

Si les techniques sèches sont faciles à emporter en voyage en boîte compacte, elles ne s'accommodent pas bien du nomadisme du carnet, car il faut protéger le dessin de tout frottement et fixer la poudre déposée au moyen d'une colle pulvérisée, laque ou fixatif.

²⁹⁶ N. Durand, *Chèvrerie à Torgon, Carnet d'opération*, 2012.

²⁹⁷ Catalogue Gestaecker 2015, p. 585, pinceau spécial avec réservoir d'eau dont le système alimente directement les poils du pinceau. Marque Pentel Styl'up, Aqua Nomade.

²⁹⁸ *Id*, p. 733, marque Léonard.

²⁹⁹ Eban, *Vichy fluorescences*, Strasbourg, Annie Roth Editeur, 2009, p. 29.

³⁰⁰ Ateliers de pratique organisés au RV du Carnet de voyage de Clermont-Ferrand, 2013.

Apparemment rudimentaire, la technique subtile appelée fusain utilise les rameaux calcinés de l'arbuste du même nom, disponibles sous forme de bâtonnets friables de diamètre variable ; les plus fins conviennent pour le tracé de contour, les plus épais pour produire par frottement des surfaces avec des effets de matière plus ou moins contrastés. La combustion du bois, procurait déjà aux hommes du néolithique des outils traceurs, avec lesquels ils ont silhouetté les animaux à même les reliefs des parois rocheuses dans les abris sous roche. Le charbon de bois fut utilisé pour préparer les fresques murales de la Renaissance, parce que ses particules fines pouvaient traverser les poncifs³⁰¹. En voyage, Dürer avait exploité les qualités expressives³⁰² de flou et les textures obtenues par frottement au doigt ou à l'estompe de carton, pour assombrir l'arrière-plan de ses modèles, faisant ressortir la lumière des visages sur papier blanc. Plus tard, Delacroix suggérait la pénombre tamisée des ruelles étroites de Meknès en estompant le fusain autour de la silhouette d'un homme arabe pour révéler la blancheur de sa *galabya*. En 1840, une page de son Journal nous rapporte sa méthode d'approche par le contraste :

« Bien distinguer les différents plans en les circonscrivant respectivement ; les classer chacun dans l'ordre où ils se présentent au jour, discerner avant de peindre ceux qui sont de même valeur. Ainsi, par exemple, dans un dessin sur papier coloré, faire serpenter les luisants avec le blanc ; puis les lumières faites encore avec du blanc, mais moins vif ; ensuite celles des demi-teintes que l'on ménage avec le papier, ensuite une première demi-teinte avec le crayon, etc. Quand sur le bord d'un plan que vous avez bien établi, vous avez un peu plus de clair qu'au centre, vous prononcez d'autant plus son méplat ou sa saillie. C'est là surtout le secret du modelé. On aura beau mettre du noir, on n'aura pas de modelé. Il s'ensuit qu'avec très peu de chose on peut modeler [...] »³⁰³

Cette technique rudimentaire est propice à montrer la fugacité la confusion du mouvement d'un groupe comme Courbet le fit dans le cortège d'hommes et de femmes³⁰⁴, lorsqu'il eut l'autorisation de dessiner pendant son incarcération à la prison Sainte-Pélagie en 1870³⁰⁵. Folio 6, le peintre a restitué toujours au fusain de façon très minutieuse, l'atmosphère sombre, le mobilier de sa cellule et le détail du linge qui le soulageait de ses douleurs

³⁰¹ Poncif : Feuille de papier comportant un dessin piqué de multiples trous que l'on reproduit en pointillé (sur une surface quelconque) en passant une ponce sur le tracé (définition du trésor informatisé de la langue française).

³⁰² Cahier d'images, p. 45, A. Dürer, *Portrait de Bernard Von Orley*, 41x28,2cm, fusain, daté 1521, *portrait d'Erasmus de Rotterdam*, daté 1520, 37,3x27,1 cm, fusain, tous deux conservés au Musée du Louvre, Paris.

³⁰³ E. Delacroix, *Journal*, texte établi par P. Flat, R. Piot, éd. Plon, 1893, t.1, pp.195-197.

³⁰⁴ G. Courbet, *Cortège d'hommes et de femmes conduits par quatre soldats*, 16,6 x 26,7 cm, *Carnet de dessins pendant la Commune*, rf 29235, fol. 11, 1871, DAG Louvre, Paris.

³⁰⁵ Cahier d'images, p. 19, *Fusain différé ou spontané*.

hémorroïdaires. En clair-obscur, le folio 7 révèle ses visions des Confédérés emprisonnés dont les silhouettes mêlées sont estompées. Laurence des Cars, conservatrice au Musée d'Orsay à Paris, qualifie son carnet en prison de « journal poignant de la répression »³⁰⁶, précisant que :

« Le temps de la Commune fut celui des modes d'expression les plus souples et les plus rapides comme la gravure de presse ou de caricature, la photographie et le dessin [...] Par ce carnet, Courbet partagea donc avec d'autres le besoin de témoigner de façon sinon immédiate, du moins rapide des spectacles les plus violents dont il fut témoin ou acteur »³⁰⁷.

Peu vu du vivant de l'artiste, ce carnet fut acquis en 1939 par le Musée du Louvre. Dans ses carnets de croquis de la Première guerre mondiale, Adrien Ouvrier utilise également le fusain pour représenter l'exode des villageois au petit matin³⁰⁸, ou encore l'assaut au front à travers les rideaux de fumée des fusillades³⁰⁹. Hérités des premiers matériaux outils graphiques de l'art pariétal, le charbon de bois, l'ocre comme la craie sont adaptés aux supports rugueux ou granuleux. Le repentir, le rajout, que ces matériaux autorisent ont fait le bonheur de Matisse qui reprend son dessin, estompe successivement et prélève la matière pulvérulente au chiffon pour créer comme des halos de pénombre³¹⁰ pour y inscrire des contours plus nets. La variation dans la densité de la matière déposée, module la lumière réfléchie par le papier blanc, évoquant par exemple le relief et le creux. Il faut citer les recherches graphiques à la poudre graphite sur les cimaises blanches du musée de l'artiste lyonnais Christian Lhopital³¹¹.

Le crayon de couleur est pratique pour relever des surfaces gravées ou des reliefs légers – pièce de monnaie, planche de bois, stèle de pierre gravée³¹², – par frottage et estompage, pour « dessiner peindre ». Des motifs décoratifs de céramiques vernaculaires ont été estampés par Gauguin à Tahiti, au crayon graphite sur papier vélin ; découpés et

³⁰⁶ Catalogue *Gustave Courbet*, exposition 2008, Paris, 2007, Editon RMN, Citation Bajou 2003.

³⁰⁷ *Id.* article n°8, *L'expérience de l'histoire, Courbet et la commune*, p. 415.

³⁰⁸ Cf. Cahier d'images, p. 19, *Le fusain spontané ou différé*, A. Ouvrier, *Les habitants de Guewenhein fuient devant les bombardements* 27 août 1914, CDG D, *Les brancardiers, souvenir de Verdun*, 18-29 août 1916, esquisse d'un dessin proposé pour le Salon des Armées, crayon fusain, mine de plomb, CDG D, Musées de Vienne.

³⁰⁹ Cf. Cahier d'images, p. 75, A. Ouvrier, *L'attaque du bois de la Voisogne*, fusain, CDG, A, 1914-1915, Musées de Vienne.

³¹⁰ C. Debray, *H. Matisse, Paires et séries*, Paris, éd. Centre G. Pompidou, 2012.

³¹¹ Christian Lhopital, dessins muraux à la poudre de graphite, exposition au Musée d'Art Contemporain de Lyon, 1985, Malek Abou, *Christian Lhopital, Varia Dream-Drame*, Lyon, éd.Farge, 2008.

³¹² Cf. Cahier d'images p. 18, J. Viaud, *estampe d'un bois gravé de l'Île de Pâques*, crayon graphite, 1872,

recomposés dans l'album *Noa Noa*, ces dessins apparaissent comme des fragments archéologiques³¹³. Le petit format du carnet convient bien aux teintes dégradées des crayons de couleurs, qui ne saturent jamais complètement le papier ; celui-ci, poli par la cire déposée qui brille, persiste à réfléchir la lumière. Le principe des trames de couleur se recouvrant et graduant les tons, crée de séduisants mélanges optiques. En 1917, Adrien Ouvrier l'utilisa par pour décrire les teintes des paysages dévastés des champs de bataille³¹⁴, en superposant des trames de couleurs distinctes. La ligne au crayon de couleur, modulable en intensité et en épaisseur sur la surface du papier, est idéale pour croquer sur le vif ; mais l'assortiment des différents crayons de couleur exige un système de rangement pratique qui les préserve de la chute car leur mine colorée, constituée de pigments agglutinés avec de la cire et des vernis, se casse facilement même protégée dans une gaine de bois.

Les teintes délicates et transparentes des crayons de couleurs de bonne qualité³¹⁵ peuvent être aquarellées. Les différentes techniques sèches – crayon graphite, crayons de couleur, craies de couleur, fusain – peuvent être combinées entre elles et rehaussées par la suite à la gouache ou à l'aquarelle, l'expérimentation dans l'album de voyage devenant cahier d'essai de notre sensibilité aux moyens plastiques.

13. La gouache, médium opaque

Apparue sur les papyrus dès l'Antiquité égyptienne, elle fut utilisée au Moyen Age par les moines pour les enluminures ornementales des manuscrits sur parchemin. Elle est caractérisée par son opacité veloutée. Les pigments enrobés de gomme arabique soluble dans l'eau³¹⁶ permettent le conditionnement de la matière ainsi obtenue sous forme solide de pastilles en godets ou pâteuse, dans de petits tubes. C'est une matière colorée transportable, qui peut être posée en couche épaisse ou fine. Plus ou moins opaque selon l'épaisseur, la couleur gouachée sera sublimée sur un papier foncé ou de couleur, adapté aux techniques de détrempe. En effet, la gouache peut être étendue de façon uniforme – en à plat – ou par touches successives, juxtaposée ou superposée ou encore retravaillée dans

³¹³ *Ibid.*, P. Gauguin, Album *Noa Noa*, rf 7259, f° 87 v°, vers 1896, DAG Louvre, Paris

³¹⁴ *Id.*, A. Ouvrier, *11 mai 1917*, 10x30 cm, CDG D, 1917, Musée de Vienne.

³¹⁵ *Cf.* Cahier d'images p. 18.

³¹⁶ La gomme arabique est un exsudat de sève végétale provenant de l'acacia, qui est utilisé pour enduire les bandelettes des momies, fixer les peintures en liant des pigments et d'autres usages.

son épaisseur encore humide par sgraffite. Matité et opacité sont les atouts de cette technique considérée comme décorative pour travailler les enluminures peintes³¹⁷, avant d'être utilisée par des artistes reconnus. Turner et Delacroix se contentaient pour leur part d'emporter de la gouache blanche³¹⁸. Le voyageur anglais avait utilisé des ajouts de gouache blanche sur un papier préparé à l'avance avec un lavis bleu gris pour suggérer astucieusement les reflets lumineux de l'eau, à Venise ou sur les différents fleuves d'Europe ; la surface du papier est comparée à celle du plan d'eau dans sa position face aux rayons lumineux au premier plan. Delacroix utilise lui aussi la gouache blanche pour la touche de lumière correspondant au coucher de soleil sur une colline du Maroc³¹⁹. En voyage, la gouache est la technique favorite de Lamazou, sur fond noir ou blanc. En 1982, lors de son séjour prolongé dans le Haut Atlas³²⁰, l'artiste s'était imprégné de la technique des *maalems*, peintres décorateurs des plafonds de terre à l'aide d'enduits mats. Il a ainsi appris à jouer avec la réflexion de la lumière et cette manière semble l'avoir inspiré quand, avec de la gouache, il représente les cases de terre crue du Bénin, ou encore les feuilles de tabac à Cuba en tons camaïeux, le pelage des chameaux au soleil d'un marché égyptien, ou le basalte des colonnes d'un temple antique à Edfou, les façades bleues des fermes. Il adopte cette même technique pour l'espace de la nuit étoilée à Trinidad, ou pour suggérer une silhouette féminine vue par transparence dans les « eaux chaudes et sulfureuses »³²¹ d'un bain japonais, ou encore pour la trame des gouttes de pluie sur une vitre d'hôtel au Japon³²². Fraîchement posée, la gouache autorise la retouche ou le sgraffite, et permet de définir des formes nettes par superposition. Sur ce principe, Lamazou pose des vignettes, telles des hublots colorés qui ponctuent la page blanche ou jouent comme tapis d'arrière-plan. Mais la gouache peut aussi être utilisée comme matière de masquage sur papier photographique ou imprimé, grâce à son liant légèrement collant. Lamazou la pratique sur des pages imprimées de magazines locaux ou de manga, pour faire apparaître les personnes rencontrées³²³. La couche de gouache déposée crée la transition entre la surface du carnet et un support rapporté ; elle masque la limite ou contourne une forme pour suggérer un

³¹⁷ Sgraffite : technique de gravure dans un enduit frais dans le but de faire apparaître la couleur de la sous-couche.

³¹⁸ Dès 1834, le blanc permanent et le blanc de Chine furent produits par la marque anglaise Windsor & Newton à partir de l'oxyde de plomb.

³¹⁹ Cf. Cahier d'images, p. 23, 24, *La gouache*.

³²⁰ Plâtrier-peintre marocain, K. Huet, T. Lamazou, *Sous les toits de terre*, 1988, Casablanca, éd. Belvisi Al Madariss Publi-action, p. 23.

³²¹ T. Lamazou, *Carnet au Japon, Carnets de voyage*, t.1 op. cit. p. 157.

³²² T. Lamazou, *Carnets de voyage*, op. cit. pp. 42, 24, 157.

³²³ *Ibid.* p.p. 35, 135, 153.

arrière-plan comme sur un « tapis ». Parfois le dessin transparaît sous la peinture, et le spectateur discerne la construction au trait et la mise en volume produite par les couches ajoutées. Le matériel de gouache emporté sera proportionné au format envisagé. Le documentaire *Femmes du Monde* révèle la caisse de matériel mobile qui accompagne Lamazou. Mon équipement réduit à un petit assortiment de pastilles de gouache de couleurs vives dans un boîtier avec couvercle palette avait suffi en voyage organisé, pour mes pochades expédiées sur format 21x14cm. Le matériel minimum accuse parfois l'absence du superflu : par exemple, pour traduire les incroyables couleurs fluorescentes des vêtements des touristes chinoises³²⁴, mon nécessaire de couleurs basiques était incomplet et j'ai écrit le nom de la couleur manquante. Lors de son immersion à Alger, Elsie Herberstein justifie son choix de la gouache plutôt que celui de l'aquarelle :

« Dans mes précédents carnets, je privilégiais le papier blanc et l'aquarelle, A Alger, je me suis rendu compte que l'aquarelle était trop douce et transparente pour rendre le caractère et les contrastes de la ville, certes blanche et bleue, mais qui décline aussi toute une palette de tons de terre, de l'ocre jaune aux terres de Sienne, éclaboussés parfois de vermillon. J'ai alors choisi un papier beige brun recyclé qui avait une texture comme un mur peint à la chaux. Et, au lieu de l'aquarelle, j'ai utilisé de la gouache, plus onctueuse et épaisse qui, en séchant devient mate et poudrée comme du pastel... C'est une technique pour laquelle j'ai utilisé des formats de papier et des carnets plus grands. Elle est plus longue à mettre en œuvre car il faut sortir ses tubes et avoir une palette mais j'ai plus de temps devant moi que lors d'un voyage itinérant...»³²⁵

14. L'aquarelle, magie des pigments : entre tradition et innovation

L'aquarelle, par la rapidité de la technique donne l'illusion de la spontanéité. Son usage en atelier ne constitue qu'une étape dans l'élaboration de l'œuvre finale, et son caractère allusif apparaît comme le médium idéal pour traduire la première pensée du peintre dans le processus d'élaboration d'un projet, comme dans l'observation sur le terrain. Cette technique avait déjà accompagné en voyage des peintres de la Renaissance : en 1494-1495, Dürer l'utilisa pour dépeindre les montagnes italiennes lors de sa traversée des Alpes³²⁶, le paysage et l'inconfort lui imposant une liberté d'ébauche très différente de ses aquarelles

³²⁴ Cf. Cahier d'images, p. 17, *Papier noir*, T. Lamazou, *Carnet au Bénin, Danseuses vaudou*, p. 108-109.

³²⁵ P. Argod, *L'art du carnet de voyage*, op. cit. p. 79.

³²⁶ A. Dürer, *Vue du Val d'Arcio*, aquarelle avec rehauts de gouache, 22,3 x 22,2 cm, 1495, DAG Musée du Louvre, Paris.

d'atelier³²⁷. Chaque détail au premier plan de l'observation est travaillé avec une précision d'enlumineur dans *La Grande Etude d'herbes* ou *Le lièvre*. Dans son aquarelle de voyage au contraire, Dürer indique les formes de l'arrière-plan comme s'il les avaient perçues avec l'acuité d'une longue vue, et les plans rapprochés sont dépeints en larges touches courbes avec un modelé presque flou, révélant ainsi la hiérarchie de ses centres d'intérêt. Cinq siècles plus tard, c'est le peintre chinois exilé en France³²⁸ Zao Wou Ki, qui contemple les Alpes françaises ; il exprimait ainsi la magie du médium :

« Ces montagnes françaises si différentes des montagnes chinoises m'offraient un sujet de travail qui m'obsédait. Comment représenter leurs espaces, comment exprimer leur hauteur, ce qui les entourait, comment représenter les arbres ? J'étais dehors, devant elles. Comment exprimer ce qui me touchait en leur présence ? L'aquarelle était un merveilleux instrument. La dilution de la couleur avec l'eau me donnait un grand sentiment de liberté.»³²⁹

Zao Wou Ki, avait sillonné la France, utilisant l'aquarelle, technique préconisée du voyage pour son aspect compact et léger. À ce propos, au Rendez-Vous de Clermont-Ferrand, le carnettiste italien Giovanni Cocco, a réduite sa boîte d'aquarelles à un couvercle de plastique de 6 x 6 cm, à peine garni de quatre à cinq noisettes de couleurs d'aquarelle, suffisantes pour obtenir les nuances du cercle chromatique et mettre en couleur ses dessins au stylo à bille ou à la mine de plomb. En déplacement, on comptera sur l'eau de table, de mer ou de ruisseau, pour diluer la couleur en godets ou en tubes. In situ, l'aquarelliste sera attentif au motif aussi bien qu'à sa technique d'expression embarquée, c'est à dire la matière aquarelle plus ou moins solide, qu'il transformera en jus coloré puis en surface humide, luisante sur le papier, enregistreuse de la chaleur, ou de la pluie, et réverbérant l'exposition au soleil. Le peintre apprivoisera les nappes de couleur qui se juxtaposent ou se mélangent pour créer des effets parfois inattendus³³⁰. Ainsi Lamazou, qui d'habitude privilégie la gouache, lui préfère ponctuellement l'aquarelle, par exemple pour traduire la profondeur transparente de l'eau d'un petit port grec³³¹. Sur cette page, il a fait jouer les pigments mus par l'eau comme médium, pour traduire la variation de la lumière et les reflets mouvants au gré des manœuvres des bateaux dans le milieu liquide. L'aquarelle

³²⁷ A. Dürer, *La Grande Etude d'herbes*, aquarelle et gouache avec rehauts de blanc sur papier, 40,8 x 31,5 cm, 1503, *Albertina*, Vienne.

³²⁸ Cf. monographie, au moment de la prise de pouvoir par Mao Tsé TOUNG.

³²⁹ Zao Wou Ki, *Carnets de voyages, 1948-1952*, Paris, éd. Albin Michel, p. 10.

³³⁰ Cf. Cahier d'images, pp. 61-62, *La pluie et la neige dans le carnet*, Zao Wou Ki, M. Montigné.

³³¹ T. Lamazou, *Carnet en Grèce, Carnets de voyage*, t.1, *op. cit.* p. 61.

invite à l'expérimentation par ce qu'elle participe au voyage et prépare l'œuvre en atelier. Commissaire de l'exposition William Turner au *Muséum of Modern Art* de New York en 1966, Lawrence Gowing, l'affirme :

« On nous met assez en garde contre l'hérésie qui consisterait à préférer les esquisses des maîtres aux œuvres sur lesquelles ils ont choisi d'être jugés. Mais c'est précisément parce que des aquarelles élaborées, achevées comme *l'Incendie du Parlement* empruntent certains traits à la cohérence figurative conventionnelle que surgissent, par contraste, les incongruités dont s'offusquaient les contemporains de Turner et qui restent difficiles à accepter de nos jours. Cette aquarelle du Parlement est effectivement incompréhensible si l'on n'admet pas que le Turner intime des carnets est le véritable Turner. »³³²

La qualité du papier importe davantage pour l'aquarelle que pour la gouache qui est déposée à la surface du support ; en effet, les pigments d'aquarelle s'insinuent dans les fibres de cellulose et font corps avec le papier. Un papier qui n'est pas encollé, comme le sont les papiers asiatiques et le papier de riz, absorbe plus facilement le liquide, surtout si le degré d'hygrométrie dans certaines régions rend le papier réceptif. Dans la baie d'Along ou dans les montagnes du Nord Vietnam, cette qualité a facilité l'expression des reflets des jonques ou les effets de brouillard voilant les montagnes éloignées³³³³³⁴. A l'aquarelle, la réserve est ce procédé qui consiste à empêcher le jus coloré de s'infiltrer dans une zone du papier de la couleur d'une surface humide qui aspirera le jus coloré, entraînant les pigments à la frontière de la zone sèche sous l'effet du contraste sec humide. Les particules colorées se concentrent à cette lisière formant une sorte d'auréole qui souligne subtilement la surface réservée. Le contraste coloré accentue la lumière réfléchiée par le papier blanc. La réserve n'est-elle pas une manière de valoriser la couleur, comme dans les aquarelles des paysages aux alentours de Tanger et de Meknès que Delacroix fit du 1^{er} au 27 mars 1832 : les constructions, rappelant des épures architecturales, sont réservées sur le papier blanc, entourées par le vert sombre de la végétation. Quelques feuillets plus loin, le peintre avait réservé la zone lumineuse de la fenêtre dans un « intérieur arabe »³³⁵ à contrejour et dans la fraîcheur, ainsi que celle des murs de la « cour à Tanger », laissant la surface de la paroi pleine et blanche, vide, tel un écran presque frontal écrasé de chaleur. Par cette image, le peintre nous installe sous un balcon, à l'abri de la lumière éblouissante. La

³³² L. Gowing, *Peindre le rien*, Paris, Éd. Macula, 1994. p. 116, cf. Cahier d'images, pp. 57-60, *Noter l'eau*.

³³³ Cf. Cahier d'images, p. 96, *Chambre à Meknès*, mine de plomb, aquarelle, *Album au Maroc* rf 1757, fol. 38 r, 1832, CAG Louvre, Paris.

réserve est la formule magique, qui anticipe la surface colorée, prévient la tâche, sertit la forme, éclaire la page, devient l'espace possible où le commentaire écrit pourra se déposer à postériori. Dans ses lettres peintes au long de sa croisière sur le Rhin, Victor Hugo assombrit la surface du papier par des lavis d'encre pour suggérer le paysage transcendant qu'il traversait et décrivait. La partie réservée devient l'écrin lumineux où se développe la pensée sous forme écrite pour le texte. Dans les bandes dessinées, les bulles reprennent le principe des phylactères qui font apparaître le texte à lire dans des surfaces blanches abstraites de l'espace figuré de la case.

Sous le lavis d'aquarelle, le dessin préalable de mise en place, le premier jet au crayon ou à l'encre restent visibles par transparence, comme est lisible la première inspiration dans un manuscrit. La visibilité de ce tracé sous-jacent propose au spectateur une lecture complexe qui permet de deviner l'écart dans le temps et la sensation vécus par l'auteur. Une autre utilisation, à la manière des relevés architecturaux, consiste à superposer un lavis d'ombre sur les dessins de façades vues frontalement pour laisser visibles les détails. C'est la technique choisie par Lamazou dans le petit village grec de pêcheurs, Klima. L'aquarelle révèle la magie chimique des pigments qui se côtoient ou se mélangent, se tolèrent ou se repoussent selon leur nature chimique. Les pigments d'origine végétale³³⁶, organique ou minérale s'attirent ou se repoussent, provoquant des effets qui peuvent être suggestifs. L'eau entraîne les pigments dans les fibres creuses de cellulose du papier, et leur migration peut être provoquée par la différence d'humidité entre deux zones voisines de la feuille de papier aquarelle, et peut créer des lisières qui densifient la couleur ; ces « auréoles », à l'échelle du dessin, peuvent signifier par exemple la poussière de la course des chevaux³³⁷, l'écume des vagues ou le moutonnement des nuages³³⁸.

Pour l'aquarelle, il est indispensable d'avoir un « pinceau réservoir » dont la pointe bulbe est prévue pour absorber le « jus » aquarellé. Par ailleurs, une brosse plate appelée « spalter » sera utile pour laver la surface mais aussi pour produire des formes par glissement, rotation, ponctuation, ou frottement, pour poser les différents plans ou les

³³⁶ Le fabricant belge d'aquarelles végétales Lutea, le *polygonum persicaria tinctori* plante originaire du Japon, donne un bleu indigo, le cosmos sulphureus est récolté pour l'orange, le solidage pour le jaune, la reine des prés pour le vert, les racines de fraisiers pour le gris ainsi que les étampes de noyer et la rhubarbe officinale, a campêche et la garance, pour le rouge.

³³⁷ Cf. Cahier d'images, p. 26, *L'aquarelle*, œuvres de voyage d'E. Delacroix.

³³⁸ Cf. Cahier d'images, p. 15, *Le grain du papier*.

silhouettes. Par un premier jet à l'aquarelle sur papier sec ou sur papier mouillé, le format est composé de façon synthétique, vite et au plus près de la vision. Avec un pinceau à pointe longue, plus calligraphique, c'est l'énergie du sujet et son mouvement dans l'espace qui sera traduit. Sur papier mouillé, Turner avait brossé le ciel au coucher de soleil en dégradés de rose³³⁹, laissant les pigments des différentes teintes se répartir au gré d'un séchage improvisé dans l'instant. Un petit format est aisément incliné pour répartir l'onde et faire migrer les pigments d'aquarelle. Sur papier humide, on peut ainsi conduire l'onde colorée par la surface du papier ou à travers la capillarité des fibres. Si l'on souhaite éviter des séchages trop rapides qui provoquent les auréoles, formes de concentration de particules colorées à la limite du sec et du mouillé, il faut préserver une humidité homogène de la surface en mouillant le papier à la brosse ou au moyen d'un chiffon, d'un pulvérisateur ou par trempage. L'eau dissout la colle, déplace les pigments en les libérant des fibres du support, des effets de flou apparaîtront par la répartition différente des pigments toujours sous le contrôle du regard. Utilisés comme ceux d'un herbier, les feuillets du carnet proposent une utilisation spectaculaire de la migration des pigments : un prélèvement végétal, dont les fibres creuses attireront l'eau d'un lavis d'aquarelle, laissera une empreinte particulièrement délicate et fidèle qu'Hélène Saule Sorbé a désigné comme aquarellogramme. Une autre expérience utilisant du sel obtiendra des effets de rétraction dans les zones trop humides avec la migration variable des pigments d'aquarelle, extraits du monde minéral et végétal.

Le carnet, laboratoire d'expérimentation sur le terrain de voyage rapportera la preuve en expériences des observations scientifiques in situ. Avant de partir pour cette aventure, le carnetiste s'équipera de papiers absorbants ; il se familiarisera également aux interactions d'une douzaine de couleurs prévues, du point de vue de leur comportement chromatique et chimique. Loin de son atelier, l'aquarelliste démuni ou inspiré pourra peut-être tenter l'apprentissage des liquides plus organiques tels le café, le vinaigre, le jus de citron, ou encore l'eau de mer teintée des ocres trouvés sur place. Le carnet sera son laboratoire, le guidant vers une meilleure utilisation de ses moyens. À l'occasion de ses voyages, Turner expérimentait dans ses carnets de poche les pigments mis au point à son époque.

³³⁹ Cf. Cahier d'images, p. 79, *La couleur comme mémoire de l'instant*, W. Turner *Naissance de la couleur le ciel rose*, graphite et aquarelle, 24,2 x 34,5 cm, 1824, *Tate Gallery*, Londres.

Matériaux magiques contenus dans de petits godets, les pigments emportés peuvent être à la fois unités de couleur et vecteurs de l'expression de la vie, dans ses mouvements d'attraction et de répulsion et ses variations chromatiques.

15. Le rangement idéal

Il s'agit de partir avec son matériel de prédilection dans une trousse de survie pour se sentir à l'aise en terre étrangère et prémuni quand le motif apparaît. Il faut n'emporter que du solide, ne pas s'encombrer de liquide—flacons d'encre et tubes de peinture qui sont sujets à implosion, stylos à encre et à bille qui ne supportent pas bien l'avion. Éviter le surpoids de matériel qui entrave et empêche d'être rapidement opérationnel.

Pour ma part, je suis restée fidèle à une boîte d'aquarelle comportant une quinzaine de godets de couleurs que je recharge à partir de tubes avant le départ. Un gros pinceau mouilleur, une brosse plate, un pinceau fin, une palette marguerite la complètent, des mouchoirs en papier ou toute serviette offerte en route avec une mini bouteille d'eau. Je n'oublie pas quelques feutres noir et de couleur assortis et le feutre rechargeable à eau, deux stylos à bille, un godet de gouache blanche, un tube de colle. Pour rendre hommage au spectacle du monde et à l'accueil de ses habitants, je pourrais emporter une panoplie plus conséquente mais l'expérience m'a prouvé qu'un matériel trop exhaustif entrave la réactivité. Les fabricants spécialisés proposent des solutions portatives de rangement toutes faites :

« Très pratiques pour ranger et transporter votre matériel, une poche de plastique transparent pour vos crayons et une autre poche à filet pour vos accessoires de dessin [...] facile à emporter dans vos sorties artistiques ... »³⁴⁰

Mais chacun invente son dispositif avec une trousse aménagée pour y ranger ses accessoires favoris, un gilet à poches multiples ou un sac banane, un pantalon à poche-*revolver* adaptée à un assortiment de feutres, essayant de combiner élégance, légèreté et dispositif des outils à portée de main. Sur la toile *Bonjour Monsieur Courbet*³⁴¹, le peintre franc-comtois s'est représenté de trois-quarts, le dos chargé de son dispositif de campagne – chevalet pliable, ombrelle, sac à dos – indispensable pour peindre en plein air, loin de

³⁴⁰ Catalogue Le Géant des Beaux-Arts 2014, p. 701.

³⁴¹ G. Courbet, *La rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*, huile sur toile, 132 x 150,5 cm, 1854, Musée Fabre, Montpellier.

l'atelier ; le carnettiste lui, utilise le siège d'une moto, ses genoux ou un plan horizontal de rencontre. L'atelier du voyage doit être compact et basique. Dans le documentaire *Femmes du Monde*³⁴², Titouan Lamazou apparaît en voyage muni d'une lourde caisse de tubes de gouache pour réaliser des portraits de campagne. Est-il encore carnettiste ou reporter documentariste ? Dans son manuel du carnet de voyage, Cécile Filliette établit une liste exhaustive du matériel indispensable³⁴³ : pinces pour tenir feuilles et carnets, éponge pour effacer, ciseaux et cutter pour couper, pot pour l'eau, gomme et taille crayon, coton tige et chiffon pour estomper ou effacer, bloc de brouillon pour esquisser, colle en tube et scotch pour coller, mais aussi des crayons HB et B, du fusain, des stylos à bille, un stylo-plume à encre, des marqueurs, des pinceaux fin et gros, des brosses fine et dure, des pastels secs et gras, crayons de couleur, encre de chine, brou de noix ou autres encres, aquarelle par douze ou vingt-quatre godets, cinq tubes de gouache : noir, blanc et trois couleurs primaires. Mais voilà une panoplie bien encombrante. Il faut partir avec l'idée de trouver du matériel sur place ; des morceaux de bois calciné trouvés en bord de chemin avaient ainsi fait mon affaire pour dessiner au Kenya. Je m'étais satisfaite des moyens mis à ma disposition, – des vieux pinceaux et quelques fonds de pots de peinture pour automobile –, pour reproduire une page de mon carnet de voyage au dessus du tableau dans une salle de classe. A défaut de matériel manufacturé, des liquides plus ou moins insolites — jus de citron, vinaigre — ou colorés —café, vin ou thé — peuvent aussi être détournés à des fins d'expression graphique. Une trousse de voyage comprend le matériel de prédilection, pour se sentir à l'aise. L'outil pressenti doit être facilement accessible et la gamme de couleurs disponible connue par l'expérimentation préalable. A chaque destination, l'artiste aux aguets, découvre des ressources et techniques autochtones qu'il peut combiner avec son expérience propre. Savoir tirer parti des moyens disponibles sur place fait parti du voyage. Est-ce dans cet esprit que Vincent Van Gogh expliquait à son frère :

« Une raison de travailler c'est que les toiles valent de l'argent... Une raison de ne pas travailler, c'est que les toiles et les couleurs ne font que nous coûter des sous en attendant. Les dessins ne nous coûtent pas cher. »³⁴⁴

³⁴² M. Jampolsky, T. Lamazou, *Femmes du Monde*, DVD, prod. *Capitaine Flint*, France 5, 2007.

³⁴³ C. Filliette, *Carnets de voyage, l'art de les réaliser*, Éd. Dessain & Tolra, 2005.

³⁴⁴ V. Van Gogh, *Lettres à Théo*, op. cit.

Chapitre III.

Entraîner son regard

1. Regard et point focal

L'observateur prend conscience des repères propres que sont la hauteur de ses yeux par rapport au sol et la distance qui le sépare du sujet. Son regard trace un rayon virtuel qu'il dirige vers un point plus ou moins éloigné, selon un trajet du premier plan vers ce point de visée. De cette manière, il perçoit les autres lignes parallèles à la direction de son regard car elles semblent rejoindre le même point éloigné ou « point de fuite » ; le faisceau qu'elles forment est révélé par les lignes tracées à la pointe du crayon. Ce réseau de lignes parallèles repère et cadre le regard qui rase des plans fuyants – sol, plan d'eau, paroi verticale fuyante – traverse ou est stoppé par des obstacles disposés frontalement, ou se projette à l'horizon vers la mer ou les montagnes. En premier lieu, l'observateur cherche à retranscrire sur le papier son dispositif d'observation, c'est à dire d'où il regarde. S'il est assis ou allongé à même le sol, le premier plan occupera une grande partie de son champ de vision. S'il est installé en hauteur, il embrassera un champ visuel plus vaste et profond. Son regard sera alors plongeant, point de vue privilégié pour comprendre le paysage. Il tentera de superposer les plans ou obstacles successifs du premier vers l'arrière-plan, pour suggérer une profondeur fictive dans la page . Dans sa *Vue du val d'Arco dans le Tyrol méridional*³⁴⁵, Albrecht Dürer accorde autant d'acuité au premier plan qu'à celui le plus éloigné, proposant au spectateur une vision nette détaillée du parcours dans la profondeur du paysage. En 1817, lors de sa croisière sur le Rhin, Turner canalise son regard dans la perspective du fleuve³⁴⁶. Abordant les côtes mauritaniennes en bateau lui aussi, Delacroix avait quant à lui, posé sa vision panoramique sur le bleu foncé de la mer au premier plan³⁴⁷. Les voies terrestres dessinées par l'espèce humaine – route, autoroute, ou ligne de métro –

³⁴⁵ Cf. Cahier d'images, p. 64, *La vision éloignée* A. Dürer, *Vue du val d'Arco dans le Tyrol méridional*, plume et encre brune, aquarelle et rehauts de brun, reprises à l'encre noire, 22,3 x 22,3 cm, vers 1495, CAG Louvre.

³⁴⁶ Cf. Cahier d'images, p.73, W. Turner, *Kaub, le Pfalz et burg Gutenfels*, mine de plomb sur velin blanc, 15x9,4 cm, TB CLX 73v-74r, *Carnet Waterloo and Rhine*, 1817.

³⁴⁷ Cf. Carnet d'images, p. 58, *Delacroix en Méditerranée*.

proposent une perception accélérée par la convergence des lignes horizontales fuyantes, parallèles à la direction du regard. Sur autoroute, ce phénomène « saute aux yeux » selon l'expression familière des passagers avant du véhicule. A son heure le perspectographe³⁴⁸, appareil d'atelier créé par Dürer, lui a permis de suivre les lignes fuyantes d'un sujet – luth ou modèle vivant sur le plan du tableau. Sa représentation gravée donne au spectateur un point de vue latéral par rapport à la surface d'inscription du dessin. Dans sa lettre à son frère, Van Gogh expose comment il y a recours³⁴⁹.

2. Entre bords et centre, le balayage visuel

« Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire les contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait ; le dessin, c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé [...] »³⁵⁰ disait J.D. Ingres.

Dessiner, c'est aussi explorer avec la pointe du stylet, outil de précision, ce que notre vision nous permet de toucher à distance. L'on vérifie ainsi la zone de netteté du champ frontal et l'emprise du flou dans les champs latéraux, puis on s'amuse à loucher, c'est-à-dire à faire converger les deux yeux, en dissociant leur parallélisme, comme pour le réglage d'un appareil optique extérieur. Dans une situation expérimentale de mise au point, on cherche son propre point focal situé dans le plan médian entre les yeux, puis on tente de le faire coïncider avec celui du support du dessin, qui a été préalablement repéré géométriquement. Le pli central dans la double page est un repère que le carnettiste prend souvent en considération sans forcément y prêter attention. Par exemple, Van Gogh l'avait fait coïncider avec la ligne d'aplomb de son modèle dans le petit carnet d'études conservé au Van Gogh Muséum. Titouan Lamazou a placé le milieu géométrique de la barque égyptienne antique dans le pli de son carnet de format panoramique en Egypte³⁵¹.

Selon l'outil graphique qu'il choisit – crayon graphite, feutre, fusain – le dessinateur s'exprime par un tracé plus ou moins précis et foncé, et il s'exerce à accommoder sur le support pour comprendre qu'il dessine des plans distincts par leur netteté et leur proximité respectives dans la réalité. Pour ajuster et classer ces différents plans, le dessinateur

³⁴⁸ A. Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, gravure sur bois, Nuremberg, 1535.

³⁴⁹ Cf. Cahier d'images, p. 31, *Le perspectographe*.

³⁵⁰ Catalogue *Le plaisir au dessin*, exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon, 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008, Paris, Éditions Gallilée, p. 30.

³⁵¹ Cf. Carnet d'images, p.10-11, *Le pli central et la double page*.

explore la surface du support du premier plan en bas, vers l'arrière-plan au dessus en remontant dans le format. Son format devient lieu imaginaire vu en plongée, ou « espace de projection » vu plus ou moins frontalement face au dessinateur. En voyage tout comme en atelier, le format sera posé au mieux sur un support contingent disponible – le pommeau d'une selle pour Delacroix –, au moins sur les propres genoux ou l'avant-bras du carnettiste, dans une inclinaison allant de l'horizontale à la verticale selon l'opportunité du contexte et l'inspiration du motif. Hors de l'atelier, le dessinateur associera la vue à d'autres aptitudes telles entre autres, que la marche d'approche, l'écoute et l'investigation haptique. Quand le dessinateur installe en bas, en haut, à gauche, à droite et au centre différents jalons qui repèrent l'espace invisible, il appréhende concrètement ce « néant lumineux »³⁵² de la surface du papier. Il organise un continuum spatial par un tracé plus ou moins accentué, centré et orienté. Chaque artiste propose son système propre d'exploration du néant blanc de la page : par exemple, Dürer allège son stylet pour dire les arrière-plan par une ligne à peine visible, Léonard de Vinci entrelace des arabesques, Turner tient son crayon de papier comme pour un tracé³⁵³, Cy Twombly ponctue la surface, ou encore Tony Cragg enchaîne les méandres d'une ligne continue. Le geste dynamique à l'encre des paysages graphiques de Van Gogh, la touche calligraphique du pinceau de Delacroix à l'aquarelle, ou encore le dessin estompé avec le matériau fusain de Courbet, tous ces moyens construisent peu à peu les repères de l'espace.

3. Stéréovision, projection et surface plane

La gravure *Le Perspectographe* d'Albrecht Dürer se présente comme la démonstration pragmatique et théorique de l'aplanissement de l'espace perçu sur un plan vertical transparent ; chaque trait posé sur l'écran correspond à un repère perçu dans l'espace au delà de l'écran dressé, et surface d'inscription de l'image, traversée par le regard. « La profondeur suggérée par le néant lumineux de la page »³⁵⁴ semble infinie tant que le regard ne fixe pas une ligne, qui devient alors le « fil conducteur » – direction, limite ou contour – guidant l'œil dans le plan. S'il est horizontal, il peut suggérer un fil tendu d'un côté à

³⁵² B. Prevost dans *Dessiner, à propos des profondeurs du dessin et de l'œuvre de Raphaël Larre*, par L. Pearl, B. Prevost, H. Sorbé. UFR Arts Plastiques, Bordeaux Montaigne 3, PUB, 2011, p. 5.

³⁵³ V. Van Gogh, *Soirée d'été, champ de blé au soleil couchant* et *La moisson* plume et encre, 1888, Musée Van Gogh, Amsterdam.

³⁵⁴ R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Éd. Flammarion, 1955, p. 223, cité dans *Dessiner, à propos des profondeurs du dessin et de l'œuvre de Raphaël Larre*.

l'autre du format, ou comme un horizon³⁵⁵ limitant une étendue inférieure de terre ou d'eau, et un espace supérieur aérien, ordonnant ainsi la surface de papier topographiquement, avec une définition infinie du champ visuel, apportée par un élément abstrait du paysage. Delacroix exprime dans ses mots cette énigme visuelle :

« Il y a des lignes qui sont des monstres : la droite, la serpentine régulière, surtout deux parallèles. Quand l'homme les établit, les éléments les rongent. Les mousses, les accidents rompent les lignes droites de ses monuments. Une ligne toute seule n'a pas de signification ; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression. Grande loi. Exemple : dans les accords de la musique une note n'a pas d'expression, deux ensemble font un tout, expriment une idée. »³⁵⁶

On peut distinguer leurs points de vue respectifs sur l'objet en fermant successivement l'un puis l'autre œil. Le dessinateur interprète les quatre points cardinaux - gauche, droite, haut, bas - et se situe sur la surface pour répartir ce qu'il perçoit face à lui. Son regard traverse la surface d'inscription comme si le papier était l'écran tendu devant le « néant lumineux de la page »³⁵⁷ qui peut être bleu gris, bistre, et même noir. Ce néant semble infini tant que le regard ne se fixe pas sur une ligne qui le guidera, telle un « fil d'Ariane », dans la surface en donnant la direction, la limite ou le contour.

La vision en plongée est une alternative à la vision frontale. Un regard qui bascule sur les petits objets disposés à même le sol de l'atelier, puis sur les toits ou les terrains depuis une terrasse ou une fenêtre, s'entraîne à observer la répartition et la proportion des objets, leur ombre portée sur le plan. Le carnettiste illustrateur Florent Chavouet a pratiqué cette vision basculée pour intégrer dans le petit format tous les espaces et détails des maisons japonaises dans lesquelles il était invité sur l'île de Manabé Chiba³⁵⁸. Un petit miroir peut servir à condenser la vision d'un espace, et aide à fixer le point de vue de l'observateur sur les lignes réfléchies de son espace propre, comme dans la célèbre peinture de Jan Van Eyck représentant l'espace des époux Arnolfini³⁵⁹. Le système géométrique intercepté par le miroir orienté à dessein, rend lisible l'espace en le réfléchissant. Le carnet devient ce dispositif qui, lui aussi, résume la vision de l'espace rendue bidimensionnelle par le miroir.

³⁵⁵ Alain, *Propos*, 1933, p. 1168 « [...] Il n'y a point d'horizon. Cette ligne coupante entre le ciel et l'eau, jamais le marin ne la trouve, ni ne la trouvera. Cette ligne sinueuse des bois et des montagnes, et cette brume richement colorée, allez-y voir ; c'est partout comme ici, troncs, feuilles, sentiers, rochers. »

³⁵⁶ E. Delacroix, *Journal*, p. 200 [sans date], Paris, Éd. Plon, 1893.

³⁵⁷ B. Prévost, (dir.), *Dessiner, à propos des profondeurs du dessin et de l'œuvre de Raphaël Larre, op. cit.*, p. 5.

³⁵⁸ F. Chavouet, *Mahabé Chima*, Paris, Éd. Philippe Picquier, 2010.

³⁵⁹ Cf. Cahier d'images, p. 37, M.C. Escher, *The Graphic Work*, Éd. Taschen, 1992, p.77.

Pour Maurice Merleau-Ponty, cet objet matériau est « l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi [...] »³⁶⁰.

Des exercices répétés de repérage dans l'espace sont nécessaires, qui progressivement amèneront la prise de conscience de la disposition relative des êtres et des choses. L'exercice qui consiste à canaliser son regard dans un tube comme dans une longue vue, amène l'observateur à se projeter au loin ; pour définir son champ de vision sans zone floue, l'observateur limitera sa vision latérale à l'aide d'un cadre. Enfin, s'il ne regarde que d'un œil à travers ce cadre, le regardeur distingue mieux la succession des plans dans l'espace. Cette gymnastique oculaire accroît la sensation de profondeur et sensibilise au point central de fuite en perspective, puis aux points de fuite opposés dans le champ panoramique, afin que l'espace en voyage³⁶¹ devienne un peu un spectacle en image.

4. La silhouette, paradigme et proportions de la présence humaine

Léonard de Vinci et Dürer ont élaboré des traités des proportions du corps humain et de son organisation interne³⁶². Pour comprendre la mobilité du corps humain, leurs études respectives mesurent les articulations – cou, taille, coudes, épaules, poignets, hanches, genoux et chevilles – et détaillent les muscles étudiés –. Léonard de Vinci se pencha courageusement sur des cadavres disséqués pour en révéler les arcanes enfouis, au risque de la peine d'être poursuivi par l'Inquisition. Dürer a signifié pour sa part globalement la silhouette humaine sans cette connaissance intime du corps humain. L'enfant aime dessiner un bonhomme ; peut-être est-ce de cette forme dont parle René Huyghe, comme de la barrière que l'homme a inventée pour arrêter la vie, pour l'annuler³⁶³. L'idéogramme créé par la culture chinoise, qui signifie « homme », est un signe en forme d'épine de pin double dressée sur ses deux aiguilles. Le signe répété deux fois signifie « ensemble », et trois fois, « foule ». Tracé à l'aide d'un stylo, d'une craie, d'un pinceau ou d'un spalter, il suggère la silhouette universelle d'un bipède humain. La silhouette humaine est

³⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op.cit. p.34.

³⁶¹ Cf. Cahier d'images, p. 65, *La vision panoramique*.

³⁶² K. Keele, C. Pedretti, *Léonard de Vinci, Corpus des études anatomiques*, coll. de sa Majesté la Reine, Chateau de Windsor, 3 tomes, Londres, 1978-1980.

Albrecht Dürer, *Traité des proportions du corps humain*, vol.1 et 2, préfacé et édité de façon posthume par Pirckheimer vers 1528, sept éditions postérieures.

³⁶³ R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, op. cit.

généralement signifiée par l'orthogonalité par rapport au sol. Sauf sur la fresque pariétale préhistorique de Lascaux donne l'exemple de *L'homme du Puits*³⁶⁴, tracé selon une direction inclinée d'une vingtaine de degrés par rapport à la verticalité du bison. Ce signe figure peut être interprété comme un mort « renversé sur le dos »³⁶⁵, les bras écartés. Dessiné de mémoire, en perspective avec un sol fuyant, le corps allongé voulait-il suggérer une vue plongeante du premier vers l'arrière-plan ?

En 2007, le producteur de l'émission télévisée *Aventure en terre inconnue*, Frédéric Lopez est accueilli avec son équipe par le peuple des *Korawai*, habitants isolés de la forêt indonésienne en Nouvelle Papouasie ; il nous rapporte l'expérience de la chanteuse française Zazi lorsqu'elle a mis sa boîte d'aquarelles³⁶⁶ à leur disposition :

« Les premiers dessins de Zazi impressionnent les *Korawai*. Bien qu'intimidés, certains de nos hôtes acceptent de prendre le pinceau à leur tour, pour la première fois de leur vie. Je m'attendais à ce qu'ils tracent un trait, ils ont dessiné un « bonhomme ». C'est simple et universel, saisissant.»³⁶⁷

Même dans cette civilisation sans écriture, un signe universel pour l'animal humain semble avoir cours. Le signe tracé est spontané, antérieur à l'écriture ; il symbolise avant tout le désir de communiquer et de transmettre quel que soit la culture de l'interlocuteur. Le geste calligraphique consiste à tirer le pinceau vers soi pour réaliser une trace oblongue et verticale sur un papier disposé horizontalement. Le dessinateur commence son tracé du haut vers le bas en descendant symboliquement jusqu'à la ligne du sol. Il y a double projection de la verticalité sur le plan, une gymnastique de vision dans l'espace sans recourir à l'équerre. Plus élaborée, la composition orthogonale et proportionnée d'une trace verticale et d'une trace horizontale contigües, signifie l'appui d'un humain et son ombre portée au sol, en quelque sorte, une première étape pour animer des silhouettes statiques dans le « néant blanc » de la page. Puis un calcul sommaire des proportions du corps par rapport à la tête, amène le dessinateur à distinguer les morphologies selon l'âge et le sexe.

³⁶⁴ Cf. Cahier d'images, p. 28, *La silhouette nue ou habillée*.

³⁶⁵ L'abbé Breuil, découvreur du site a également écrit : « Dans leur ensemble, les figures humaines de l'Age du Renne répondent en effet à cette séparation profonde, comme si, par un esprit de système, l'homme avait été préservé d'un naturalisme, qui atteignait, s'il s'agissait de l'animal, une perfection qui laisse confondu. » *Lascaux ou la naissance de l'art*, p. 117.

³⁶⁶ Cf. Cahier d'images, p. 109, *Le carnet médiateur*.

³⁶⁷ F. Lopez, X. Rossi, A. Brunet, photographies de J-M.Turpin, *Rendez-vous en terre inconnue*, Paris, Éd. de La Martinière, Aubanel, 2009, p.157.

Dans *L'acte de foi*³⁶⁸ en 1932 repris en 1960, le peintre surréaliste belge René Magritte a représenté en peinture une silhouette humaine en négatif, comme découpée dans une porte intérieure d'appartement, signifiant une visibilité absente, unique et générique³⁶⁹. En ce sens, mais dans une technique mécanique, la photographe Gisèle Freund qualifie la silhouette de « forme abstraite de représentation »³⁷⁰.

Pour en revenir à la silhouette positive, celle-ci peut aussi être dessinée par un geste continu, déclinable à l'infini. Le trait de contour marque une inflexion pour signifier le cou, entre la tête et le niveau des épaules. Ce contour peut être décliné en taille et en intensité, pour distinguer chaque individu singulier, et multiplié pour étendre l'attroupement dans la profondeur fictive. En effet pour représenter la foule, il faut s'entraîner à noter très succinctement la variété des silhouettes, des tailles, des volumes et positions, avec l'outil le plus ductile. Pour ce faire, un stylet dur sur lequel la main prend appui, favorise un tracé plus spontané qu'un pinceau mou et chargé d'encre. La foule peut aussi être figurée comme une masse globale et compacte sans distinguer les individus, comme dans les croquis à la plume et au crayon de Delacroix devant les portes de Meknès, ou les fidèles à Bagdad³⁷¹ de Bertrand de Miollis au feutre fin et à l'aquarelle. Pour figurer les silhouettes uniformes des régiments pendant la guerre de 1914-18, Adrien Ouvrier a utilisé le crayon, la plume et l'encre, et Mathurin Méheut le stylo à encre. Amalgamer la multiplicité des individus singuliers dans une foule anonyme a été un apprentissage progressif dans mes propres carnets, utilisés dans les salles de classe, de spectacle ou d'autres lieux publics, comme si ma propre sensibilité au réel, m'empêchait la distance que favorise l'écran de papier ; il faut oser inventer la trace qui résume et simplifie. Dans l'invention d'un signe simple pour raconter la vie, les films d'animation du canadien Norman Mac Laren³⁷² m'ont fait découvrir des signes animés par de simples segments

³⁶⁸ R. Magritte, *La Réponse imprévue*, 82 x 4,4 cm, 1932, *L'acte de foi* peinture à l'huile sur toile, 129.8 x 97 cm, 1960, Musées Royaux de Belgique.

³⁶⁹ P. Leroux, *Humanité*, t.1, 1840, p. 248 cité par C. Peltre, dans *L'atelier du voyage*, op. cit. « L'humanité est virtuellement dans chaque homme, mais il n'y a que des hommes particuliers qui aient une existence véritable au sein de l'être éternel. L'humanité est un être générique ou universel ; mais les universaux, comme on disait dans l'école, n'ont pas une existence pareille en quelque chose à celle des êtres particuliers. »

³⁷⁰ G. Freund, *Photographie et société*, Paris, Éd. Seuil, 1974, p. 37.

³⁷¹ A. de la Grange, T. Goisque, B. de Miollis, *Irak année Zéro*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

³⁷² D. Mac Williams, réal. *N. Mac Laren, génie créateur*, DVD, Office National du Film du Canada, 2002, *New York lightboard - Pas de deux - Synchronie - Le mouvement image par image - Narcisse*.

tracés en blanc sur fond noir, qui évoluent selon des rythmes et des directions inspirées de celles de l'espace urbain : périphérie, diagonales et médianes.

5. Le savoir graphique au service de la rencontre

Connaître le volume et les proportions d'un crâne humain est très utile pour interpréter un visage. Ce savoir mathématique transmis depuis l'Antiquité, puis revisité par les humanistes de la Renaissance, a produit des modèles comme une grammaire du dessin. Le futur carnettiste sera habile à les mettre au service des portraits de rencontre et observera comment l'inclinaison de la tête, la direction du regard, modifient la perception du volume et des proportions. La copie des images produites par les maîtres facilitera cet apprentissage, avant de s'appliquer sur le modèle vivant. L'historien d'art Charles Blanc³⁷³ écrivait pourtant :

« Le sculpteur, le peintre trouvent dans la nature un modèle précis, [...] qu'il leur faut imiter [...] et l'imitation, qui n'est pas leur but, est du moins leur moyen. »³⁷⁴

Le visage et la tête humains présentent-elles des rapports de proportions universels ? La mutation continue de la morphologie tout au long de la croissance et de la vie de l'individu, est la constante universelle. De façon consensuelle, peintres et sculpteurs se basent sur le rapport entre la hauteur du crâne et la hauteur totale du corps pour distinguer un adulte d'un individu en croissance et définir l'âge d'un individu. Les premiers dessinateurs embarqués aux côtés de scientifiques et des marins conquérants, avaient interprété les silhouettes des autochtones selon les canons du corps humain enseignés en Europe. En s'approchant des populations autochtones, en vivant une familiarité avec certains par l'étude dessinée, ces premiers carnettistes avaient ressenti et témoigné de leur empathie. Percevoir l'équilibre et les appuis, pour signifier la manière dont le corps occupe un espace parmi les corps étrangers voisins. A l'instar de Courbet, d'Honoré Daumier ou Adrien Ouvrier dans leurs dessins au fusain précédemment cités, il s'agit de comprendre le cadre spatial, le sol qui porte les ombres, la disposition des corps sous la lumière qui déterminera l'orientation des ombres propres, l'organisation de la foule compacte considérée par rapport à la position physique du dessinateur. La conscience du sens du

³⁷³ Charles Blanc né en 1813 à Castres, mort en 1882 à Paris, historien d'art, académicien, auteur de nombreux ouvrages d'histoire des peintres.

³⁷⁴ C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1876, cité par C. Peltre dans *L'atelier du voyage*, p. 59.

regroupement des individus– une *rev'party*, un déplacement organisé, une manifestation informelle, une ronde pénitentiaire– inspire le choix technique ou stylistique en adéquation au support.

Le tracé commence à main levée depuis le haut vers le bas du format –le bras tirant la main en arrière fait descendre le tracé vers le bord inférieur du feuillet. Ce bord peut symboliser la ligne du sol. Répéter ce geste plus haut dans la feuille pour multiplier les signes verticaux, en les répartissant, en variant leur intensité et leur taille, la surface évoque un espace dans lequel évoluent des modules identiques. René Magritte³⁷⁵ crée une partition avec des signes répétées et modulées du proche au lointain et du bas en haut dans son tableau d'atelier *Golconde*. Il joue avec le réflexe géométrique qu'a tout spectateur de comparer pour identifier.

Dans un espace de représentation réparti entre une surface inférieure représentant un sol en perspective et une surface supérieure correspondant au ciel, les traits qui sont étalonnés de bas en haut prendront des directions inclinées ou courbées, dont on interprètera le côté animé.

Signifier les appuis, appréhender les proportions, distinguer les morphologies.

Dans la feuille conservée au British Muséum de Londres, la verticalité des silhouettes des pendus qui s'est imposée à Pisanello fait écrire à Daniel Arasse :

« Pisanello [...] a très certainement fait les dessins sur le vif...Le relevé sur nature comporte six figures de pendus à côté d'un profil féminin et d'un visage d'enfant. »³⁷⁶

L'artiste a fait des études avec un point de vue en contreplongée. Les dessins au crayon de ces malheureux pendus scandent régulièrement le haut de la feuille, car le peintre avait levé la tête pour les dessiner. Au premier plan, dans la partie basse de la page, apparaissent des passants un enfant de face –dont le corps est interrompu à la taille, une femme de profil en plan américain comme s'ils ne pouvaient être perçus en pied par l'observateur.

³⁷⁵ R. Magritte, *Golconde*, peinture à l'huile sur toile, 1953, 100 x 80 cm, Houston, Collection Menil.

³⁷⁶ D. Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 2008. p. 136.

Il s'agit de distinguer les principales partitions du corps humain correspondant aux articulations, cou, taille, coudes, épaules, poignets, hanches, genoux et chevilles. Un corps humain en équilibre ou en mouvement révèle ses articulations par les plis du vêtement.

6. Signifier le temps et l'heure

Le carnettiste est sensible aux variations de la lumière naturelle comme aux effets de l'éclairage artificiel. Tout élément dressé plus ou moins verticalement sur le sol, corps minéral, végétal, animal ou humain, jusqu'aux architectures, joue sa partition diurne de cadran solaire car l'intensité de l'ombre propre, l'étirement et la forme de l'ombre portée forme signalent le moment de la journée et la position du soleil. De nuit, ombres et reflets sont provoqués par la réflexion de la lune, comme la page consacrée par Adrien Ouvrier dans *Clair de lune à Rougemont, le 3 février 1918*³⁷⁷. Il utilise la réserve³⁷⁸ des surfaces des toits pour signifier qu'ils réfléchissent l'astre nocturne. Sur un folio de papier bistre du carnet de Russie, Ziem note les ombres longues d'une *procession nocturne*³⁷⁹ au moyen de zébrures à l'encre noire et la plume ; des accents de gouache blanche indiquent les reflets lumineux sur les silhouettes. Les variations de la lumière sont rendues de façon différente, selon que le mode d'expression privilégiera les contrastes forts ou bien les gradations subtiles ; avec le fusain, dont les dégradés suggèrent les passages subtils de l'ombre à la lumière, en particulier pour les modelés des corps et visages³⁸⁰, conviendra pour les contrastes lumineux diffus. L'encre, produit des contrastes clair-obscur plus marqués. Adrien Ouvrier a traduit l'impression lumineuse brutale provoquée de nuit par les *Fusées éclairantes*, à l'aide de différentes nuances de lavis d'encre noire et rehaussé les silhouettes des soldats à contrejour d'aquarelle blanche sur un fond clair. Ailleurs dans *Habitants de Guewenheim fuyant les bombardements*³⁸¹, les contrastes sont très atténués pour suggérer la brume absorbant la lumière matinale. Lamazou ne retient sur fond blanc que les ombres portées, projections déformées des silhouettes qui inventent une chorégraphie singulière des danses vaudou. En plein soleil, le carnettiste ira à l'essentiel en

³⁷⁷ Cf. Cahier d'images, pp. 17, 77, 78 *Noter la pénombre*.

³⁷⁸ R. Lauxerois, A. Ouvrier, *Carnets et croquis de guerre, op. cit.*, Carnet de guerre D, *Clair de lune à Rougemont*, 3 février 1918, p. 162.

³⁷⁹ F. Ziem, f° 4, carnet en Russie, rf 6074, DAG Musée du Louvre, Paris.

³⁸⁰ Cf. Cahier d'images, p. 19, *Fusain spontané ou différé*.

³⁸¹ *Ibid.*

ne dessinant que les contrastes extrêmes produits par les plans des volumes en ombre et en lumière.

7. Dépeindre, prélever et rapporter

Le promeneur prélève quelques échantillons des matériaux rencontrés qui seront les indices métonymiques de son expérience d'un lieu et d'un moment. Quelques dispositifs tels du papier collant ou de la colle retiendront dans les cahiers du carnet, du sable, des fragments végétaux plats, des bouts de fil, des surfaces textiles ou en papier. Cette mise en place sur la page sera protégée par la page opposée. De façon parcimonieuse, un fragment prélevé rendra compte de l'objet entier ou de l'aspect tactile des matériaux. Certaines rencontres donnent l'envie irrépressible de prélever un échantillon pour le rapporter comme témoin. Lamazou en ethnologue passionné, prélève du sable tamisé de la cour d'une ferme nubienne en le collant sur la partie du dessin qui la représente. Ailleurs ce sont des fragments de la poudre qui brûle dans le narguilé³⁸², qu'il colle à côté du dessin de l'utilisateur, suggérant le mode d'emploi. Dans les herbiers traditionnels, le fragment est document³⁸³, se suffisant à lui-même avec son nom latin, alors qu'il joue comme métonymie d'un ensemble dont il est l'indice dans le carnet, ou amorce une composition sans référent, par plaisir ou par jeu. Tels sont les « aquarellogrammes » d'Hélène Sorbé³⁸⁴, qui laissent le papier révéler par imprégnation la silhouette du document végétal, attestent d'une rencontre et d'un micro évènement avec échange de matière.

Certains objets sont inaccessibles ou inviolables, et difficiles à photographier ; le dessin à vue, ou de contour, ou encore par estampage, reste alors le seul moyen d'en emporter la mémoire, comme le pratiqua Julien Viaud pour une stèle gravée de l'Île de Pâques³⁸⁵. Cette technique utilise un feuillet libre d'un papier assez fin, que l'on applique directement sur l'objet. Cette technique d'archéologue désigné comme estampage, est plus expéditive que la représentation à vue et consigne l'échelle exacte du motif, appréciée en particulier pour la reproduction précise des signes gravés en creux sur des plaques inamovibles de pierre ou de bronze. La mine de crayon convient aussi pour frotter à travers du papier fin

³⁸² Cf. Cahier d'images, p.p. 68, 99, *Prélèvements et indices naturels*.

³⁸³ T. Lamazou, *Carnet d'Egypte, Carnets de voyage*, t.1, *op. cit.* pp. 13 et 19.

³⁸⁴ H. Sorbé, *Orographie*, aquarelle, <http://marciac.typepad.com/blogmarciac/2013/11/la-rentree-de-la-minute-occitane.html>, Cahier d'images, p. 68.

³⁸⁵ Cf. Cahier d'images, p. 18, *La mine du crayon dessine ou frotte*.

d'emballage, des sols à l'épiderme insolite comme des mosaïques, des surfaces veinées, fissurées, texturées, ou incluses de fossiles, ou encore divers objets fondus comme des plaques, bijoux et pièces de monnaie. Les Chinois multipliaient ainsi la reproduction de textes à partir des idéogrammes gravés en creux sur des stèles de granit ou de marbre. Récemment, le musée des Polders de Lelystad aux Pays-Bas, propose au public de la mettre en pratique sur des épaves gravées d'inscriptions, immergées dans la Zuiderzee. On frotte le papier posé sur l'objet à l'aide d'un crayon ou d'une craie grasse, comme expliqué dans le paragraphe consacré à ces outils ; un autre moyen consiste à tamponner légèrement le papier, fixé sur l'objet, à l'aide d'un spalter à peine chargé de gouache diluée. Relever le contour d'un objet posé sur du papier à l'aide d'un crayon taillé est à la portée de chacun pour tracer la forme de l'objet en suivant orthogonalement sa limite, ou au contraire son ombre portée, rapprochée ou à distance. Le contour ainsi relevé, reste un cerne ou devient limite d'une surface détournée ou peinte si la qualité du papier le permet. Tout papier peut être découpé, pour créer des pages aux contours distincts, ou pour transformer les pages en cadre qui met en scène les suivantes, les laissant apparaître par des découpes ménagées selon des variantes de forme ou de couleur... Selon l'épaisseur du papier, simple ou multiple pour obtenir des formes identiques, on plie la forme sur elle-même pour l'ajouter... Le papier devient acteur et non plus seulement support passif de l'image ou du texte³⁸⁶, réactivant le regard au fil des pages du carnet.

9. Un format peut tenir lieu de boussole

En général, les formats disponibles dans le commerce ou fabriqué « maison » par pliage d'une feuille raisin, sont rectangulaires et invitent à choisir l'orientation du feuillet entre la verticalité du passage, inspirée de la porte ou la fenêtre, et l'horizontalité panoramique, latéralement balayée par le regard, quand la tête pivote d'un côté à l'autre. Ainsi les proportions plus hautes que larges du motif ont imposé le format vertical. Les plans ou obstacles successifs du paysage, seront organisés dans la hauteur ou dans la largeur de la page, pour suggérer la profondeur fictive, telle une traversée du miroir. Lorsqu'on oriente le format rectangulaire en le positionnant manuellement, le côté le plus proche du corps du carnetiste correspond au bas de l'espace et/ou au premier plan dans l'image représentée ; corollairement, le côté inverse, soit le plus éloigné, sera relégué à l'arrière-plan. Cette orientation fidèle à l'orthogonalité singularise le protocole que Raymond Depardon imposa

aux images de son errance aux Etats-Unis : il avait opté pour un format vertical étroit³⁸⁷, comme pour contraindre les étendues panoramiques dilatées devant son appareil. Il a ainsi réfléchi une vision paradoxale du paysage horizontal ; dans le carnet vertical *Waterloo and Rhin*, Turner avait affirmé sa vision panoramique, tout comme Ouvrier dans ses carnets de guerre dans les Vosges³⁸⁸. Pour sa part, Jongkind fait le choix de verticaliser un album oblong pour contenir le mât d'un voilier. Ce même mouvement s'imposa à mon carnet pour la ruelle d'une station des Alpes. Il en fut de même pour Nicolas Jolivot, ambitionnant de restituer les perspectives des villes chinoises et de faire coïncider sa vue avec les alignements des tours qui occultent et recadrent l'arrière-plan³⁸⁹. De manière à s'entraîner pratiquement au cadrage, Cécile Filliette recommande de viser à travers un cadre de diapositive 4 x 6 cm placé devant l'œil ou tenu à bout de bras³⁹⁰.

Même un format carré³⁹¹ interroge sur la disposition du motif. Figure géométrique stable, il pose la question de l'orientation pour contenir un motif dont les proportions sont inégales. L'homme de Vitruve n'écarterait-il pas bras et jambes pour s'y inscrire ? En double page, cette figure régulière propose un rapport double largeur / hauteur, idéal pour développer horizontalement un paysage, ou deux temps successifs d'une action. La ligne dynamique de la diagonale du carré à 45° ou du double carré à 30° peut suggérer subtilement une ligne en perspective³⁹².

10. La notation calligraphique appropriée

La surface d'inscription de l'écriture est bidimensionnelle, alors que celle du dessin suggère une profondeur. L'écriture est déposée sur la surface de gauche à droite ou de haut en bas à la manière d'une navette de métier à tisser. Cependant l'accentuation, la rature, la surimpression surgissent comme des nœuds visuels ou des modulations de la voix, inscrits en avant de la surface de papier. Le carnetiste peut faire varier infiniment le style de sa

³⁸⁷ R. Depardon, *Errance*, Paris, Éd. Seuil, 2004.

³⁸⁸ Cf. Cahier d'images, p. 65, *La vision panoramique*.

³⁸⁹ N. Jolivot, *Carnet de Chine*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2014, p. 89.

³⁹⁰ A. Dürer, *Le dessinateur de luth*, *Le dessinateur de la femme couchée*, gravure sur bois, 1525, *Staadtilches Muséum*, Département des estampes, Berlin.

³⁹¹ Cf. Cahier d'images, p. 14, *Le format carré*.

³⁹² Cf. Cahier d'images, p. 14, *Composer dans le format carré*, *Assouplissement en danse classique*, p.15, *Agence de paysagisme*.

notation graphique³⁹³ pour l'adapter au memento, au commentaire, aux sons entendus. Ecriture cursive, lettres bâton, lettres majuscules ou minuscules, calligraphie au crayon, à l'encre à la plume, au feutre, ou au bâtonnet, à l'aquarelle ou à la gouache au pinceau, chaque outil propose une taille de l'écriture, plus ou moins lisible, une couleur et une épaisseur plus ou moins visible en résonance avec l'image. L'écriture doit être considérée comme un geste ainsi que Roland Barthes la pratiquait :

«Tracer, inciser rythmiquement une surface vierge, car le vierge est l'infiniment possible...»³⁹⁴

Mireille Pastoureau, directrice de l'Institut de France, fait remarquer que plusieurs thèmes et formes sont abordés sur la même page d'un manuscrit par Léonard de Vinci : des amorces de pensées, des préoccupations du moment³⁹⁵. L'organisation de la page et les relations verticales et horizontales entre texte et dessin sont révélateurs du mode de fonctionnement de la pensée de l'auteur ; un entrelacs de sens du réel vers le conceptuel, de l'idée appliquée à la réalité. Ces feuillets et leur enchaînement affichent les centres d'intérêt successifs et simultanés de l'artiste, de même qu'ils proposent de suivre la manière très méthodique et souple avec laquelle l'inventeur dompte sa pensée dans le sillage du *ductus*³⁹⁶ de la plume, dans un entrelacs d'écrits et de dessins, maîtrisant à tel point la Représentation que celle-ci subordonne le Verbe. De cette manière laborieuse, l'artiste se créait des aide-mémoire; les images résumaient sa pensée analytique et problématisante. Il ne semble y avoir aucune hésitation, aucun ratage. Le texte parfois abrégé, codé, semble démontrer que ces carnets n'étaient destinés qu'à l'auteur lui-même, tout comme les petites formules grammaticales en latin qu'écrivait Léonard. La miniaturisation permet la juxtaposition et de ce fait l'articulation de thèmes très divers : sur le feuillet 50 au verso du plus ancien des carnets conservés à la Bibliothèque de France, Léonard de Vinci traite le croquis d'une rivière dont il a détourné le cours, des armoiries avec des dragons, des mots d'optique, du texte à la fois noir et rouge, mêlant des symboles et des projets de réalisations concrètes.

³⁹³ Cf. Cahier d'images, p.82, *Texte et image dialoguent*.

³⁹⁴ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Préface de *La civilisation de l'écriture*, op. cit.

³⁹⁵ M. Pastoureau, directrice de l'Institut de France, entretien sur France-Culture, émission *Amphi* 23, 26 octobre 2010.

³⁹⁶ Le *ductus* est une suite logique de gestes naturels, dictés par la nature de l'outil d'écriture, sa tenue et son orientation. Un bon ductus favorise la fluidité et la rapidité de l'écriture, de gauche à droite et du haut vers le bas. en Occident.

L'artiste fait nettement la part de l'observation descriptive et de l'analyse intuitive dans ses écrits :

« J'ai divisé le traité sur les oiseaux en quatre livres ; le premier traite de leur vol par battement d'ailes ; le second, de leur vol sans battement d'ailes et à la faveur du vent ; le troisième du vol en général, tel celui des oiseaux, chauve-souris, poissons, animaux et insectes ; le dernier, du mécanisme de ce mouvement. » « Dessous du vent, l'oiseau se tourne, bec au vent ; s'il est au-dessus de lui, l'oiseau virera en dirigeant librement sa queue ; et il risquerait d'être renversé si la nature n'y avait pourvu en plaçant le poids de son corps plus bas que les ailes étendues, ainsi qu'il sera démontré ici. Les plumes qui sont plus éloignées de leurs attaches seront les plus flexibles. » Du vol 12, folio 11 recto : « Lorsque l'oiseau vole en battant des ailes, il ne les étend point tout à fait parce que leurs pointes seraient trop éloignées du levier et des cordes qui les actionnent. Si, quand l'oiseau descend, il rame à rebours avec les ailes, il fera de prompts mouvements, attendu que les ailes percutent l'air qui continuellement court dans son sillage pour combler le vide d'où il est parti. »

Six croquis se succèdent en hauteur, suivis chacun par un paragraphe en relation traductrice explicitant la notation graphique. La représentation graphique de l'oiseau comme sujet d'observation et la notation écrite corollaire respectent les mêmes règles de justification verticale du texte et de relation horizontale des parties droite et gauche : le regard et la pensée vont et viennent pour établir la complémentarité des deux formes de connaissance visuelle et intellectuelle. Avec le même outil graphique, l'artiste décrit avec des mots le codage idéographique de l'observation enregistrée visuellement.

De nos jours l'écriture manuelle n'est-elle pas considérée comme un luxe de temps sinon une manière de communiquer du sens qui n'est plus tellement habituelle ? Si les enfants apprennent la communication écrite directement sur tablettes numériques par juxtaposition de caractères, des ateliers de calligraphie pour adultes nostalgiques enseignent l'art d'écrire. La calligraphie réfléchit au geste avant de l'agir. Ceux qui la pratiquent semblent détenir un savoir-faire magique, spontané, dont l'apprentissage n'est plus perceptible.

11. La surface du support et le temps disponible correspondent-ils ?

Le carnetiste improvise sur le motif et programme son support. On pourrait penser qu'un petit format correspond mieux à un petit intervalle de temps et une surface plus grande à un moment plus long. Par exemple, le petit format emporté en Russie³⁹⁷ par Félix Ziem,

³⁹⁷ Cf. Cahier d'images pp. 21, 76, 92, F. Ziem, *Souvenir de Bourgogne*, f°33, *Une procession nocturne le*

présente des dessins très fouillés à la plume et encre, résultant d'une observation longue et d'une exécution méticuleuse. Dans son album à Istanbul de dimensions encore plus réduites, Ziem a exécuté d'un trait vif et presque ininterrompu, avec force détails du modelé et des ombres au crayon graphite, les croquis aboutis de caravelles dans la rade ou d'un char à bœufs³⁹⁸ à terre. Dans l'album des Pyrénées³⁹⁹, Delacroix a consacré quelques pages d'études à des Indiens d'Amérique : les corps assis ou dansant, dessinés pratiquement d'un trait continu, semblent avoir été jetés rapidement, révélant la connaissance anatomique patiemment acquise. Cependant un geste simple et rapide peut faire œuvre d'un grand format, toutefois il obtiendra plus de densité sur un petit format. Pour Lamazou, le dépliant composant des *falaises des Bouddhas de Bamiyân*⁴⁰⁰ ne prend pas forcément plus de temps d'observation que ne l'exige la pochade élaborée à la gouache d'un visage ou d'un bateau. Le format adéquat conforte la compréhension du motif comme le regard. D'autre part, un petit format qui résume un panorama impressionnant ou un monument complexe, conforte le carnettiste qui l'y a résumé, tout comme le spectateur auquel il communique la compréhension analytique en une expression synthétique.

D'autre part, chaque feuillet peut représenter un moment unique ou se suffire d'un instant parmi d'autres, dont la page est le module. Le dialogue de deux pages en vis-à-vis⁴⁰¹, la continuité du récit d'une page à l'autre s'élaborent et se maîtrisent à force d'expérimentation avant d'arrêter une forme qui fonctionne.

12. L'ombre pour mieux dire la lumière

Les obstacles que le regard rencontre apparaissent comme des paravents devant la lumière, selon la formule rapportée de Socrate :

jour de Pâques, f°20, *Calèche à Saint-Petersbourg*, f°4r, *Album de voyage en Russie*, rf 6074, 1843-44, CAG Louvre, Paris.

³⁹⁸ Cf. Cahier d'images, p. 92, F. Ziem, *Char à bœufs*, crayon graphite sur papier, 10 x 15 cm, f° 54, *Album à Istanbul*, rf 6075.

³⁹⁹ Cf. Cahier d'images, p. 69, E. Delacroix, *Danseurs d'Amérique du Nord*, crayon, 20 x 12 cm, f°47r, *Carnet des Pyrénées*, rf 5299718, CAG Louvre, Paris.

⁴⁰⁰ Cf. Cahier d'images, p.7, *Les dimensions du format*, M. Herranz, *Portraits on the road*, ND, *Carnet de transport en commun*.

⁴⁰¹ Cf. Cahier d'images, pp. 8-9, *Accordéon et séquence*.

« Un homme sensé se rappellera qu'il y a deux sortes de troubles de la vue, dûs à deux causes différentes : le passage de la lumière à l'obscurité et le passage de l'obscurité à la lumière. »⁴⁰²

Une stratégie plastique efficace pour rendre compte de la répartition des ombres et des lumières consiste à les suggérer sur le support sous forme de surfaces au fusain ou à la craie ou de taches avec de l'encre ou à la gouache. La matière picturale ou la flaque colorée sont utilisées comme des masses opaques, comme Delacroix a perçu les côtes d'Afrique du Nord depuis le bateau. Sur papier foncé, il suffit d'inverser le principe ; en utilisant la matière picturale claire pour dire les formes réfléchissantes ou la lumière qui contourne les masses opaques⁴⁰³. Poser des surfaces les unes à côté ou devant les autres est une manière d'établir rapidement une composition d'ensemble. Il s'agit cependant de comparer les dimensions et de distinguer les intensités des couleurs. Plus l'obstacle est éloigné de la vue, plus il apparaît pâle et indistinct, comme dans les peintures chinoises à l'encre sur papier. Turner peignait rapidement directement au pinceau les massifs des rives des fleuves sur des papiers au fond bleu préparé d'après son impression visuelle. À partir de cette répartition schématique des vides et des pleins, il pouvait se consacrer ensuite aux détails des formes des plans rapprochés et à la répartition de l'ombre et de la lumière. Pour construire un portrait, Lamazou définit également la silhouette avec un lavis sombre⁴⁰⁴ – sur laquelle il revient en épannelant progressivement la lumière avec des à-plats plus clairs par touches superposées. Pour les silhouettes, Didier Brot préconise de poser un *spalter* fin chargé d'aquarelle pour faire apparaître d'emblée la forme pleine.⁴⁰⁵ La notation graphique se transforme en un réflexe irréprensible, un comportement. Le carnet est dans la poche comme une prothèse de vision et de mémoire, quand d'autres ont des prothèses d'audition ou de marche ; elle désigne le « Carnettiste », ce néologisme qui qualifie le comportement décrit par Nicolas Jolivot :

« Longtemps, j'ai rempli des carnets entiers à l'aquarelle, à l'encre de Chine, sachant avec l'habitude dessiner dans toutes les positions, même debout dans un bus

⁴⁰² Platon, *La République*, trad. d'Éd. Chambry, Éd. Les Belles Lettres, coll. Budé, 1932. "Toutes ces figures qu'ils (ceux qui s'occupent de géométrie, d'arithmétique et d'autres sciences de la nature) modèlent ou qu'ils dessinent, qui portent des ombres et produisent des images dans l'eau, ils les emploient comme si c'était aussi des images, pour arriver à voir ces objets supérieurs qu'on n'aperçoit que par la pensée".

⁴⁰³ Cf. Cahier d'images, p.17, *Le papier noir*.

⁴⁰⁴ W. Turner, série de cinq gouaches à *Franchimont et la vallée de la Hoëgne*, Belgique vers 1939, papier bleu TBCCXXHJ, D 20269, cat. W.Turner en Europe, *op.cit.* p. 89.

⁴⁰⁵ Cf. Cahier d'images, p.69, *Noter la danse*.

brinquebalant. C'était presque devenu un sport... Je faisais fi des contraintes en tout genre [...] : juste parce que j'aime bien dessiner, ici ou ailleurs »⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ N. Jolivot, *Carnets de Chine*, Éd. Elytis, Toulouse, 2014, p. 88, p. 142.

Chapitre IV.

Se préparer à l'échange

À la manière des colporteurs d'autrefois, le voyageur-carnettiste prévoit dans son bagage un pactole⁴⁰⁷ d'échange en rapport avec la destination choisie, une stratégie pour anticiper les futures rencontres. Ce pactole plus ou moins personnalisé représente un trait d'union entre le lieu de départ et le lieu d'arrivée. Parallèlement dans son imagination, tout voyageur se constitue un terreau d'images et d'impressions elles-mêmes germées de récits descriptifs, de romans, de guides de voyage et d'images rapportées par d'autres pèlerins, sur lequel vont fermenter son imaginaire et son désir, va s'inventer et se développer son regard.

Préparant le voyage d'affaire de 1521, Dürer avait dans l'intention de rencontrer aux Pays-Bas la fille de l'empereur Maximilien d'Autriche. Avec prévoyance, il avait emporté deux tonneaux étanches contenant sa future monnaie d'échange, consistant en des gravures et œuvres peintes à l'huile, en particulier le portrait de son protecteur défunt, qu'il allait remettre à sa fille. Il nourrissait en effet l'espoir d'obtenir la reconduction de sa pension de peintre de cour. Les œuvres emportées seraient ensuite troquées contre l'hébergement et la nourriture pour sa femme, leur servante et lui-même, ou pour remercier de leur accueil les confrères peintres et artistes qui allaient le recevoir. Son journal de comptes révèle qu'il avait soigneusement établi l'inventaire des travaux sur grand format exécutés à la craie ou au fusain, exceptionnellement au pinceau, qu'il offrit ou vendit généralement avec un panneau de bois servant de monture :

« Six personnes dont j'ai fait le portrait ne m'ont rien donné [...] j'achète du fusain et de la craie noire pour quatre stüvers. »⁴⁰⁸

Selon Erwin Panofsky, les dessins exécutés pendant le séjour aux Pays-Bas peuvent se diviser en deux catégories : ceux qu'il destinait à autrui et ceux qu'il gardait par devers lui.

⁴⁰⁷ Attesté dans le Dictionnaire de l'Académie depuis 1878, « pactole » vient du nom d'une rivière de Lydie, affluent de l'Hermos – en latin *Pactolus* – qui, selon la légende, roulait des sables d'or et est devenue, pour cette raison, symbole de richesse et de profits (définition extraite du *TLFI*).

⁴⁰⁸ M. Hewak, S.Hugue, *Journal d'Albrecht Dürer aux Pays-Bas*, op. cit. p. 15.

En décembre 1831, Delacroix se munit d'une provision de carnets et de papiers libres en vue du départ pour l'Afrique du Nord. Ainsi tira-t'il profit de la quarantaine au Lazaret de Toulon, du 5 au 31 juillet 1832 pour produire de nombreuses aquarelles et les offrir à ses hôtes ou à son protecteur, le Comte de Mornay. Ce dernier avait lui-même apporté une selle de velours rehaussé d'or pour le Sultan du Maroc de la part du roi des Français. En retour, le Sultan fit présent d'une lionne, d'un tigre, de deux gazelles, d'une autruche et de quatre étalons de ses propres écuries. Revenant à ma propre expérience, mes hôtes étrangers, enseignants vietnamiens ou personnel hôtelier kenyan, avaient bien accueilli leurs portraits que j'avais croqués sur feuillets détachables. Stéphanie Ledoux en Birmanie, François Pessin au Kenya, témoignent de la même expérience. Le dessin a été perçu comme un échange de point de vue et une marque d'intérêt. Lamazou rémunère quant à lui ses modèles, selon un tarif horaire calculé en rapport avec le niveau de vie local, comme il le ferait pour un modèle professionnel en France⁴⁰⁹.

1. Se préparer à recevoir

Il faut se préparer à recevoir des commentaires et des réprobations face au point de vue personnel affiché et pour l'activité pratiquée à la vue de tous. Il faut de l'insouciance ou de la témérité pour installer son atelier portatif en plein air et se mettre à dessiner en solitaire dans un contexte humain étranger. Les stratégies de camouflage ou au contraire de demande d'acceptation sont souvent à inventer et varient selon les personnalités et les environnements. Cécile Alma Filliette témoigne d'une mésaventure sur un marché :

« Dessiner en confiance ... Je me souviendrai toujours de ce marché au Pérou : une vieille femme, déléguée par toutes les marchandes, m'a barbouillé le visage de cirage noir pour se venger de mes premières esquisses. »⁴¹⁰

Pour ma part, dans le wagon réservé aux femmes du métro du Caire, je n'avais pas osé sortir mon carnet pour dessiner alors que cela ne m'a pas semblé problématique dans les transports en commun à Lyon. A la douane de Nairobi, en 1999, le douanier Kenyan découvrant mon bloc de papier aquarelle, m'avait interrogée de façon suspicieuse quant à mes intentions. Au Vietnam ou en Chine, dessiner en public suscite un véritable mouvement de sympathie de la part des autochtones. Lamazou et son équipe ont recueilli

⁴⁰⁹ Cf. Cahier d'images, p. 45-50, *Portraits consentis*.

⁴¹⁰ C. Alma Filliette, *Carnets de voyage, l'art de les réaliser*, op. cit. p. 26.

les récits et témoignages des femmes victimes des viols de guerre réfugiées dans les camps congolais, reportage éprouvant pour chaque interlocuteur, qui s'ajoutait aux difficultés pour rejoindre ces témoins sous la protection des Casques Bleus. Lamazou témoigne en introduction de son album publié *Ténèbres au paradis* :

“ Les seules vraies difficultés que j’ai rencontrées m’ont été prodiguées avec un zèle remarquable par les autorités locales. J’ai pu me faire une petite idée du calvaire quotidien qu’endure le citoyen moyen. Corruption est un mot courant du vocabulaire, mais qui se dissimule sous le terme plus anodin de « motivation » [...] L’on constate chaque nuit, des dizaines de morts violentes qui semblent ne préoccuper personne et demeurent de toute façon parfaitement impunies [...] *Human Rights Watch* dénonce plus de cinq cent meurtres politiques dûs au président ou tout au moins à des agents de l’état en mission officielle ou... »⁴¹¹

Une trace sur le carnet devenu journal de bord témoignera de l’échange commercial de manière textuelle ou graphique : le détail d’un menu ou le prix d’un objet sous forme de notes collées ou de dessins, un autographe, un dessin. « Recueil de notes de frais, de débours et recettes », le Journal de Dürer atteste du relevé méticuleux à chacune des étapes jusqu’à Anvers, mémoire parallèle à celle des albums de croquis et dessins, au regard des nombreux échanges et réceptions. Dürer y consigne des détails concrets sur les circonstances et le budget quotidien de son voyage aux Pays-Bas, qui rendent compte en filigrane de sa personnalité et de sa condition d’artiste voyageur, en compagnie de son épouse et de leur servante.

Sur des pages du carnet de Turner, apparaît un lexique, et les phrases usuelles en allemand que chaque touriste doit avoir sous la main : « Was ist die Weg ? Wie weit ist es ? »⁴¹²

Dans une lettre adressée à Schufenecker depuis Pont-Aven en juin 1890, Gauguin, après avoir visité l’Exposition universelle de Paris en avril - juin 1889, évoque en ces termes :

« Le merveilleux pays dans lequel je voudrais y terminer mon existence avec tous mes enfants. Je veillerai plus tard à les y faire venir [...] Je ne vis plus ici que dans l’espérance de la terre promise »⁴¹³.

⁴¹¹ T. Lamazou, *Ténèbres au Paradis*, Paris, Gallimard loisirs, 2011, pp.14-17

⁴¹² « Quel est le chemin ? Est-ce loin ? » trad. ND, Catalogue *Turner, Rhin, Meuse, Moselle*, op. cit. pp. 23,37.

⁴¹³ Lettre CIV, s.d. Malingue 1946, adressée du Pouldu à Emile Bernard en juillet 1890, lettre CIX, s.d. , Malingue, 1946, Catalogue *Gauguin, l’Atelier des Tropiques*, op. cit. p. 65.

Fort de ce rêve, Gauguin s'était enhardi à solliciter dans une lettre au Ministre Léon Bourgeois⁴¹⁴ en 1891, il se déclarait prêt à recevoir l'éblouissement des Tropiques en ces termes :

« Je désire me rendre à Tahiti afin d'y poursuivre une série de tableaux sur le pays dont j'ai l'intention de fixer le caractère et la lumière. »

Dès 1889, avec Van Gogh en Arles il aurait caressé l'espoir d'une immense renaissance de l'art qui [...] aurait les Tropiques pour patrie [...] L'avenir est aux peintres des tropiques qui n'ont pas encore été peints et il faut du nouveau comme motif pour le public stupide acheteur »⁴¹⁵

Sur place, aux Îles Marquises, Gauguin écrit à Daniel de Monfreid en novembre 1901 :

« J'ai tout ce qu'un artiste modeste peut rêver [...] Un vaste atelier avec un petit coin pour coucher [...] Je vous assure qu'au point de vue de la peinture, c'est admirable. Des modèles ! Une merveille, et j'ai déjà commencé à travailler [...] Ici la poésie se dégage toute seule et il suffit de se laisser aller au rêve en peignant pour la suggérer [...] »⁴¹⁶

Gauguin a trouvé son paradis mais demande « seulement deux années de santé et pas trop de tracas d'argent »⁴¹⁷. L'artiste exprime qu'il peut ressourcer son inspiration à volonté sur place, et a trouvé dans l'étude par la peinture de ce nouveau cadre, sa raison de vivre. En ce sens, Stéphane Courant cite Ervin Goffman :

« Le nouveau cadre du voyage entre en jeu dans la perception et les représentations de l'individu sur ses pratiques, ses envies, son devenir. »⁴¹⁸

Les artistes partent pour recevoir, non pour prendre ou pour donner ; ils ne se sentent pas missionnaires. Yvon Le Corre, qui a été le professeur de dessin de Titouan Lamazou, explique comment le dessin devient son mode de survie à l'étranger. Parti seul en Autriche et en Turquie, il troque ses croquis contre des repas. À partir de ce moment, le dessin

⁴¹⁴ Léon Bourgeois, né en 1851 à Paris mort en 1925 à Oger dans la Marne, occupa de nombreuses fonctions ministérielles de 1892 à 1920, date à laquelle son engagement politique fut couronné du Prix Nobel de la Paix. Sculpteur de talent dans ses premières années, sa participation à la guerre de 1870, l'engagea dans la vie publique et le droit international, et il joua par la suite le rôle de médiateur entre les mineurs et les propriétaires des mines de Carmaux dans le Tarn, fut préfet du Tarn, puis député de Reims et ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1891; il sera élu président de la Chambre des Députés en 1902 et premier président de la Société des Nations en 1919.

⁴¹⁵ *Ibid.*, lettre 177, de V. Van Gogh et P. Gauguin à E. Bernard, Arles début nov. 1888, s.d. Merlhès, p.64.

⁴¹⁶ Extraits d'une lettre citée dans Oviri, écrits d'un sauvage, 1974, p 246-247, et dans le recueil des *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, publiée en 1918.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, op. cit.

restera pour lui « une monnaie d'échange, le moyen de survivre à l'étranger [...] J'ai eu l'impression d'être complètement satellisé dans un monde tellement différent du mien [...] Son dernier bateau, il l'a donné à des marins du Cap Vert qui en avaient plus besoin que lui. À Tréguier, où il vit, il ne se passe rien. »⁴¹⁹

Lamazou, carnettiste navigateur, qui à son heure, a fait un tour du monde des pratiques artistiques vernaculaires, trouvait auprès des artistes rencontrés, accueil fraternel et partage de savoir-faire. Parfois, l'échange prend la forme d'un jeu de portraits réciproques comme au Japon ou en Haïti dont il rapporte ceux des artistes haïtiens, les *Saint Soleil*⁴²⁰, posant assis devant leur châssis tendu, leur matériel à portée de main, en vis-à-vis d'une de leur œuvre, en l'occurrence un cercueil décoré⁴²¹. A Santiago de Cuba, il se fait reconnaître comme un pair en faisant le portrait d'Antonio Ferrer Cabello né en 1913, peintre officiel et doyen de la peinture *Santiago*. En 1998, Lamazou fait aussi les portraits des maisons de pêcheurs béninois de Porto Novo, attentif aux décors colorés et aux toits de chaume. En 1999, ce sont les camionnettes bariolées cubaines qu'il étudie en photographie, pour étayer sa thèse des arts populaires comme « la pratique procurant un soulagement quotidien face aux injustices ou à la pauvreté. »⁴²²

D'une fonction documentariste et mémorielle, le carnet tourne à l'inventaire des moments de plaisir, de don et de bien-être de l'artiste. La rencontre imprévisible, le face à face enjoué et le geste graphique gratuit alimentent aussi la récolte quotidienne du carnet de voyage. Dans cette économie de l'échange, le carnettiste se préparera à consacrer son temps pour réaliser des portraits sur place ou témoigner de son propre pays par des croquis ou des dessins qui suppléeront à l'explication verbale. A Watamu au Kenya, inspirée par la faune sauvage du Parc national du Tsavo-Est, j'avais été priée de réaliser à partir des croquis de mon carnet, une décoration murale pour égayer la salle de classe d'enfants sourds muets. Cette fresque improvisée représentait en diptyque la faune locale – girafes, éléphants, buffles – sur fond de Kilimandjaro et celle de mon pays, en l'occurrence les vaches pâturent sur fond de chaînes alpines⁴²³.

⁴¹⁹ Extrait d'un article de G. Raison, *L'Humanité*, 10 Juin 2000.

⁴²⁰ Cf. Cahier d'images, p. 42, *Portraits réciproques*.

⁴²¹ T. Lamazou, *Titouan en Haïti*, Paris, Éd. Gallimard, 2000, p.18.

⁴²² *Id.* p. 16-39 *André Pierre*, p. 18-19, *Profete Duffaux*.

⁴²³ Cf. Cahier d'images, p.

Lors d'un séjour en Australie, invitée par un couple dans leur cabanon au bord de l'Océan pacifique, j'avais fait une aquarelle qui les inspirait pour décorer un mur intérieur. Les feuillets libres sont plus propices aux transactions de ce genre qu'un carnet. Sur la rive d'un lac alpin dont je faisais des études, un pêcheur m'a fait don d'une belle truite arc-en-ciel juste pêchée. Souvent le spectateur souhaite fixer l'instant en photographiant le dessin. Le carnet déclenche curiosité et intérêt qui sont bien souvent le moyen d'entrer en contact avec des étrangers sans connaître leur langue. Ainsi, j'avais établi une relation d'accord tacite avec une fillette vietnamienne, attentive à mon dessin dans un restaurant à Dien Bien Phu ; elle s'était prêtée à l'esquisse de son portrait, comme si nous avions passé un pacte d'observation réciproque. Cet échange pacifique est une forme de langage, le spectateur cherche à comprendre le savoir-faire à travers la genèse de l'image ; par ailleurs, le carnet offre une surface vierge qui devient terrain de jeu propice à l'échange. Le geste graphique du carnettiste a engagé le dialogue dans un langage qui utilise des signes assez universels. Ses propres compagnons de route deviennent parfois complices des séances de croquis sur le vif et sur les lieux traversés, ils sont en même temps que les autochtones, les premiers spectateurs des impressions aquarellées, interrogés par celles-ci dans leur propre perception.

2. Notre corps comme véhicule, échelle et baromètre

C'est à partir d'un voyage intérieur ou par procuration que Turner crée Hannibal traversant les Alpes. Un orage vécu en 1810 au manoir de Farnley⁴²⁴, fut l'origine des croquis qui allait inspirer un paysage relevant du sublime et de la peinture d'Histoire. Lawrence Gowing rapporte à ce propos :

« L'assimilation du Pays de Galles au tonnerre, à la grêle et au feu qui ravage le sol marque le début d'une longue plongée dans les forces de la nature. L'année suivante, Turner se constitua un répertoire de phénomènes naturels grandioses et de saisissants effets de style. »⁴²⁵

Toujours dans le registre du sublime – aller au-delà des limites –, le même Turner, à l'occasion de l'incendie du Parlement de Londres, loua une embarcation pour être au plus

⁴²⁴ Dans la région de Leeds, *West Yorkshire*, Angleterre.

⁴²⁵ L. Gowing, Turner : *Peindre le rien*, Paris, Macula, p. 13.

proche du spectacle des flammes et noter en direct l'évènement depuis la Tamise⁴²⁶. L'engagement du carnettiste est avant tout l'affaire de son déplacement. Lorsqu'il choisit la saison, les dates puis les outils graphiques, il anticipe déjà les conditions auxquelles son support et lui-même seront confrontés. La passion de témoigner par l'image et le dessin, en particulier, fait gravir des montagnes, pousse à affronter les éléments, ou les intempéries...

L'expression « *Soleil du Diable* »⁴²⁷ utilisée par Delacroix dans son Journal lors de son escapade à Cadix en Andalousie le 20 mai 1832⁴²⁸, partage son éblouissement ; elle me rappelle la sensation extrême en 2000 que j'avais ressentie en atterrissant à Nairobi au Kenya, après avoir quitté Amsterdam. Le rideau de lumière était tel que je ne pus restituer que les contrastes visuels les plus prégnants. Lors du trajet retour, enfin accoutumée à la lumière, aux odeurs et à l'atmosphère, j'étais à nouveau apte à faire la distinction entre ce qui était de l'ordre de la sensation superficielle immédiate et ce qui était du ressentir plus profond. Ma mémoire n'est pas marquée de la même façon par les sensations et par les émotions, par ce qui est de l'ordre du sentir superficiel immédiat et ce qui est du ressentir plus profond. Ainsi, j'oublie nombre de perceptions secondaires – la couleur du sol de l'aéroport ou le design des sièges de la salle d'embarquement – pour me concentrer sur le trouble lié au changement radical de température, ou au spectacle nouveau des visages et des tenues indigènes. En 2005, j'ai été fortement impressionnée par la moiteur et le déploiement de couleurs et de fleurs dans la ville d'Ho Chi Minh City où j'étais arrivée pour la fête du Têt, après avoir quitté la grisaille hivernale de la région parisienne.

L'achat d'accessoires vestimentaires fait aussi partie des réflexes du carnettiste, car il est facilement séduit par la beauté et la nouveauté des artefacts plastiques. Rapporter des vêtements pittoresques achetés sur les marchés – bonnets de l'ethnie *Miao* au Nord Vietnam, robe bédouine dans le souk de Jérusalem, jupe vietnamienne teintée à l'indigo, chaussures chinoises – est aussi le moyen d'entrer en contact avec les autochtones. D'ailleurs, Christine Peltre souligne que l'artiste en voyage aime à adopter les coutumes locales :

⁴²⁶ B. de Miollis, *Haute tension, Des chasseurs alpins en Afghanistan*, texte de Sylvain Tesson et photographies de Thomas Goisque, Paris, Gallimard, 2009.

⁴²⁷ E. Delacroix, *Journal*, texte établi par Paul Flat, René Piot, Plon, 1893 (tome 1, p. 188) *Dimanche 20 mai*. — Le matin, au couvent des Dominicains ; l'église très belle. — La cathédrale en ruine sans être achevée. Soleil du diable.

⁴²⁸ Cf. Cahier d'images, pp. 38-41, *L'autoportrait dans le carnet*.

« L'artiste en voyage se distingue par un comportement opposé : il n'apporte pas, il emprunte [...] Mais le déguisement se doit surtout d'être efficace pour recueillir plus librement les impressions sur le motif »⁴²⁹.

Au Caire, j'ai pu dessiner en dehors des heures de prêche dans l'enceinte de la mosquée Ibn Al Nasr en louant sur place la *galabya* de satin vert obligatoire pour les femmes. Ainsi j'avais été fortement émue par le déploiement de couleurs et de fleurs dans la ville d'Ho Chi Minh City où j'étais arrivée pour la fête du Têt, après avoir quitté la grisaille hivernale de la région parisienne. Le degré d'hygrométrie dans ces régions tropicales – la baie d'Along mais aussi dans les montagnes du Nord Vietnam – rendait le papier uniformément humide, ce qui contrariait ma pratique européenne de l'aquarelle⁴³⁰. Jour après jour mon corps s'est adapté à cette densité atmosphérique et je suis parvenue à percevoir les nuances dans l'imprégnation du papier pour anticiper ses réactions. Par exemple, en exploitant le flou obtenu par la fusion des touches de couleur, j'ai réussi à suggérer les reflets fluctuants des jonques ou les effets de brouillard voilant les montagnes éloignées⁴³¹.

Une autre trajectoire de vol m'avait acheminée d'Amsterdam à Nairobi puis à Malindi au Kenya, où, posant le pied, j'ai éprouvé un éblouissement extrême, en ce court laps de temps, avec une grande difficulté à percevoir les contrastes visuels les plus prégnants, à cause du rideau de lumière qui ne me laissait percevoir que les contrastes marqués. Lors du trajet retour, je m'étais accoutumée à la lumière, aux odeurs, à l'atmosphère, et plus apte à faire la distinction entre ce qui était de l'ordre de la sensation superficielle immédiate et du ressentir plus profond. Ainsi des perceptions superficielles comme la couleur du sol de l'aéroport ou le design des sièges de la salle d'embarquement ont disparu de ma mémoire alors qu'il me semble avoir gardé la sensation du changement radical de température, et la vision de la diversité des visages et des tenues extraordinaires.

3. S'ouvrir au monde alentour, et renaître à soi-même

Le voyage commence bien avant de fermer la porte, et la première disposition pour amorcer cette forme de mue avant le départ, consiste à tourner la page sur tout ce qui

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Cf. Cahier d'images p. 62, *L'eau dans mes carnets, Dans la Baie d'Along*, aquarelle, double page, 17cm², *Carnet au Vietnam*, 2007.

⁴³¹ Cf. Cahier d'images, p.15, ND, *Thé dans un chalet de montagne*, aquarelle, 18 cm², *Carnet au Nord-Vietnam*1, 2007.

touche au quotidien sédentaire. Une autre disposition consistera à s'imprégner de la langue en se créant un lexique d'expressions utiles⁴³², à se familiariser avec la monnaie et le cours de la vie locale, à repérer son itinéraire et les lieux incontournables, à prévoir les conditions climatiques, sanitaires, politiques, à s'adapter à la gastronomie, aux coutumes et aux interdits. Pour préparer leur voyage, certains rédigent des listes de chiffres à propos des distances, de la durée du séjour, de la température, des taux de change et des dépenses, du contenu et du poids des bagages, la latitude ou la longitude ; pour d'autres encore, il s'agit de produire dans un calepin spécifique, une forme de bible – pour reprendre le jargon du reporter⁴³³ – avec des numéros de téléphone, les horaires et coûts des modes de transport et de communication. Les pages de garde ou préliminaires du carnet de voyage accueillent ces prémisses sous la forme pratique de listes ou de colonnes de mots ou de chiffres, une utilisation pratique des premières pages du carnet, comme me l'ont confirmé celles de nombreux ouvrages revenus de voyage et exposés à Clermont-Ferrand.

⁴³² Cf. Cahier d'images, pp.34-35, *Les pages préliminaires au voyage*.

⁴³³ Entretien avec Zoé Lamazou, *Rendez-vous du Carnet de voyage* de Clermont-Ferrand, 2014.

Deuxième partie :

**Pendant le voyage le carnet - miroir
en mains**

Chapitre I.

Le carnet, recueil en temps réel et miroir de l'expérience

1. La métaphore du miroir

Comme le miroir, la page blanche du carnet réfléchit la lumière. Le dessinateur capte l'image rétinienne qu'il projette ensuite sur le papier en basculant son regard, en ricochet de la surface organique vers la surface scripturale du carnet. Ce support complice de l'instant supplée à la mémoire visuelle comme un sténopé. A cet instant, le carnetiste s'interroge sur le sens du format, sur la nature de la lumière, sur le choix de l'angle de vue, sur la trace qu'il choisit de laisser. Les questions de dimensions, de technique et d'interprétation l'interpellent. S'agit-il d'attaquer la surface par le milieu ou le côté, de choisir l'outil qui trace le contour ou celui qui pose l'aplat, de dire le plein ou plutôt le vide ? Va-t-on transcrire la forme ou plutôt l'espace qui la contourne, suggérer la texture ou plutôt le mouvement, privilégier la couleur d'un objet ou plutôt la lumière qui révèle son volume ? En voyage tous les sens sont sollicités et inspirent les notations dans le carnet ; celles-ci sont rapides et légères ou appliquées et plus longues pour aboutir à des pages plus élaborées. La distance au plan réfléchissant est déterminante pour le carnet comme pour le miroir. Par exemple, nul besoin d'une psyché de la taille de celui qui s'y mire, il suffit de s'éloigner pour s'y voir en entier. Si, dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal compare le roman au miroir par personnage interposé, en serait-il de même pour le carnet miroir, qui propose cette stratégie de réduction ambitionnant de montrer beaucoup dans un format de poche ?

« Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte, il sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous, vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former ! »⁴³⁴

Ainsi en va-t-il en tout cas de la carte, selon la réflexion de Bruno Latour :

⁴³⁴ Stendhal, *Le Rouge et le Noir, chronique de 1830*, Éd. Le livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, Paris, 1997, p. 88, p. 142.

« Il n'y a rien que l'homme soit capable de vraiment dominer : tout est tout de suite trop grand ou trop petit pour lui [...]. Si ! Pourtant une chose et une seule se domine du regard, c'est une feuille de papier étalée sur une table ou punaisée sur un mur. L'histoire des sciences et des techniques est pour une large part celle des ruses permettant d'amener le monde sur cette surface de papier »⁴³⁵.

Mais qu'en est-il du carnet ? Le jeune soldat Adrien Ouvrier, originaire de Narbonne, colle dans le sien un extrait de carte d'état-major pour dominer son itinéraire forcé en direction du front. Dans les pages préliminaires de leur récit, la plupart des carnettistes se plaisent⁴³⁶ à reproduire en dessin ou en peinture le territoire sur lequel ils vont poser le pied, une manière d'en dégager la perspective. Souvent, le voyageur se fait topographe, réinterprétant le territoire pour mieux le percevoir. Il doit réduire la surface, simplifier les indications et signes et traduire les informations écrites pour résumer aux dimensions de son carnet, les cartes réelles afin de partir à l'aventure sur l'île au trésor qu'il a choisie avec un plan de poche. Dans un carnet de Turner, la carte se réduit au tracé du cours du fleuve, ponctué des noms des villes étapes. Par contre, pas de carte pour Delacroix qui était en voyage organisé. T. Lamazou prend pour sa part grand soin de peindre sa carte à la gouache, avec, par exemple, une interprétation symbolique du cours du Nil, la queue d'un cobra bleu se dressant au niveau du lac Nasser situé en Nubie⁴³⁷, au Congo, ce sont les zones de conflit qui déterminent la mosaïque colorée à la gouache qui cartographie le territoire visité. Stéphanie Ledoux trame quant à elle, mots du lexique et frontières de la carte en préliminaire de sa traversée du Bosphore pour son carnet en Turquie. Un dessin ou une peinture reproduisent la topographie, pour y camper couleurs, symboles et noms propres, constituant un apprentissage mnémographique qui retient et anticipe la trajectoire. Dans l'immense Chine, les pages des carnets de Nicolas Jolivot exposent ainsi les modes de transport collectifs utilisés sur les itinéraires. Il explique alors l'usage qu'il fait de la carte routière :

« Il suffit de se présenter dans une gare routière, de montrer au premier voyageur venu, la ville de destination sur la carte et il vous mènera directement soit au guichet approprié, soit au bus concerné, en théorie... »⁴³⁸.

⁴³⁵ B. Latour, *Les vues de l'esprit*, la Revue Culture technique, n°14, juin 1985.

⁴³⁶ Cf Cahier d'images, pp.34-35, *Pages préliminaires*.

⁴³⁷ T. Lamazou, *Carnet en Egypte*, Éd. Gallimard, 1998, p. 7.

⁴³⁸ N. Jolivot, *Carnets de Chine*, Toulouse, Éd. Elytis, 2014, p. 81.

Se munir d'une vraie carte dans la langue du pays est le sésame pour demander son chemin aux autochtones ; elle devient le mode d'appropriation virtuel du territoire, avec comme guide le crayon qui trace la route. Je l'avais ainsi vérifié pour me faire conduire au centre du Caire vers un lieu inconnu d'un jeune taxi égyptien, ma carte devenue le terrain d'échange symbolique créant une langue commune sur un territoire partagé. Pour définir notre trajectoire automobile, le Nil, les principaux ponts qui le traversent, la Citadelle, les mosquées remarquables, la Cité des Morts, le quartier excentré d'où nous partions, y étaient tous alignés dans l'ordre à parcourir. Après le voyage la carte usagée trouve sa nouvelle fonction : collée comme couverture ou page de garde de nombreux carnets, elle est devenue décor, perdant sa vocation d'aide de camp, présentant l'itinéraire personnel parcouru, signifiant que le territoire a été conquis.⁴³⁹

Stendhal avait défini le roman tel un objet qui renvoie le reflet de la réalité, tout comme le miroir promené réfléchit une image fugace et orientable. De Jean-Jacques Rousseau à Axel Kahn⁴⁴⁰, la marche itinérante sur les grands chemins fut d'ailleurs souvent une pratique contingente et libératrice. Stendhal appréciait-il comme Jean-Jacques Rousseau la marche itinérante sur les grands chemins ? Il semble que oui puisque qu'il fit le grand tour des capitales européennes dont il tira *Mémoires d'un touriste*⁴⁴¹, popularisant ainsi le terme de tourisme. Pour le voyageur d'aujourd'hui, qui déplacerait ce dispositif réfléchissant tout au long de son trajet, chemin ou autoroute, voie fluviale ou transport ferroviaire, que répercuterait le miroir en marche ? Sinon l'image mobile, bidimensionnelle et inversée que le promeneur s'approprie pour saisir plus aisément son environnement, au risque toutefois de se confronter au paradoxe d'un reflet insaisissable, car se dérobant et se reformant à chaque pas, au gré de sa progression.

⁴³⁹ Cf Cahier d'images, pp.35-36, *La carte dans le carnet*.

⁴⁴⁰ Axel Kahn, né le 5 septembre 1944 au Petit-Pressigny (Indre et Loire), scientifique, médecin généticien et essayiste, Directeur de recherche à l'Inserm et ancien directeur de l'Institut Cochin, il a été également le p.résident de l'Université Paris - Descartes et est l'auteur de *Pensées en chemin : ma France des Ardennes au Pays basque* par Axel Kahn, éditions Stock, 2014. De mai à août 2013, Axel Kahn parcourt la France à pied en soixante-douze étapes, depuis Givet, dans les Ardennes à la frontière espagnole au Pays Basque. Il partage au quotidien sur les réseaux sociaux ses impressions d'étape et réflexions qui font aussi l'objet de son livre. De mai à fin juillet 2014, il réalise, également en soixante-douze étapes, une seconde traversée diagonale du pays dans l'autre sens, de la Pointe du Raz Finistère à Menton Alpes-Maritimes.

⁴⁴¹ F. Guichardet, *Les touristes en Italie*, dans *Le Prisme, Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, 1841, p. 156.

Dans le tableau où posent les Epoux Arnolfini⁴⁴², le miroir globuleux qui réfléchit le peintre montre la distance qui sépare Johannes Van Eyck de l'arrière-plan. Le miroir est-il métaphore de la conscience du peintre dans l'instant présent ? Cinq siècles plus tard en 1974, Guiseppe Penone, alors membre du groupe *Arte Povera*, adaptait des lentilles miroir devant ses pupilles pour « retourner le regard »⁴⁴³, réfléchissant instantanément à son interlocuteur sa propre vision réduite à ces minuscules surfaces ; simultanément l'artiste se rendant aveugle oblitérait son regard comme œilleton vers son intériorité propre. En 1976, Michelangelo Pistoletto, un autre artiste italien de la même mouvance que Penone, a disposé un miroir⁴⁴⁴ faisant face à une statue. Ce dispositif dotait en quelque sorte le spectateur du don d'ubiquité car il pouvait voir la statue simultanément de sa propre place et d'un lieu symétrique grâce au miroir. Quant à Pistoletto, dont l'œuvre ne cesse depuis 1976 de réinterroger le matériau même du miroir, il explicite sa confrontation avec cette surface qui réfléchit en réflexe :

« Entre 1956 et 1958, j'ai fait des Portraits qui devinrent de plus en plus grands avec le temps avec une tête incroyablement grosse... Plus tard, les têtes ont rétréci pour laisser de la place au corps et à l'espace environnant. Pour cette adaptation de la figure à la taille vraisemblable de la vie, j'ai été aidé par l'exposition de Bacon à Galatea. En voyant Bacon, j'ai réalisé que mon problème et mon drame résidaient déjà là, montrant explicitement un homme en quête de sa dimension et de son espace propres, une impénétrable cage de verre, dans laquelle il vivait dans un état si dramatique qu'il suffoquait, et était privé de sa voix et de son espace. Il y était bloqué, malade, acculé, angoissé, dépeint dans cet état de façon splendide mais terriblement isolé [...] L'image que je fixe est toujours palpable, alors que l'image dans le miroir, le reflet, lui, est impalpable. Donc le physique et le non-physique se retrouvent à vivre ensemble avec une subtilité de différence infime. L'œuvre est bidimensionnelle, puisque c'est un tableau avec une hauteur et une largeur ; elle a une profondeur qui suggère la tridimensionnalité ; elle est quadri-dimensionnelle car on a la vraie dimension du temps. Le temps est là tout entier : le passé, le présent, le futur. Sur le concept de temps, on peut dire qu'il y a un précédent dans *Le Grand Verre*. On voit les choses bouger à travers le verre. [...] Dans mes œuvres, tout se passe en deçà de la surface, pas à travers elle. Le personnage, vu de dos, regarde dans le miroir ce qu'il a derrière lui. Ce qu'il regarde est devant nous et en même temps, c'est derrière nous. Le rapport entre le passé et le futur change profondément. Le passé d'où nous venons, s'inscrit sur le miroir. Le miroir nous renvoie au lieu d'où

⁴⁴² J. van Eyck, *Les Epoux Arnolfini*, huile sur toile, 82,2 x 60 cm, 1434, *National Gallery*, Londres.

⁴⁴³ Guiseppe Penone, *Renverser le regard*, épreuve argentique, 1974, <http://artsplastiquesmaupassant.blogspot.fr/2010/07/giuseppe-penone-et-larbre-des-voyelles.html>. Cf. *carnet d'images* p.37

⁴⁴⁴ Michelangelo Pistoletto né en 1933 à Biella dans le Piémont italien, publie en 1993 un livre d'art, *Le Miroir comme Tableau*, à Bruxelles. 1962/1982: *Uomo in piedi* sérigraphie sur acier poli, *Tate Gallery*, Londres.

nous venons. On a la vision de quelque chose qui est là devant nous, et on peut l'atteindre en faisant demi-tour sur soi-même.»⁴⁴⁵

La métaphore du miroir désigne alors l'image mobile, bidimensionnelle et inversée que le promeneur utilise pour réfléchir son environnement à lui-même, se confrontant au paradoxe d'un reflet insaisissable, modifié à chaque pas, lui révélant son point de vue personnel sur les choses, soumis à ses haltes et accélérations, en grand écart de l'objectivité. Quand le miroir convoque l'image fugitive du spectateur dans l'œuvre, celle-ci fonctionne symboliquement telle une vanité classique, de façon à la fois interactive et réflexive. L'exemple du jeune artiste néerlandais Cor Van Teeseling⁴⁴⁶, condamné à mort est bouleversant. Peu après sa capture par les occupants allemands en novembre 1941, ce résistant hollandais a produit une série de 153 autoportraits pour sa femme dans la prison d'Amsterdam, avec l'idée qu'elle pourrait peut-être en tirer un bénéfice posthume. Les variations de cadrage et d'expression du visage témoignent d'une introspection croissante, l'artiste se rapprochant de son visage, le regard ne semble pas viser un point particulier mais se dévisager. A l'échelle du carnet, le miroir peut être simulé par un papier métallisé, reste de contenant alimentaire, qui joue le rôle de surface réfléchissante, faisant office, dans la page, de support de fortune d'un autoportrait réfléchi⁴⁴⁷. L'autoportrait est cet exercice particulier, incontournable pour un créateur, qui était le fil conducteur déroulé dans ses Confessions par Jean-Jacques Rousseau. Dürer, dessinant sur un feuillet libre conservé à la Kunsthalle de Brême⁴⁴⁸, se représente pour signifier à un médecin l'emplacement de sa douleur. Delacroix, au début de son périple en Méditerranée, se dessine le sien, révélant l'intensité de la lumière méditerranéenne dont il se protégeait sous la visière de sa casquette. Merleau-Ponty explique que le miroir invite les peintres à l'autoportrait :

« Voilà pourquoi ils ont souvent aimé à se figurer eux-mêmes en train de peindre, ajoutant à ce qu'ils voyaient, ce que les choses voyaient d'eux, comme pour attester

⁴⁴⁵ Extraits de l'entretien Michelangelo Pistoletto avec Gilbert Pèlerin le 19 février 2007, exposition au MAMAC de Nice, 30 juin au 4 novembre 2007.

⁴⁴⁶ Cor Van Teeseling (1915-1942), *Autoportraits dans la cellule de condamné à mort*, crayon, 1942, *Rijkmuseum*, Amsterdam.

⁴⁴⁷ Cf Cahier d'images, p. 39, *Le miroir dans le carnet*.

⁴⁴⁸ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, op. cit.

qu'il y a une vision globale, hors de laquelle rien ne demeure, et qui se referme sur eux. »⁴⁴⁹

Suffisamment poli pour refléter ce qui lui fait face, le miroir se comporte-t-il tel un caméléon, selon l'idée reçue des facultés de cet animal ? Pour mieux comprendre le comportement d'un carnettiste, examinons le caméléon : on croit à tort qu'il est habile à modifier son apparence colorée par relation mimétique avec son environnement alors que celle-ci n'est que le reflet de son humeur. Pour le carnettiste, son « osmose » avec le contexte hôte dépend de ses facultés d'adaptation. On peut dire que le carnet investit plusieurs fonctions : celle de miroir telle que l'a défini Stendhal⁴⁵⁰, celle de surface particulière réfléchissant le regard d'autrui sur le carnettiste et celle de journal intime en notes dessinées et écrites.

2. Le miroir à l'œuvre et mise à distance, « ici et maintenant »

N'est-ce pas en utilisant le miroir, que les danseurs travaillent leur image, peaufinant leur posture par répétition successive ? En contrepoint de l'utilisation du miroir comme surface assimilée à celle du tableau, l'Américain Robert Morris disposa également des miroirs verticaux pour l'installation *Williams Mirrors*⁴⁵¹. Par le jeu de mise en abîme qu'orchestre le vis-à-vis de miroirs, disposés verticalement de façon à propager la perspective de l'espace réel, le spectateur pouvait se voir démultiplié à l'infini, tout comme le devenait l'espace lui-même de l'exposition. Lorsque, par le biais du miroir, s'invite l'image fugitive du spectateur dans l'œuvre, cette présence, symbolique, fonctionne de façon à la fois interactive, par le jeu du reflet mouvant qu'elle suscite, et réflexive, telle une vanité classique. Dans un contexte public et artistique, le spectateur est invité à jouer avec son image actualisée et réfléchie dans les miroirs qui le piègent. Les miroirs installés par Robert Morris verticalement parmi des amoncellements de vêtements et tissus disparaissaient par leurs propres reflets dans la masse des vêtements accumulés. Tout à la préparation du carnet, par anticipation du voyage, ma préoccupation intérieure est d'imaginer la sensation que je vivrai, fondée sur mon expérience du format et des techniques. J'entame souvent mon carnet par une image préliminaire au voyage, travail de

⁴⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p.34.

⁴⁵⁰ mirer : regarder attentivement.

⁴⁵¹ Robert Morris, *Mirrors*, Collection du MAC de Lyon, *Œuvres en miroir 1961-1978*, catalogue de la 2^{ème} Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 1993.

composition ou de copie, qui me réfléchit à la fois ma préméditation de carnettiste et mon attente de voyageuse.

De façon à la fois optique et pragmatique, pour ses voyages au long des fleuves, Turner préparait des feuillets de papier bleu gris parce qu'ils réfléchissaient moins violemment la lumière naturelle qu'un papier blanc. De cette façon il pré-voyait aussi la teinte du ciel et de l'eau en particulier, pour observer les paysages fluviaux. Ceux-ci étaient frontières naturelles et voies de circulation. Enjeux stratégiques du point de vue économique autant que politique, les fleuves étaient devenus des sujets artistiques pour le topographe qu'il était, miroirs mouvants du ciel et des rives terrestres. Depuis le bateau ou depuis les rives, le plan visible de l'eau procure des effets de couleur toujours renouvelés et de formes redoublées et inversées. Ils ne peuvent être compris que par une observation attentive. Turner s'y est appliqué en France sur la Loire, la Seine, Le Rhin, le Rhône, observant architectures fortifiées et ponts qui les ponctuent et s'y réfléchissent. Différer l'acte de dessiner est une manière de distanciation par rapport au motif, adoptée par certains carnettistes. Nicolas Jolivot justifie ainsi ce choix :

« Je prends de plus en plus le temps de regarder avant de dessiner, d'essayer de comprendre avant de me précipiter sur le papier. Je me dis que derrière chaque dessin, il doit y avoir une idée. »⁴⁵²

Son carnet rapporte des visions en perspective du Fleuve Jaune, produites dans le calme d'un atelier improvisé, un peu comme la chambre d'hôtel que Turner louait à Margate⁴⁵³ face à la mer. Cette pratique dans un abri protecteur à proximité d'un lieu élu favorise l'observation et inspire une pratique plus confortable à l'instar de celles des peintres qui travaillent en atelier. Les artistes voyageurs du XIX^e siècle adoptaient une attitude mimétique, qui n'est pas sans rappeler le comportement d'un miroir réel et son utilisation dans l'installation artistique. Ils copiaient en effet les coutumes vestimentaires locales pour se fondre dans le paysage humain. L'achat d'accessoires vestimentaires fait partie des réflexes du carnettiste car il est facilement séduit par la beauté et la nouveauté. Le vêtement, accessoire souvent rapporté par l'artiste, est un symbole métonymique de la

⁴⁵² N. Jolivot, *Carnets de Chine, op. cit.*, cf. carnet d'images. p.98

⁴⁵³ "All of W. Turner's practice was about light, and the quality of the light we get here is superb, because Margate is north-facing. It's less aggressive; steadier," says Victoria Pomery, director of the gallery. And as she speaks we both find ourselves unable to take our eyes off the view, with the endless sea meeting infinite sky, and a narrow strip of pale sand."

civilisation visitée. D'ailleurs Christine Peltre souligne que l'artiste en voyage adopte les coutumes locales au lieu de faire du commerce en apportant des marchandises :

« L'adoption du costume local, loin d'être un puéril divertissement, est utile à tout voyageur [...] De plus le dessin étant méconnu ou plutôt défendu chez les Musulmans, nous pourrions nous livrer à la récolte indispensable des croquis, en tout lieu, sans être remarqué sous le vêtement musulman et il nous sera aisé de pénétrer dans les mosquées en ôtant nos babouches ; grâce à ces précautions nous serons confondus avec les fidèles.»⁴⁵⁴ [...] Mais le déguisement se doit surtout d'être efficace pour recueillir plus librement les impressions sur le motif.»⁴⁵⁵

J'avais adopté ce comportement en louant la *galabya* obligatoire pour être autorisée à entrer dans l'enceinte d'une mosquée au Caire, en dehors des heures de prêche. Et sous ce vêtement protecteur, j'ai pu dessiner en toute tranquillité. Sur les marchés, au Nord Vietnam, à Jérusalem, en Chine, les achats de produits artisanaux m'ont rapprochée des autochtones.

3. Le carnet crypto - portrait

Un message crypté a pour mission d'être indéchiffrable. Un crypto-portrait comporte un message en filigrane, invisible au premier regard, mais intelligible avec un regard plus incisif. A l'instar du miroir qui joue comme *alter ego*⁴⁵⁶, le carnet à sa façon, réfléchit le portrait psychologique de son auteur. Si une page isolée ne reflète qu'un instant de vie, elle trahit le point de vue, l'humeur, le savoir-faire et les centres d'intérêt du carnettiste. De même, un seul carnet ne donne pas une idée exhaustive des centres d'intérêt de son auteur, qui lui-même évolue opus après opus.

L'humanisme de Dürer est révélé à travers les pages de son album par son goût pour les portraits et sa quête de rigueur volumétrique et de vérité documentaire. Il a hérité ses moyens graphiques – pointe d'argent, plume et encre –, de sa formation d'orfèvre et sa observation de terrain l'amène à la mesure géométrique des proportions du corps humain. Les pages des carnets de Turner sont remplies d'innombrables paysages vers lesquels sa formation de topographe le conduisait. Quant à Delacroix, les lettres envoyées à son ami Pierret depuis le Maroc, confirment sa formation de peintre car il voyait « des sujets de

⁴⁵⁴ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p. 37.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 37.

⁴⁵⁶ Définition : cette empreinte d'identification qui apparaît lorsqu'on examine le papier par transparence.

peintures à chaque coin de rue »⁴⁵⁷. D'ailleurs, un de ses croquis rapides n'est-il pas une tête de Sardanapale, comme s'il avait rencontré la figure centrale de son tableau de 1827 ? Plus près de nous, le peintre chinois Zao Wou Ki a produit, quant à lui, des carnets de recherches⁴⁵⁸ remplis d'un vocabulaire inspiré des idéogrammes, comme une forme de méditation sur le paysage et ses occupants : il dessine les montagnes savoyardes comme des W inversés – ressemblants au caractère chinois archaïque pour dire montagne –, un cavalier et sa monture deviennent un symbole de centaure à l'allure de gravure mycénienne.⁴⁵⁹

Lamazou s'attache dans ses premiers carnets d'Egypte et du Mali en 1998 à des études poussées de bateaux et de pièces de gréement, qui ont attiré son regard expert de marin. En Egypte, les pages de cèdent la place aux dessins de sa fille Zoé qui l'accompagnait. Celle-ci est plus attentive aux costumes des femmes égyptiennes. À Cuba, l'ancien navigateur adopte le point de vue d'un artiste attiré par les formes d'art vernaculaire. Lamazou avait rapidement abandonné une formation aux Beaux-Arts en France pour partir faire un tour du monde. Par la suite, il va à la rencontre des artistes autochtones, ses pairs, dont les portraits et perspectives d'ateliers s'installent sur les pages de ses carnets : Amadou Seïta au Mali, Antonio Ferrer à Cuba, les *Sans Soleil* en Haïti, Pansi dans le *Centre Rouge* de l'Australie, Arimura Sen au Japon, entre autres. Son album ressemble une micro galerie mobile, qui lui vaut une reconnaissance en tant qu'artiste ; il a fonctionné symboliquement comme sésame, pour communiquer dans un langage plus universel, la représentation humaine. C'est également la démarche plus récente de Stéphanie Ledoux. À sa manière, ces deux artistes voyageurs ont promu les cultures esthétiques rencontrées dans chaque pays visité. Selon son humeur et une œuvre à plusieurs mains en tissant différents styles⁴⁶⁰, qui s'enrichissent de leurs différences⁴⁶¹. En Haïti, il écrit :

« Un peuple composé d'une majorité d'artistes complétée par une ethnie maritime répartie le long des côtes [...] Contrairement aux idées reçues, ce sont les deux traits

⁴⁵⁷ E. Delacroix, lettre du 25 janvier 1832 à Pierret, *Correspondance générale*, op.cit.

⁴⁵⁸ Cf Cahier d'images, p.52, *Portraits dérobés*, E. Delacroix, *Croquis d'arabes, paysage et notes manuscrites* (détail), mine de plomb et aquarelle, *Album au Maroc*, rf 1712 bis, f° 17v, 1832.

⁴⁵⁹ Cf Cahier d'images, p. 55 à 58, *Portraits animaliers dans le carnet*.

⁴⁶⁰ Cf Cahier d'images, p. 94, *Recueil d'écritures allographiques*.

⁴⁶¹ Séance de musique collective au cours de laquelle des musiciens de jazz improvisent librement sur des thèmes donnés.

qui permettent de distinguer un Haïtien de n'importe quel autre Antillais. C'était un pays fait pour moi...»⁴⁶²

Bertrand de Miollis, carnettiste confirmé, dessine aux côtés des Casques Bleus, d'une ligne presque continue, sans repentir ni détail, qui traduit peut-être, le contexte peu serein des reportages dessinés ; le carnettiste ne s'attarde pas sur les portraits personnalisés des autochtones ni sur ceux des soldats en faction, mais décrit de façon globale, les silhouettes et les volumes au moyen d'une touche de lavis qui synthétise la zone d'ombre dans une tonalité bleutée ou ocre. Sensible à l'ambiance de stress humanitaire, son style traduit la nécessité de dire vite, sans tergiverser sur les moyens. A l'opposé, les carnets de Stéphanie Ledoux privilégient les portraits fouillés et idéalisés de femmes et d'enfants dessinés au crayon conté ou à l'aquarelle, dont les regards sont comme en miroir du sien. L'artiste s'arrête longuement pour observer des individus appartenant à des peuples et communautés aux traditions étonnantes. Peut-on deviner un désir de nouer une relation pacifique en terre étrangère⁴⁶³? Concernant François Pessin, son parcours d'ingénieur automobile est sensible à travers les portraits des voitures transformées pour les besoins d'un voyage, sur les traces des raids Citroën à travers le Kenya⁴⁶⁴.

4. Le JE du carnet

Au jour le jour, les centres d'intérêt et les humeurs du carnettiste, sont reflétées dans les pages du carnet - au gré des moments et moyens dont il dispose, faisant ressortir le «JE» du carnet, différent de l'autoportrait en image, qui résulte davantage d'une préméditation particulière. Dans son approche anthropologique des journaux de voyage, Stéphane Courant remarque que ceux-ci recueillent les plaintes cliniques de leurs auteurs :

« Une fois l'enthousiasme du départ passé, nous retrouvons très rapidement dans les carnets les premières écoutes de soi, les premières écritures sur soi. Pour beaucoup de nos carnettistes, il s'agit d'une écriture à la première personne. Ils vont s'employer tout le reste du voyage à utiliser ce « je » et à se livrer à un jeu de miroirs qui reflétera un quotidien en perpétuel changement, et où le sentiment de perte va très vite [...] »⁴⁶⁵

Maurice Merleau-Ponty nous a laissé une pensée du corps qui nous est précieuse :

⁴⁶² T. Lamazou, *Carnet en Haïti*, Paris, Éd. Gallimard, 2003, p.13.

⁴⁶³ <http://stephanie-ledoux.blogspot.fr>

⁴⁶⁴ F.Pessin, F-H. Berlèque, *Le Kenya en Deuche*, Nîmes, Éd. du Palmier, Coll. Tôles Ondulées, 2012.

⁴⁶⁵ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, op. cit. p. 138.

« Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa dé-finition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.»⁴⁶⁶

Mon carnet de voyage est, lui aussi, le prolongement de moi-même, devenant cette espèce de mémoire annexe qui conserve les sensations de l'instant vécu ; une manière de journal personnel qui consacre quelques feuillets à l'autoportrait. Déjà bien avant moi, dans ses nombreux carnets de guerre, Adrien Ouvrier a pratiqué cet exercice particulier pour différents motifs : exprimer son sentiment, s'observer dans un contexte nouveau, s'entraîner à se représenter comme un visage en plan rapproché, s'exercer dans une technique graphique. Le dessin recouvre alors des enjeux multiples et offre au carnettiste une méditation introspective qui le met à distance de son corps, comme l'ont pratiqué Rembrandt par la gravure⁴⁶⁷ et la peinture, Jean-Jacques Rousseau par l'écriture de ses *Confessions*, notamment⁴⁶⁸.

Les autoportraits relevés dans les carnets étudiés adoptent des formes contextualisées. Celui produit par Delacroix pendant la traversée de la Méditerranée, le montre les yeux plissés, et coiffé d'une faluche écrasée de lumière⁴⁶⁹. Cet instantané virtuose à la mine de plomb a pour pendant le portrait du comte de Mornay⁴⁷⁰ dessiné dans les mêmes circonstances, comme « en miroir », avec les mêmes choix techniques de cadrage : aucun arrière-plan ni indice sur le bateau sinon l'éblouissement par la luminosité méditerranéenne : « *le soleil du Diable* » selon l'expression utilisée par le peintre dans sa correspondance depuis l'Afrique du Nord⁴⁷¹. Les points communs des deux dessins suggèrent une connivence liée à la jeunesse, au désœuvrement de la traversée en bateau et aux contingences de l'aventure, et leur ensemble pourrait témoigner de l'engagement mutuel des deux hommes au commencement de cette aventure diplomatique au Maroc.

⁴⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit. p. 13.

⁴⁶⁷ Cf. Cahier d'images, p. 27, *Modeler la tête par l'ombre et la lumière*.

⁴⁶⁸ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, livre III, manuscrit autographe, 1769-1771, 2 volumes de 18,4 x 11 cm. *Les Confessions*, texte établi par B. Gagnebin et M. Raymond, préfacé par J.-B. Pontalis, Paris, Éd. Gallimard, Paris, 1972.

⁴⁶⁹ Cf. Cahier d'images, p. 40 à 43, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁴⁷⁰ *Id.*

⁴⁷¹ voir note ⁴³⁴

En de tout autres circonstances, celles d'un séjour à la prison Sainte-Pélagie en juin 1871, Gustave Courbet, autorisé à tenir un carnet, dessina au fusain particulièrement indiqué pour rendre le clair-obscur. Le parti choisi est celui d'un autoportrait de dos dans sa cellule, comme s'il observait un autre prisonnier. Peut-on voir là une manière éloquente de se détacher de la condition détestable du moment ?

Adrien Ouvrier, qui fut étudiant aux Beaux-Arts de Paris, a multiplié les autoportraits dans ses carnets d'étude et de guerre, au long des six années de mobilisation de la Première Guerre mondiale, lorsqu'il fut alternativement permissionnaire et soldat⁴⁷². Dans ses petits carnets, son auto-représentation évolue d'une image frontale, introspective et détaillée en 1912 à une vision distanciée, symbolique, artistique réalisée à l'aquarelle en 1917. L'étudiant des Beaux-Arts de Toulouse se dévisage frontalement, tenant au premier plan, dans sa main, une palette, objet emblématique du peintre⁴⁷³. Les deux autoportraits sont contextualisés en extérieur, le plus ancien à Toulouse, l'autre à Esnes (en Argonne)⁴⁷⁴. Dans le premier, l'apparence physique et vestimentaire est détaillée. Cette page du carnet préparait-elle la composition d'un futur autoportrait peint. Se serait-il inspiré de ceux produits par des artistes reconnus qui, s'était adonné, à son âge, à cet exercice de style tel Gustave Courbet⁴⁷⁵ «en désespéré» ou Louis Jeanmot en peintre médiéval⁴⁷⁶ ? En 1912, un autre autoportrait de jeunesse du soldat Ouvrier s'inscrit dans le format vertical en gros plan. Le visage est travaillé en couleur au crayon de cire, il est recadré par rapport au regard presque introspectif, affirmé par l'ombre portée sur l'épaule. Un autre exemple est daté d'une période de permission en janvier 1915, en vis-à-vis de la page descriptive du voyage *de Narbonne à Gruisan via Paris*. Là, il s'est représenté dans une tenue civile élégante, a contrario de la redingote militaire. Le dessin au crayon est méticuleux, inspiré de la technique impersonnelle du cliché photogravé tout comme le cadrage aux contours flous. S'est-il appuyé sur une photographie pour produire cette image du permissionnaire

⁴⁷² *Ibid*, A. Ouvrier, *Autoportrait avec palette*, verso de la couverture, crayon, 10 x 15,5cm, 1912, Carnet de croquis aux B.-A. de Toulouse, Musée de Vienne.

⁴⁷³ A. Ouvrier, *Mitrailleur à Esnes*, aquarelle, 10 x 16 cm, Carnet de guerre D, 1916-1917, Musée de Vienne.

⁴⁷⁴ Esnes en Argonne, dans le département de la Meuse, à proximité de Verdun, nord-est de la France.

⁴⁷⁵ G. Courbet, *Autoportrait en désespéré*, huile sur toile, 1843-45, Musée Fabre, Montpellier.

⁴⁷⁶ Anne-François-Louis Janmot, né en 1814 et mort en 1892 à Lyon, peintre et poète de l'École de Lyon, *Autoportrait*, huile sur toile, 1832, Musée des Beaux Arts de Lyon.

renouant avec la vraie vie ? Il rappelle en tout cas que la voie professionnelle, au départ pressentie par l'étudiant, était la gravure⁴⁷⁷.

Ce point de vue distancié sur la condition du poilu est adopté par deux autres artistes-soldats mobilisés par la guerre de 1914-1918 : Mathurin Méheut et Renéfer. Ce dernier, architecte de profession, a produit un petit carnet dans lequel il racontait sa vie de poilu à sa fille, surnommée *Belle Petite Monde*⁴⁷⁸. Structuré comme un conte avec une page écrite à sa fille en vis-à-vis de croquis enlevés à la plume puis aquarellé, il représente différentes scènes de la vie quotidienne : un autre soldat en train d'écrire, assis sur un talus le carnet posé sur les genoux, un stylet à la main, en tenue bleu horizon, la barbe hirsute, les guêtres boueuses, sur une autre page se rasant, une autre marchant, guettant ou se recueillant face aux sépultures de ses camarades. Reconnu en 1913 lors d'une première exposition dans le Pavillon de Marsan au Louvre, le Breton Mathurin Méheut a par la suite, produit de nombreux croquis sur le front de guerre. Certains ont trouvé place sur les lettres envoyées à sa *chère femme Vovonne*⁴⁷⁹. Ses représentations de poilus au front sont autant d'autoportraits aux titres descriptifs tels que *La lettre écrite sur une chaise*, *La soupe* ou *L'intérieur d'un terrier*. L'artiste s'applique à représenter l'uniforme symbolique de sa propre condition de soldat et du sort des conscrits⁴⁸⁰ avec les moyens sommaires qu'il a dans la tranchée : crayon et stylo à encre.

Certains graphistes professionnels pratiquent l'autodérision pour narrer leur aventure personnelle. C'est en dessinateur nomade, ou en père de famille que Guy Delisle, graphiste né au Canada, se représente dans ses *Chroniques de Jérusalem*⁴⁸¹, qui ont été témoins des événements conflictuels en Cisjordanie. Il croise, au travers des pages dessinées, ses déambulations de carnettiste⁴⁸² et sa vie familiale. Dans *90 jours à Jakarta*, Jean-Marie Troubet alias Troub's⁴⁸³, introduit ses croquis de voyage en mettant à contribution son propre personnage, en aventurier remontant les rapides de la jungle indonésienne, tel un clin d'œil à la figure de Tintin. Pour se représenter dans son activité de dessinateur en

⁴⁷⁷ Cf. Cahier d'images, p. 40-41, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁴⁷⁸ G. Thierry, *Carnet de poilu, leur vie racontée aux enfants par Renéfer*, Paris, Éd. Albin Michel, 2013.

⁴⁷⁹ E. et P. Jude, *op. cit.* p. 13, M. Méheut, « tu vois comme on enterre les boches, à ma petite Vovonne » encre et lavis sur papier quadrillé, 13 x 19,5 cm, coll. part.

⁴⁸⁰ *Id.* Mathurin Méheut, ill. 13, 14, 15, 20, *Des ennemis si proches*, *op.cit.*

⁴⁸¹ G. Delisle, *Chroniques de Jerusalem*, Paris, Éd. Delcourt, 2011, Prix du meilleur album à Angoulême 2012.

⁴⁸² Cf. Cahier d'images B, p. 42, *Le Je du carnet*.

⁴⁸³ Troub's, *Le paradis en quelque sorte, 90 jours en Indonésie*, Paris, Éd. Futuropolis, 2008.

position centrale, entouré d'humains, de poissons ou d'oiseaux, il prend le point de vue du marchand de poissons du coin⁴⁸⁴. Il dessine alors ses moments de rencontre sans barrière linguistique avec les autochtones. Dans ses *Carnets de voyage*⁴⁸⁵, Georges Wolinski donnait son point de vue de touriste, amateur de spectacles érotiques, observateur des usages amoureux locaux⁴⁸⁶, avec le style graphique du chroniqueur de *Charlie Hebdo*. Quant à Nicolas Jolivot, il ne fait apparaître son autoportrait qu'en dernière page des *Carnets de Chine*, inspiré, semble-t-il, de la photo de son passeport, précieusement rangé au retour du voyage, en guise de signature ou d'épilogue. Le narrateur se représente comme l'intercesseur de sa propre aventure.

La caricature exprime un point de vue qui, souvent, ignore l'expérience propre du sujet, pour lui substituer la vision distanciée du spectateur. Dans le cas de l'autoportrait, la caricature rejoint l'autodérision, comme ce fut le cas lorsque j'ai dessiné rétrospectivement la séquence d'une chute douloureuse, avec le point de vue imaginaire d'un spectateur improvisé⁴⁸⁷, c'est-à-dire en plan d'ensemble. Trois positions successives, décrivent trois temps forts de l'action, juste avant la chute, pendant « le vol plané », puis l'autoportrait constat des blessures au visage.

Dans les carnets intimes, la représentation de soi au premier plan de l'environnement – la main qui dessine, les pieds nus ou chaussés au sol – est récurrente. S'inspirant du cadrage photographique, le narrateur prête son point de vue physique au spectateur mais sans pour autant que son récit dessiné ne soit destiné à la publication. Dans le contexte de l'hôpital, j'ai utilisé la figure de style de pour distancier ma condition invalide après une chirurgie orthopédique⁴⁸⁸, une manière d'objectiver mon point de vue. Dans le contexte particulier du récit de voyage, la fonction référentielle du dessin informe sur la situation physique de son acteur. Lorsque Delacroix utilise son point de vue exhaussé sur une mule, il offre son point de vue physique sur le paysage au soleil couchant. Auteur d'une thèse intitulée *Le voyage mis en discours*, B. Altinbüken, analyse ce type de point de vue en ces termes :

⁴⁸⁴ Cf. Cahier d'images, pp. 40-41, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁴⁸⁵ G. Wolinski, *Carnets de voyage*, op. cit. 2002.

⁴⁸⁶ N. Jolivot, *Carnets de Chine*, op. cit. 2014.

⁴⁸⁷ Cf. Cahier d'images B, p. 40, *Le Je du carnet*. ND, *Carnet de traversée de la France*, 2014.

⁴⁸⁸ Cf. Cahier d'images, pp. 40-41, *L'autoportrait dans le carnet*.

«Le corps en tant que sujet énonçant peut-être étudié dans la perspective de l'énonciation et en tant que sujet percevant, [il] peut être analysé dans la ligne de la perception.»⁴⁸⁹

Le point de vue du narrateur est également psychologique. Le philosophe Michel Guérin⁴⁹⁰ a décrit le dispositif auquel, dans le champ de l'image picturale, Rembrandt recourait en peignant ses autoportraits :

« L'autoportrait de Rembrandt va au-delà de la représentation, le peintre a figuré l'effacement⁴⁹¹ [...] L'effacement nomme l'étonnement de ce que l'on ne croyait pas si bien savoir, l'intuition criante du temps, de l'âge». ⁴⁹²

En voyage, Félix Ziem a employé parcimonieusement la couleur pour quelques notations essentielles, comme les robes des femmes russes, ou un coucher de soleil. Même économie avec Adrien Ouvrier qui utilise les crayons de couleur pour les drapeaux ou les mines joyeuses de ses compagnons de régiment lors d'une soirée musicale. Pendant un temps de permission, ce dernier revint sur le motif du *soldat à Esnes (en Argonne)*, qu'il réinterprète à l'aquarelle, juxtaposant les couleurs pour obtenir des effets et des contrastes élaborés. Consigné dans un lieu, le carnettiste accorde plus d'attention à la couleur. Ainsi Delacroix n'a pas cédé au désœuvrement dans sa chambre à Tanger, mais s'était appliqué à l'étude détaillée des céramiques décoratives et pittoresques de cet atelier improvisé⁴⁹³. Il arrive qu'un miroir tende au carnettiste son reflet passager, surpris de trouver son image dans ce cadre comme cela arrive par exemple dans un train, lorsque la vitre du compartiment lui renvoie son reflet superposé au paysage, ou encore dans le rétroviseur d'un véhicule. Ou parfois ce sont les autochtones eux-mêmes qui produisent le portrait comme lorsqu'un photographe local avait fait mon portrait alors que je pédalais sur fond de Baie d'Along terrestre au Vietnam. Pour me vendre son tirage express, il n'avait pas hésité à faire plusieurs kilomètres et rejoindre notre petite troupe. Le carnettiste complète alors son album avec ce genre d'images révélatrices d'un échange particulier du voyage.

⁴⁸⁹ B. Altinbüken, *Le voyage mis en discours : récits, carnets, guides ; approche sémiotique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon, Université d'Istanbul, 2013, partie 3, chap. 6.

⁴⁹⁰ Michel Guérin, Professeur émérite de l'Université de Provence, Membre de l'Institut Universitaire de France sur la chaire de Théorie de l'art et de la culture.

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 6.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹³ Cf. Cahier d'images, p.

En dehors du carnet de voyage, dans le tableau de commande *Les Ménines* du peintre Diego Velasquez, le contexte de la commande de l'œuvre apparaît derrière l'autoportrait en pied du peintre. L'espace représenté inspire à Daniel Arasse une interprétation différente de celle de Michel Foucault :

« [...] dans un deuxième temps du tableau à la demande du roi, le peintre a changé la partie gauche en ajoutant son autoportrait. »⁴⁹⁴

L'importance du contexte est capitale et le peintre s'y conforme. Il faut distinguer le portrait de commande à destination d'autrui et le travail du praticien du regard qui scrute, détaille, compare et traduit en image, de matière picturale, qui réfléchit à l'apparence de son propre corps. Michel Guérin présente l'autoportrait en ces termes :

« Qu'est-ce que le sujet sinon la croyance en l'image qu'il nourrit de soi en s'étayant sur le regard d'autrui? Chez Rembrandt l'autoportrait est un anti portrait »⁴⁹⁵.

Le retour sur soi est une transpercée du miroir et le format réduit du carnet est propice à la méditation sur son apparence ou sur son existence. Déjà, Albrecht Dürer qui avait produit de façon avant-gardiste plusieurs autoportraits peints à l'huile, choisissait cette forme du discours graphique pour communiquer faire part, sur un feuillet de papier, de son état de santé à son médecin, qu'il ne pouvait consulter. Il a, pour ce, représenté son corps comme vu dans un miroir, désignant au praticien la zone douloureuse de son corps dénudé⁴⁹⁶ avec une expression du visage très grave, comme s'il voulait absolument que soit examinée sa douleur. Le dessin est un langage universel, compréhensible par delà des siècles et les continents.

⁴⁹⁴ D. Arasse, *Histoires de peintures*, op. cit. p.p. 236-239, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, chap. *Eloge paradoxal de Michel Foucault à travers Les Ménines*, Paris, Flammarion, 1992, 2008, p. 251.

⁴⁹⁵ M. Guérin, *La peinture effarée*, Chatou, Les Editions de la Transparence, 2011, p. 42 : « toute la peinture conspire à ce regard renversé qui n'a de vis à vis (d'au-delà) que lui-même ».

⁴⁹⁶ A. Dürer, *Autoportrait*, plume et encre, feuillet libre, 12,7x11,7 cm, vers 1519, Kunsthalle, Brême.

Chapitre II.

À la rencontre de l'Autre

1. Le regard de celui venu d'ailleurs

L'aptitude à regarder et à enregistrer des détails caractérise la conscience au monde de l'artiste, acquise par l'observation dessinée. Arlette Sérullaz, spécialiste d'Eugène Delacroix, commentait ainsi la double page *Porte à Tanger et croquis d'arabes* :

« Delacroix se promène dans Tanger et aux environs et dessine sans discontinuer. Notes et croquis se bousculent d'une page à l'autre, révélant l'extrême surexcitation qui s'est emparée de lui et son désir de tout voir, de tout relever, afin de ne rien perdre de ce pays inconnu et fascinant. »⁴⁹⁷

Le 4 janvier 1872, débarquant à l'Île de Pâques, le jeune aspirant Julien Viaud, qui n'était pas encore l'écrivain Pierre Loti, rapportait ainsi ses impressions de l'accueil que lui réservèrent les Pascuans survivants :

« Tous ces hommes m'examinaient avec curiosité, accompagnant leurs chants d'un balancement monotone de la tête et des reins ; chacun me présentait une idole, informe et grimaçante, à laquelle plus qu'à moi-même la déclamation semblait adressée [...] L'idée m'ayant pris de dessiner la figure de l'un d'eux, avec ses tatouages compliqués, l'admiration publique fut à son comble ; il fallut immédiatement dessiner tous les assistants et toutes les idoles et ce fut fort long [...] Ils chantent les Maoris ; ils chantent tous, en battant des mains pour marquer un rythme de danse. Les femmes donnent des notes aussi flûtées que des notes d'oiseau. Les hommes tantôt se font de petites voix de fausset toutes chevrotantes et grêles, tantôt produisent des sons cavernaux [...] on dirait qu'ils expriment l'étonnement de vivre, et pourtant c'est dans la joie qu'ils chantent, dans l'enfantine joie de nous voir, dans l'amusement des petits objets par nous apportés. »⁴⁹⁸

Lors de la rencontre, l'expression spontanée de joie que provoque sa visite, rassure le jeune Européen d'autant plus qu'il la comprend sans recours au langage. Quant à Gauguin fraîchement arrivé à Tahiti, il écrit à sa femme Mette, que les gens lui paraissent

⁴⁹⁷ E. Delacroix, folio 7v et 8r, *Album au Maroc*, rf 39050, CAG Musée du Louvre, Paris.

⁴⁹⁸ P. Loti, *Journal d'un aspirant de la Flore*, op. cit. pp. 37, 38, 94.

mystérieux à l'infini »⁴⁹⁹ Plus tard son manuscrit retient à propos de Jotepha, un jeune Maori :

« Un jour que, lui confiant mes outils, je lui demandais d'essayer une sculpture, il me considéra très étonné et me dit avec simplicité, avec sincérité, que moi, je n'étais pas comme les autres, que je pouvais des choses dont les autres étaient incapables. »⁵⁰⁰

Plus loin, il ajoute à propos des codes vestimentaires :

« Chez ces peuplades nues, comme chez les animaux, la différence entre les sexes est bien moins évidente que dans nos climats. [...] Cette ressemblance des deux sexes facilite leurs relations, que laisse pure la nudité perpétuelle. »⁵⁰¹

En 1936, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss accueilli parmi les Bororos du Brésil se posait alors la question suivante :

« Dans cet écheveau aux mille couleurs, quel fil faut-il suivre d'abord et essayer de débrouiller ? [...] Il est nécessaire de prendre les phénomènes humains par tous les bouts et de ne pas séparer d'un côté le sensible et de l'autre l'intelligible [...] J'ai essayé tout au long de mes livres de me dégager de cette culture européenne qui date du XVI^e siècle. »⁵⁰²

Car c'est bien de cela qu'il s'agit lors du voyage : réussir à cerner son mode de rapport au monde face à ceux des personnes rencontrées. Lors de son voyage au Brésil, Lévi-Strauss avait aussi proposé aux femmes du peuple Kaduvéo des feuilles de papier blanc pour qu'elles y reproduisent les motifs de maquillage de leurs visages. Parce qu'elles avaient dessiné leurs motifs familiers sur ces supports qui leur étaient inconnus sans hésiter et avec leurs outils traditionnels, l'ethnologue en avait conclu qu'elles étaient indifférentes au relief et à la morphologie du visage⁵⁰³. Or, le nouveau matériau leur avait offert un territoire bidimensionnel, une nouvelle ère de jeu/je, qui avait suscité leur plaisir à tracer leur répertoire comme mode sensible de découverte graphique. L'Association *Il Faut Aller Voir*, organisatrice du Rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand, décrit alors les changements de position du carnetiste :

⁴⁹⁹ Catalogue *Gauguin, l'Atelier des Tropiques*, RMN, chap. *Gauguin, artiste ethnographe*, p. 26 , note 23 (lettre à Mette, juin 1892, Malingue 1946, p.231.

⁴⁹⁹ *Id.* pp. 42-43.

⁵⁰⁰ P. Gauguin, *Noa Noa*, p. 40, fac-similé consulté au CAG du Louvre, .

⁵⁰¹ *Id.* pp. 42-43.

⁵⁰² J-Cl. Bringuier, réalis. M.F. Fortalezac, *Le siècle de Claude Lévi-Strauss*, DVD, Éd. Montparnasse, 2008.

⁵⁰³ E.T. Hall, *La dimension cachée*, trad. de l'américain par A.Petita, Paris, Éd. Seuil, coll. Points essais, 1971, 1^{ère} éd.1966.

« C'est passer du statut de voyageur à celui de découvreur : ce qui change dans l'échange et le regard porté sur les autres. »⁵⁰⁴

Pour ma part, en France comme à l'étranger, l'activité humaine, l'art de se vêtir, les traits physiques des autres humains inspirent ma pratique plastique, un peu à la façon dont Stendhal décrit le roman comme miroir. C'est parce que je les dessine que comportements et codes vestimentaires me deviennent intelligibles. Néanmoins, souvent, c'est bien la différence des points de vue culturels qui émerge dans les carnets de voyage, révélateurs des points de vue singuliers. Stéphanie Ledoux expose en didascalie de ses *Portraits de voyage*, comment son point de vue d'Européenne est déstabilisé, par exemple par la gentillesse des Birmans qu'elle rencontre :

« On ne vous laissera pas vous asseoir par terre, même pour le plaisir. [...] Ceux qui insistent pour que vous gardiez vos chaussures dedans alors que toute la famille les enlève [...] Ceux qui veulent à tout prix porter votre sac [...] Ceux qui vous offrent des trucs à grignoter sur le marché [...] les femmes et les filles qui nous couvrent de fleurs [...] Celui qui a remarqué avant vous que vous aviez les doigts luisants de gras et surgit de nulle part avec une serviette. [...] Femmes et enfants portent un masque de beauté qui protège du soleil, soigne l'acné, et joue un rôle antiseptique. »⁵⁰⁵

Elle obtient la recette du produit puis à son tour, reproduit les motifs que les enfants dessinent sur leurs visages. La facture parachevée de leurs portraits laisse à penser que certains ont accepté de poser pour une photo, car ceux-ci sont dessinés sur un support préparé, avec des textes imprimés en birman. Dépeindre quelqu'un sans son accord explicite ou tacite exige une mémoire visuelle acérée. L'observation en catimini pour retenir les traits des personnes croisées dans les transports collectifs, les salles d'attente, l'espace public sans être trop insistante. Les photographes utilisent de vrais miroirs qui leur permettent de faire des clichés à 90° sans qu'ils ne croisent directement le regard du modèle, pour que celui-ci conserve plus de naturel. Les regards ne peuvent pas être observés sans échange à moins que la personne ne soit morte et encore ...c'est un échange plus symbolique que l'observation des têtes et des silhouettes. Que le carnetiste choisisse d'observer ses modèles en vis à vis ou à leur insu, il montre son aptitude à enregistrer les détails. Citons Delacroix :

« Il ne manquait pas, comme on voit, de matière à exercer notre curiosité. Nous passions notre temps à parcourir la ville ou l'intérieur des maisons juives [...] les

⁵⁰⁴ Catalogue du Rendez-vous du Carnet de voyage 2014.

⁵⁰⁵ S. Ledoux, *Portraits de voyage*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2014, p. 37.

frères et les époux de ces déesses n'inspirent pas, à beaucoup près, le même intérêt. Ils ont en général de belles figures et surtout de beaux yeux mais un air d'obséquieux empressement et en même temps une sorte de fourberie dans le regard rappelle trop qu'ils ne sont admis que sous de dures conditions à respirer le même air que les sectateurs du prophète.»⁵⁰⁶

Autre regard acéré sur les hommes rencontrés à l'Île de Pâques, Julien Viaud écrivait en la quittant en 1832 :

« Comment se fait-il que je n'ai pas fait leurs portraits ? Iveritaï a le même genre de beauté que Pétéro : des yeux gris, effarés, trop grands, des cheveux d'une nuance extraordinaire. D'un brun rouge à la racine, ils s'en vont en teintes dégradées, jusqu'à être blancs à leur extrême pointe en passant par le blond doré ; Marie a les cheveux et les yeux noirs ; elle est délicieusement jolie, et montre naturellement ses dents, d'une blancheur nacré et d'une régularité qui ne sont pas communes dans nos pays. (D'ailleurs à l'île de Pâques, tout le monde a des dents semblables [...]) Atamou est gentil aussi, mais il a la bouche un peu grosse ; il est de mon âge et de ma taille. Houga est beaucoup plus joli que lui ; il a vingt-cinq ans, un peu de favoris noirs et des yeux d'une douceur charmante ; sa figure de forme grecque, n'est pas tatouée, non plus que celle d'Atamou »⁵⁰⁷

Pour les portraits dérobés aux passagers des transports en commun, des salles d'attente, et dans l'espace public en général, il faut avoir, en plus d'une aptitude certaine à l'observation des humains, des connaissances théoriques sur la représentation du volume et les proportions. Mais important encore davantage la sensation de l'équilibre et des points d'appui, de la manière dont le corps occupe un espace. La variété des silhouettes, de leurs tailles, de leurs volumes et positions comme leurs points commun –verticalité, éclairage, mouvement– sont des notations importantes pour représenter la foule. Il s'agit avant tout de saisir ce qui rassemble visuellement : le lieu dont le sol portera les ombres, la lumière qui définira les ombres propres, la hauteur du point de vue qui créera la ligne d'enveloppe supérieure. Mais il faut au delà de ces aspects formels, comprendre et montrer pourquoi tous les individus observés sont ainsi rassemblés.

Delacroix représente en virtuose une foule attroupée devant une porte⁵⁰⁸ en variant son tracé à la plume de façon distincte pour hiérarchiser trois à quatre plans successifs en profondeur ; les silhouettes du premier plan sont suggérées en lavis rehaussé par des

⁵⁰⁶ L. Beaumont-Maillet, B. Jobert, S. Join-Lambert, *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Éd. Gallimard, 1999, p. 45.

⁵⁰⁷ J. Viaud, *Journal d'un aspirant de la Flore*, op.cit. p. 69.

⁵⁰⁸ Cf. Cahier d'images, p.30, *Représenter la foule*.

contours à la plume, plus légers au second plan, enfin les silhouettes plus petites du dernier plan sont pleines. La double page rend compte des regards intrigués des habitants, aperçus au cours de sa déambulation dans les ruelles de Meknès et peut-être représentés de mémoire.

Le portrait révèle l'échange d'un regard, vecteur d'un message, d'une intention ou d'une indifférence. Complices à leur insu du dessin, les modèles endormis peuvent être observés plus librement. L'observation se porte alors davantage sur l'état d'abandon du corps à son cadre, le visage détendu et la bouche parfois ouverte, ou encore la passivité du modèle.

Parfois le carnettiste étranger fait face à des comportements humains révélateurs des contextes politiques et/ou économiques particuliers. Ainsi lors de mon séjour en Egypte en 2013, certains passants ont perçu mon attitude d'observatrice comme une manne inespérée tant le touriste était devenu rare : j'avais fixé à bonne distance un fellah assis dans l'emplacement d'un bloc de la pyramide de Khéops, mais je n'avais pas fini de le dessiner qu'il était devant moi pour exiger son dû de figurant. Par contre j'ai pu dessiner à mon aise un autre habitant qui nous avait guidées dans la région du Fayoum et qui a spontanément maintenu les feuillets de mon carnet agités sous le vent. Mon rythme lent de dessinatrice et d'observatrice a généralement été accepté par mes guides de tout pays – Egypte, Vietnam, Canada, Chine ou Turquie⁵⁰⁹. Mais le carnettiste, est-il toujours capable d'évaluer l'impact de ses dessins sur la relation avec le contexte humain ?

2. Le portrait réciproque

Dévisagé par un confrère complice qui lui offre son point de vue, le carnettiste insère le portrait ainsi obtenu dans son ouvrage, et à cette occasion, une hétérogénéité graphique. Dans le contexte de la Première Guerre mondiale, le carnet B d'Adrien Ouvrier⁵¹⁰ est enrichi au verso de la couverture du Carnet de guerre B, d'un dessin de lui en plan rapproché et au crayon par Marty, un compagnon étudiant aux Beaux-Arts mobilisé lui aussi. Peut-être ce dernier avait-il aussi placé son propre portrait fait par Ouvrier dans son propre carnet comme un instantané en miroir⁵¹¹? Sur le bateau qui lui faisait traverser la

⁵⁰⁹ Cf. Cahier d'images, p. 44, *Portraits des guides et interprètes*.

⁵¹⁰ Cf. Cahier d'images, p. 45, *Croiser le regard d'un inconnu*.

⁵¹¹ *Id.*

Méditerranée en janvier 1832, Delacroix fit un deux portraits, le sien et celui du Comte de Mornay⁵¹², son compagnon de voyage qui ne dessinait pas.

En 1998, l'exercice du portrait réciproque sur une page du carnet au Japon expose la singularité des styles respectifs de Lamazou et du graphiste Arimura Sen et le jeu en miroir des regards : notre compatriote⁵¹³ dépeint son hôte de façon très réaliste alors que ce dernier, caricature le voyageur dans le style manga, chacun acceptant la vision de l'autre comme un reflet en ricochet sur la page.

Plus encore que le portrait unilatéral, le portrait réciproque est un échange où chacun partage sa singularité avec l'autre dans la création graphique. En 1999, l'artiste haïtienne Sergine André fait le portrait aux pupilles bleues de Lamazou que ce dernier commente alors en didascalie⁵¹⁴ :

« Sergine André a dessiné mon portrait à l'encre, gouache, pastels. En revanche, comme elle bouge tout le temps et n'arrêtait pas de me faire des clins d'œil ou de me tirer la langue pour me déconcentrer, je l'ai surtout photographiée.»⁵¹⁵

L'artiste décrit l'échange comme une joute artistique où chacun évolue sous le regard de l'autre, prétexte à un échange de savoir-faire. En Haïti, Lamazou avait auparavant peint André Pierre, Maritou et Pascale Faublas ou encore Antonio Ferrer Cabello à Santiago de Cuba; était-ce sa manière d'artiste pour entrer en contact et se faire reconnaître de ses pairs, pour dépasser son statut de « touriste étranger » ? Produit sur place à la vue de tous ou lors d'un échange entre artistes, son travail plastique crée une convergence des regards, une manière de connivence. Si Lamazou ne s'est réellement pas adonné au genre de l'autoportrait, Bruno, le cameraman qui l'a accompagné dans sa quête des Femmes tout autour du monde⁵¹⁶, le présente à l'œuvre, dans ses divers ateliers nomades, sous des angles de vue variés. A l'occasion de la conférence sur les Femmes Berbères⁵¹⁷, j'avais de même croqué l'artiste voyageur pour le comparer à ses portraits filmés le montrant en train de

⁵¹² Cf. Cahier d'images, p. 38-39, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁵¹³ Cf. Cahier d'images, p.47- 48, *Portraits consentis*.

⁵¹⁴ *Id.*

⁵¹⁵ T. Lamazou, *Titouan en Haïti*, Paris, Éd. Gallimard, pp. 28-29.

⁵¹⁶ T. Lamazou, M. Jampolsky, *Femmes du Monde*, op. cit. 2007.

⁵¹⁷ Cf. Cahier d'images, p.51, *Portraits de carnetistes*.

dessiner⁵¹⁸. Se faire portraiturer par un condisciple dans son propre carnet est peut-être, finalement, la forme d'autoportrait propre au genre du carnet, qui est quête de l'autre. Ainsi fut ma démarche auprès de Miguel Herranz⁵¹⁹ ou de ma fille⁵²⁰, lorsque j'ai obtenu en échange de mon regard sur eux, le leur sur moi. Au Week-end du carnet de voyage de Beaurepaire, j'ai consacré un dépliant à une petite collection de croquis de carnettistes, que je leur soumettais comme une sorte de carte de visite, l'une a promis d'utiliser ce portrait rapide pour se présenter sur son site. Mon portrait par un autre carnettiste enrichit mon propre ouvrage d'image allographe et narcissique, résultat du lien tissé de l'un à l'autre.

3. Le regard, médium d'échanges et de négociations

Selon Emmanuel Levinas, l'expérience d'autrui passe par le visage :

« Je pense [...] que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. »⁵²¹

Le philosophe décrit cette délectation à détailler le visage d'autrui que ressent le dessinateur en voyage, qui, pour autant, ne le regarde pas comme il observe un objet ; parce que l'autre lui apparaît comme un concentré de vie, il l'appréhende avec ses moyens propres, c'est à dire les moyens graphiques. Dans l'exercice du portrait, le carnettiste enregistre l'attrait ou l'interrogation ressentis face à un visage, et traduit sa toponymie en modelé clair-obscur, ou interprète dans sa réflexion lumineuse et colorée sa généalogie et les traces de son histoire personnelle. Certes l'artiste considère le visage d'autrui comme un objet iconique par rapport à son propre usage, qui est la création plastique ; mais il lui reconnaît un pouvoir émotionnel, et surtout un potentiel de transmission de connaissance et d'expériences. Comme les os fossilisés d'hommes disparus transmettent au paléontologue des données à interpréter sur les habitudes de vie et les caractéristiques physiques, dévisager est cet acte qui engage l'artiste dans une lecture de l'apparence et des

⁵¹⁸ Exposition *Femmes berbères*, Fondation P. Bergé, *op. cit.*

⁵¹⁹ Cf. Cahier d'images, pp.47,48, *Rencontres sur la page*.

⁵²⁰ Cf. Cahier d'images, p. 42, *Portraits réciproques*.

⁵²¹ E. Levinas, *Ethique et infini*, Paris, Éd. du Livre de Poche, p. 79.

expressions, inscrites dans la configuration et de l'organisation des traits des visages. Dans les années 1820, dans un face à face avec des aliénés qui lui dérobaient leurs regards, Théodore Géricault avait tenté une expérience singulière de peinture. Les circonstances des séances de ces portraits ne sont pas vraiment connues. Mais, quel que soit le contexte de la rencontre, la connexion visuelle avec une personne soulève la même problématique. L'artiste doit neutraliser son regard pour le poser pacifiquement sur celui qui se laisse observer.

La quête de regards est aussi une quête de reconnaissance. L'échange de regard est un contact entre êtres vivants, qui ancre la relation présente. Le visage transmet au portraitiste une harmonie ou une configuration originale des traits. Les émotions et le ressenti sont souvent lisibles dans la configuration des traits, comme pour la jeune femme mulâtre Katarina dont les yeux baissés, signifient une distance méfiante comme si le regard appuyé du peintre l'avait embarrassée. On pressent ainsi la distance tolérée par un autre humain. La proxémie, étudie la position respective de deux interlocuteurs, et ce qui se trame dans l'espace partagé. La dimension cachée des relations interpersonnelles est explorée par Edward Twitchell Hall :

« On a cru longtemps que l'expérience est le bien commun des hommes et qu'il est toujours possible pour communiquer avec un autre être humain de se passer de la langue et de la culture et de se référer à la seule expérience [...] des individus appartenant à des cultures différentes non seulement parlent des langues différentes mais, ce qui est sans doute plus important, habitent des mondes sensoriels différents. »⁵²²

Titouan Lamazou décrit ainsi l'ambiance des bars de Kyoto:

« Je n'y ai pas croisé un seul regard. »⁵²³

Toutes les récoltes de portraits dans les carnets d'immersion et dans les carnets de passage ne sont pas régies par ce même principe. Damien Roudeau⁵²⁴, ou encore Bruno Pilorget, acceptés ou invités pour témoigner par le dessin, n'ont pas à justifier de leur désir de faire le portrait de leurs hôtes. Bruno Pilorget a collecté les portraits d'hommes et de femmes

⁵²² E.T. Hall, *La dimension cachée*, op. cit. p. 15.

⁵²³ T. Lamazou, *Carnet au Japon, Carnets de voyage*, Tome 1, op. cit.

⁵²⁴

palestiniennes de tout âge, accompagné par le regard photographique de Bruno Abel en compagnie duquel il témoigne :

« Et c'est en restant à notre place d'artiste que nous avons voulu voir, rencontrer, écouter sentir, raconter cette expérience et porter ce message d'espoir et de paix, que tous les Palestiniens rencontrés nous ont demandé de transmettre. »⁵²⁵

À sa manière, Lamazou va à la rencontre des artistes rencontrés dans les différents pays visités ; en Haïti, il écrit :

« Un peuple composé d'une majorité d'artistes complétée par une ethnie maritime répartie le long des côtes [...] Contrairement aux idées reçues, ce sont les deux traits qui permettent de distinguer un haïtien de n'importe quel autre Antillais. C'était un pays fait pour moi... »⁵²⁶

En frontispice du premier tome des *Carnets de voyage*, Lamazou a choisi le regard mat d'une jeune femme du Bénin, Noukoutouma. Les sculptures africaines en bois qui avaient inspiré les peintres cubistes au début du XX^e siècle sont présentes dans le port altier et le savant camaïeu de nuances de marrons à la gouache qui modèlent son visage. Dans son panorama de portraits de *Femmes du monde*, Lamazou présente autant de variations sur l'échange de regards. Leur convergence ou divergence témoignent en filigrane de la relation tissée entre le peintre et son modèle. Parus en 2014 Les douze portraits du *Peuple des sables* trois modes de regard nous interrogent et se répartissent ainsi : quatre modèles esquivent le regard, quatre se laissent dévisager avec distance et croisent le regard du peintre et enfin quatre modèles scrutent eux-mêmes leur portraitiste. C'est auprès de populations sahariennes victimes des conflits liés au pétrole, des guerres civiles et du réchauffement climatique, que Lamazou fait ce reportage avec un engagement humanitaire et l'intention de transmettre leur témoignage de vie. A la fin du XIX^e siècle, Paul Gauguin en immersion parmi le peuple océanien, avait lui choisi le titre *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?*⁵²⁷ de sa toile manifeste, porte parole de cette civilisation moribonde. L'artiste, mu par l'espoir de retrouver une civilisation « originelle », avait rencontré, à son arrivée, le délitement des coutumes du peuple tahitien :

⁵²⁵ V. Massenot, B P. ilorguet, M. Abel, *Salaam Palestine*, Saint Avertin, Éd. La Boîte à bulles, 2013.

⁵²⁶ T. Lamazou, *Carnet en Haïti*, Paris, Éd. Gallimard, 2003.

⁵²⁷ P. Gauguin, *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?* 139,1 x 374,6 cm, huile sur toile, 1897-1898, Musée des B-A de Boston, Etats-Unis.

«Je vois cette mort du Roi Pomaré bien tristement. Le sol tahitien devient tout à fait français et petit à petit cet ancien état de chose va disparaître. Nos missionnaires avaient déjà beaucoup apporté d'hypocrisie protestante et enlèvent une partie de la poésie sans compter la vérole qui a envahi toute la race. »⁵²⁸

Dans ses collections de visages d'enfants, Stéphanie Ledoux focalise le regard d'un inconnu que. D'une expérience de portrait au Yémen, elle rapporte :

« C'est l'étrange forme de son voile qui m'a interpellée chez cette petite fille déjà très couverte pour son âge. La faire poser dans cet endroit très passant de la ville (le rempart de Bab el Yemen) et attirer malgré moi les badauds (et par conséquent l'attention sur la gamine) n'a pas trop plu à sa famille. Il a fallu s'éclipser sans traîner.»⁵²⁹

Pour ma part, étudier un visage m'enjoint à résoudre l'équation qui conjugue l'harmonie et l'expressivité. Les couples proposent une constellation particulière pour le carnetiste. En effet, les relations deviennent triangulées et jouent dans le format diptyque du carnet, qui donne une signification particulière aux portraits doubles : en effet Dürer sur une page de son carnet aux Pays-Bas, avait juxtaposé le portrait d'Agnès et celui d'une jeune fille, amenant le spectateur à comparer les deux femmes peut-être au détriment de la moins jeune. Les folios successifs sont propices à collectionner les portraits pour Dürer qui n'hésitait pas à installer sur la même page horizontale deux personnalités rencontrées à des moments différents. Le carnet se transforme alors en catalogue, en répertoire mondain, en folioscope⁵³⁰, comme *Portraits on the road* de Miguel Herranz⁵³¹. Lors d'un régata, mon carnet a collectionné les portraits de skippeuses, appliquant en voyage le principe du portrait de groupe sur toile. Le carnet est un moyen pour nouer des liens. Le passant intrigué fautive son regard sur la double page entrebâillée du carnet comme à travers une lucarne, cherchant à comprendre la logique de l'enchaînement des traits, la magie de l'apparition d'une image. Le format et la technique sont différents pour un plan d'ensemble ou très rapproché. Il n'est pas possible, d'un point de vue éthique, de dévisager longuement une personne sans son accord ; il faut le consentement de celui-ci, pour gagner une intimité avec l'espace ou le corps d'un inconnu. Le portraitiste doit alors trouver des arguments. Certains des dessins de voyage de Lamazou semblent inspirés par une relation

⁵²⁸ *Catalogue Gauguin, l'Atelier des Tropiques, op. cit.* p. 69, note 66 : lettre CXXVI de P. Gauguin à Mette envoyée de Tahiti en juillet 1891. Les funérailles du roi Pomaré furent célébrées le 16 juin 1891.

⁵²⁹ S. Ledoux, *Portraits de voyage, op. cit.*

⁵³⁰ folioscope ou *flipbook* : livre dont les pages recto représentent la même figure dans une position légèrement différente et dont la succession rapide donne l'illusion du mouvement.

⁵³¹ Cf. Cahier d'images, p.7, *Les dimensions du format.*

très intime avec son modèle mais, généralement, sa stratégie est de se faire premièrement reconnaître en tant qu'artiste. Pour ce faire, il se met à découvert pour dessiner d'abord l'environnement ou l'extérieur des habitations. Il attire ainsi la curiosité des autochtones puis, progressivement et dans une deuxième temps, se fait admettre pour engager le dialogue, formuler ses demandes et attentes, généralement aidé d'un interprète. L'artiste voyageur propose alors le plus souvent comme nous l'avons déjà dit, une transaction financière et rémunère donc ses modèles comme il le faisait dans son pays d'origine. Le modèle consent à l'angle de vue et à la distance proposés par T. Lamazou, qui en plus lui soumet un questionnaire « à la Proust ». Dans le documentaire *Femmes du Monde*, les circonstances des séances de portraits de voyage sont dévoilées et les interviews rapportées dans le livre du même titre. Dans les *Portraits de voyage*, pour décrire le modelé des visages, Bastien Dubois⁵³² a employé Stéphanie Ledoux comme illustratrice, qui s'inspire du style pictural de Lamazou, par superposition de couleurs vives par à-plat de gouache. Leur méthode d'animation par *e-morphing* enregistre un acteur dirigé en studio, dont les mouvements sont ensuite associés aux portraits numérisés. Ainsi, sur le volume suggéré du visage mis en mouvement à la manière d'un masque, le jeu d'ombre et de lumière ne coulisse pas mais reste celui du dessin initial qui perdurera tel un maquillage permanent jusqu'à la fin de l'animation. Mais le travail de graphisme en studio n'est pas celui du carnet de voyage qui, lui, vit avec le modèle.

Delacroix avait multiplié les croquis de la fille d'Abraham Benchimol qui posait pour lui dans un contexte autre que l'atelier. Dévisageait-elle réciproquement le peintre comme un étrange étranger, admiratif et studieux ? Les quelques mots en hébreu écrits à côté de son portrait esquissé informent le contexte de l'album⁵³³. Cette rencontre avait-elle amené l'artiste à méditer sur le statut de la femme dans une culture différente de la sienne ? Dix ans après son voyage, ses mémoires livrent ses réflexions sur l'importance relative des souvenirs et le recul que ce voyage lui a apporté par rapport à sa propre culture :

Sur place Delacroix décrit son dépaysement comme des vacances et anticipe le retentissement de celui-ci sur sa future production d'atelier :

⁵³² Lauréat 2013 du Prix de la Presse au Rendez-vous du Carnet de voyage à Clermont-Ferrand.

⁵³³ Cf. Cahier d'images, *Le carnet recueille des écritures allographiques*.

« J'emploie une part de mon temps au travail, une autre considérable à me laisser vivre ; mais jamais l'idée de réputation, de ce salon que je devais manquer, comme on disait, ne se présente à moi ; je suis même sûr que la quantité de renseignements assez notables que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je les trouve, ce sera comme des arbres arrachés à leur sol natal ; mon esprit oubliera ces impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et vous assassine de sa réalité.
»⁵³⁴

Ce type d'échanges non verbaux est filmé dans deux documentaires récents. L'assistant caméraman présente Titouan Lamazou chez les Indiens du Brésil, en train de dévisager une jeune adolescente qui est la fille du chef, « choisie diplomatiquement » explique l'artiste. A la différence des autres modèles « échantillonnés » parmi les *Femmes du monde*, le contexte ne permet pas de rétribuer cette jeune indienne et l'artiste reconnaît la qualité intrusive de son regard vers elle. Alors qu'il l'a dessinée, il lui propose de se réapproprier le dessin qu'il a fait d'elle, en y ajoutant son propre système graphique, les signes qu'elle peint habituellement sur le corps. Lamazou peut ainsi imaginer qu'il a établi un pacte avec l'artiste Nadia⁵³⁵.

Le documentaire *Rendez-vous en Terre Inconnue*⁵³⁶ suit la chanteuse française Zazi chez les Korowai vivant en Nouvelle Guinée, un peuple présenté comme relativement à l'écart de la culture occidentale mondialisée. Les échanges de gestes démontrent que l'acceptation réciproque passe d'abord par le regard. Les deux invités français, émus d'être le point de mire permanent du groupe, s'accommodent à la nudité de leurs hôtes qui de leur côté, sont attirés par les cheveux longs et lisses de la femme européenne. La chanteuse dispose d'une boîte d'aquarelles et d'un carnet de papier blanc sur lequel elle a représenté le paysage vu depuis la plateforme de la maison commune montée sur des pilotis de 10 mètres où vit le groupe. Des regards sont aussi échangés à propos du carnet que l'invitée européenne met entre leurs mains. L'artiste Stéphanie Ledoux, invitée pour un reportage dessiné au Yémen en 2013 nous fait part de son ressenti, lorsqu'elle s'est trouvée observée par une cinquantaine d'yeux, soit vingt-cinq personnes la jugeant de leur hauteur et de leur altérité. Les regards qu'elle capte sont parfois conciliants, parfois distants, les enfants sont

⁵³⁴ L. Beaumont-Maillet, B. Jobert, S. Join-Lambert, *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Éd. Gallimard, 1999, p.22, notes 40,41,42: lettres à Félix Feuillet de Conches, 25 janvier 1832, Pierret 29 février 1832.

⁵³⁵ Cf. cahier d'images, p. 52, *Échange de savoir-faire*.

⁵³⁶ <http://www.france2.fr/emissions/rendez-vous-en-terre-inconnue/biographies>

dépeints comme curieux, les hommes adultes inquisiteurs, les femmes parfois craintives, le regard fuyant hors champ du regard de l'étrangère, les personnes âgées bienveillantes :

« Pour la première fois dans ces contrées, j'ai l'impression d'être une bête curieuse que tout le monde regarde et dévisage sans gêne [...] Certains sourient d'autres chuchotent entre eux et rigolent, et les garçons nous adressent sourires charmeurs et clins d'œil. Ils sont curieux, visiblement contents de nous voir, et ne s'en cachent pas. Mais si on leur adresse un sourire ou une marque d'attention en retour, ils rient et se cachent dans leurs mains comme des enfants ! »⁵³⁷

4. Les "types" à l'épreuve du portrait

Le type est « le modèle idéal qui détermine la forme d'une série d'objets qui en dérivent ; c'est un concept abstrait, où s'exprime l'essence d'une chose, considéré comme un moule, un modèle ».

« La comparaison d'un cachet et de son empreinte est celle qui s'offre ici le plus naturellement, et qui [...] sert à exprimer l'idée d'un type par corrélation avec l'idée de ses exemplaires ou de ses épreuves. Le type est le modèle idéal, conceptuel, d'une classe d'objets ou d'êtres réels, défini par un ensemble de qualités, de propriétés, de caractères essentiels. »⁵³⁸

C'est aussi l'ensemble des caractères – morphologiques, psychiques, ethniques, etc. – qui sont culturellement considérés comme distinguant des groupes humains. Type chinois, espagnol, grec, latin, méditerranéen, nordique, provençal, romain, slave. Mes dessins s'attachent parfois à saisir les traits des hôtes et stewards des compagnies aériennes ; leurs visages plus ou moins typés en font les premiers ambassadeurs du pays de destination. J'observe les traits communs ou distincts des passagers du vol qui les ramènent vers leur pays d'origine – Japon, Egypte, Vietnam ; chaque nationalité décline tous les âges et morphologies.

Présentées à la Biennale d'art contemporain 2011, intitulée *Une horrible beauté est née*, deux artistes montraient des séries de portraits typés : Marlène Dumas⁵³⁹ avait produit en

⁵³⁷ S. Ledoux, *Portraits de voyage au Yémen*, 2013.

⁵³⁸ Définition du *TLFI*.

⁵³⁹ Marlène Dumas, née en 1953 en Afrique du Sud, s'est installée aux Pays-Bas depuis ses études aux Beaux-Arts d'Amsterdam. Son travail évoque la gestuelle picturale de l'expressionnisme tout en associant la distance critique de l'art conceptuel aux plaisirs de l'érotisme. Marlène Dumas ne peint pas d'après nature mais choisit délibérément des images standard d'origine diverse : coupures de magazine, cartes postales, tableaux de maîtres. Elle a représenté les Pays-Bas à la 46^{ème} Biennale de Venise en 1995.

atelier des séries aquarellées de visages noirs⁵⁴⁰ recherchant une forme de vérité dans la densité des lavis d'encre et d'aquarelle superposés pour traduire la nuance pigmentaire du visage.

« Je traite tous mes modèles de la même façon. Je les trouve tous aussi étranges, et je trouve les humains tous aussi effrayants. Pour en revenir aux *Black drawings*, par exemple, je ne travaille pas sur la nostalgie, même s'il m'est arrivé au début de m'inspirer de vieilles cartes postales pour certaines têtes [...] Ce qui m'intéressait, c'était comment ils regardaient l'objectif, comment la lumière frappait leurs visages, combien les visages paraissaient relativement petits... et ce que des gens différents pourraient y lire et y liraient. »⁵⁴¹

L'artiste anglaise Linette Yiadom Boakye⁵⁴² développe une recherche à partir des portraits de modèles de race africaine à l'échelle 1, forçant l'œil du spectateur à l'observation de la lumière réfléchi par la peau sombre. Plusieurs portraits accréditent la thèse de la séduction qu'exercent les peaux de couleur sur l'artiste de race blanche : Dürer avait réalisé un portrait attachant d'une inconnue de condition très modeste, de *Katarina la mauresque*⁵⁴³, Delacroix a fait au pastel le portrait d'un homme noir, intitulé *Portrait d'un turc*⁵⁴⁴

En déplacement, l'artiste croise des êtres et des objets qui vont réactualiser certains des modèles qu'il a en mémoire. Comme une velléité de maîtriser le hasard, il peut décider de focaliser son attention vers une catégorie de personnes croisées et faire du carnet le réceptacle d'une collection. Dans son album à pages roses, Albrecht Dürer n'avait-il pas ainsi enchaîné page après page les portraits d'hommes et de femmes d'âge varié, destinés à inspirer ses futurs tableaux d'atelier ? C'est aux Pays-Bas que le peintre allemand rencontra le vieillard de quatre vingt treize ans qui lui inspirera la figure de Saint-Jérôme, ainsi que le capitaine borgne Félix Hungersperg qui inspirera les traits⁵⁴⁵ de l'un des *Quatre Apôtres*⁵⁴⁶. Dürer se sert donc de certains types humains existants pour figurer des personnages telles le vieil ermite, l'apôtre, la jeune mère ou la mère âgée... Au hasard de son voyage, le carnetiste fait alors une manière d'inventaire de figurants potentiels. Le

⁵⁴⁰ Marlène Dumas, *Black drawings* (1990-1991) lavis d'encre, aquarelle sur papier, ardoise 25 x 17,5 cm chacun, séries de 11 dessins et une ardoise, Collection Fondation De Pont, Tilburg, Pays-Bas.

⁵⁴¹ Entretien avec M. Dumas, *op.cit.* pp. 25-26.

⁵⁴² Linette Yiadom Boakye, *Cf. cahier d'images*, p.27, *Du masque au visage*.

⁵⁴³ *Cf. Cahier d'images*,

⁵⁴⁴

⁵⁴⁵ *Cf. Cahier d'images*, p. 115, *Transposition des images du carnet*.

⁵⁴⁶ A. Dürer, *Les quatre Apôtres*, sont deux volets indépendants qui devaient encadrer la *Sacra Conversazione*, huile sur bois de tilleul, 215 x 76 cm, *Alte Pinakothek*, Nuremberg, 1526.

privège du portrait se porte sur un modèle anonyme ou choisi par l'artiste : sa compagne, son enfant, un adolescent, et par empathie, le mendiant, le moine, le marginal passeront à la postérité eux aussi⁵⁴⁷.

Delacroix décrit ainsi les types de Maures qu'il rencontre en Afrique du Nord, certain d'avoir trouvé sa propre connaissance de l'Antiquité, d'être informé sans interprétation intermédiaire. Le 4 juin 1832, peu avant son retour, il confie depuis Tanger dans sa lettre au critique Jal⁵⁴⁸ :

« J'ai bien ri des Grecs de David, à part bien entendu sa sublime brosse. Je les connais à présent ; les marbres sont la vérité même mais il faut savoir y lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes »⁵⁴⁹.

Voulait-il dire que les traits des visages des statues qu'il avait enregistrés, il les reconnaît parmi ceux des autochtones, en chair et en os, en couleur et en mouvement. Dans son album, sur le verso du folio 45, il note à côté des croquis :

« noirs qui sont venus danser au Consulat [...] noir qui briquait un cheval noir. Le nègre aussi noir et luisant » « brun noir »

Sur le folio 17 verso, ce sont les traits récurrents des Arabes rencontrés, qui apparaissent avec une configuration aux pommettes saillantes et au nez aquilin presque archétypale⁵⁵⁰, et la silhouette drapée ou enturbannée qui enveloppe et masque les formes des corps. N'a-t-il pas reconnu la figure de Sardanapale en croquant un cavalier marocain⁵⁵¹? Certains visages semblent plus familiers, conformes à ceux stockés en mémoire, alors que d'autres fascinent l'artiste par leur étrangeté ou leur beauté singulière, qu'il dévisage alors pour mieux les fixer. Dans son Journal, il confie que plusieurs modèles ont consenti de poser moyennant rétribution, lui offrant de détailler à loisir physionomie et accoutrement lors de leurs poses prolongées⁵⁵². La moisson du carnet réactualise les types qui deviennent contemporains et inspirés. Cette fois-ci, l'artiste associe des types humains existants à des images issues d'un lointain passé. Pour ma part, j'avais fait en sortant de l'hôpital, cette singulière expérience en rencontrant une jeune femme très typée, ambulancière de profession. Sans

⁵⁴⁷ L. de Vinci, *Homme*, vers 1512, pierre noire, 18,4 x 12,7 cm, Windsor Castle, Royal Library, RL 12573r.

⁵⁴⁸ *Id.*

⁵⁴⁹ A. Joubin, *Delacroix, Correspondance*, Paris, 5 vol., p. 1936-1938.

⁵⁵⁰ Cf. Cahier d'images, p. 50, *Portraits dérobés*.

⁵⁵¹ Cf. Cahier d'images, p. 51, *Portraits de type*.

⁵⁵² E. Delacroix, *Journal*, 1832.

doute parce que j'étais encore sous l'effet de la morphine, je l'ai imaginée en caravanière Touareg, ce qui ne lui a pas déplu lorsque j'ai croqué son portrait dans mon carnet d'hôpital.

En littérature, les détails réalistes traduits par des mots construisent progressivement dans l'imagination un masque qui guide vers un portrait psychologique type que l'on cherche à comparer à des expériences déjà vécues. Dans le roman de Stendhal, des types émergent comme le portrait impressionnant de M. Pirard, directeur du séminaire à la vue duquel le jeune héros Julien Sorel défaille :

« C'est la violente impression du laid sur une âme faite pour aimer le beau [...] L'homme qui écrivait leva la tête [...] Les yeux troublés de Julien distinguait à peine une figure longue et toute couverte de trace rouges, excepté sur le front, qui laissait voir une pâleur mortelle. Entre ces joues rouges et ce front blanc, brillaient deux petits yeux noirs faits pour effrayer le plus brave. Les vastes contours de ce front étaient marqués par des cheveux épais, plats et d'un noir de jais.»⁵⁵³

Sur le support plan, la main dispose des repères de proportions sous forme de lignes et points pour placer les volumes et les traits marquants d'un visage sans tout de suite caractériser son type comme dans la caricature. Rapporter un panorama de caractères est l'objectif principal du voyage pour lequel certains élaborent des stratégies de rencontre ; dans sa quête des *Femmes du Monde*, Lamazou a cherché un « profil » particulier : « une femme Rom lettrée vivant en Turquie »⁵⁵⁴. Les séquences filmées par son assistant caméraman révèlent la manière dont Lamazou trace sur le papier le réseau de signes pour capturer la ressemblance avec son modèle.

Et c'est encore Emmanuel Levinas qui nous aide cette fois-ci à comprendre ce que le visage transmet :

« Le regard est connaissance et perception [...] La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. Il y a d'abord la droiture même du visage, son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi, il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une

⁵⁵³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, op. cit. chap. p. 170.

⁵⁵⁴ T. Lamazou, *Femmes du Monde*, à Istanbul, op.cit.

contenance. Le visage est exposé, menacé. En même temps le visage est ce qui nous interdit de tuer.»⁵⁵⁵

Notre contemporaine Stéphanie Ledoux écrit qu'elle tient compte d'une liste de choses à voir en Chine, en particulier de vieux messieurs, témoins de la Chine communiste, en costume bleu marine. Dans un village du Yunnan, elle se retrouve face à « une galerie de portraits vivants » :

« On me fait venir [...] le doyen du village, quatre-vingt-quatorze ans au compteur. »⁵⁵⁶

Le vieillard lui est présenté par ses familiers pour qu'elle fasse son portrait. Au hasard de son voyage, le carnetiste fait alors une manière d'inventaire de figurants potentiels.⁵⁵⁷ Dans le visage d'autrui, l'observateur se reconnaît et se perd simultanément. Il perçoit la familiarité – genre, âge, expression d'une humeur, d'une expérience, d'un lieu, d'une culture – mais il reste à la surface du masque. Les maquillages du théâtre *Nô* japonais ou de l'art *Katakali*, les tatouages Maoris, les collections de masques du monde entier caractérisent le volume de la tête humaine et les états expressifs du visage humain, fixant les rides permanentes qui soulignent les modifications profondes du volume et les rides passagères qui marquent les sentiments. Pendant un spectacle ou lors une exposition, ces différents reliefs et creux des visages sont accentués par l'éclairage scénique ou muséal. J'avais ainsi capté au stylo pinceau les mimiques expressives d'une danseuse *Katakali*.⁵⁵⁸

Régis Debray restreint les possibilités de l'image à tort :

« L'image ne peut montrer que des individus particuliers dans des contextes particuliers, non des catégories ou des types. Elle ignore l'universel. Elle doit donc être appelée non réaliste mais nominaliste. N'est réel que l'individu, le reste n'existe pas.»⁵⁵⁹

Dans le genre du carnet, la quête du type est relative à chacun, mais incontournable selon ses critères de recherche du visage «pittoresque». L'observation attentive et nomade de leurs contemporains était pratiquée dès l'époque Renaissance par Léonard de Vinci et Albrecht Dürer, sur de petits cahiers cousus dans des carnets ou sur papier libre à la pointe

⁵⁵⁵ E. Levinas, *Ethique et infini*, Éd. du Livre de Poche, p. 79.

⁵⁵⁶ Cf. Cahier d'images, p. 47, *Croiser le regard d'un inconnu*, S. Ledoux, *Portraits de voyage*, op. cit. p. 143

⁵⁵⁷ L. de Vinci, *Homme*, vers 1512, pierre noire, 18,4 x 12,7 cm, *Windsor Castle, Royal Library*, RL 12573r.

⁵⁵⁸ Cf. Cahier d'images, p.

⁵⁵⁹ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Éd. Gallimard, 1992, p. 446.

d'argent, à la plume avec encrier ou au fusain. Ces techniques faciles à emporter étaient privilégiées pour étudier la physionomie – reliefs et creux – et la psychologie – expressions et regards – et ces artistes avaient choisi des cadrages identiques – visages en plan rapproché de face, de profil, ou de trois-quarts, quelquefois en buste, ou en plan d'ensemble pour décrire les types d'individus croisés. Léonard de Vinci a sélectionné des visages déformés et grotesques⁵⁶⁰ et, simultanément, des visages androgynes, juvéniles, stéréotypant la beauté et la grâce, et par contre Dürer s'est davantage attaché à des individus, relevant soigneusement leur patronyme dans ses deux albums ou sur des formats libres. Le peintre allemand avait espéré croiser Luther, qu'il admirait pour sa liberté de pensée mais, ce fut Erasme de Rotterdam⁵⁶¹ dont il put faire le portrait en 1520. Il lui consacra un format libre et le cadra presque frontalement sans pour autant capter son regard. Le philosophe apparaîtra le buste légèrement fuyant par rapport au centre de la feuille⁵⁶². Les traces d'une première esquisse – par exemple sur les contours de son bonnet – laissent penser que Dürer avait tout d'abord placé le visage au milieu de sa feuille, avant de le décentrer vers la gauche. La forme des paupières et les commissures des lèvres dont les lignes semblent converger, amorcent une expression vivante. Enfin, le regard baissé du philosophe lui donne un air réservé et mystérieux, comme s'il méditait. Dürer avait-t-il pu étudier la psychologie du personnage dans le moment de la rencontre ? L'artiste fit aussi la connaissance de Lucas de Leyde, de Quentin Metsys, du roi Christian de Suède⁵⁶³, du lieutenant borgne Félix Hungersberg, de Katarina la Mauresque⁵⁶⁴ et d'autres personnes dont il scruta les visages avec une égale attention en notant attentivement les particularités vestimentaires. Reprenant la démarche de collection de types pittoresques d'Albrecht Dürer, Lamazou a mis ses premières armes de portraitiste faites auprès des touristes rencontrés dans les ports des Antilles, au service d'une série de portraits gouachés sans distinction de statut social en 1998, au Bénin ; il s'attache aux figures locales telles que le général Zoumzoum, la prêtresse vaudou Mahinou, le roi du Dahomey, le médecin traditionnel africain Jean Avocevou Bakpé mais aussi à des « anonymes » comme la jeune

⁵⁶⁰ Cf. Cahier d'images , p. 27, *Modeler la tête par l'ombre et la lumière*.

⁵⁶¹ A. Dürer, *Erasme de Rotterdam*, 1520, fusain, 37,3 x 27,1 cm, CAG, Musée du Louvre, Paris.

Cf. Cahier d'images , pp. 42-48, *Portraits consentis*.

⁵⁶² Le dessin aujourd'hui restauré était préparatoire d'un grand portrait peint qu'Erasme appelait de ses vœux : il écrivait le 8 janvier 1525 : "Moi aussi, je voudrais être peint par Dürer, car qui ne voudrait pas l'être par un aussi grand artiste ? Mais comment cela pourrait-il se faire? Il avait commencé ce travail à Bruxelles, au fusain, mais il m'a probablement oublié depuis longtemps..." dans *Dürer et son temps*, traduit de l'anglais, Éd. Timelife, 1973, p. 145.

⁵⁶³ A. Dürer, *Lucas de Leyde*, pointe d'argent, 37,3 x 27,1 cm, 1521, CAG du Louvre.

⁵⁶⁴ A. Dürer, *Katarina la Mauresque*, 20 x 14 cm, pointe d'argent, 1521, Galerie des Offices, Florence.

zomba Toukountouma⁵⁶⁵, à qui il offre une visibilité internationale en frontispice de son Album, un peu comme celle d'une « Miss Bénin ».

Au XIX^e siècle, Honoré Daumier s'est attaché au voyageur en train et il a fait l'inventaire des attitudes et expressions dans le nouveau cadre proposé par le transport ferroviaire selon le voyage en wagon de première, deuxième et troisième classe, mais aussi selon la typologie de la personne, enfant ou adulte, femme ou homme⁵⁶⁶.

Les transports en commun des grandes villes telles que Barcelone pour Miguel Herranz, ou Lyon pour moi-même, offrent de croiser des inconnus, sur les visages desquels il est passionnant de dévisager l'idéogramme de leur généalogie. À l'étranger comme sur son propre territoire, les visages rencontrés sont un inventaire sans limite des métissages, vivants miroirs de chaque parcours de vie. En 2005, dans le contexte tendu de l'après-guerre en Irak, Bertrand de Miollis a représenté des visages et des silhouettes anonymes, la foule dans les espaces publics traversés sans faire de portraits à cause de la culture qui prohibe de dévisager l'autre⁵⁶⁷. La photographe Valérie Jouve explique qu'elle a travaillé avec chaque modèle pour dépasser le portrait personnel et arriver au type :

« C'est une dimension que j'allais explorer plus tard avec mes *Personnages*, qui constituent autant de tentatives de déplacement des *a priori* : la puissance de la figure tient à la singularité de sa présence, de sa manière d'être, indépendamment de son statut ou de son origine sociale. »⁵⁶⁸.

5. Ressemblance du sujet et reconnaissance du carnettiste

Le carnettiste est homme ou femme, perçu comme tel lors de ses rencontres. Ses portraits traduisent son empathie, sa curiosité ou sa sensualité. Relevées dans le manuscrit de Paul Gauguin, ces phrases révèlent ainsi son attirance admirative des caractères culturels et phénotypiques de la population des îles des Marquises :

« Les tons mats de leurs corps font une belle harmonie avec le velours du feuillage, et de leurs poitrines cuivrées sortent de vibrantes mélodies qui s'atténuent en s'y

⁵⁶⁵ Cf. Cahier d'images, p.103, *Couvertures de carnets*.

⁵⁶⁶ H. Daumier, *Intérieur d'un wagon de première classe, Intérieur d'un wagon de deuxième classe, Intérieur d'un wagon de troisième classe*, pierre noire aquarelle, et crayon comté sur velin, 20,5 x 30 cm, Baltimore, *the Walters Art Gallery*, 37.1224, 1225, 1226.

⁵⁶⁷ La licéité de la représentation prolongeant la tradition judaïque de l'aniconisme.

⁵⁶⁸ Valérie Jouve, *Rétrospective Corps en résistance*, Musée du Jeu de Paume, 2 juin-27 septembre 2015.

(manque un mot. »⁵⁶⁹ [...] la fleur qu'elle portait auparavant à son oreille était tombée sur ses genoux, fanée... »⁵⁷⁰

« dans la patrie où j'ai choisis ma destinée, où j'ai vécu, où cette âme réelle est née, où dans la vérité et dans la volupté, tout est beauté, tout est bonté, tout est clarté. »⁵⁷¹

Est-ce cette intérêt pour l'Autre qui conduit le regard de l'artiste vers une idéalisation des personnes étudiées? Quand Lamazou s'attache à dépeindre la diversité des pigmentations de la peau, à étudier les morphologies des visages, plus particulièrement ceux des femmes, il est d'abord à leur écoute – de la plus ancienne, âgée de cent sept ans à la plus jeune, Nadia, 14 ans –, et s'imprègne de l'expérience de leurs vies de femme. Sous forme de films, de dessins et de réflexions, son compte-rendu est en quelque sorte une interface entre homme et femme. L'artiste permet aussi à son interlocuteur privilégié de se sentir distinguer. Par exemple, Lamazou décrit ainsi sa rencontre avec Abiba, femme mauritanienne célibataire, qui a choisi de gagner sa vie en débarrassant les ordures ménagères :

« Son visage s'éclaira de mon intérêt ». ⁵⁷²

Face à certaines réalités cruelles comme au Soudan après l'interview de Blessing, adolescente migrante, ramenée chez elle après une tentative d'exil, Lamazou exprime un sentiment d'impuissance :

« Je ne m'étais jamais senti aussi mal de laisser cette candidate à la migration. »⁵⁹¹

Dans sa série des *Femmes du monde* puis dans celle des *Femmes réfugiées du Nord Kivu*⁵⁹², l'artiste globe trotter réinvente le rapport avec chaque modèle, individualisé et étayé des portraits précédents rassemblés dans une démarche plus globale.

Mon regard est attiré par les visages des hôtes et stewards de la compagnie aérienne du pays vers lequel je vole à travers lesquels j'étudie sous forme de croquis les types ethniques, sans travailler le portrait psychologique. S'ils remarquent mon manège, ils prennent mes croquis en photo, intéressés d'être représentés en situation professionnelle⁵⁷³.

⁵⁶⁹ P. Gauguin, *Noa Noa*, folio 37r°, 1894, DAG Musée du Louvre, Paris.

⁵⁷⁰ *Ibid.* folio 89 v°.

⁵⁷¹ *Ibid.* folio 49 v°.

⁵⁷² M. Jampolsky, T. Lamazou, film *Femmes du Monde*, DVD, *op. cit.*

⁵⁷³ Cf. Cahier d'images, p. 51, *Portraits de type*.

6. Portraits en série, promesses d'œuvres plus abouties

La série repose sur un savoir-faire diplomatique dans l'art de rencontrer une personne inconnue et de négocier pour la faire poser. Pour produire une série de dessins d'un même modèle qui développeront une meilleure compréhension de sa personnalité, il en faut encore davantage. Le portrait individuel fait sur mesure procède du désir de l'artiste de rencontrer son modèle dans une approche globale, car il est difficile de saisir du premier coup d'œil la vie et le volume. Les pages de l'Album de Dürer sont magistrales dans cet exercice car elles semblent percer les personnalités des modèles en un seul dessin. Les portraits de Dürer se confortent de leurs différences, se complètent sur la page même de façon anachronique. Sa perception cristallométrique⁵⁷⁴ des micro volumes du crâne restitue la présence de ses modèles ; mais c'est dans la direction du regard, dans le port de la tête et la description de l'apparence vestimentaire que l'artiste rend compte de leur personnalité, de leur aura, tout en composant dans le petit format. Le capitaine Félix Hungersperg est quant à lui représenté⁵⁷⁵ deux fois, en vue d'ensemble et en plan rapproché, et avait gagné l'estime de l'artiste allemand. Delacroix a aussi consacré des études successives sous différents angles de vue sur une même page, d'une seule et même personne – la fille de Benchimol⁵⁷⁶.

La série de portraits est aussi le fait de la situation particulière du carnetiste au milieu de spectateurs, qui, le voyant dessiner, le sollicitent pour être portraituré à leur tour, comme en témoigne Stéphanie Ledoux dans une rue de la capitale yéménite⁵⁷⁷. L'approche dans le carnet peut être une forme de préliminaire pour un portrait qui sera peint sur plus grand format d'un support différent. Titouan Lamazou produit en atelier des portraits peints à l'acrylique sur toile des femmes berbères qu'il avait rencontrées chez elles⁵⁷⁸. Par ailleurs, l'artiste voyageur recompose par infographie les différentes photos prises de ses modèles dans leurs espaces. à son retour, il recrée de cette manière de très grands formats par impression numérique qui donnent au spectateur une idée plus globale du contexte de vie, et ainsi s'inscrivent dans l'héritage de Delacroix, qui révéla au Salon de 1834 les Femmes

⁵⁷⁴ A. Dürer, *Etude de têtes géométrisées pour le Traité des proportions*, 1519, Bibliothèque de Dresde.

⁵⁷⁵ A. Dürer, *Le capitaine Félix Hungersperg*, crayon et encre, 16 x 10,5 cm, Album 2, Albertina, Vienne ; *le capitaine Félix Hungersperg, l'excellent joueur de luth*, format libre 27,8 x 20,8 cm, Albertina, Vienne.

⁵⁷⁶ Cf. Cahier d'images, p.29, *Noter la silhouette*.

⁵⁷⁷ S. Ledoux, *Portraits de voyage*, op. cit.

⁵⁷⁸ Cf. Cahier d'images, pp.110-115, *Transposition des images du carnet*, Exposition *Femmes berbères*, 2014, Fondation Pierre Bergé, Paris.

d'Alger dans leur appartement⁵⁷⁹. Cette œuvre d'atelier portait à la connaissance du public français la synthèse des études de son carnet : les traits, postures, costumes ambiances, espaces observés in situ étaient restitués sous une forme plus spectaculaire que celle de l'album de voyage.

Le carnettiste dépeint son modèle en plan rapproché mais, en didascalie, l'arrière-plan descriptif de l'espace et le choix du mode d'expression ajoutent des informations contextuelles sur son vécu. Les dessins du carnet fonctionnent avec la liberté des notations du journal intime, sans souci de grammaire, d'orthographe, ou de censure. Son oscillation entre carnet privé et support de communication ou d'exposition, ce double jeu entre œuvre mature et esquisse perfectible créent alors une vibration au plus proche de la vie.

7. Les portraits animaliers

Sortir de l'atelier favorise la rencontre et l'observation des animaux autres que les animaux de compagnie, dans leur contexte familial. Quand Dürer dans le port d'Anvers, eut découvert un animal inconnu de lui, il en fit l'étude rapprochée, avec les mêmes égards que pour un individu, lui consacrant un format libre, plus grand que celui de son album de voyage. Son dessin au crayon et à l'encre est ainsi légendé :

«1521 / l'animal que voici/dont j'ai dessiné la tête/ a été capturé dans les eaux néerlandaises/il mesure XII aunes de long/et se déplace à quatre pattes.»⁵⁸⁰

Le morse – tel qu'il est identifiable - est représenté en plan rapproché presque de trois quarts avec une expression particulière, les naseaux dilatés, et la gueule entrouverte, qui découvre les molaires. L'artiste avait aussi attentivement observé l'implantation des défenses, les vibrisses du museau, l'œil globuleux dont l'iris brillant l'observait. Son point de vue d'artiste face à l'animal n'est pas strictement anatomique, le regard de l'animal réfléchit un contact vivant. Dans sa biographie du peintre allemand, Erwin Panofsky décrit :

⁵⁷⁹ E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1,80 x 2,29 m, 1849, Musée du Louvre, Paris.

⁵⁸⁰ M. Hewak, S. Hugue, *Albrecht Dürer, Le Voyage aux Pays-Bas*, op. cit. pp. 70-71. L'aune est une ancienne mesure de longueur française, qui valait, selon les régions entre 0,67m et 1, 12m, l'animal mesurait donc, au minimum 12 x 0,7 m, soit 8, 40 m. M. Hewak, S. Hugue, *Albrecht Dürer, Le Voyage aux Pays-Bas*, op. cit.

« [...] un merveilleux portrait à mi-corps, également à la plume et à l'aquarelle, d'un morse capturé près de la côte flamande dont l'expression à la fois renfrognée et bonasse enchante l'artiste au point qu'il songe à lui faire jouer le rôle de dragon de Sainte Marguerite [...]»⁵⁸¹

Par le médium du dessin, le carnettiste a pris connaissance du corps de l'animal, et rend compte sur le feuillet de la fourrure foncée de façon beaucoup plus détaillée que dans les études qu'il fit d'un chien ou d'un lion⁵⁸², de face et de profil. Un ouvrage allemand de la fin du XIX^e siècle présente parmi d'autres dessins naturalistes de mammifères, un éléphant de mer qui semble directement inspiré de celui de Dürer, comme s'il avait été inutile de retourner observer un spécimen vivant. Au zoo d'Anvers, Dürer saisit aussi l'occasion d'étudier. « Je vais voir les lions vivants et j'en dessine un à la pointe d'argent » confie-t-il dans son livre de compte. Les animaux sont croqués directement à la pointe d'argent dans des attitudes de repos, en vue peut-être d'une figure allégorique comme celle du lion, dans la gravure antérieure *Saint-Jérôme dans sa cellule*⁵⁸³.

A son époque, Delacroix allait étudier les fauves au Jardin des Plantes et confiait à son Journal :

« Il y a ainsi, dans toutes les formes humaines, des formes animales plus ou moins vagues qu'il s'agit de démêler [...] en poursuivant l'étude des analogies entre les animaux et l'homme, on arrive à découvrir dans celui-ci les instincts plus ou moins vagues par lesquels sa nature intime le rapproche de tel ou tel animal.»⁵⁸⁴

En Afrique du Nord, Delacroix en 1832, comme Fromentin autour de 1873-1876, nous ont documentés sur l'art équestre et les races de chevaux indigènes. Cavalier chevronné, Delacroix a écrit dans ses albums sur le comportement d'une monture revêche puis sur un combat d'étalons, auquel il consacra une série d'aquarelles puis une peinture d'atelier en 1860. Sa finesse d'observation lui faisait ressentir de l'empathie pour d'autres espèces, bien en avance sur l'institution au XXI^e siècle du droit animalier. Turner a pour sa part saisi la vie d'un grondin⁵⁸⁵, juste extrait de l'eau⁵⁸⁶, directement au pinceau, chargé d'un lavis d'aquarelle. Avec mes propres moyens graphiques, j'avais étudié les reflets des

⁵⁸¹ E. Panofsky, Chap. *Costumes animaux paysages*, p.329

⁵⁸² A. Dürer, *Chien, Lion*, 12,2 x 17,1 cm, Album 2, *Kupferstichkabinett*, Berlin.

⁵⁸³ A. Dürer, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, gravure sur cuivre, 24,7x18,8 cm, 1514, E. Panowsky, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, p.243

⁵⁸⁴ E. Delacroix, *Journal, Corresp.* t. 1, p. 131.

⁵⁸⁵ W.Turner, *Grondin*, aquarelle et gouache sur papier gris, vers 1840-45, W1404,V. &A. Museum, Londres.

⁵⁸⁶ *Id.*

écailles d'une truite aux crayons de couleurs, adaptant à ma façon le *gyotapsu*⁵⁸⁷, rituel graphique des pêcheurs japonais qui estampent leurs prises à l'échelle 1 avec du papier fin ou de la soie. Le crayon, le pinceau retient la vie d'une façon propre aux chasseurs d'images, sans blessure, ni prédation. Dans le carnet, la représentation naturaliste de l'animal est différente de la représentation symbolique des animaux, des portraits au réalisme exacerbé de Rosa Bonheur, ou des tableaux de chasse décoratifs commandés pour agrémenter les salles de banquet, présentant des animaux morts, mammifères, poissons ou oiseaux. Le carnet, quant à lui, témoigne de la rencontre visuelle pacifique d'un être vivant singulier, scruté d'un œil naturaliste. Alan Johnston, aquarelliste et taxidermiste à ses heures, auteur d'une thèse d'arts plastiques sur le carnet naturaliste, met en question les mythes payens ou animistes concernant les comportements animaux et humains comme il s'en trouve dans les Métamorphoses d'Ovide ou les Fables de la Fontaine. Très fréquentés tout au long du XIX^e siècle par Delacroix et son ami le sculpteur animalier Barye, les zoos facilitent l'étude des animaux, comme l'atteste le *Journal* tenu par l'artiste romantique en :

« Vendredi 7 mai. — Revenu à Paris pour voir l'esquisse de Riesener chez Varcollier ; elle ne s'y est pas trouvée, quoiqu'il l'y eût envoyée. J'avais fait une séance le matin au Jardin des plantes. J'y ai fait renouveler ma carte. Travaillé au soleil, parmi la foule, d'après les lions. »⁵⁸⁸

Dans une note de sa correspondance, à propos de Barye :

« Nous avons fait des études au crayon ou à l'encre, de lions, de lionnes, de tigres, dans une superbe ménagerie qui s'était établie à la foire de Saint-Cloud, et aussi des études d'écorché, d'après une lionne morte au Jardin des Plantes. »

Les animaux domestiques offrent une palette de modèles inépuisable, comme l'écrit Théophile Silvestre⁵⁸⁹ :

« Après avoir beaucoup étudié d'après nature au Jardin des Plantes, Delacroix s'était mis à faire, de mémoire, plus d'animaux au coin de son feu que devant les fosses et les cages des bêtes. Il tirait des lions et des tigres de son chat. »⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Le *gyotaku*, art japonais consistant à prendre l'empreinte d'un poisson sur du papier ou de la soie, pratiqué lors de partie de pêche par les samouraïs.

⁵⁸⁸ 588 compléter !!! voir aussi :E. Delacroix, *Journal 7 mai 1852*, Texte établi par P.Flat, R.Piot, Éd.Plon, 1893, t.2, pp. 102-103.

Luc Vesin, *Les artistes au Jardin des Plantes*, Paris, Herscher, 1990.

⁵⁸⁹ T. Silvestre (1823-1876) critique d'art, a écrit une *Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature*, en 1856, consultable sur le site de la BNF Gallica.

Le Journal de Delacroix, en date du mardi 19 janvier 1847, nous abreuve d'informations et de détails qui se muent en image dans la tête du lecteur :

« Cabinet d'histoire naturelle public. Éléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges ! Rubens l'a rendu à merveille. J'ai été pénétré, en entrant dans cette collection, d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avais, ce sentiment augmentait ; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités ou des petites idées, ou des petites inquiétudes du moment. Quelle variété prodigieuse d'animaux, et quelle variété d'espèces, de formes, de destination ! A chaque instant, ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici les troupes de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité du poisson, à l'œil insensible, à la bouche stupidement ouverte ; les crustacés, les araignées de mer, les tortues ; puis la famille hideuse des serpents, le corps énorme du boa, avec sa petite tête ; l'élégance de ses anneaux roulés autour de l'arbre ; le hideux dragon, les lézards, les crocodiles, les caïmans, le gavia monstrueux, dont les mâchoires deviennent tout à coup effilées et terminées à l'endroit du nez par une saillie bizarre. Puis les animaux qui se rapprochent de notre nature : les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chèvres, moutons, pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues en anneaux ; l'aurochs, race bovine ; le bison, les dromadaires et les chameaux ; les lamas, les cigognes qui y touchent ; enfin la girafe, celles de Levaillant, recousues, rapiécées ; mais celle de 1827 qui, après avoir fait le bonheur des badauds et brillé d'un éclat incomparable, a payé à son tour le funèbre tribut, mort aussi obscure que son entrée dans le monde avait été brillante ; elle est là toute raide et toute gauche, comme la nature l'a faite. Celles qui l'ont précédée dans ces catacombes avaient été empaillées, sans doute, par des gens qui n'avaient pas vu l'allure de l'animal pendant sa vie : on leur a redressé fièrement le col, ne pouvant imaginer la bizarre tournure de cette tête portée en avant, comme l'enseigne d'une créature vivante.

Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions ! D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi ? »⁵⁹¹

Dans ses biographies animales, emblématiques d'une relation homme – animal, l'historien Eric Baratay⁵⁹², propose au lecteur d'adopter le point de vue de l'animal. Il expose en particulier la vie de la girafe venue à pied jusqu'à Paris en 1827⁵⁹³, cadeau du Sultan

⁵⁹⁰ Voir Catalogue Robaut, pp. 366-367, n°s 138563 à 1361, 1858.

https://archive.org/stream/loeuvrecompletde00roba_0#page/524/mode/2up/search/chat et date du catalogue ???

⁵⁹¹ E. Delacroix, Journal, 19 janvier 1847, Texte établi par P. Flat, R. Piot, Paris, Plon, 1893, t. 1, pp. 235-239.

⁵⁹² E. Baratay, maître de conférence à l'Université Jean-Moulin de Lyon, spécialiste de l'histoire de l'animal, *Biographies animales, des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017, *Le point de vue animal – Une autre version de l'histoire*, Paris, Seuil, 2012.

⁵⁹³ Pour s'attirer les bonnes grâces des puissants européens dans le conflit avec la Grèce, le vice-roi en Egypte ottomane, Méhémet Ali, offrit une girafe à Charles X, roi de France, ainsi qu'à l'Empereur d'Autriche, François 1^{er} et au roi d'Angleterre, Georges IV. La girafe arriva à Marseille le 14 novembre 1826, et fut conduite à pied à partir du 20 mai 1827 à Paris, accompagnée par le directeur du Jardin des

d'Égypte au roi Charles X. Dans sa pratique artistique, face à l'animal, le carnettiste note les effets de sa propre présence si ce n'est l'interaction avec le comportement de l'animal. J'ai ainsi dessiné une impressionnante vache de combat dans son pâturage d'alpage en Suisse, et la présence de sa propriétaire m'a rassurée pour l'approcher de plus près⁵⁹⁴.

Plantes, Geoffroy Saint-Hilaire, et arriva le 30 juin 1827 dans la capitale. Delacroix en fit de nombreux croquis dans un carnet conservé au CAG du Louvre rf

⁵⁹⁴ Cf. Cahier d'images p. 54, *Étude éthologique dans le carnet*.

Chapitre III.

Dessiner sur le support mobile

première mise à distance de l'expérience vécue

1. S'imprégner de son environnement et trouver son rythme

Les cinq sens sont sollicités en voyage. L'artiste dessine ce qu'il ressent, observe, entend. Comme tout voyageur, le carnettiste est soumis à des variations d'humeur car la fatigue, le sommeil, le décalage horaire ou la faim découragent parfois son envie de dessiner, pourtant sollicitée par les motifs. Malgré la guerre, A. Ouvrier encouragé par son professeur, trouvait l'énergie pour dessiner chaque jour dans son carnet ce quotidien aux thématiques graves ou anecdotiques. Dressant un tableau de ses inspirations spontanées et humeurs, les scènes dessinées se succèdent comme des documents sur sa vie pour témoigner ou pour inspirer des tableaux destinés aux salons de peinture de guerre. Les scènes de la vie « en perm' » alternent avec les scènes au front dans une alternance vitale pour tenir face à l'épreuve.

Les feuillets désormais disjoints des deux albums de Dürer gardent la trace, sans souci de continuité thématique ou chronologique, des spectacles variés qui ont retenu son attention : deux feuillets successifs ont été consacrés au lion du zoo d'Anvers, deux autres à un lévrier à Anvers, deux feuillets à des monuments architecturaux à Aix la Chapelle, au moins deux à des études d'objets, trois feuillets présentent un homme au premier plan d'un paysage, et cinq sont des portraits juxtaposés. Quant à Turner, peintre insulaire en expédition exploratoire sur le continent, il se constitua « un répertoire de phénomènes grandioses et de saisissants effets de style »⁵⁹⁵ dont le spectacle de la diligence accidentée⁵⁹⁶ dans laquelle il voyageait, ou celui d'un grondin juste pêché, ou encore de danses bretonnes⁵⁹⁷.

Quant à Delacroix, escorté par les troupes du Pacha entre Algérie et Maroc, il décrivait en ces termes à son ami Pierret le rythme imposé et les conditions qu'il endurait :

⁵⁹⁵ L. Gowing, *Turner : peindre le presque rien*, Paris, Éd. Macula, 1994, p. 13.

⁵⁹⁶ Cf. Cahier d'images, pp.92 à 94, *Le carnet observatoire des transports*.

⁵⁹⁷ Cf. Cahier d'images, pp. 69-70, *Noter la danse*.

«Je suis vraiment dans un pays fort curieux [...] ma santé y est bonne je crains seulement un peu pour mes yeux. Quoique le soleil ne soit pas encore très fort, l'éclat et la réverbération des maisons qui sont toutes peintes en blanc me fatiguent excessivement. Je m'insinue petit à petit dans les façons du pays, de manière à arriver à dessiner à mon aise bien des figures de Maures. Leurs préjugés sont très grands contre le bel art de la peinture, mais quelques pièces d'argent par ci par là arrangent leurs scrupules. Je fais des promenades à cheval aux environs qui me font un plaisir infini, et j'ai des moments de paresse délicieuse dans un jardin aux portes de la ville, sous des profusions d'oranger en fleur et couverts de fruits. Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celles que j'avais dans l'enfance. Peut-être que le souvenir confus du soleil du Midi, que j'ai vu dans ma première jeunesse, se réveille en moi. Tout ce que je pourrai faire ne sera que peu de chose en comparaison de ce qu'il y a à faire ici. Quelquefois les bras m'en tombent et je suis certain de n'en rapporter qu'une ombre.»⁵⁹⁸

En 1872, Julien Viaud⁵⁹⁹ a fait des dessins du minuscule espace privé de sa cabine⁶⁰⁰ et relatait son expérience de dessinateur embarqué avec une expédition de la Marine française à l'Île de Pâques :

« Il m'a fallu travailler d'arrache-pied par une chaleur affreuse, et faire souvent jusqu'à cinq éditions d'une même image. Il y en avait pour le ministre, pour l'amiral, le commandant, etc., tout le monde en voulait, on m'en demandait sans discrétion aucune, et il n'y avait aucun moyen de refuser. En somme je me suis beaucoup fatigué pour eux tous, et pas un ne m'en gardera reconnaissance je pense. Julien »⁶⁰¹.

Il a aussi décrit ses premières impressions à côté du dessin de l'île :

« Nous y allons, nous, pour l'explorer, et pour y prendre, si possible, une des antiques statues de pierre, que notre amiral voudrait rapporter en France. Lentement elle s'approche et se précise l'île étrange ; sous le ciel assombri de nuages, elle nous montre des cratères rougeâtres et des rochers mornes. Un grand vent souffle et la mer se couvre d'écume blanche. Papa-nui est le nom donné par les indigènes à l'île de Pâques, et, rien que dans les circonstances de ce mot, il y a, me semble t-il, de la tristesse, de la sauvagerie et de la nuit...Nuit des temps, nuit des origines, ou nuit du ciel, on ne sait trop de quelle obscurité il s'agit ; mais il est certain que ces nuages noirs, dont le pays s'enténébre pour nous apparaître, répondent bien à l'attente de mon imagination.»⁶⁰²

Une autre expérience de vie collective en voyage est celle de Bertrand de Miollis en compagnie de Sylvain Tesson, Thomas Goisque pendant le premier trimestre 2009 en

⁵⁹⁸ E. Delacroix, *Lettre à Pierret*, 1832, BNF, Paris.

⁵⁹⁹ Julien Viaud n'avait pas encore adopté le pseudonyme de Pierre Loti.

⁶⁰⁰ Cf. Cahier d'images, pp.95 à 97, *Les espaces privés dans le carnet*.

⁶⁰¹ *Ibid.* lettre datée de janvier 1872, expédiée de Papeete.

⁶⁰² P. Loti, *Journal d'un aspirant de la Flore, l'Île de Pâques*, op. cit. p. 78.

Afghanistan au cœur de la région de Kapisa. Bertrand de Miollis exécute ses dessins d'un trait continu, expéditif ; ses portraits de soldats et des habitants de Kaboul semblent stéréotypés, les silhouettes sont en tenue militaire ou en *djellabah* ; quand il représente les visages occidentaux, imberbes, ou ceux des Afghans à la moustache court-taillée au-dessus de la bouche, le carnettiste ne s'attarde à détailler ses modèles, car il ne s'engage pas dans une observation interpersonnelle.

Au contraire, Lamazou, parti à la rencontre des femmes victimes de viols de guerre dans la zone de conflit des grands lacs d'Afrique Centrale, a pu communiquer avec les victimes réfugiées dans les camps qui ont posé pour lui en racontant leur calvaire. Aidé par des interprètes, le carnettiste a été à travers ses dessins et écrits le porte-parole de leurs témoignages à la première personne. Son projet dans cette zone de conflit en 2011, a pu bénéficier de la protection des *Casques Bleus* pour l'aider à réaliser ce reportage sous forme de nombreux portraits peints et photographiés.

Invitée au Yémen, Stéphanie Ledoux est submergée par les demandes de portraits de la part des habitants qui lui imposent un rythme effréné de dessin.⁶⁰³

Le rythme du voyage transparait dans l'enregistrement dessiné des événements successifs ; par exemple les périodes longues et confortables que sont les temps du vol ou passés sur des routes rectilignes contrastent avec les phases plus agitées liées aux contingences du voyage, transit, repas, qui ne laissent pas le loisir de noter. Pourtant un événement soudain et imprévisible trouve sa place dans le carnet, parce qu'il marque l'imagination, comme par exemple l'accident de la diligence dans laquelle Turner traversait les Alpes⁶⁰⁴. Dans mon carnet d'Australie, les longues heures de vol m'ont donné le temps d'observer les autres passagers, alors que la phase d'acclimatation sur le nouveau continent correspond à une ellipse, nécessaire au repos, au repérage des lieux et autres formalités d'installation indispensables. Les dates sur les pages du carnet signalent le rythme fluctuant de la notation quand l'auteur n'est pas en état de s'y consacrer. Les pages suivantes du carnet en Australie, deviennent prolixes quant au cadre de l'hébergement puis au paysage environnant, marquant ainsi le retour à l'activité carnettiste attentive. Parfois plusieurs doubles pages sont consacrées à l'étude répétée d'un même motif, ralentissant alors le

⁶⁰³ Cf. Carnet d'images, p. 39,40, *Autoportrait dans le carnet*.

⁶⁰⁴ Cf. Carnet d'images, p. 92-94, *Le carnet, observatoire des transports*.

rythme du récit dans le carnet. Par exemple, Delacroix avait repris sur deux folios consécutifs le motif d'un pont arabe⁶⁰⁵, l'esquissant d'abord au crayon, avant de l'interpréter à l'aquarelle sur le folio suivant, en gardant intacte la première étude. En voyage et en plein air, l'artiste avait pris le temps d'approfondir sa recherche en couleurs à partir d'une première esquisse. Le carnet offre cette liberté car il est sous la main, simultanément cahier d'études et journal de bord. Les feuillets reliés favorisent la réitération de l'étude, car le support vierge est à portée de main et le premier jet reste sous les yeux. Le dispositif des folios identiques incite à multiplier les esquisses en variant la technique d'expression ou encore le cadrage, comme dans les études de vagues que je recommençais sur plusieurs doubles pages consécutives, d'abord aux feutres puis à l'aquarelle, tout en guettant au loin dans l'Océan Pacifique l'apparition d'un jet de baleine. Dans le cours improvisé de ce carnet, cette recherche plastique se distingue alors comme une sorte de chapitre. Quand le carnet est constitué par les plis continus d'un seul accordéon, la continuité matérielle favorise davantage encore la narration dessinée, et le carnetiste peut alterner la nature des espaces représentés pour les faire coïncider avec les plis creux ou saillants du support. C'est ainsi que joue la *promenade dans une serre d'un jardin public*⁶⁰⁶ d'Hachiro Kanno. Il a réagi graphiquement à l'environnement en se laissant inspirer par tous les sens : vue, ouïe, odorat, toucher, goût. Le carnetiste arrivera à se fier à son intuition pour pressentir l'action, deviner la forme, entrevoir la couleur. Agnès Varda expliquait qu'il faut regarder en écoutant et écouter en regardant, à la fois prévoir et rester totalement disponible.

Dans le petit format du carnet, la composition se résume à la relation centre-périmètre, et le dessinateur doit comprendre une forme globale, un mouvement, une lumière, une disposition dans un espace. Le carnetiste choisira de produire un nombre de croquis courts ou une étude longue. Les qualités requises chez les artistes mobilisés pendant la Première Guerre Mondiale étaient de discerner des détails au loin et de les représenter précisément pour préparer des cartes⁶⁰⁷.

Dans une fabrique artisanale de *tofu* d'un village du Nord Vietnam, la densité de la vapeur et de la pénombre m'empêchaient de distinguer les personnes qui surveillaient la

⁶⁰⁵ Cf. Carnet d'images, pp. 73-75, *La série dans le carnet*.

⁶⁰⁶ Cf. Cahier d'images, p. 22, *L'encre à la plume et au pinceau*.

⁶⁰⁷ Cf. Cahier d'images, p. 64, *La vision de loin*, p.65, *La vision panoramique*.

préparation de la spécialité gastronomique, alors, pour restituer la confusion des couleurs et des formes dans cet espace obscur saturé de bruit, d'odeurs et de chaleur, j'ai choisi les lavis à l'aquarelle fusant dans le papier non encollé qui ont ainsi traduit l'atmosphère a posteriori. Au Mali, Titouan Lamazou envoûté par les cérémonies vaudou nocturnes et leur rythme frénétique, inspiré par les silhouettes dansantes habillées de blanc, les a peints par aplats de gouache clairs et vifs⁶⁰⁸. Dessiner la danse entraîne la main qui tient l'outil posant les couleurs pour apparaître des figures animées à partir du néant blanc ou noir. Dans les collines aux alentours de Meknès, la végétation et le rythme des reliefs du paysage ont guidé la touche d'aquarelle de Delacroix dans le petit format 11x15 cm. Inspiré par l'air méditerranéen, il communique à son pinceau la volupté d'être en plein. Anne Le Maître en parle ainsi :

« Il me semble toutefois qu'il y a un vrai risque à voyager avec ses pinceaux – mais on pourrait sans doute dire la même chose d'un voyage fait avec un cahier et un stylo. C'est le danger de ne plus percevoir le monde alentour qu'en fonction de ce qu'on est susceptible de rapporter... »⁶⁰⁹

Dans un lieu fréquenté, le carnetiste peut prêter attention au point de vue distancié des spectateurs qui regardent par dessus son épaule, doublant ainsi son attention au motif. Dès la notation, le carnet instaure une distance symbolique au spectacle : pourquoi ce sujet, quel mode d'expression choisir ?

Delacroix note ce qui le touche en décrivant attentivement les coutumes vestimentaires locales ou un visage, un vêtement, un objet, un élément d'architecture. Lorsque j'ai eu le privilège d'avoir son carnet entre mes mains, j'ai eu l'illusion d'être transportée face au spectacle qu'il avait vu. Déjà à Paris, en particulier au Jardin des Plantes, le peintre cherchait des motifs extraordinaires. Le motif est là, et la main vérifie l'image déjà présente. Au XXI^e siècle, le photographe Sud-Américain Carloz Cruz Diez décrit ainsi sa propre stratégie de capture d'images :

« En un instant je mets en relation les proportions qui existent entre les lignes verticales horizontales et diagonales afin de les positionner dans le cadre et de

⁶⁰⁸ Cf. Cahier d'images, p.17, *Dessiner sur papier noir*.

⁶⁰⁹ A. Le Maître, *Les bonheurs de l'aquarelle*, op. cit. p. 48.

souligner l'intérêt spatial et rythmique du sujet, sans pour autant négliger l'action que je suis en train de capturer.»⁶¹⁰

Quant à moi, je suis attentive à mon intuition, et anticipe ainsi le spectacle inattendu que je me promets de dessiner, en ayant mon matériel à portée de main.

Pour avoir le meilleur poste d'observation, Turner avait réservé sa chambre d'hôtel dans la perspective du fleuve à proximité de la Manche à Margate⁶¹¹; une autre stratégie, plus technique, consistait à saisir son crayon presque à l'aveugle, en suivant du regard les lignes accidentées pour relever les silhouettes des rives ; il avait aussi préalablement au voyage préparé un papier avec un lavis bleu-gris pour y peindre directement la lumière par des touches de blanc et d'orangé.

C'est d'une plume nerveuse que Delacroix décrit les marocains drapés dans leurs *galabyas*, marquant les plis qui entravent les silhouettes. Pour Lamazou, la craie ocre aquarellable est choisie pour décrire directement les ânes du marché de Haïti ; au Mali, son pinceau chargé de lavis marron dépeint fébrilement les participants de la cérémonie vaudou ; sur le marché de Darau en Egypte, le même pinceau calligraphie de gouache sable les silhouettes des chameaux.

2. Le temps disponible définit format et matérialité du support

Les conditions in situ seront favorables à une série de croquis courts ou à une seule étude longue, favorisant une technique d'exécution rapide ou lente, aqueuse ou sèche. Le dessinateur agit plus fébrilement s'il veut saisir le mouvement et aller à l'essentiel. Son support peut être déployé à la vue de tous ou, au contraire, caché pour ne pas le désigner comme témoin. Par exemple, dans les rues de Meknès, le trait fulgurant des croquis de Delacroix révèle qu'il devait agir précipitamment pour ne pas provoquer la colère des habitants ; sa plume devait gérer la réserve d'encre au contact avec le papier sans hésitation ni tremblement. Il avait cerné les formes pleines des silhouettes ou creuses des passages, hachuré nerveusement pour signifier les zones d'ombre. Le désir de dessiner tout ce qu'il découvrait brûlait l'artiste, comme si la scène ne se représenterait pas. De retour dans sa

⁶¹⁰ Exposition Carlos Cruz-Diez, *Mois de la photographie*, Centre culturel Sud Américain, Paris, octobre 2013.

⁶¹¹ Cf. Cahier d'images, p.79, *La couleur objective ou subjective*.

chambre, il avait posé sur le carnet les touches d'aquarelle correspondant aux couleurs des matériaux et de l'environnement. Le feuillet a enregistré l'entraînement graphique, l'acuité du regard et la performance de la mémoire. Au contraire, ses paysages du Maroc aux environs de Tanger attestent d'un temps de pause car il a détaillé les plans successifs et posé les touches de couleur sans dessin préalable, réservé soigneusement les silhouettes blanches des habitations.

Ses albums au Maroc font coexister en effet des « embryons » avortés et des dessins aboutis, qui révèlent toute la gestation de l'œuvre. Sur des feuillets libres produits parallèlement à son album, l'amplitude du temps disponible transparaît dans le soin des détails de l'architecture et du décor mural, par exemple dans la chambre où l'artiste était consigné et attendait d'être guidé ; l'aquarelle a été précisément posée sur un tracé préalable au crayon.

Quelques années auparavant, William Turner avait relevé les silhouettes complexes des rives du Rhin qui défilaient devant ses yeux au rythme de la croisière. Ces paysages furent saisis depuis un bateau voguant vers le défilé de Börger, où le cours du Rhin, plus étroit et turbulent, se faufile entre les collines. Turner adapta son format en conséquence, utilisant la double page verticalement et successivement de gauche à droite comme pour écrire :

« De Bingen à Coblenz, ses paysages s'agrandirent-ils et son trait devint-il plus vigoureux, en raison notamment de la proximité physique de son sujet [...] ».

L'appareil photo programmé déclenche un automatisme d'exposition à priorité vitesse ou ouverture, puis la mise au point automatique. Il propose enfin l'entraînement motorisé en vue par vue ou en rafale. En mode dessin on choisira de produire un nombre de croquis courts ou une étude longue sur le motif.

Un processus antérieur au voyage a consisté à travailler sa réceptivité à l'environnement, son désir de comprendre et d'admirer. Il faut apprendre à saisir l'émotion quand elle suggère de s'arrêter.. Lors d'un intervalle de dix minutes en bus, j'ai satisfait grâce à cet outil mon envie soudaine de copier le trait noir dessiné sur les paupières de la passagère qui me faisait face, tout occupée à palabrer avec ma voisine de droite, qui a reconnu l'analogie graphique. Il est également parfait pour des moments d'observation plus longs, deux heures assise sur un banc public par beau temps pour dessiner les bateaux, les oiseaux, les piétons pédestres et sur roues vus depuis le pont d'Austerlitz à Paris. Dans un

TGV, je me trouve souvent assez confortablement installée sur une tablette individuelle pour passer deux heures à dépeindre à l'aquarelle le paysage ou les passagers, mais une heure de TER suffit largement pour un format carte postale aux crayons ou feutres de couleur. Passagère en voiture sur autoroute, je m'étais appliquée à détailler les voitures, les événements du paysage, les conversations des passagers, le profil du conducteur, les panneaux signalétiques pendant une plage de quatre heures, et en avion, douze heures d'immobilisation continue conviennent très bien pour étudier le personnel de bord, les autres passagers, introduire le carnet de voyage par quelques dessins préliminaires inspirés des paysages vus du ciel ou du guide de voyage, bien qu'il faille libérer la tablette pour le plateau repas. Si l'activité graphique est celle qui réunit le groupe, sa compagnie est favorable. Sinon le carnetiste qui s'arrête sur le motif à contretemps du rythme collectif contrarie l'emploi du temps. Pendant mon tour organisé en Anatolie, j'avais glané les bribes d'informations visuelles au stylo à bille ou au feutre fin dans un carnet au papier non encollé, pour les compléter de mémoire à l'aide de photos. Lorsqu'il avait animé un atelier de carnet de voyage au Rendez-Vous IFAV 2012, Pierre Croux expliquait qu'il aime pratiquer le dessin aux feutres TRIA comme les rushes en architecture, ce qui lui permet d'anticiper sa gamme colorée à travers l'étude des photos de sa destination. Cette technique lui permet de dessiner vite même en suivant le rythme imposé par le groupe.

3. Transcrire le fugace et l'éphémère

La temporalité du voyage n'est pas celle de la vie sédentaire et le nomadisme, en multipliant les sujets et les motifs du dessin, ne facilite pas la mise en place d'un cadre pour rythmer l'acte de dessiner, comme l'expose ainsi Eric Bonnet :

« La monotonie installe l'espace dans une échelle incertaine, sans commencement ni fin [...] Dans le parcours, se dévoilent, se dilatent les instants où rien ne dirige le regard. »⁶¹². « Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous n'avons pas de mémoire pour ce paysage, nous n'en avons pas non plus de nous dans ce paysage. »⁶¹³

L'artiste doit aménager son temps de travail et son atelier comme acte principal et non aléatoire au courant du voyage. S'il est pris dans le rythme d'un groupe, il contraint son

⁶¹² E. Bonnet, art. *Paysages sans échelle*, dans *Le voyage créateur, op. cit.*, p.73.

⁶¹³ *Ibid.* p. 75.

temps et son format. La dimension du carnet, la fulgurance du trait autorise une saisie sur le vif de l'immanence du paysage. La vision est traduite sans détour en couleurs et formes, et le format réduit du carnet dispense des questions d'échelle. Dans ses albums au Maroc, les paysages sont retranscrits de façon très variée par Delacroix: certains sont aquarellés pleine page basculée au format horizontal, produits directement avec des touches de lavis au pinceau, ménageant des réserves de papier correspondant au reflet lumineux, d'autres paysages pourtant immenses sont juste décrits à la plume dans une surface réduite entre deux paragraphes écrits. Ce contraste de traitement révèle les différences de rythme et de temps que l'artiste s'accordait pendant ces traversées du paysage. Dans un groupe organisé, l'artiste est entraîné mais son envie de regarder résiste en produisant à la va-vite. Les albums au Maroc de Delacroix font coexister des «embryons» et des dessins aboutis. L'aquarelle de sa *Chambre à Meknès*⁶¹⁴, qui présente les touches de couleur posées avec précision sur un tracé préalable au crayon, correspond à une période où l'artiste était assigné à résidence en attendant d'être guidé. Il avait pris son mal en patience, alors que ses paysages croqués à la hâte pendant son déplacement, ont été furtivement esquissés à la plume, et repris à l'arrivée au campement bien après. Bien avant son voyage, Delacroix avait confié à son Journal :

« L'ébauche est l'embryon complet, la cellule primitive (...) L'idée première, le croquis qui est en quelque sorte l'œuf où l'embryon de l'idée est loin ordinairement d'être complet ; il contient tout, si l'on veut, mais il faut dégager ce tout.»

Quelques années auparavant, William Turner adaptait son format en conséquence, utilisant la double page verticalement et successivement de gauche à droite pour noter au simple crayon les variations des silhouettes des rives du Rhin⁶¹⁵ ; la croisière lui imposait son rythme de leur défilé panoramique vers le défilé de Börger, où le cours du Rhin, plus étroit et turbulent, se faufile entre les collines. Cecilia Powell, spécialiste de Turner, ayant parcouru les itinéraires du peintre en Rhénanie et dans les Ardennes, relate :

« De Bingen à Coblenz, ses paysages s'agrandirent-ils et son trait devint-il plus vigoureux, en raison notamment de la proximité physique de son sujet [...] On voit le

⁶¹⁴ Cf. cahier d'images, p. 95, *Noter l'espace intime*.

⁶¹⁵ W. Turner a dessiné à la mine de plomb dans son Carnet *Itinerary Rhine Tour*, 1817, 56 x 106 mm, vélin Blanc, TB CLIX, puis Carnet *Waterloo and Rhine*, 1817, 150 x 94 mm, vélin blanc, TB CLX, puis Carnet *Rhine*, 1817, 202 x 265 mm, vélin blanc, TB CLXI, puis Carnet *Rivers Meuse and Moselle*, 1824, 118 x 78mm, puis Carnet *Huy and Dinant*, 1824, 99 x 162mm, Carnet *Holland, Meuse and Cologne*, 113x189mm, vélin blanc, TBCCXV, etc...

fleuve passer calmement sous un chenal étroit, tandis que bien au dessus de lui s'étendent à perte de vue des kimomètres d'une campagne onduleuse et de champs fertiles [...] Ces contrastes durent particulièrement saisir un artiste de la génération de Turner, sensibilisé au sublime, au beau et au pittoresque [...] »⁶¹⁶

Quand au peintre marcheur Johann Bartold Jongkind, Baudelaire, critique d'art, décrivait ainsi son reportage de carnettiste :

« Monsieur Yonkind, le charmant et candide peintre hollandais, a déposé quelques planches auxquelles il a confié le secret de ses souvenirs et de ses rêveries, calmes comme les berges des grands fleuves et les horizons de sa noble patrie, singulières abréviations de sa peinture, croquis que sauront lire tous les amateurs habitués à déchiffrer l'âme d'un artiste dans ses plus rapides gribouillages. Gribouillages est le terme dont se servait un peu légèrement le brave Diderot pour caractériser les eaux-fortes de Rembrandt, légèreté d'un moraliste qui veut dissenter de toute autre chose que la morale.»⁶¹⁷

En 1862, Baudelaire fait ici la comparaison entre « gribouillage » et « croquis », reconnaissant là une forme d'expression graphique singulière, et qui lui permettait d'accéder à l'âme de l'artiste. Les carnets dans lesquels Jongkind « gribouillait » révélaient ses sensations et émotions sur le champ, traduisant en signes graphiques—lignes horizontales ou verticales, hachures, parallélogrammes et triangles conjugués en figures, en paysages, en panorama urbain— sa compréhension de l'environnement.

Dans les transports, le temps de notation peut être calibré dans l'intervalle de temps entre le point de départ et le point d'arrivée. Les passagers des transports en commun, figurants improvisés, immobilisés momentanément par le mouvement d'ensemble, sont disponibles pour une observation socio physionomiste; l'équipement se réduit à un micro carnet et au feutre pinceau, outil polyvalent pour la silhouette comme pour le contour. Avec l'apparence d'un banal stylo, cet outil privilégié de la calligraphie moderne, utilise l'encre noire fluide qui sèche vite à l'aide d'une pointe souple et nerveuse constituée de poils synthétiques courts un peu comme celle d'un pinceau. Il est efficace pour désigner un profil, poser la chevelure, souligner l'expression, et sa touffe gorgée d'encre est pratique pour déposer l'à plat correspondant à une ombre portée ou à une silhouette à contrejour.

⁶¹⁶ Catalogue *Turner en Europe*, Musée communal d'Ixelles, *op. cit.* p.30.

⁶¹⁷ *Baudelaire, critique d'art*, texte établi par Cl. Pichois, Éd. A. Colin, Paris, 1965. p. 394.

⁶¹⁷ Troub's, *Le paradis en quelque sorte...90 jours à Bornéo*, *op. cit.*

Un parallèle peut être fait avec le boîtier d'appareil photographique, dans lequel l'automatisme d'exposition à priorité vitesse ou ouverture se déclenche en faisant la mise au point automatique, ou propose l'entraînement motorisé en vue par vue ou en rafale. Quant au miroir qui était placé à l'intérieur du boîtier photographique reflex, il intercepte le reflet de la réalité lumineuse, avant de se relever brièvement pour insoler la surface sensible au moment de la prise de vue. Cette empreinte matérielle de la mémoire permettait la conservation et la restitution d'informations sur pellicule, surface interposée entre la réalité et le voyageur puis sur papier, était la première mémoire du spectacle. L'ergonomie pratique du carnet permet d'affronter des situations acrobatiques ou improbables, sortant des sentiers battus. Comme on appuie héroïquement sur le déclencheur, on prend son carnet et son crayon pour saisir et inventer un nouveau dessin, rafraîchir la mémoire visuelle pour qu'ensuite, à carnet reposé, on se repasse le film de l'action vécue.

Turner avait commencé par un relevé sismographique du paysage pendant ses déplacements en bateau sur les fleuves. Le petit format l'invitait à prendre beaucoup de recul en densifiant le visible. Il le simplifiait par un tracé sommaire au crayon de la ligne des collines. Turner a suivi de nuit l'incendie du Parlement pour dépeindre les nuances des flammes dans la nuit ; il a dessiné l'accident de la diligence pendant la traversée des Alpes. Delacroix n'avait-t-il pas dessiné à cheval ? Dans son « croquis d'un campement entre Tanger et Meknès », Delacroix a représenté l'espace dans lequel il était inclus ; son champ de vision incluait à gauche la tente de campagne interrompue, devant lui les chevaux dessinés à mi-jarrets, le sol et la ligne d'horizon qui en déterminaient la profondeur de champ, les limites du format définissant le hors champ.

Si les dessins sur le moment n'ont pas la maîtrise d'un dessin produit dans le calme de l'atelier, il saisit ce qui émeut et réactivera la mémoire par une ligne, un signe, une constellation de formes ou de silhouettes. Un moyen de défroisser et de déployer les images empilées dans la mémoire qui sinon se diluent dans l'oubli.

Benjamin Constant, voyageur et carnetiste, écrivait dans son journal :

« S'asseoir devant ce clavier vibrant de tons et de lumières, et palette à la main fixer sur la toile l'image de la minute fugitive qui ne change, déplace, efface ses effets que pour en produire de nouveaux, inlassable et incessante dans sa création ! Capter la transition qui est impossible à saisir, fixer ce qui est flottant, préserver ce qui est éphémère ! Le malheur et le désespoir de l'art c'est l'impuissance de ses lents

moyens à reproduire les merveilles que la nature déploie dans ses soirs d'Orient, où la minute qui vient n'est déjà plus comme la minute qui est tout juste passée mais au moins peut-on profiter de cette nature et s'en imprégner, s'en griser, et emmagasiner dans sa mémoire ses splendides spectacles. Ainsi plus tard dans la solitude paisible de l'atelier, dans le calme méditatif du souvenir, les glorieuses images qui se sont évanouies réapparaîtront-elles dans la magie des rêves, et prendront forme sur la toile blanche qui réveille le passé. Telle est la récompense de ceux qui auront su regarder la nature avec des yeux amoureux ».

Dans le boîtier photographique, le miroir qui se relève avant la prise de vue, provoque des vibrations problématiques pour les temps de pose compris entre 1/30e et 1/2e seconde, qui seront amplifiées par le poids du téléobjectif. Le déclenchement de la prise de vue génère un bruit qui trahit le photographe. De même l'observateur qui dessine peut intriguer par la gestuelle insolite de sa tête basculant le regard à intervalles réguliers. Que regarde-t-il ? Que retranscrit-il ? L'attroupement se crée et les regards glissent vers le support où l'image se révèle. En témoignent les documentaires sur les carnettistes³⁹⁴ ou encore ceux visibles sur leurs sites³⁹⁵. Pour comparer deux modes de témoignage du voyage, reprenons la comparaison avec l'appareil photographique. Dans le boîtier de l'appareil reflex, le miroir se relève avant la prise de vue et provoque parfois des vibrations problématiques pour les temps de pose compris entre 1/30e et 1/2e seconde. Ces mouvements parasites peuvent être amplifiés par le poids du téléobjectif. De plus La fréquence du déclenchement de la prise de vue génère un bruit qui trahit le photographe. De même le carnettiste peut intriguer par la gestuelle insolite de la tête consistant à basculer le regard à intervalles réguliers. Que regarde-t-il ? Que retranscrit-il ? L'attroupement se crée et les regards glissent vers le support où se construit la réponse en image. En témoignent les documentaires sur les carnettistes_ ou encore ceux visibles sur leurs sites_. En déplacement à pied, cheval, train, voiture ou bateau, certains spectacles sont trop rapides pour être saisis sur le vif. L'œil du carnettiste a enregistré la scène sans que le dessin ne puisse toujours trouver le support propice, carnet ou feuillet libre. Un effort de mémoire réflexe est encore possible tant que la rétine conserve l'empreinte du motif. Le réflexe consistant à prendre la photographie sur le lieu de l'événement déjà passé relève de la même intention : se souvenir que l'on a été là, comme une mémoire métonymique sans volonté réelle de faire image, juste un indice visuel. Ce réflexe dicte une économie de signes graphiques pour être au plus près de l'imprégnation sensorielle. Bien que les conditions matérielles soient pratiquement identiques, cette temporalité est distincte de celle du travail de notation instantané sur le motif. Cependant, un différé même léger provoque un décalage de la vision : il peut

inspirer un changement d'angle de vue, d'ambiance colorée, et parfois laisser s'intercaler d'autres images déjà en mémoire.

4. Dextérité et imagination sont requises

Denis Diderot, philosophe des Lumières s'interrogeait sur la relation entre l'œuvre et l'émotion qu'elle provoque :

« Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît [...] L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. »⁶¹⁸

Pour avoir le réflexe de dégainer à chaque événement du voyage, le carnetiste maintient une grande proximité avec son carnet dans une poche de vêtement ou un sac besace ou bandoulière. Si les appareils photographiques dits reflex ont bénéficié de perfectionnements concernant la mesure de la lumière à travers l'objectif, la page du carnet quant à elle, par son aspect réfléchissant la lumière, informe instantanément l'œil humain sur l'intensité lumineuse. L'artiste voyageur gère la réverbération supportable ou s'adapte au manque de clarté, il module la lumière et l'atténue si nécessaire en orientant son support, en se protégeant si nécessaire sous une ombrelle ou en se déplaçant à l'ombre.

Ruskin disait :

« ... Turner diffère de tous les autres hommes dont j'ai analysé l'œuvre. Jamais il ne fige ses dessins sur les lieux mêmes, dans l'intention de procéder à certaines modifications ou effets de composition ultérieurs en s'inspirant de son travail initial ; il transforme au contraire immédiatement ses croquis, en couchant sur le papier ses visions à leur emplacement final et en captant exactement ce qui correspond à ses aspirations sans ajouter un élément du décor ou une ligne superflus [...] »⁶¹⁹

⁶¹⁸ D. Diderot, *Salon 1767*, in *Salons (III). Ruines et paysages*, Éd. Else-Marie Bukdahl.

⁶¹⁹ D. Hirsh, *Turner et son temps*, éditions *Timelife*, p. 185, John Ruskin, traduction d'un extrait des *Peintres modernes*.

Un spectacle vivant communique son énergie au dessinateur qui y participe à sa manière en dessinant. Il s'agit de tracer et d'orienter le mouvement dans le cadre de la page ; le mode de déplacement et les appuis qui sont compris par mimétisme, suggèrent l'utilisation d'un outil souple, comme les pinceaux de calligraphie. Ainsi pendant une cérémonie vaudou au Mali, T. Lamazou avait traduit les silhouettes des prêtresses par des taches de couleur sur fond noir, sans tracé préalable, sans doute pour adopter le rythme que lui communiquaient les danseuses. L'équipe de l'émission *Carnets de voyage* d'Arte au Guatemala avait filmé comment Elsie Herberstein s'imprègne du spectacle de jeunes plongeurs pour peindre à l'aquarelle. Les éclaboussures des plongeurs semblent inspirer l'aquarelliste, dont la touche dissout les silhouettes des plongeurs dans le jus bleuté qui évoque l'eau du lac⁶²⁰.

Quand j'assiste à des spectacles de danse rythmant le mouvement des corps, je dessine au stylo pinceau souple et précis qui permet de calligraphier à la fois les grandes directions des danseurs et leurs ombres propres et portées jouant avec l'éclairage de scène. Pour la contorsionniste Angela Laurier, le stylo-pinceau présente l'avantage expressif de passer du fin au délié sans lever tout en étant plus pratique avec une grande réserve d'encre et leur pointe souple dispense de la difficulté d'apprentissage. Les feutres à réserve rechargeables permettent de choisir la couleur qui tracera le mouvement fugace mes dessins de derviches tourneurs au Caire.

Face à des pratiquants de Qi Gong, le bâton de fusain était sensible pour restituer la fluidité des déplacements sans les figer, ou pendant la performance narrative de la contorsionniste Angela Laurier, le stylo-pinceau a été l'instrument le plus souple et expressif pour traduire l'enchaînement des positions. Les dessins réalisés pendant un spectacle miment à leur échelle le mouvement observé en quelque sorte : Titouan Lamazou transcrit de jour, à la craie aquarellable, médium souple et fluide pour calligraphier la gesticulation des corps. Lors d'une courte régates sur moyen dériveur en Méditerranée⁶²¹, le feutre fin que j'avais embarqué avec mon carnet Moleskine ouvert entre deux virements de bord, a grappillé sans autre préparation, les gites des voiliers et les acrobaties des équipages. Transcrire le fugace, l'éphémère, la trace et la direction du mouvement, du mode de déplacement, les appuis, cela préconise des outils adaptés par leur souplesse, leur transmission de l'élan du

⁶²⁰ E. Herberstein, au Guatemala, série *Carnets de voyage*, Arte.

⁶²¹ T. Lamazou, *Carnet au Mali*, p. 105.

geste. La calligraphie offre des pinceaux à grande réserve d'encre et pointe souple. Les feutres pinceaux en conservent tous les avantages expressifs sans la difficulté d'apprentissage. Les feutres à réserve rechargeables permettent de choisir la couleur qui tracera le mouvement fugace mes dessins de derviches tourneurs au Caire. Si les dessins à chaud n'ont pas l'exactitude d'un dessin fait avec plus de temps, ils permettent à la mémoire de se réactiver en accrochant une ligne, un signe, une constellation de formes ou de silhouettes. Ainsi des images empilées dans la mémoire peuvent être défroissées et déployées W.Turner qui souvent s'est contenté d'un relevé sismographique du paysage pendant ses déplacements en bateau sur les fleuves.

5. Faire entrer le paysage dans la feuille

Entre topographie et émerveillement, le petit format offre une distanciation. Le format de poche condense le panorama. Thierry Tahon souligne :

« La vue, certes, est capitale : c'est elle qui, notamment, met le paysage à distance, distinguant le sujet de l'objet. Les autres sens nous immergent au contraire au cœur du paysage tout en nous proposant d'autres informations, celles qui d'ordinaire sont méprisées. »⁶²²

Son hypertrophie visuelle rend le carnetiste particulièrement sensible au paysage. La preuve en est que les soldats artistes de la première guerre mondiale, étaient utilisés à scruter les lignes de front afin d'en établir des relevés sur des formats réduits⁶²³. En limitant leur champ visuel à celui d'une ouverture de casemate ou de char, le regard projeté à l'horizon leur faisait oublier le premier plan.

Le philosophe Thierry Tahon ajoute :

« [...] un paysage est la rencontre entre un morceau du monde et un humain prêt à le contempler. Pas de paysage sans la présence du monde ; mais la présence d'un humain est tout aussi indispensable. Ce paysage sera subjectif. »⁶²⁴

En Chine, les touristes chinois ont photographié mon interprétation gouachée des montagnes colorées *Danxia* dans la province du Ganzu. Cet échange ne va pas sans quelques normes, souvent tacitement adoptées. Le curieux observe un savoir-faire et saisit l'occasion d'une

⁶²² T. Tahon, *Petite philosophie du voyage*, op. cit. p. 43.

⁶²³ Cf. Cahier d'images, p.65, *La vision panoramique*.

⁶²⁴ T. Tahon, op. cit. p. 44.

conversation possible avec le carnettiste qui l'aurait engagée, à sa façon, en dessinant. C'est pour lui l'occasion de vérifier que son image parle. Dans certains paysages panoramiques des vallées vosgiennes, le soldat Ouvrier retrouvait le plaisir de l'observation poétique et de la composition dans le format sans chercher à débusquer les lignes ennemies_. Dans *Le grand entonnoir 18 avril 1915*, Adrien Ouvrier situe celui-ci touchant le bord inférieur du carnet dans le dos d'un grenadier à une dizaine de mètres. Au centre du format, la ligne d'horizon hérissée de barbelés fut à environ 300 mètres au moins derrière une compagnie de terrassiers dont les silhouettes, visibles à mi-corps semblent s'activer à creuser une tranchée. Le 20 septembre 1918, Adrien Ouvrier dépeint dans un format de 10 x 32 cm *le panorama de Coucy le Château*, d'un point de vue à perte de vue en amont d'une plaine avec quelques alignements de peupliers, et des bâtiments clairs dont la silhouette du site médiéval restauré par Viollet le Duc... Or celui-ci n'est plus que ruine, dynamité en 1917 par l'armée allemande qui avait fait son QG dans ce château. Le paysage représenté au lavis « à la sépia » par Adrien Ouvrier apparaît au premier regard paisible, comme vu par un touriste admiratif. Une autre action de bravoure graphique lui avait fait obtenir la croix de guerre lorsqu'il avait noté sous un tir de mortier les noms et l'emplacement de sépultures qui furent détruites. Son courage ou son inconscience ont été récompensés.

« Quatre années de tranchée me firent souvent perdre espoir de reprendre un jour ma palette [...] Et pourtant de cette période, je rapportais de nombreux croquis, une croix de guerre, de solides impressions. »

Il confia à son carnet de route les images des événements telles la mort de son jeune frère ou celle de son supérieur. Face au paysage, sans forcément recourir à une grille de composition qui subdiviserait le format en 3, 6, ou 9 sous-parties pour assurer une répartition équilibrée, le dessinateur installe spontanément des éléments qu'il observe dans son environnement. Le cadre du feuillet les retient en partie ; ils sembleront alors s'en échapper selon les quatre points cardinaux. Par exemple 1 au bas du feuillet, le sol ou la surface de l'eau est au premier plan :

W. Turner a représenté le fleuve vu du pont du bateau et le haut correspond au ciel, la gauche et la droite du corps du carnettiste correspondent à la gauche et la droite du format. Son cheminement physique dans l'environnement se traduit parfois par une superposition de lignes d'horizon qui déroutent le spectateur n'ayant pas assisté à l'élaboration de la

page. W.Turner releva les rives des fleuves qui semblent s'échapper par les côtés du feuillet et l'eau passer sous le dessin. Le carnet devenant le cadre-écran au premier plan du paysage qui est représenté comme à travers une lunette.

Par ailleurs, l'observateur peut focaliser sur un élément dans l'espace vécu ; il esquisse un premier et un arrière plans, formant une forme d'écrin conceptuel permettant de situer le plan qui l'intéresse tel le cadre de l'objet ou du sujet repéré dans l'espace observé.

« Voici quelle est la tâche de ce dessinateur accroupi sur ce bout de caillou, à dessiner une fleur que la prochaine voiture écrasera : il renoue avec l'humain; il en éprouve les limites ; il a bel et bien une entorse, et quant à la perspective de son esquisse, elle est un peu fausse. Mais que de bonheur déployé loin des horloges. Et dans ce long échange avec une mauvaise herbe, comment ne pas s'en trouver enrichi? »⁶²⁵

Delacroix avait commencé son album comme un journal de bord, c'est à dire en format vertical dit à la française, alternant notes écrites et petits croquis intercalés. Mais quand le loisir de dessiner plus posément se présenta – devant la ruine d'un pont romain ou face aux montagnes de l'Atlas – le peintre décida de basculer son album, retrouvant le format paysage⁶²⁶. Pour suggérer la profondeur de champ, il a superposé les silhouettes des plans qu'il eus le temps de distinguer par leur forme et leur valeur. La profondeur de champ sera traduite par le flou des plans lointains dans une nuance violacée, bleutée ou grise par des silhouettes synthétiques et simplifiées sans plus aucun détail. Les premiers plans également peuvent être simplifiés ou exprimés par la réserve qui ne révélera que la silhouette. Depuis son point d'ancrage dans le paysage, le regardeur expérimente la sensation de projeter son regard à distance dans son environnement. Pour dessiner les fleuves d'Europe W.Turner était sur leur cours, à contre cours ou dans le sens du courant. Il avait en ligne d'horizon soit l'origine, soit la destination du tapis mouvant de l'eau.

Commandité pour les besoins de la guerre de tranchée, Adrien Ouvrier scrutait la ligne de front dans le croquis *la route de Dombasle*. Il a placé l'horizon en distinguant ciel et sol par des lavis de sépia, puis précisant par des contours à la plume et encre de chine les baraques du camp dans les plans les plus proches. Dans *Blockhaus de mitrailleuses boches*,

⁶²⁵ A. Le Maître, *Les bonheurs de l'aquarelle*, op. cit.p. 26.

⁶²⁶ Cf. Cahier d'images, *le sens du format*, p.6.

le reflet du ciel et du bâtiment dans la mare où un soldat puise de l'eau insalubre, est reproduit tout comme l'eau à l'aide du lavis d'encre sépia.

Titouan Lamazou avait projeté son regard au-delà des collines du Nord Kivu en indiquant les localisations des factions armées du Congo par leurs acronymes_ en lettres rouges. Ailleurs c'est le paysage panoramique avec désignation des emplacements des camps de sédentarisation des nomades dans le Masisi. En revanche, en prélevant le sable trié par l'habitant pour le coller dans son étude gouachée en bas comme au premier d'une cour de ferme égyptienne L'artiste avait un peu adopté la pratique des paysans nubiens qui trient les gros grains moins volatiles pour leur cour de ferme.

Pourquoi Albrecht Dürer adopta un point de vue plus proche de celui de la musaraigne que d'un humain dans l'étude à l'aquarelle de la grande touffe d'herbe. Ce sujet présentait ainsi un paysage renouvelé d'un point de vue non convenu.

L'envie d'étudier leurs intervalles et superpositions est venue parce que les galets de la plage sur lesquels je m'étais reposée avaient imprimé dans ma chair leur mosaïque convexe. Je découvrais le jeu des ombres propres et portées et les subtiles variations de couleur et des veines. En m'approchant au plus près, je percevais la logique plastique et physique d'un pin accroché à cette terre que la mer Méditerranée ronge tempête après tempête. Ses racines noueuses me présentaient l'effort végétal pour rester vivant. A la manière aborigène, j'avais adopté une vision topographique aérienne dans un parc en traçant un plan qui situait en vue aérienne mon champ d'action et d'exploration; il me permettait de prendre conscience d'un espace et de le symboliser par un ensemble de codes et de signes plastiques que je devais inventer.

Le paysage peut devenir allégorique, le premier plan en rapport avec le présent anecdotique du voyage et l'arrière-plan présentant une profondeur de champ intemporelle, symbolisant une temporalité métaphysique. n'est-ce pas le parti pris par Rembrandt dans sa composition de l'espace pour la parabole du Bon Samaritain de l'Ancien Testament, qui présente un chien déféquant au premier plan d'un acte édifiant de compassion. A ma manière j'avais dessiné un rabbin qui parcourait la plate-forme rocheuse de Massada traînant son caddie rempli de matériel liturgique avec la Mer Morte en arrière-plan ; inspirée naturellement lors la visite du site, je tenais là une vision rétrospective de la légende du peuple juif.

6. La couleur objective ou subjective sur le motif

Sur place, l'artiste éprouve la lumière réfléchiée par les éléments et cherche dans le matériel emporté, les outils appropriés à l'expression de ses sensations. Il désapprend les leçons de l'atelier et des œuvres admirées en se confrontant au motif. Turner expérimente en voyage les nouveaux pigments élaborés en Angleterre. Quant à Delacroix, parti avec sa boîte d'aquarelles, il confirme :

« La couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité. »⁶²⁷

Pour Gauguin, le Journal de Delacroix avait été un modèle de réflexion sur les arts plastiques, et il a écrit :

« Il est surprenant que Delacroix si fortement préoccupé de la couleur la raisonne en tant que loi physique et initiation de la nature. La couleur ! Cette langue si profonde, si mystérieuse, langue du rêve [...] »⁶²⁸

En voyage, Turner comme Delacroix, ont travaillé la couleur selon leur disponibilité de l'instant soit sur le motif, soit de mémoire dans un délai plus ou moins rapproché. Sur place, la couleur perçue est indissociable des autres sensations qu'elles soient sonores, olfactives ou gustatives, etc... L'œil de l'artiste s'imprègne de la couleur en la vivant sur place. Parlant des Tahitiens, Gauguin a décrit :

« les tons mats de leur corps font une belle harmonie avec le velours du feuillage, et de leurs poitrines cuivrées sortent de vibrantes mélodies [...] »⁶²⁹

Dans le site de Pamukale en Turquie, je trempais mon pinceau dans les bassins naturels de sel blanc qui reflétaient le ciel, et j'étais presque étonnée de ne pas obtenir ainsi directement la couleur perçue. Mais le cadre de travail m'encourageait à trouver l'exacte nuance. Que percevait Delacroix assis face au *Paysage au-dessus de Meknès*, par temps sec et chaud –plus de 25° en mars ? Il ressent physiquement, physiologiquement l'effet de la luminosité méditerranéenne, ce « soleil du Diable » auquel le climat parisien ne l'avait

⁶²⁷ E. Delacroix, *Journal*, 1852.

⁶²⁸ Lettre à André Fontainas, 1899, p. 237.

⁶²⁹ P. Gauguin, *Noa Noa*, f°37.

pas préparé. Pour intensifier la couleur blanche du papier et représenter en réserve l'enceinte et les bâtiments, ou encore les vêtements, il utilisait ses couleurs d'aquarelle saturées... Un autre exemple est celui de *l'Oud et de la selle arabe*, qui sont peints à l'ombre car il n'y a pas d'effet d'ombre portée. Les couleurs gouachées sont posées pour être sgraffitées.

Lorsqu'il peignait de mémoire d'après les noms de couleur relevés sous forme de mots, celles-ci créent comme une mosaïque presque abstraite qui scande les teintes les plus fréquentes de l'environnement de l'artiste. Dix ans plus tard, il évoquait son impression dans les souvenirs du voyage dans le Maroc qu'il rédigeait :

« Le blanc domine dans tous ces costumes et relève à merveille les figures noires ou brunes cuivrées. »⁶³⁰

William Turner travaillait directement la couleur à l'aquarelle sans repère préalable au crayon pour transcrire immédiatement ses sensations, démarche à laquelle Ruskin rend hommage en ces termes :

« ...W. Turner diffère de tous les autres hommes dont j'ai analysé l'œuvre. Jamais il ne fige ses dessins sur les lieux mêmes, dans l'intention de procéder à certaines modifications ou effets de composition ultérieurs en s'inspirant de son travail initial ; il transforme au contraire immédiatement ses croquis, en couchant sur le papier ses visions à leur emplacement final et en captant exactement ce qui correspond à ses aspirations sans ajouter un élément du décor ou une ligne superflus [...] »⁶³¹

Adrien Ouvrier, avait traversé la France mobilisée de Narbonne aux plaines de Champagne en train et à pied. Il avait dépeint en valeurs les ruines des champs de bataille de Lorraine et de Champagne au lavis d'encre de chine, de sépia, au crayon graphite ou encore au fusain, tout en éclairant les espaces d'une lumière quasi méridionale, inspirée de sa région narbonnaise, dont il reprenait les contrastes lumineux. Il pose la couleur de façon plus symbolique que réaliste aux crayons de couleur pour indiquer le bleu horizon des uniformes des conscrits, les mines rougies par l'alcool, les couleurs du *drapeau du 80e au poste du colonel 8 avril 1915 près De Suippes en Champagne*⁶³². Et quand enfin il utilise l'aquarelle, c'est pour une figuration presque symbolique de mémoire et d'après une

⁶³⁰ S. Beaumont-Maillet, *E. Delacroix, Souvenirs d'un voyage au Maroc*, op. cit.

⁶³¹ D. Hirsh, *W. Turner et son temps*, Éd. *Timelife*, p. 185, John Ruskin, traduction d'un extrait des *Peintres modernes*.

⁶³² A. Ouvrier, *Le drapeau du 80e*, carnet de guerre D, 29 mai 1917, cahier d'images, p.79, *La couleur*.

première étude d'Un mitrailleur à Esnes (en Argonne)⁶³³, datée du 29 mai 1917 : la couleur semble flotter par rapport à la figure, comme dans *PC des brancardiers*, ou encore *Arras, les prisonniers boches*. Mathurin Méheut utilise la couleur comme signe abstrait dans ses aquarelles envoyées du front à sa femme.

La technique et la poésie de Lamazou sont particulièrement inspirées par la pigmentation de la peau de ses modèles en présence desquels, il observe la lumière jouer sur le modelé des visages. Partant souvent de la silhouette peinte dans une tonalité foncée, il décline un camaïeu à la gouache qu'il module par à-plats successifs en tonalités dégradées plus claires et déposer en dernière couche les reflets de lumière. L'opacité de la gouache permet les repentirs et les ajouts. Dans les portraits de *Pansy*⁶³⁴, artiste aborigène et *Deuzilia, institutrice des Kalungas*, le travail sur fond noir fait advenir le modelé du visage en lumière et sublime les teintes. Pour d'autres portraits, souvent à l'échelle réelle, il lui arrive aussi de choisir une teinte arbitraire – bleu, rose – et de la décliner en différentes valeurs du camaïeu pour modeler le visage sur le fond blanc.

Adrien Ouvrier avait dessiné de mémoire des scènes vécues au front en tant que fantassin. Certaines scènes dessinées après coup sont visiblement le produit d'un effort de composition d'après des règles inculquées : ainsi « *La mort du lieutenant Capide, sacrifice d'un officier entraînant ses hommes à l'assaut* » et « *L'attaque du bois de la Voisogne* » reconstituant la mort tragique de Louis Ouvrier le 23 septembre 1914.⁶³⁵

D'autre part des dessins plus longs au fusain, à la sépia, à la mine de plomb, à la plume, à l'aquarelle ont progressivement fait apparaître une distance, du moins une maturation de l'image différée, mûrie et reconstituée sur le papier et dans la mémoire. Plusieurs exemples nous révèlent cette maturation due à une temporisation. Certains carnettistes ont fait abstraction de la couleur. Ce fut le cas de Gustave Courbet dans son carnet à la prison Sainte-Pélagie, de Zoran Mucic⁶³⁶ ou d'Arthur Goldschmidt⁶³⁷ dans leurs dessins en camp,

⁶³³ A. Ouvrier, *Un mitrailleur à Esnes*, carnet de guerre D, 29 mai 1917, Cf. cahier d'images, p.79-80, *Couleur expressive ou subjective*.

⁶³⁴ T. Lamazou, *Femmes du Monde*, Australie 2007, Cahier d'images, p. 49, *Portraits consentis*.

⁶³⁵ Cf. Cahier d'images, p. 74, *La vision panoramique*.

⁶³⁶ Zoran Music

⁶³⁷ Arthur Goldsmith, exposition de ses carnets de dessin au camp de Teresienstadt, *Puisque le ciel est sans échelle*, avril - juillet 2015, au Centre d'histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon.

qui n'avaient que des moyens que l'on peut qualifier de sommaires : fusain, crayon, lavis d'encre noire ou sépia⁶³⁸.

Les scènes pausées, en particulier les paysages, sont propices à l'émergence des couleurs à des fins descriptives. Delacroix a recours à la légèreté de l'aquarelle pour traduire la forme et les couleurs de la végétation comme des plans lointains. Dans l'observation des costumes, il ajoute le même rouge très vif que pour les selles⁶³⁹. Quand il dispose d'un temps plus long, l'artiste pousse l'étude de la structure et de la couleur d'une de ces selles⁶⁴⁰.

Quand Félix Ziem croque les toilettes des coquettes russes⁶⁴¹, la couleur déposée par tache est signalétique, très différente des nuances qui apparaissent lorsque le temps permet l'étude des étoffes. C'est un tableau d'un humour acide par la couleur vert foncé des tenues des *Prisonniers boches*⁶⁴² alignés à faire des travaux forcés que dépeint Adrien Ouvrier. Par contre, pour retravailler dans l'atelier de campagne *Un mitrailleur à Esnes (en Argonne)*⁶⁴³, il choisit attentivement les couleurs pour constituer une mosaïque lumineuse et gaie. Mathurin Méheut et Renéfer définissent le bleu horizon des redingotes des poilus sur un dessin en noir et blanc. Leur regard s'arrête sur les parois des lieux de repos pour produire des études qui nous révèlent l'alternance des temps d'observation et des déplacements forcés correspond au le temps écoulé. Courbet avait représenté au fusain sa cellule à la prison Sainte-Pélagie. Quant à Adrien Ouvrier, il a laissé des études techniques extérieures et des ambiances intérieures des baraques Adrian, appréciant leur confort spartiate après les nuits dans les tranchées. En général, la couleur posée marque un moment privilégié quand le carnetiste se concentre et que son image correspond à une imprégnation approfondie sur le motif, avec une mise en œuvre de son matériel favori, boîte d'aquarelle ou de gouache. William Turner multipliait les séquences d'observation rapides pour suivre en bateau, les variations du paysage ou de la lumière. Il a tiré profit des effets propres du médium pour exprimer la sensation visuelle *Le soleil écarlate*, *Les tours vermillon* à

⁶³⁸ E. Delacroix, *Chambre à Meknès*, Albm au Maroc. CAG du Louvre, Paris.

⁶³⁹ F. Ziem, *Quatre femmes*, f°58, rapporté au recto, *Carnet en Russie*, rf 6074, CAG Louvre, Paris.

⁶⁴⁰ E. Delacroix, folios 9, 54, Album 1712^{bis}, CAG du Louvre.

⁶⁴¹ Cf. Cahier d'images, pp. 79 -81, *Noter la couleur*, A. Ouvrier, 27 février 1919, Carnet de guerre D, Musée de Vienne, R. Lauxerois, *op. cit.*

⁶⁴² A. Ouvrier, *Arras, les prisonniers boches, Boulevard Carnot*, 27 février 1919, aquarelle, R. Lauxerois, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴³ *Ibid.* A. Ouvrier, Carnet de guerre D, Musée de Vienne.

*Antibes ou le ciel rose*⁶⁴⁴. Ordonnateur de son temps, Lamazou utilise la gouache et l'aquarelle sur le motif sans nécessité d'écrire précipitamment les noms des couleurs. Il privilégie souvent la gouache diluée pour des scènes animées. Ma pratique carnettiste s'appuie souvent sur les photographies prises parallèlement aux croquis, et lorsque je souhaite compléter les couleurs dans le carnet, je convoque cette mémoire photographique qui permet de revivre l'expérience chromatique enregistrée par le petit écran rétro éclairé ; elle m'inspire pour finaliser une harmonie colorée amorcée sur le motif dans l'objet carnet.

À propos de la couleur dans son installation Documenta au Grand Palais⁶⁴⁵, en mai 2012, Daniel Buren renchérisait :

« La couleur est ce qui est le plus intéressant en art : c'est une pensée vivante qui ne se traduit pas en mots »⁶⁴⁶.

Et Michel Pastoureau compare :

« Aujourd'hui les opinions commencent à diverger lorsque l'homme, en tant que récepteur, se fait expérimentalement remplacer par le simple appareil enregistreur, [...] Pour les sciences humaines, ce qui est enregistré n'est pas la couleur mais de la lumière : la couleur n'existe que si elle est perçue, c'est à dire vue avec les yeux mais aussi et surtout appréhendée et décodée avec la mémoire, les connaissances, l'imagination. Ce que Goethe affirmait déjà dans la troisième partie de sa *Farbenlehre*, publiée en 1810, lorsqu'il posait la question : une robe rouge est-elle encore rouge lorsque personne ne la regarde pas? A cette question fondamentale, il répondait par la négative. Je fais de même. »⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ W. Turner, *Le soleil écarlate*, 13,4 x 18,9 cm, D24666, *Les tours vermillon à Antibes* 14,4 x 18,8 cm D28965, Tate Gallery, Londres.

⁶⁴⁵ Daniel Buren, Grand Palais pour la 5^e édition de Monumenta avec son exposition baptisée "*Excentrique(s), travail in situ*" jusqu'au 21 juin 2012.

⁶⁴⁶ A l'occasion de la création de l'œuvre in situ "*L'observatoire du ciel*" sur les voiles du bâtiment de Franck Gehry à la fondation Louis Vuitton, 27 mai 2016.

⁶⁴⁷ M. Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, chap. *Qu'est-ce que la couleur ?* Paris, Éd. Seuil, 2010, p. 239.

Chapitre IV.

Un objet manipulé

1. La dimension haptique du carnet

Ce mode de connaissance tactile suppose la déliaison de la matière, le papier et de la forme, le livre. La dimension haptique du carnet attire notre attention sur deux aspects distincts : d'une part, la nature propre des éléments rapportés sur le support et de l'autre, la dimension constitutive d'objet. En effet, l'album *Noa Noa* de Gauguin a été l'album précurseur de collecte de surfaces et de supports rapportés, complétant le texte avec de nouvelles images, produites pour transmettre son immersion de plus en plus profonde dans la culture maorie. Gauguin avait adopté la forme du livre pour y coller des papiers récoltés – estampages de motifs polynésiens, papiers d'emballage en provenance du Japon, aquarelles réalisées sur d'autres papiers, de photographies qu'il avait emportées depuis la France pour être ses « compagnons de voyage »⁶⁴⁸. Lors de son premier séjour à Tahiti⁶⁴⁹, cette documentation lui avait permis de créer, dans son laboratoire en exil, des filiations ou des familiarités pour rédiger une première présentation de son expérience tahitienne par le rapprochement avec d'autres images. *Noa Noa* ayant acquis le statut de trésor national depuis le 26 novembre 1929, date de sa transmission au Musée du Louvre par Georges Daniel de Monfreid⁶⁵⁰, est exclu du prêt en raison de sa fragilité, et c'est par le fac-similé que j'ai eu la sensation haptique du corps de l'ouvrage et du fil du récit. Cette œuvre avant-gardiste a influencé la pratique contemporaines des carnettistes qui utilisent spontanément tous les supports offerts sur place – pages imprimées dans l'écriture locale, images publicitaires disponibles à profusion – comme autant de supports substitués au papier du carnet, qui ajoutent leur note d'exotisme et d'authenticité, et proposent une expérimentation graphique. Le plaisir naturel de la découverte par le toucher est sollicité par la quête exploratoire du terrain. Pour enrichir l'herbier ou l'inventaire collecteur, ethnographique et scientifique, ils rapportent à la fois l'échantillon à l'échelle réelle, et la preuve des procédures exploratoires comme le prélèvement direct de matériaux. Pour revenir à la comparaison avec le miroir, la surface du carnet reflète de cette manière

⁶⁴⁸ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p.

⁶⁴⁹ Catalogue d'exposition, *Gauguin, L'Atelier des tropiques*, op. cit.

⁶⁵⁰ *Id.*

directement l'environnement hôte. Le sens du toucher informe sur la consistance, la forme, les dimensions, le poids, l'orientation. Il est rarement utilisé « à l'aveugle » : la vue, l'odorat, et même par l'ouïe vérifient l'information avant de prélever le matériau. Par exemple, ayant foulé du sable tamisé dans une cour de ferme nubienne, Lamazou en colle des grains sur son album, pour expliquer leur densité plus lourde, plus résistante à l'action du vent. C'est aussi un réflexe de voyageur qui emporte un souvenir. Face aux « Piliers de Salomon » dans la vallée du Jourdain en Israël, j'ai dessiné dans un cadre sableux et les sables colorés collectés dans ce parc naturel de Timra proche de la Mer Rouge, ont complété mon dessin au retour. L'échelle de la page focalisent sur les qualités formelles des matériaux collectés. Parfois, leur mise en scène s'inspire de techniques artisanales comme la mosaïque ou la marqueterie. Dans un atelier d'état de tissage de tapis à Zulāï⁶⁵¹, des brins de laine ramassés sous le métier à tisser d'une tisserande turque, m'ont donné l'idée de tapisser le premier plan de mon croquis, peut-être parce que nous avons été sollicités à caresser les tapis qui nous étaient présentés. Dans son carnet en Grèce⁶⁵², Lamazou a disposé des fragments d'algues au premier plan devant le dessin en perspective d'un village de pêcheurs comme s'il était les pieds dans les vagues. Dans son carnet en Egypte, c'est un peu de haschich qui est collé à côté du fumeur de *chicha*⁶⁵³. Au retour, fragments organiques ou minéraux sollicitent l'odorat et le toucher entre les pages tournées. Le carnet de voyage fait office d'herbier ; parfois c'est seulement l'empreinte du motif qui est conservée, par la magie de l'aquarellogramme⁶⁵⁴. Pour préserver « les fragments du bout du monde » au fur et à mesure de leur récolte, Cécile Filliette suggère de les classer à l'aide d'une pochette à diapositives, transformé en aide-mémoire infaillible pour certains. Le carnet devient reliquaire du voyage, au sens de trésor unique, un objet *ex-voto* qui concentre matériellement tous les temps du voyage.

Les détails d'éléments végétaux peuvent être suggérés par leur empreinte picturale, une manière de radiographie sur papier qui révèle leur structure en redéfinissant leurs contours⁶⁵⁵. L'échelle de représentation du motif, la pertinence du moyen d'expression questionnent le spectateur-lecteur, qui vérifie par le toucher ou fait un effort visuel d'accommodation pour comprendre l'origine et la matérialité de la trace. Une vue

⁶⁵¹ Cf. Cahier d'images, p.98, *Indices culturels dans le carnet*.

⁶⁵² Cf. Cahier d'images, p.99, *Prélèvements naturels dans le carnet*, T. Lamazou, *Carnet en Grèce*, 1998.

⁶⁵³ *Ibid*

⁶⁵⁴ *Id.*

⁶⁵⁵ Cf. Cahier d'images, p. 98, H. Sorbé, *Aquarellogramme*.

d'ensemble balayant la surface globale peut ignorer le détail. Ceux que Turner note dans ses aquarelles et réinterprète dans ses œuvres à l'huile, magnétisent le regard et impose au spectateur différentes positions pour accommoder sa vision⁶⁵⁶, à la manière dont l'artiste avait lui-même exploré les différentes profondeurs de champ sur le motif. L'artiste installateur Samuel Rousseau, connu pour ses détournements d'objets à des fins de mises en scène de l'image, a créé une série de peintures sur le thème de la rencontre violente avec une mouche⁶⁵⁷ ; l'échelle du motif redéfinit celle de la silhouette humaine, obligeant à accommoder de très près pour apercevoir le détail infime devenu la thématique de l'œuvre et le focus de l'image. La problématique est celle de l'échelle d'un impact de mouche qui invite le spectateur à se rapprocher physiquement du support : il est alors moins ébloui par la surface blanche du papier et perçoit nettement le motif, qu'il hésite à toucher car il est répulsif.

Dans l'obscurité, la main se repère par rapport aux limites du support, et cette dimension haptique du carnet est importante pour dessiner. En effet la sensation de l'objet engendre une mémoire de ses dimensions lorsque le dessinateur établit le contact orthogonal de l'outil traceur avec le papier d'une main, et maintient le format de l'autre. Le toucher offre une expérience du support, pour dessiner à l'aveugle dans le but d'entraîner la mémoire visuelle et d'aller à l'essentiel pour épurer le dessin. En effet, il est impossible d'installer les détails superflus à l'aveugle, si on n'a pas créé l'image du dessin mentalement. C'est un réflexe spontané pour dessiner pendant des spectacles ou de nuit, quand on ne peut vérifier son tracé. En éduquant cette capacité de vision synthétique, on dessine à l'aveugle, sobrement, d'une ligne souvent continue car elle garde le contact avec la surface ; c'est un peu le principe de la suite Collard de Picasso⁶⁵⁸. Pour s'aider dans l'obscurité, le carnetiste peut utiliser un feutre argenté ou blanc sur papier noir, qui réfléchit la lumière dans la pénombre. Cet outil m'a facilité l'enregistrement de mes souvenirs lors d'une visite de grottes ornées⁶⁵⁹. Une manière encore différente d'utiliser le carnet est l'épigraphe ou plus généralement la technique de l'estampage ; elle capte l'empreinte pour conserver formes et motifs à leur échelle réelle ; Paul Gauguin a ainsi fixé les bois gravés polynésiens, en

⁶⁵⁶ Cf. Cahier d'images, p. 111, *Transposition des images du carnet*.

⁶⁵⁷ Samuel Rousseau, *Les Mouches*, aquarelle et trace de mouche sur papier aquarelle, 13 x 19 cm, 2004, coll. Arthotèque, Maison du Livre, de l'Image et du Son de Villeurbanne, Cf. Cahier d'images, p. 68, *L'échelle du motif*.

⁶⁵⁸ Cf. Cahier d'images, p. 27, *Du visage au masque*.

⁶⁵⁹ Cf. Cahier d'images, p.17, *Papier noir*.

appliquant des feuillets libres sur le bas-relief. Il ne s'est pas privé par la suite de recolorier les « empreintes obtenues » pour les rendre plus belles. Il m'est arrivé d'utiliser ce procédé pour différents relevés in situ— bas-relief de tombe égyptienne— ou postérieurs au voyage pour figurer en trompe l'œil des pièces de monnaie étrangère et documenter le carnet sans y coller les objets.

En comparant mon carnet d'Egypte avec celui de T. Lamazou, mon carnet de Turquie avec celui de Stéphanie Ledoux, mon album de Chine avec celui de Nicolas Jolivot, je retrouve une manière de regard du dessinateur formé par son apprentissage et sa pratique révèle ses motivations particulières. Sur le vol Bâle-Tel Aviv, ce sont leurs rites qui ont rassemblé les passagers Israélites, ensemble ils ont dédaigné les consignes de sécurité pour pratiquer la prière au lever du soleil en moment précis du décollage, déclenchant mon dessin sur le carnet de voyage. Comme les caricatures de rue de Léonard de Vinci ou les silhouettes découpées du XVIII^e siècle, c'est mon point de vue subjectif que révèlent mes croquis.

2. Un support complexe

Le pli central comme principe de présentation est l'axe de symétrie du diptyque. Aussi toute image composée sur la double page restera duelle : une partie gauche et une partie droite, une partie haute et une partie basse. Le carnetiste ne peut en faire abstraction surtout si sa technique nécessite un temps de séchage, à moins qu'il joue avec le principe du monotype en refermant son carnet sur l'image fraîche.

Titouan Lamazou utilise très souvent la double page comme dispositif pratique de dessin. En guise de chevalet, l'artiste installe sur ses genoux le carnet relevé verticalement pour réaliser le portrait sur la double page in situ. Le format 2x45x37 cm propose un beau développement pour l'attention du peintre à son modèle. Plus adapté à la rencontre que la toile, le papier présentera un portrait dans lequel le sujet se retrouvera, le matériau choisi étant plus familier à sa condition matérielle et sociale. Le feuillet relativement rigide tendra au sujet un miroir facile à contempler ou à manipuler dans les contraintes du voyage. Le peintre voyageur, troubadour savant bien que nomade, est souvent perçu à travers son art comme riche. Titouan Lamazou adapte son format et son écriture et bricole un support adapté à chacun de ses personnages, par exemple horizontal pour un modèle allongé telle une Olympia.

Le premier pas dans l'infini dicible de la page est un geste qui la fait basculer vers l'inconnu : c'est l'engagement dans la surface de tous les possibles, dont le ratage, l'échec relatif. Et le carnet est cet espace de liberté et d'expérimentation sans effort ni enjeu, qui sacrifie les pages à l'aventure expressive qui est après tout un jeu expressif du Je. Chaque page sera investie d'une fonction particulière : page d'entraînement, page d'échauffement, page de notes, page d'échange, page de maîtrise, utilisée recto ou verso, recto et verso ... La ligne est-elle posée pour limiter une surface à priori ou pour définir un contour a posteriori ? Délimiter la frontière entre l'intérieur et l'extérieur d'une forme par un tracé sur fond blanc constitue une étape déroutante, qui dissocie la surface plane en deux plans distincts. Faut-il tracer d'abord au crayon, ou à la craie aquarellable ou est-il plus rassurant de peindre directement à l'aquarelle ou à la gouache ? Titouan Lamazou procède en commençant par installer la silhouette : il appréhende ses modèles par leur surface, c'est à dire qu'il en remplit la silhouette d'un à plat de gouache foncé plus ou moins opaque, puis à l'intérieur de cette surface –qui apparaît en effet comme une présence absente – il épannelle le volume de la tête, parfois du buste, distinguant différents plans gradués de l'ombre à la lumière. Il reconnaît sur l'être singulier qu'il étudie la topographie du crâne, qui le guide pour tracer les creux en valeurs sombres, pour signifier les reliefs en réserve de papier blanc ou par des à plats éclaircis. Cette manière fait émerger les modèles à la peau sombre en avant du papier blanc. Souvent le peintre redéfinit la silhouette par un à plat opaque qui peut être clair, ce qui crée comme une aura autour de la tête du modèle et l'anime dans les portraits haïtiens. Pour des modèles à peau plus claire tels les Japonais, Titouan Lamazou avait confectionné son support en assemblant des étiquettes de vin et un fragment de set de table avec des inscriptions en français.

3. Carnet reliquaire et sublimation du butin de voyage

Le carnet collecte et métamorphose en document les traces du réel glanées en voyage pour les rapporter un peu de sable, quelques brins de laine ou des poils d'animaux : on veut rapporter ce qui séduit et qui régénèrera les sens. Le petit format focalise l'attention sur leur nature, leur texture, et souvent le texte prélevé et traduit. Ce qui était résiduel devient métonymie comme à travers l'oculaire d'un microscope.

Les contingences du voyage et de la matérialité des objets conduisent à faire un tri de ce qui peut être emporté et conservé. Je jette mon dévolu surtout sur des images : flyers,

tickets d'entrée, étiquettes et emballages, cartes postales. Chaque carnettiste tient un peu du voyageur de commerce qui achète pour rapporter. Albrecht Dürer avait noté tous ses débours, la forme et le coût de ses transactions dans son journal de voyage créant un document précis qui a permis de connaître ses goûts, ses pérégrinations et rencontres, ses gains et notes de frais, le contexte de création, d'échange ou de don de ses œuvres de voyage_. Ses dépenses d'esthète curieux d'objets insolites et exotiques : cornes de buffle, sabots d'élan, cannes à sucre et même un babouin...sont autant de témoignages sur le monde à la découverte duquel il était parti. La lecture du journal de Dürer révèle :

« L'artiste et le simple voyageur du XVI^e siècle, confronté aux aléas des barrières douanières et des transactions avec les convoyeurs, désarçonné par les variations de poids, mesures et changes, ébahi par ses découvertes ... Ne se souciant pas d'être lu, Albrecht Dürer se montre sans fard, et sans détour, dans son orgueil d'artiste et sa candeur de curieux, dans sa vigilance professionnelle et ses déboires financiers, émouvant parce que vivant, naïf parfois, et non figé dans une pose.»

Quels objets vont accompagner le voyageur et gagner le statut d'indices ? Souvent la documentation fournie à chaque pas envahit le touriste qui doit trier parmi les tickets, prospectus, fragments préfabriqués, pour recueillir ceux dignes d'être conservés sous forme matérielle. Que prescrit l'orthodoxie du carnet de voyage ? Titouan Lamazou adopte comme fond de travail et arrière-plan des imprimés publicitaires, un set de table publicitaire, un article de journal, un ticket de musée prestigieux, qu'il sédimente en leur appliquant des couches de gouache. Les timbres locaux, le journal météo, les cartes de visite, billets de banque, fragments manuscrits se retrouvent aussi en bonne place sur les pages du carnet...Ici le carnettiste se distingue par son opportunisme du peintre voyageur ; le premier cherchera in situ l'indice matériel qui donnera la couleur locale à son œuvre, la rendant unique et documentée, le second cherchera à ressentir l'ambiance, l'atmosphère, le mouvement, et s'attachera à une personnalité emblématique. Dans mon carnet quotidien tenu à l'hôpital, j'avais recueilli les menus pour les transformer en feuillet, les emballages de médicaments ou opercules de yaourt pour jouer de leur surface miroir. Jour après jour, le matériau transposé et recyclé a régénéré mon récit en lui donnant son relief, le carnet devenant théâtre de la mise en scène des matériaux collectés.

Le cirque d'Alexander Calder, est une œuvre performance dont les matériaux issus du quotidien sont sublimés par la poésie et le mystère du projet, et renvoient le spectateur à sa propre expérience des matériaux. L'expérience personnelle du carnettiste utilise le

vocabulaire de ces matériaux familiers pour créer un territoire d'échange. Certains carnettistes écartent ces traces résiduelles ne rapportant qu'une interprétation dessinée de leur voyage : ainsi Troub's, Wolinski, Cabu plus proches de l'univers purement graphique de la bande dessinée. Pourtant les documents indiciels tels les cartes de transport, plan de ville, ticket de musée, emballages de produits locaux éclairent le visiteur sur la stratégie de communication et la politique culturelle du site ou du pays. L'artiste Wim Delvoy a constitué une exposition de sa collection quasi exhaustive de boîtes de fromage vache qui rit à destination de tous les pays du monde; les variations de présentation de l'emballage sont déclinées en fonction des attentes et des goûts locaux.

Un billet de bureau de change utilise les caractères typographiques locaux et nous informe sur la valeur respective des devises. Tickets de transport ou d'entrée dans les musées valent parce qu'ils attestent du passage dont ils feront foi *hic et nunc* et *ad futuram*, devenant les émissaires dans la langue de leur pays, au retour du voyageur. Ainsi sur le ticket du funiculaire, deux chamois se profilent au premier plan sur le filet argenté de la rivière Inn qui traverse la ville d'Innsbruck, ils sont les symboles du Tyrol contemporain mêlant nature et culture.

Le carnet recueille aussi les autographes, témoignages graphiques divers ou indices des espaces-temps d'autre nature (autocollants, empreintes. qui attestent des rencontres dans le temps du voyage. Ces échantillons de culture cautionnent auprès de ceux à qui le voyage est conté.

Document légitime dans le carnet de voyage, une note d'hôtel rédigée de droite à gauche en arabe est aussi pittoresque que le croquis de l'hôtel. Le carnet reliquaire se laisse aller à l'art dit brut_, offre ses ex-votos, est toujours en quête de reconnaissance, toujours prompt à proposer de nouvelles données du réel, à travers des matériaux insolites mais intégrés par les pratiques d'art contemporain tels l'art pauvre, le mail-art, la performance, l'art conceptuel pour lesquels l'art et la vie s'enlacent intimement. Depuis le début du XXème siècle, ces matériaux mis en œuvre de façon d'abord provocatrice, ont été acceptés dans leur sens puis dans leur forme. Papiers collés dadas, objets détournés, matériaux négligeables et sales, poussière. Entre reliquaire et catalogue, poubelle et classeur, le soufflet de mon carnet est gonflé des indices et scories du voyage accumulés pour leur valeur de témoignage. Les œuvres produites en atelier ou in situ, détournent aussi des

objets et matériaux, restes ou recyclages, triviaux ou déchus, généralement fragiles ou éphémères, pour les réinterpréter en transcendant leur fonction de départ. Olivier Blanckart exploite ainsi les qualités⁶⁶⁰ du ruban adhésif dans des volumes anthropomorphes à l'échelle 1. Le ruban adhésif collé sur du vide, simule une enveloppe vide comme une mue. Tony Cragg⁶⁶¹ redonne sens à des fragments d'objets multicolores en plastique en les organisant en rébus figuratifs. Des restes quotidiens improbables, morceaux de plastique, coton tige, fragments de meubles, d'objets consommables⁶⁶² sont assemblés par l'américaine Sarah Sze⁶⁶³ en structures fragiles. le carnet de voyage partage ce principe de détournement d'objets et de fragments résiduels ou usagers. A l'intérieur de son petit format comme un écrin, il pose comme une loupe sur les informations matérielles et immatérielles véhiculées par les fragments prélevés. A mon retour ces échantillons du bout du monde manifesteront leur exotisme dans mon atelier quand ces derniers venus deviendront les tesselles d'une mosaïque de papier, me permettant de reconstituer le voyage tel un puzzle. Pour mon album en Israël, le matériel constitué par une collection de flyers publicitaires en hébreu et en anglais format 7x4cm et par une double page de journal palestinien a servi à créer la couverture de l'album, une manière d'accommoder les restes. Trouver l'inspiration sur un bout de papier ramassé devient une manière de style pratiquée par Titouan Lamazou dans ses carnets de voyage publiés en 1998, reprise par Stéphanie Ledoux dans son carnet d'Istanbul. Ils poursuivent la voie ouverte par Paul Gauguin à Papeete à la fin du XIXe siècle. Les matériaux trouvés sur place constituent le support de création pour les portraits d'habitants auxquels ils les proposent comme un miroir dans lequel se reconnaître, ainsi qu'en témoignent les films tournés par leurs assistants.

⁶⁶⁰ O. Blanckart, né en 1959 à Bruxelles, *Remix pour le temps présent*, bande adhésive, œuvre présentée à la 2ème Biennale d'art contemporain de Lyon, en 1998.

⁶⁶¹ Tony Cragg, né en 1949 à Liverpool, artiste dans le courant de la Nouvelle Sculpture Anglaise, a représenté la Grande Bretagne à la Biennale de Venise en 1988. il a été le recteur de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en Allemagne de 2009 à 2013 ; il réside à Wuppertal en Allemagne où il a créé un parc de sculptures en 2008.

⁶⁶² H. Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Éd.Balland, 1981, définition de l'anti-art : « Les tromperies dominantes de l'époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images ».

⁶⁶³ Sarah Sze (née en 1969 à Boston), *Untitled (Portable Planetarium)*, sculpture éphémère réalisée in situ, petits objets du quotidien, Biennale d'art contemporain de Lyon 2009.

4. Études d'objets, une ambition documentaire

Les études d'éléments inanimés ou natures mortes sont l'indice d'un temps de pause en voyage ; à la différence des portraits humains ou animaux, elles ne renvoient pas uniquement à l'observateur sa présence en miroir mais révèlent sa polarité vers certains objets, pour leur apparence, leur ingéniosité ou leur fonctionnalité. En effet il lui faut consacrer une observation prolongée pour détailler les qualités formelles d'un objet en plan rapproché ; Muriel Hewak remarque que :

« Les croquis de Dürer notent le familier aussi bien que l'insolite [...] »⁶⁶⁴.

Plutôt que de décrire par des mots, le peintre allemand avait plus vite fait de dessiner les objets domestiques avec un croquis perspectif et des indications sur les matériaux en « artisan intéressé par les travaux en cours, pour leur qualité, leur technique, autant que pour leur aspect économique »⁶⁶⁵. Muriel Hewak relève le commentaire de Dürer sur les trésors mexicains qu'il découvre à l'hôtel Nassau de Bruxelles « un art vraiment prodigieux, de la subtile ingéniosité des hommes vivant dans de lointaines contrées »⁶⁶⁶

Christine Peltre qualifie de premier indice de la fascination pour la qualité de l'artisanat⁶⁶⁷, l'attention des peintres orientalistes. Lors de son séjour au Maroc, Delacroix note :

« On voit passer sous ses yeux et sans transition les objets les plus imposants et les plus ridicules. Il faudrait pour ainsi dire changer de plume à chaque instant (... »⁶⁶⁸

Dans son étude de l'oud et la selle arabes aquarellés, Delacroix retient un savoir-faire, une esthétique et une technologie dont il veut témoigner.—une table, un mortier, et des pichets⁶⁶⁹, en vision plongeante. Les pots représentés sont sans doute en métal, avec un couvercle articulé mobilisable par pression du pouce ; la table est massive, un plateau rectangulaire soutenu par deux pieds découpés en forme de volutes et maintenus par une traverse, elle-même fixée par des chevilles de bois et soutenant le plateau par un axe massif tourné.

⁶⁶⁴ M. Hewak, S. Hugue, A. Dürer, *Le journal de voyage aux Pays Bas*, op. cit.

⁶⁶⁵ Id. p. 9.

⁶⁶⁶ Ibid.

⁶⁶⁷ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p. 62.

⁶⁶⁸ L. Beaumont-Mallet, *Les souvenirs dans le Maroc de Delacroix*, op. cit.

⁶⁶⁹ A. Dürer, Album 1, 11,5 x 17,6 cm, 1521, *British Muséum*, Londres.

Pour la « selle arabe », il en indique tout d'abord les différents éléments et s'applique ensuite à en détailler le décor pour conforter sa connaissance de cet objet universel mais d'un usage vernaculaire. Ses études sont des modes personnels de décryptage de son environnement physique et culturel. Pour faire connaissance d'un oud, instrument inconnu, Delacroix a réalisé deux dessins détaillés de face et de profil en pleine page qui insistent sur la vive coloration rouge orangé de la caisse de résonance rebondie comme un ventre. Ont-ils été un moment de méditation sur la musique orientale ? Le peintre cavalier auquel le pacha Moulay offrit un étalon, avait consacré une pleine page de son album à l'étude à l'aquarelle d'une selle arabe. Pour représenter le motif de tissage de la sacoche, l'artiste avait pratiqué une manière de sgraffite, une technique reprise de la décoration céramique⁶⁷⁰ ; en utilisant sans doute l'extrémité du manche du pinceau pour aller au plus vite, il avait gravé dans l'épaisseur du glacis humide juste déposé. Il a tracé de cette façon une sorte de sillon dans l'épaisseur des pigments rouges, pour souligner le motif répétitif par soustraction de la couleur sur le blanc du papier. Sensible à la beauté singulière de l'objet, Eugène Delacroix en avait traduit la matière en transposant un faire spontané de praticien de la peinture à l'huile dans une technique jusqu'alors confinée à des effets aériens. L'anglais Richard Parkes Bonington l'avait initié à l'art de l'aquarelle particulièrement adapté aux contraintes du voyage et de l'exil. La réflexion du support est exploitée dans une économie du métier et requiert le « regard tactile » du spectateur. Cette subtilité du faire témoigne de la poïétique composite de l'artiste en matière d'aquarelle, technique utilisant conventionnellement la superposition de glacis transparents. Mes propres visites dans les musées sont à l'origine de collections de dessins au hasard de mes déambulations, de mes goûts et de mon humeur ; les dessins page après page d'oeuvres d'art – sculptures, céramiques et tableaux - sont prétexte à légende. Par l'analyse dessinée, je comprends les relations de forme et de fonction pour les céramiques, de plein et de vide dans les sculptures, de composition dans le plan pour les peintures. Cette documentation trouvée remplit alors le carnet, catalogue de mon propre musée imaginaire⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ E. Delacroix, *Album au Maroc*, rf 1712^{bis}, folio 56, CAG Louvre, Paris.

⁶⁷¹ N. Durand, *Carnet à Amsterdam*, 2014, *Carnet au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, 2015.

5. Le carnet espace de méditation en voyage et laboratoire de recherche

La page blanche inspire l'écriture et la notation en général, et garder son support à portée de stylo offre une surface d'expression qui libère l'esprit. Ainsi le carnet invite à une forme de méditation, car présent et passé récent s'y trouvent superposés. Le présent s'étoffe des sensations de dépaysement qui interpellent. Le dessinateur improvise la succession des motifs. De nombreux carnets font une part importante au repos, aux portraits dérobés des passagers endormis en train ou en avion, parce que le carnetiste apprécie de s'appliquer à une observation prolongée et reposante, et s'absorbe dans celle de ceux qui sommeillent et dont la vigilance est désamorcée. La surface réfléchissante et horizontale de l'eau que W. Turner avait déclinée à différentes heures de la journée, n'est-elle pas la figure allégorique du calme ?

Pour les peintres du XIX^e siècle partis au Moyen Orient, *le Kief en Acarnanie* signifiait le repos ou la méditation⁶⁷² avec la figure récurrente du fumeur de narguilé. Titouan Lamazou lui a consacré une double page⁶⁷³, thème également présent dans mon propre carnet au Fayoum. En vivant sur place, en se mêlant à la population, l'artiste comprend les usages, et ressent physiquement les particularités du climat. Dans un élan mimétique par l'adoption des coutumes, de la nourriture, des vêtements, il s'adapte à la culture locale qu'il cherche à comprendre dans sa notation dessinée. Il observe par exemple le mode de partage d'un repas, la manière de se dévêtir sur une plage, d'occuper des places en transport en commun et il les retranscrit à sa manière.

Christine Peltre remarque :

« Il n'est pas étonnant qu'en Orient s'élaborent des œuvres longuement méditées fort éloignées du grappillement pittoresque. Du voyage surgissent au gré de la contemplation, des tableaux graves et nostalgiques où se mêlent la physionomie du pays et l'histoire de celui qui le contemple. »⁶⁷⁴

Naturellement, la mémoire procède à une forme de sédimentation et d'oubli des images, certaines se délitent alors que d'autres restent cohérentes, affleurant à la conscience. Dix ans après son immersion en pays musulman, Delacroix décrivait ses souvenirs :

⁶⁷² C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit.

⁶⁷³ T. Lamazou, *Fumeurs de Chicha, Carnet en Egypte*, 1998, Paris, Éd. Gallimard, p. 13.

⁶⁷⁴ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit.

« Tout ce qu'on a vu à Alger a sans doute émoussé beaucoup la surprise qu'on pouvait éprouver à l'aspect de ces charmantes maisons [...] Cependant il a été réservé aux Européens de détruire à Alger et comme à plaisir tout ce qu'il a été possible de la distribution et de l'ornement des maisons mauresques [...] J'ai vu en 1832 à Alger les changements les plus bizarres : dans les superbes jardins du Dey, les orangers ont déjà la racine à l'air. Les allées et le terrain sont dans un affreux bouleversement, les bassins étaient comblés et les sources taries par la rupture des conduites. On s'empessa surtout à percer partout à notre mode sans s'inquiéter de l'horrible chaleur et le papier peint commençait à s'étaler sur les murs à la place des peintures.»⁶⁷⁵

Avec le recul, le peintre voyageur avait compris le bien-fondé et l'usage de l'architecture et de la décoration des intérieurs mauresques.

« Les rues ont été aussi élargies autant qu'on l'a pu pour le passage des voitures ou cabriolets et même des diligences, objets fantastiques pour l'imagination des Arabes.»⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ L. Beaumont-Maillet, *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc, op. cit.*

⁶⁷⁶ *Id.*

Chapitre V.

Le regard rétrospectif du plasticien sur son travail

1. Le réel mis à distance, l'image et le titre

Dans la page, l'image improvisée sur le motif préexiste au titre, que l'artiste définira en fin de représentation. Date et lieu sont alors indiqués et parfois accompagnés d'une signature ou d'un monogramme : A.D. pour Albrecht Dürer, E.D. pour Eugène Delacroix, A.O. pour Adrien Ouvrier. Dans les carnets de guerre de ce dernier, les dessins sont en effet rigoureusement datés, signés et titrés : l'aquarelle sépia de 1918, intitulée – *Coucy le Château : blockhaus des boches* – représente un bâtiment et son reflet dans une mare. Au centre de l'image, un soldat récolte de l'eau insalubre au premier plan d'un paysage de désolation fait de débris et de flaques réfléchissant la ruine du blockhaus. –Intérieur de blockhaus des agents de liaison secteur de Perthes– présente une savante gradation du clair au foncé, de l'extérieur vers l'intérieur de l'abri, fait au lavis à l'encre noire pour inviter le spectateur dans la tanière des soldats comme s'il creusait la surface de papier. Les Tranchées de première ligne⁶⁷⁷ sont représentées par un contraste lumineux intense.

Le titre de l'action dessinée le 19 mars 1915 a été sans affect :

« Mon camarade enfonça sa baïonnette dans la poitrine d'un boche et le tua. Moi j'en attrapai un dans le côté et il tomba également. »

Les mots résument et neutralisent le vécu de la scène.

Le 14 août 1915, Adrien avait précisé sous le croquis au lavis d'encre noire du nouveau casque Adrian :

« On met à la mode les nouveaux casques : une certaine quantité est déjà distribuée. Ils sont de couleur bleu gris comme les canons. »⁶⁷⁸

Le ton choisi ici n'est-il pas cynique pour souligner l'esthétique du casque et son rôle de camouflage et de protection grâce à la tôle d'acier destinée à protéger des éclats d'obus mieux que les képis.

⁶⁷⁷ A. Ouvrier, carnet de croquis 2, collection privée, dans R. Lauxerois, *op. cit.*

⁶⁷⁸ A. Ouvrier, carnet de guerre 1914-1915, Musée de Vienne.

Sur la page, dessins et textes improvisés s'organisent par des liens sémantiques dans un équilibre visuel. Certains carnettistes concentrent les notes écrites en vis à vis de la page dédiée au croquis, pratiquant un usage du carnet inspiré du cahier de travaux pratiques, dans lequel la page quadrillée est dédiée à l'écrit en alternance avec une page de papier dessin dédiée aux illustrations. Lors des visites de musée, je note les titres des tableaux ou autres œuvres que je croque page après page, constituant un petit musée d'images et d'objets qui m'interpellent. L'écrit relève la référence donnée sur le cartel et parfois transcrit l'impression ressentie en présence de l'œuvre ; l'écriture est plus ou moins soignée selon qu'elle est pour soi ou pour transmettre. D'autres textes sont constitués des fragments prélevés in situ, copiés de l'alphabet du pays visité—une manière de lexique— ou en core une confidence faite sur le moment au carnet. Ils acquièrent rétrospectivement une valeur équivalente de témoignage sur le voyage, introspective ou de narration. L'atelier de voyage itinérant incite à inscrire rituellement la date et le lieu en frontispice de chaque page dans le but de soutenir la mémoire. Les noms propres ajoutés sont souvent interprétés comme des titres. En voyage aux Pays-Bas, Dürer ajoutait presque systématiquement son monogramme sur chaque feuillet, ce que ni W.Turner ni Delacroix ne faisaient. Parfois Dürer précisait la qualité de son modèle et les circonstances de son travail⁶⁷⁹. Dans les exemples ci-dessous, je reprends la forme de la transcription des auteurs :

« 1521, Katarina, âgée de 20 ans »⁶⁸⁰

« 1520/Voici le beau jardin et l'agréable pelouse à bruxelles vus du palais »⁶⁸¹

Dans ce tableau comparatif, les indications manuscrites de l'artiste ont été interprétées ou résumées par les auteurs Muriel Hewak et Stan Hugue :

Nous pouvons remarquer que Dürer n'avait pas nommé l'animal rencontré dans le port d'Anvers, par contre il avait jugé important de noter les âges respectifs de Paul Topfler et de Martin Pfinzing, peut-être pour les faire coïncider avec ceux de personnages de ses futures peintures d'atelier. Dans le premier cas, l'image suffisait à décrire l'étrangeté de

⁶⁷⁹ A. Chastel, « *Signature et signe* », Revue de l'art, n° 26, 1974, p.p. 8-14.

⁶⁸⁰ A. Dürer, « 1521/ Katherina alt 20 jar » p.ointe d'argent, folio 20 x 14 cm conservé à Florence, *Galleria delli Uffizi*, in M.Hewak, *Albrecht Dürer Journal de voyage aux Pays-Bas*, op. cit. p. 86.

⁶⁸¹ A. Dürer, « 1520/ Das ist zum p.rüssell Der dirgartn und die lust hindn aws dem schloss hinab zw sehn » crayon et encre, folio libren *Akademie der Künste*, Vienne.

l'être rencontré, dans l'autre, le texte rajouté venait corroborer les informations données par les portraits.

À l'île de Pâques dès janvier 1872, Julien Viaud documente par des dessins son Journal⁶⁸² ; leurs titres manuscrits sur le champ sont également interprétés par l'éditeur :

C'est alors le carnet original qui conserve le rapport tissé par le voyageur entre ses notes écrites et celles dessinées ou peintes. De manière générale, l'écriture contextuelle et manuscrite de l'auteur est complétée lors de la publication du carnet par un texte typographié. Les mots font sens sans être forcément lisibles, par leur seule visibilité. Face aux images, ils sont comme des petits cailloux qui ponctuent la page et la lestent. Le chercheur, éditeur et typographe canadien Robert Bringshurst décrit ainsi l'apparition des mots dans la page :

« Les mots écrits sont la partie solide du langage [...] L'écriture est «une condensation de parole évaporée [...] l'écriture est le langage déplacé du mode de la parole ou du geste immédiat vers le mode du souvenir»⁶⁸³

Pendant la Première guerre mondiale, les soldats artistes Adrien Ouvrier et Mathurin Méheut ont scrupuleusement signé, titré et daté chacune de leurs images, qu'elles soient témoignage produit sur le front ou dessin plus léger en permission. Ces œuvres, témoignages neutres ou dessins d'humeur, sont accompagnées de légendes, écrites en une manière de titre synthétique. Dans l'ouvrage catalogue de la première exposition des carnets de guerre d'Adrien Ouvrier, Roger Lauxerois reprend mot pour mot les titres donnés aux dessins originaux, respectant la parole initiale des auteurs. Par exemple, le dessin qui représente un bâtiment en ruine et son reflet dans une mare, avec au centre de l'image un soldat puisant l'eau insalubre, est titré *Blockhaus de mitrailleuse boche, pont Saint-Martin, Coucy le Château, 1918*⁶⁸⁴. Ce titre, parce qu'il les ne décrit pas, euphémise les conditions de survie des soldats. L'action dévastatrice de l'armée ennemie qui a dynamité en 1917 le Château de Coucy restauré par Viollet-le-Duc, n'est pas non plus explicitement écrite. Plus loin, *Intérieur de blockhaus des agents de liaison secteur de*

⁶⁸² J. Viaud, *L'Île de Pâques, Journal d'un aspirant de La Flore (3-8 janvier 1872)*, op. cit., 2011.

⁶⁸³ R. Bringshurst, *La forme solide du langage*, Paris, Ypsilon Editeur, 2011, p. 10.

⁶⁸⁴ Cf. Cahier d'images, *Dessiner l'eau*, in R. Lauxerois, A. Ouvrier *carnets et croquis de guerre*, op. cit., p. 105.

*Perthes*⁶⁸⁵ présente une savante gradation du clair au foncé de l'extérieur vers l'intérieur de l'abri, au lavis à l'encre noire, invitant le regard à plonger dans le terrier humain, la surface de papier travaillée comme on creuse la tranchée tout comme pour le dessin intitulé *ma Cagna Gernicourt*. Le 19 mars 1915, le titre *Mon camarade enfonça*⁶⁸⁶ sa baïonnette dans la poitrine d'un boche et le tua. Moi j'en attrapai un par le côté et il tomba également est inscrit sous l'action dessinée, tautologiquement, comme si le message de l'image – vision de meurtre – pouvait doublement être mis à distance pour expurger l'affect du combattant⁶⁸⁷. Produisant jour après jour une œuvre de témoignage dans laquelle il investissait tout son savoir-faire, le soldat artiste inscrivait ces titres de façon très formelle sur le moment ou peut-être rétrospectivement. Sur un ton différent, le 14 août 1915 après un an de pertes humaines, Adrien Ouvrier écrivait sous le pictogramme du nouveau casque Adrian :

« On met à la mode les nouveaux casques : une certaine quantité est déjà distribuée. Ils sont de couleur bleu gris comme les canons (...) »⁶⁸⁸

Il loue l'esthétique du casque et son rôle de camouflage et de protection grâce à la tôle d'acier destinée à mieux protéger que les képis des éclats d'obus mais y en a-t-il pour tous ? Cette légende transforme-t-elle ce dessin descriptif en dessin d'humeur ? Le langage écrit est parfois étayé par un pictogramme comme dans cette page du carnet au Japon de Nicolas Bouvier⁶⁸⁹, pour désigner un bateau qu'est la jonque, comme la traduction d'un mot étranger par un pictogramme.

Outil rudimentaire et pratique pour communiquer avec les locaux, le lexique est un écrit que l'on retrouve dans les carnets de voyage de W. Turner, Delacroix ou encore Stéphanie Ledoux.

Dans le désert de l'Ennedi, Armelle Mercat⁶⁹⁰ a annoté des pictogrammes de pied et de chaussure avec leurs traductions phonétiques par ses guides tchadiens. Ainsi, le dessin du carnet établit une passerelle entre différentes langues orales. J'avais aussi eu recours à un

⁶⁸⁵ *Ibid.* p. 106, carnet de croquis 2 collection privée.

⁶⁸⁶ *Ibid.* p. 104, carnet de guerre C, Musée de Vienne.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 138, carnet de croquis 1, coll. privée.

⁶⁸⁸ *Ibid.* p. 123, A. Ouvrier, Carnet de guerre, 13 août 1915, Musée de Vienne.

⁶⁸⁹ Cf. Cahier d'images, p.82, *Texte et image dialoguent*.

⁶⁹⁰ A. Mercat, *Derté, Tchad, traversée du désert de l'Ennedi*, du 4 au 18 février 2014, autoédition, 2015, p. 61.

mode hiéroglyphique pour communiquer sur le vent et la direction du bateau avec un capitaine de felouque sur le Nil.

Dürer annotait à la pointe d'argent, W. Turner au crayon, Delacroix au crayon ou à l'encre et à la plume comme la plupart des peintres voyageurs du XIX^e siècle. Adrien Ouvrier écrivait ses titres à l'encre puis signait de la même plume. L'écriture cursive au crayon gras de Titouan Lamazou signe en livrant ses réflexions sur le vif comme dans un journal. Ses images sont assorties de titres dessinés également en couleur à la gouache. Ses carnets édités sont commentés au retour du voyage par un texte typographié ajouté, qui relie les différents médias présentés sur la double page – dessins, photos, collages.

Dans ses *Carnets en Chine*⁶⁹¹, Nicolas Jolivot a pour sa part, conjugué quatre systèmes formels d'écriture manuscrite et typographique, qui distinguent différents temps et fonctions de l'information. Les modes textuels sont inscrits de manière distincte pour l'indication contextuelle de la date et du lieu dans l'image, pour le titre des étapes du voyage à côté du cadre, pour des réflexions rétrospectives à part de l'image, selon qu'elles sont créées simultanément à l'image, avec le recul de la journée comme dans un journal, ou avec le recul du voyage et enfin avec celui de l'expérience accumulée depuis 2005. Le mode textuel varie de la calligraphique à la typographie. Alors que sous les dessins l'écriture est manuscrite horizontalement en français et alphabet latin, ou sous forme d'idéogrammes. Ce sont alors d'étroites bandes de papier collées qui transmettent le récit du voyage manuscrit en lettres latine bâton. Le texte typographié et déposé sur le fond blanc neutre ou sur un « tapis » coloré de papier imprimé chinois donne à lire les réflexions postérieures aux voyages et en particulier les raisons qui l'ont amené à renoncer à la pratique du carnet comme performance sur le vif. Des bandelettes de papier ajustées⁶⁹² en largeur rythment les pavés verticaux de texte superposés devant un fond en papier aux fibres apparentes. Il y a également des mots dessinés, des phrases verticales, une hétérogénéité régie par la stricte verticalité de composition du montage des papiers. Le dessinateur organise texte et dessins en recherchant un équilibre visuel pour intégrer les deux registres sur la page.

⁶⁹¹ N. Jolivot, *Carnets de Chine*, Toulouse, Éd. Elytis, 2014.

⁶⁹² *Ibid.* p. 89.

Certaines disciplines scientifiques préconisent des méthodologies particulières, la page de notes⁶⁹³ écrites en vis à vis de la page dédiée aux croquis ; cet usage du carnet est celui du cahier de travaux pratiques en sciences dites naturelles qui dédie la page quadrillée à l'écrit et la page de papier Canson à grain au dessin.⁶⁹⁴

Qu'il soit recueilli pour soi ou pour témoigner, le texte n'a pas la même fonction et sa mise à plat dans le carnet prend une forme différente, plus ou moins déchiffrable par autrui. En ce domaine, on pourrait établir une échelle de lisibilité partant de l'écriture codée et inversée des Manuscrits de Léonard de Vinci jusqu'à l'écriture soignée et poétique de Gauguin dans son projet éditorial Noa Noa. Dans ses *carnets de voyage*, Georges Wolinski consacre une part importante à l'écrit qui rapporte les paroles et témoignages recueillis dans une écriture script qui habille les croquis à la ligne claire, dans y-un style emprunté à la bande dessinée. L'*Histoire de Seng* apparaît comme dans une énorme bulle⁶⁹⁵.

Ainsi la fonction du texte devient mnémotique, et une note personnelle du moment, s'apparente à une réflexion philosophique. S'il prend la peine de relever une parole entendue, voire une citation in situ, le carnetiste fait un collectage de document oral, qui informera sur ce qui s'est passé dans le lieu visité. Une autre forme de prélèvement textuel, consiste à s'approprier les messages imprimés dans les journaux, titres, images tout comme les étiquettes ou affiches, qui servent alors de décor contextuel pour les scènes dessinées.

2. Convoquer les héritages artistiques en voyage

Son musée imaginaire, alimenté par sa fréquentation des images empruntées aux collections de peintures ou de livres ou aux ateliers de ses contemporains, permet au carnetiste de comparer ce qu'il voit et qui ne correspond pas forcément aux images qui lui ont été rapportées du pays visité. C. Peltre relève que le regard des artistes du XIX^e siècle est filtré par la formation classique philhelléniste :

« L'observation du quotidien est le plus souvent doublée d'une interprétation, qui telle une ombre projetée, vient en amplifier les scènes⁶⁹⁶ [...] Chassériau décrit Alger

⁶⁹³ Cf. Annexe 2, Enquête auprès de carnetistes.

⁶⁹⁴ Cf. Cahier d'images, pp. 5-8, *Formats et supports*.

⁶⁹⁵ G. Wolinski, *Carnets de voyage*, Paris, Éd. Albin Michel, 2006, p. 66.

⁶⁹⁶ C. Peltre, *L'atelier du voyage, op. cit.*, p. 84.

telle une ville de marbre grec⁶⁹⁷, et Goupil Fesquet rapporte que « le chef syrien des chameliers ressemble à un vieillard de bronze antique »⁶⁹⁸.

Sur place, l'artiste fait la comparaison entre ce qu'il croyait connaître et ce qu'il découvre. Aimanté vers une destination et des hôtes inconnus, le dessinateur reporter adopte une démarche d'observation qui va déterminer ses choix iconiques et plastiques.

Delacroix écrit de Tanger le 29 février 1832 :

« Tout cela est blanc comme les sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes »⁶⁹⁹

Il produit une aquarelle qui représente l'enceinte de la ville par la réserve du papier blanc⁷⁰⁰, utilisé également pour le turban et le haït de l'Arabe dont il croise le regard :

« maure à tête très remarquable qui portait un turban blanc par dessus le haït ... Tête des maures de Rubens, peau nette, narines un peu grosses, et lèvres yeux hardis, la mosquée ouverte. La fontaine entourée... »⁷⁰¹

Dans son Journal à l'Île de Pâques en 1872, Julien Viaud s'attache à décrire la morphologie trapue, les articulations noueuses, l'attitude un peu voûtée en appui sur une canne sculptée et la tenue du Pascuan réduite à un étui pénien dans un portrait en plan général. Les contrastes clair-obscur au crayon détachent le modèle de son environnement⁷⁰². L'auteur relate ainsi comment il a été perçu par les autochtones :

« L'idée m'ayant pris de dessiner la figure de l'un d'eux, avec ses tatouages compliqués, l'admiration publique fut à son comble ; il fallut immédiatement dessiner tous les assistants et toutes les idoles présentes, ce qui fut fort long. »⁷⁰³

T. Lamazou, artiste attentif aux nuances de la pigmentation de la peau, privilégie comme technique de campagne, la gouache en tonalités dégradées sur fond noir ou blanc ; il modèle les volumes en s'inscrivant dans la tradition picturale du Caravagisme, et travaille le contraste des plages d'ombre et de lumière avant leurs limites respectives. Le portrait de

⁶⁹⁷ T. Chassériau (né à Saint-Domingue en 1819 - mort à Paris en 1868), séjourna deux mois à Constantine en Algérie, où il fut invité par le sultan d'où il écrit le 13 mai 1846.

⁶⁹⁸ in Bénédite, p. 273, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, p. 131.

⁶⁹⁹ E. Delacroix, lettre de Tanger envoyée à Pierret le 29 février 1832, *Correspondance*, A. Joubin, t.1, 1936-38 p.319. *Vue de Tanger, 1^{er} mars 1832*, Album au Maroc 1756, f°1 r.

⁷⁰⁰ Cf. cahier d'images, p. 26, *L'aquarelle et la réserve du papier*.

⁷⁰¹ Cf. *Cahier d'images*, p. 51, *Portraits de type*, E. Delacroix, note manuscrite et croquis, détail, plume et encre, aquarelle, *Album au Maroc*, rf 1712 bis, f°24v, 1832.

⁷⁰² Cf. cahier d'images, p. 30, J. Viaud, *Indigène*, crayon, *Journal intime à l'Île de Pâques*, 1872, Musée Pierre Loti, Rochefort.

⁷⁰³ P. Loti, *Journal d'un aspirant de la Flore* op. cit. p. 38.

Kalunga⁷⁰⁴, institutrice polynésienne, est élaboré de cette manière par superposition de nuances sur fond noir puis il dépose les reflets de lumière en dernière couche. Quand il interprète le modelé et les ombres du visage de Vumilia, réfugiée congolaise en nuances de bleu⁷⁰⁵, il abandonne l'observation de la pigmentation de la peau et se rapproche davantage d'une vision expressionniste. L'opacité de la gouache permet les repentirs et les ajouts. Quand j'ai réalisé les portraits de mes hôtes kenyans, je souhaitais de cette façon rendre hommage à leur accueil et le choix de l'aquarelle sur fond blanc m'est venu spontanément pour représenter leur sourire et le blanc de leurs dents éclatantes et les éclats de lumière sur leur peau brillante. Quant à Damien Roudeau, en immersion dans la communauté des Compagnons d'Emmaus, il construit les portraits des différentes personnalités⁷⁰⁶ par facettes et volumes emboîtés, à la manière de l'analyse cristallométrique des têtes de Dürer, puis cubiste de Cézanne et de Picasso. Lorsque les dessinateurs européens ont représenté les premiers Indiens d'Amérique, ils leur ont appliqué les canons du corps de l'antiquité gréco-romaine revus à la Renaissance, par Dürer et Vinci. Les proportions des corps étaient représentées très allongées, les silhouettes déliées, et les dessinateurs prêtaient aux Indigènes des attitudes copiées des modèles des maîtres pour décrire les coutumes vestimentaires vernaculaires. Ainsi sur les panoramiques créés par la maison Zuber à Rixheim en Alsace⁷⁰⁷ qui a réutilisé les dessins au Brésil. Est-ce parce qu'il observe intensément ce qu'il découvre, que le dessinateur s'attache moins à maîtriser son style, et que son apprentissage devient plus visible de ce fait ? Delacroix fait des comparaisons avec les bustes de marbre et figures du musée du Louvre européen pour représenter ses personnages indigènes. Dix ans après son retour du Maroc, Delacroix décrit encore les figures du Maghreb qui hantent sa mémoire de la façon suivante :

« On y trouve des mamamouchis aussi plaisants que Shaabahn lui-même ou des figures idéales qui semblent descendre des piédestals pour vous frapper l'épaule. Caron vous cire les bottes, (folio 18), Brutus vous passe votre habit. L'espion du consulat, chargé de rapporter toutes les petites histoires [...] était un grand et robuste vieillard qui offrait l'image la plus parfaite de la force, de la sérénité et de l'habitude du commandement ; c'était Agammenon, roi des rois »⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ T. Lamazou, *Kalunga, Femmes du Monde*, op. cit.

⁷⁰⁵ Cf. cahier d'images, p. 27, T. Lamazou, *Vumilia, réfugiée congolaise de retour à Uvira, Ténèbres au Paradis*, op. cit. p. 187.

⁷⁰⁶ D. Roudeau, *De bric et de broc, un an avec les compagnons du partage*, Les Plans sur Bex, Suisse, Éd.Parole et Silence, 2005.

⁷⁰⁷ <http://www.museepapierpeint.org/exp.ositions/>

⁷⁰⁸ S. Beaumont-Vallet, E. Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, op. cit., p. 111.

Au XIX^e siècle, la beauté exotique des ethnies rencontrées séduisirent Paul Gauguin et Charles Cordier⁷⁰⁹; le premier l'interpréta en peinture et le second fit des bustes modelés quelques peu idéalisés pour en témoigner. Parallèlement aux moulages réalisés en plâtre par des équipes ethnologiques pour documenter leur recherche, ces artistes représentèrent l'autochtone par leur savoir-faire propre d'étranger cherchant à saisir les différences morphologiques et culturelles, les choix esthétiques vestimentaires et de maquillage des modèles. La description précise à la fois littéraire et graphique de Julien Viaud, nous transmet l'empathie que ce jeune homme de 19 ans avait éprouvé pour les autochtones qui l'accueillèrent pacifiquement sur l'Île de Pâques en 1872.

«Et vraiment un peu d'amitié avait jailli entre nous, de nos différences profondes peut-être, ou bien de notre enfantillage pareil.»⁷¹⁰

3. Contempler et jauger sa propre trace

Quand il travaille en public, le carnettiste est confronté aux commentaires des passants. En le voyant à l'œuvre, le curieux commente ou complimente parfois. Ses propres compagnons de voyage sont souvent curieux de sa moisson journalière de dessins qu'ils photographient. Le carnet collecte des images comme des visions qui révèlent les désirs du carnettiste guidé par la culture acquise au contact d'œuvres et par sa formation graphique. C. Peltre définit comme « arrière-pensées »⁷¹¹ ce regard interprétatif du réel qui peut influencer la notation de l'artiste en voyage, quand il découvre la vie au quotidien dans le pays d'accueil :

« L'observation du quotidien est le plus souvent doublée d'une interprétation qui, telle une ombre projetée, vient en amplifier les scènes »⁷¹².

Lorsque la barrière de la langue ne permet pas au voyageur d'accéder au sens explicite des rituels, ses propres références culturelles lui servent de repère. Delacroix écrit à côté d'un croquis représentant un notable drapé dans son burnous :

« Tout cela est blanc comme les sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes [...] Rome n'est plus dans Rome. »⁷¹³

⁷⁰⁹ C. Cordier, collection de bustes au Musée de l'Homme, Paris.

⁷¹⁰ P. Loti, *L'Île de Pâques, Journal d'un aspirant de la Flore*, Saint-Cyr sur Loire, Éd.C.Pirot, 2006. p. 128.

⁷¹¹ *Id.*

⁷¹² C. Peltre, *L'atelier du voyage, op. cit.* p. 84.

Le peintre qui n'était jamais allé à Rome ni en Grèce, se remémorait les références apprises dans les récits ainsi que ses visions d'une Antiquité fantasmée. Grisé par le dépaysement, l'artiste découvre des coutumes vestimentaires qui transforment la silhouette, une manière vernaculaire d'adaptation au climat.

Les coutumes alimentaires sont aussi source d'étonnement et de comparaison. Le carnettiste Nicolas Jolivot s'inspire de scènes vécues dans différentes destinations – Chine, Maroc, Argentine - pour représenter sur le mode humoristique⁷¹⁴, plats et gestes des convives réunis, ne retenant que les traits principaux des mouvements, formes et matières. Le carnettiste arrête son dessin sur les gestes qui le surprennent le plus, les mets qui lui semblent le plus étranges. Les usages et le partage de la nourriture est une question ethnographique fondamentale pour le Musée de l'Homme à Paris, parce qu'elle détermine l'adaptation d'une population à un territoire ou sa disparition.

4. La représentation à l'épreuve du nouveau et de l'inconnu

Représenter l'inconnu, pose la question des moyens graphiques les plus éloquents et suppose un temps de familiarisation ou de révision des moyens pratiques. Proportions et volumes, matières et couleurs, coutumes vestimentaires et de mise en valeur du corps et du visage, confrontent le carnettiste à ses propres usages et aux canons esthétiques de sa culture. Delacroix confie :

« Je serai exposé à dire que les hommes que j'avais sous les yeux me paraissaient alternativement horribles et admirables et j'en dirai autant de leurs usages ; c'est que pour peindre de tels hommes, il faut passer du style admiratif au style familier qui se prête à la peinture des scènes grotesques.»⁷¹⁵

Le recours à différents styles aide l'artiste à décrire le réel. Son étude à la plume et encre sépia, d'une tête d'homme encadrée du capuchon d'un burnous⁷¹⁶ sous trois angles de vue successifs – face, 3/4, profil – est plus incisive que celle à l'aquarelle. Cette dernière technique employée pour le *Portrait d'un Arabe* alanguï, saisit la présence du modèle sur

⁷¹³ E. Delacroix, *Lettre de Tanger, 29 février 1832*, in *Correspondance*, publiée par A. Joubin, Paris, 1936-38, p. 319.

⁷¹⁴ N. Jolivot, *Chifan, on mange en Chine, Nakoul, on mange à Marrakech, A comer, on mange à Buenos Aires*, autoédition, 2010.

⁷¹⁵ S. Beaumont-Vallet, E. Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, op. cit., p. 111.

⁷¹⁶ E. Delacroix, rf 10477 r, CAG Louvre, Paris.

un mode plus emphatique par sa manière picturale, que ne le fait le croquis expéditif du folio cité. Dans l'étude du costume d'une femme juive qui a posé, l'aquarelle développe les couleurs sans s'appesantir sur le modelé et la lumière, ni la personnalité du modèle. L'artiste commente l'apparence féminine. Alors qu'il avait eu en France des modèles masculins orientaux⁷¹⁷ pour documenter ses compositions d'atelier, Delacroix n'avait jamais rencontré de femmes maures en France, et, les côtoyant, il les compare aux femmes qui lui sont familières ou aux descriptions qu'il en a eues.

« Ces femmes sont à la fois belles et jolies et leurs habits ont une certaine dignité qui n'exclut ni la grâce ni la coquetterie [...] L'extrême blancheur du teint a droit d'étonner dans ce climat ; mais comme on le supposera facilement, ce genre d'agrément se trouve surtout chez les Juives qui appartiennent à des familles un peu aisées, qui ne sont point obligées de sortir par la ville à tout instant comme celles que leur condition inférieure force au travail. »⁷¹⁸

Effectivement beaucoup de grâce se dégage des pages successives qu'il a consacrées aux femmes juives, à leur coiffure, et à leurs costumes, à leur maintien, debout ou assises en tailleur à même le sol.

En 1872, Julien Viaud découvrant les habitants de l'Île de Pâques décrivait leur apparence avec force détails qui apparaissent dans ses dessins avec le seul crayon graphite⁷¹⁹:

« Tous ces hommes sortaient comme par miracle de petites huttes tellement basses, qu'elles semblaient incapables de recevoir des êtres humains ; ils agitaient dans l'obscurité matinale leurs lances de silex, leurs pagaies et leurs vieilles idoles. C'était bien là l'île de Pâques telle que je l'avais rêvée ; ces hommes étaient les derniers débris de leur race mystérieuse, et je me crus tombé au milieu d'un peuple de fantômes⁷²⁰ [...] Pétéro est nu, à part une ceinture de mûrier qui remplace l'ancienne feuille de vigne et constitue le costume du pays. Il est petit, lesté et nerveux comme un chat. Ses cheveux ébouriffés sont d'une nuance de rouge inconnue en Europe (un peu comme celle des perruques des momies d'Incas) ; ils sont noués en plume et au-dessus du front par des tiges de scabieuses. Il paraît avoir 25 ans ; sa figure énergique et maigre est d'une forme et d'une expression charmantes quoiqu'un peu diabolique. Ses yeux démesurément grands sont tristes et égarés, ses lèvres épaisses tatouées en bleu. Je ne croyais pas qu'un être humain pût réaliser aussi parfaitement le type rêvé des farfadets [...] Il s'apprivoise, le sauvage à la huppe rouge. Pour nous plaire, le

⁷¹⁷ E. Delacroix, *Portrait d'un Turc avec un turban*, pastel sur papier, 1826, Musée du Louvre.

⁷¹⁸ Id. p. 113.

⁷¹⁹ Cf. cahier d'images pp. 29, 30, J. Viaud, *Indigène*, crayon, *Journal intime à l'île de Pâques*, 1872, Musée Pierre Loti, Rochefort. *Tatouages de cheffesse*, dessins à l'Île de Pâques, crayon graphite, 1872, Musée Pierre Loti, Rochefort.

⁷²⁰ Id. p. 35.

voici qui chante et qui danse. Il est un de ceux que les missionnaires avaient baptisé jadis et il s'appelle Pétéro (Pierre). Le vent, qui augmente au crépuscule, emporte sa chanson mélancolique et tourmente sa chevelure ⁷²¹ [...] Comment se fait-il que je n'ai pas pensé à faire leurs portraits ? Iveritaï a le même genre de beauté que Pétéro : des yeux gris, effarés, trop grands, des cheveux d'une nuance extraordinaire ; d'un brun rouge à la racine, ils s'en vont de teintes dégradées, jusqu'à être blanc à leur extrême pointe, n passant par le blond doré. Marie a les cheveux et les yeux noirs ; elle est délicieusement jolie et montre continuellement ses dents, d'une blancheur nacrée et d'une régularité qui ne sont pas communes dans nos pays. D'ailleurs à l'Île de Pâques tout le monde a des dents semblables. » ⁷²²

Les portraits du carnet ne sacrifient pas en général à la commande, ils procèdent d'un désir ou d'un échange : les circonstances et le dialogue plus ou moins silencieux de l'artiste avec son modèle arrêteront le choix de cadrage, la position par rapport à l'ombre et la lumière, et la pose, le confort du modèle important au peintre. Le documentaire *Femmes du monde* est édifiant, concernant la pratique de Titouan Lamazou, Il montre comment le modèle infléchit l'image que l'artiste tâche de retenir ⁷²³. Les portraits de voyage de Lamazou laissent transparaître les différents stades du travail, depuis le tracé de construction au fusain, puis le lavis coloré à peine recouvert par des tons de gouache superposés, et parfois des rajouts de gouache blanche pour reprendre un contour. Ces tracés sous-jacents de construction des axes et contours des volumes d'enveloppe du visage et du corps, rapportent la position spatiale du dessinateur face au modèle, et la direction de son regard. Le lavis foncé préalable aux à-plats de gouache, rend perceptibles les étapes de la mise en couleur, et la façon dont l'artiste appréhende le volume du visage et la couleur de la peau. Cet exposé plastique du développement du travail est-il une contrainte du portrait sur le terrain, dans un temps de pose limité ?

Dans *Portraits de voyage* ⁷²⁴, Stéphanie Ledoux présente ses dessins dans ses carnets à spirale ⁷²⁵. La disposition en vis-à-vis sur la double page du portrait dessiné et de la photo témoin de la rencontre, incite le lecteur-spectateur à comparer les deux produits, l'un fait de main de femme, l'autre acheiropoïète, c'est-à-dire impliquant une médiation – la lumière par exemple, avec la photographie, ou encore les images que Platon qualifie de « naturelles », ombres, reflets, empreintes, etc. Le modèle photographié a-t-il envisagé la

⁷²¹ *Id.* p. 33.

⁷²² *Id.* p. 69.

⁷²³ Cf. Cahier d'images p. 7, 27, 44, *Portraits consentis*.

⁷²⁴ S. Ledoux, *Portraits de voyage*, "Au Yemen", Toulouse, Éd. Elytis, 2012, pp.92-103.

⁷²⁵ Cf. Cahier d'images p. 47,49.

vulgarisation de son image en France ? Par le commentaire écrit, l'artiste carnettiste fonde son étude ethnologique et partage de manière élargie le butin rapporté d'expédition et peut-être son ressenti. Son dessin témoigne de leurs regards parfois conciliants, parfois distants, ceux curieux des enfants, plus circonspects des adultes, craintifs des femmes, bienveillants ou fuyants hors champ des personnes indifférentes à l'étrangère, lorsqu'elle est observée comme un évènement inhabituel arrivant dans le paysage des autochtones.

« Je n'en mène pas large devant ces postures austères et ces physionomies autoritaires, quand je lève les yeux, alors que cinquante paires d'yeux sont braqués sur mon dessin.⁷²⁶ [...] Pendant ces séances de dessin, on est choyé de petites attentions par les spectateurs de la scène : on nous apporte du thé, un petit tabouret⁷²⁷ [...] Pour la première fois dans ces contrées, j'ai l'impression d'être une bête curieuse que tout le monde regarde et dévisage sans gêne ⁷²⁸ [...] Certains sourient d'autres chuchotent entre eux et rigolent, et les garçons nous adressent sourires charmeurs et clins d'œil. Ils sont curieux, visiblement contents de nous voir, et ne s'en cachent pas. Mais si on leur adresse un sourire ou une marque d'attention en retour, ils rient et se cachent dans leurs mains comme des enfants ! »

En France, Damien Roudeau a rapporté de nombreux visages et postures de modèles consentants sur un mode à la fois respectueux et introspectif en séjournant un an auprès des *Compagnons du Partage*. En effet il combine des plans très rapprochés qui définissent les volumes des crânes, et des plans généraux présentant la personne dans son environnement professionnel. Ce parti pris distant m'avait semblé le meilleur pour aborder des hommes inconnus pendant leur activité⁷²⁹. C'est aussi celui pratiqué par les *Portraits de voyage* animés de Bastien Dubois, illustrés par Stéphanie Ledoux.

D'autres carnettistes graphistes professionnels – Guy Delisle, Nicolas Jolivot, Miguel Herranz, Bruno Pilorguet – se distinguent par leur style empruntant aux techniques de l'illustration, comme la ligne claire de contour ou la composition des scènes en vignettes. Cette manière de noter sur une même page ou sur des folios successifs s'impose pour les scènes de mouvement, qu'il soit celui des modèles, ou celui du dessinateur ; comme Turner superpose des bandeaux pour dessiner les rives du Rhin, vues du bateau, Delacroix multiplie les cadrages pour signifier les différentes rues qu'il découvre à Meknès, Lamazou peint la succession des attitudes des danses haïtiennes, et chaque attitude de danseuse

⁷²⁶ *Ibid.* p. 94.

⁷²⁷ *Id.* p. 96.

⁷²⁸ S. Ledoux, *Rencontres autour du monde*, Éd. Elytis, 2016, *En Birmanie*, p. 84.

⁷²⁹ Cf. Cahier d'images, p.45, 49, D. Roudeau, *Portraits consentis* ; ND, p.

katakali ou classique coïncide avec un nouveau folio dans mon carnet⁷³⁰. Le rythme du motif est transmis par le découpage de la scène, sa répétition, son expression synthétique. Face au spectacle vivant, les croquis elliptiques de danseurs peuvent être produits presque à l'aveugle dans l'obscurité, comme les Indiens dansants de Delacroix, dans son carnet des Pyrénées⁷³¹.

Le portrait contextuel apparaît au milieu d'une scène plus vaste à laquelle le carnettiste participe en la représentant. Dans le carnet du Caire⁷³², Lamazou installe les dossiers de chaises au premier plan du bar *El Fazahi*, comme une invitation tacite faite au spectateur incitant au partage de l'espace. Dans le *Croquis d'un campement entre Tanger et Meknès*, réalisé par Delacroix, l'espace suggéré par la tente de campagne, à bords perdus à gauche et les chevaux dessinés à mi-jarrets situés en face absorbent le spectateur qui se prend à imaginer le premier plan du sol, la profondeur de champ, les limites du format définissant le hors champ.

Le carnettiste adopte souvent les supports et la technique que lui offre la culture qu'il visite. Nicolas Jolivot dessine à l'encre de Chine sur papier de riz dans la tradition de la peinture chinoise. Stéphanie Ledoux quant à elle, privilégie le crayon Conté noir rehaussé de blanc sur des pages imprimées dans l'alphabet du pays. Les portraits de vieilles femmes birmanes rendent les visages comme imprimés, ou transparents à la typographie⁷³³ d'un journal local. Est-ce pour confirmer le type ethnique du modèle, ou un effet de style emprunté à Titouan Lamazou, dans ses premiers portraits de Japonaises réalisés sur affiches et flyers⁷³⁴? Il est agréable de contextualiser des détails d'architecture sur une trame typographiée en langue vernaculaire, dont la composition orthogonale la graphie confortent la représentation, dialogue du lisible et du sensible. Stéphanie Ledoux a fait le portrait d'une jeune fille qui détourne le regard sur fond de factures manuscrites et de coupures de journaux en arabe, au premier plan d'une belle porte voutée avec linteau sculpté de calligraphie⁷³⁵. On se souvient des collages de Picasso, Gleizes, Schwitters au début du XX^e siècle. A propos du style des artistes qui voyagent ou des voyageurs qui le

⁷³⁰ Cf. Cahier d'images, p.71,72, *Dessiner la danse*.

⁷³¹ Cf. Cahier d'images, p. 17, T. Lamazou, *Prêtresses Vaudou*, p.71,72, *Dessiner la danse*.

⁷³² T. Lamazou, *Carnets de voyage*, t.1, 1998, *op.cit.*, chap. *Carnet en Egypte*, p.9.

⁷³³ S. Ledoux, *Portraits de voyage*, *op. cit.* p.p. 13-16.

⁷³⁴ T. Lamazou, *Carnet au Japon*, p. 135, *Carnets de voyage*, t. 1, *op. cit.*

⁷³⁵ Cahier d'images, p. 51, *Portraits dérobés*.

cherchent dans leurs carnets, cette réflexion d'Horace Vernet à la fin de sa vie, est-elle toujours d'actualité ?

« Pourquoi donc ne cesse-t-on de nous dire, quand nous sommes élèves, que la grandeur du style est incompatible avec la représentation scrupuleuse des objets matériels ? [...] Pour beaucoup d'orientalistes renoncer au « style » revient donc à perdre son âme mais en présence de spectacles naturels ennoblis par leur caractère ancestral, il est tentant de traduire directement ce que l'on voit.»⁷³⁶

Le peintre voyageur expose ici, comment lorsqu'il confronté au motif sur le terrain, il lui arrive d'oublier le style pour se laisser inspirer par le motif. Les apprentissages et les tours de main, les copies d'après les maîtres, passent à l'arrière-plan par rapport à la sensation première, à l'inspiration du moment. Dans son étude, Christine Peltre souligne la différence de style entre les peintres voyageurs et les voyageurs qui peignent en Orient au XIX^e siècle :

« La recherche de tels modèles montre bien le problème qui se pose au peintre qui voyage. Plus que ceux des pays voisins, les artistes français définitivement marqués par l'Orient des élèves de David, puis par l'exemple de Delacroix, semblent avoir cherché à concilier l'observation et la tradition ne se résignant pas à renoncer dans leur œuvre exotique à la peinture d'histoire et pour tout dire au style.»⁷³⁷

Sur place, les jeunes peintres trouvent une expérience humaine décalée des images emmagasinées d'après les peintures des maîtres. Christine Peltre relève que le ton des peintures au retour n'est pas le même que celui des lettres écrites sur le terrain. Elles sont des apartés historique et ethnographique qui conservent le témoignage des difficultés de l'entreprise et la rencontre de la réalité. Ainsi en 1876, cette confidence de Charles Blanc :

« Nulle part la misère n'est plus triste qu'en Egypte. »⁷³⁸

Les conditions de la production en voyage retentissent sur le style ; pour réagir face à des motifs éphémères, le carnettiste improvise avec des moyens délibérément modestes. travaille dans des positions incertaines. L'art du carnet est mobile. L'artiste doit pouvoir travailler dans des positions incertaines ou composer avec des circonstances peu favorables voire hostiles. et compose avec des circonstances peu favorables voire hostiles. Parmi les

⁷³⁶ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit., p. 92.

⁷³⁷ C. Blanc, *Voyage dans la Haute Egypte*, 1876, p. 232, cité par C. Peltre.

⁷³⁸ Charles Blanc professeur d'esthétique et histoire de l'art au Collège de France (né en 1813 à Castres, mort en 1882 à Paris) auteur entre autres De Paris à Venise, notes au crayon, 1857.

peintres chinois venus en France au XX^e siècle, deux styles comparables se sont affirmés. Celui de Zao Wou-Ki a cherché une expression différente de la peinture chinoise traditionnelle de paysages. Il souhaite :

« ...inventer un langage qui échappe aux limites des choix du sujet. »⁷³⁹

Reprenant les caractères chinois des inscriptions divinatoires qu'il a trouvés sur des os oraculaires et des bronzes archaïques⁷⁴⁰, pour les intégrer dans ses compositions, il n'en retient que la valeur plastique et s'écarte délibérément d'un style naturaliste. Pour exprimer l'eau par exemple, il utilise un idéogramme de vague, combiné à des effets de dilution de la gouache dans l'encre noire sur le papier⁷⁴¹. De même pour les montagnes, il a un recours à un signe en W, multipliés pour suggérer de façon générique les différentes silhouettes des sommets dans le lointain. Exilé loin de son pays natal, son style opère sur le motif, une sorte de syncrétisme des modes d'expression picturaux. L'autre peintre, He Yifu, professeur aux Beaux-Arts de Kunming⁷⁴², a lui aussi concrétisé son rêve de voyage en France et à Paris, puis a parcouru la Bretagne, et les Alpes avec son carnet. Sur le motif il étudie au crayon des sujets qu'il compose dans des vignettes, comme des maquettes de futures peintures d'atelier. Par la suite, il réalise de grands formats sur papier blanc à l'aquarelle⁷⁴³ et à l'encre. La virginité du support est réservée comme couleur d'arrière-plan pour produire des effets de perspective atmosphérique brumeuse, à la manière des paysages chinois traditionnels dans le format vertical, qui interposent du blanc entre les plans successifs en profondeur. Il retrouve de cette manière la quête de l'harmonie symbolique *shanshui* entre la montagne et l'eau.

En Chine, j'avais ressenti la curiosité des touristes chinois lorsque j'ai aquarellé sur le Lac *Quinghai*, ou peint les Montagnes *Danxia* multicolores à la gouache sur papier noir. Etrangère à leur perception culturelle, mon approche du paysage les intriguait ; alors j'ai compris combien ma technique de perspective occidentale, basée sur le point de fuite unique qui fixe la hauteur de la ligne d'horizon, superposait les plans du paysage de façon très raccourcie. Les peintures chinoises traditionnelles, m'ont semblé, adopter un point de

⁷³⁹ Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, Paris, éd. Fayard, 1988, p. 104.

⁷⁴⁰ Objets de la dynastie des Shang du XV^e au XI^e siècle avant J.C.

⁷⁴¹ Cf. Cahier d'images, pp. 58-61, *Noter l'eau*.

⁷⁴² Capitale de la province occidentale du Yunnan.

⁷⁴³ He Yifu, *Voyage d'un peintre chinois à Paris, Voyage d'un peintre chinois dans les Alpes*, Éd. Ouest-France, 2009.

vue inverse, plus général, en plongée, pour s'immiscer dans l'espace profond entre les plans des montagnes. D'autre part, elles proposent des points de vue multiples, comme perçus par un objectif très panoramique, qui donne une perception méditative du paysage.

Les peintres du XIX^e siècle – Delacroix, Crapelet, Ziem, etc. – avaient adapté leur pratique du carnet de croquis apprise en école d'art au voyage, et au retour, leurs images du terrain ont inspiré de nouvelles compositions de peintures d'atelier. La pratique du dessin en voyage continue à ressourcer le travail dans le laboratoire de l'atelier. En différé, l'artiste y fait la synthèse de ses notes et souvenirs pour développer son propos sur un nouveau support. Le breton Yvan le Corre, a de son côté développé un style singulier innovant dans les sujets et les points de vue, combinant audaces techniques et classicisme dans les modes de représentation. Professeur de dessin de Titouan Lamazou, il a sans doute engagé la vocation de voyageur dessinateur de son élève. Professeur de dessin de Titouan Lamazou au Lycée, il a sans nul doute stimulé la vocation de son élève. La pratique du jeune Béarnais qui faisait ses études à Marseille a évolué au fur et à mesure des voyages et des rencontres avec d'autres artistes. Les peintres du XIX^e siècle – Delacroix, Crapelet, Ziem, etc. – avaient en leur temps progressivement adapté leur pratique du carnet de croquis apprise en école d'art, pour la transposer sur le terrain. Actuellement comme avant, la pratique du dessin en voyage sur l'album de notes, continue de ressourcer le travail en atelier. Dans cet espace de travail, l'artiste fait en différé la synthèse de ses notes et souvenirs pour développer son art et son propos sur un autre support.

C'est un fait indéniable que les gouaches itinérantes de Lamazou ont créé un style éminemment personnel, ni ethnographique, ni narratif, ni romantique mais fait d'un peu tout cela. Elles donnent une visibilité exclusive à chacun des modèles et réciproquement s'imprègnent de leurs personnalités et de leur mode de vie. Lamazou les peint tout en écoutant leur récit de vie par l'entremise d'un ou plusieurs interprètes – quand il s'agit de traduire un dialecte local en langue nationale puis en anglais ou en français. A l'étranger, le carnetiste sensibilise ses modèles à ses propres choix de mise en scène et d'éclairage, ou vestimentaires, à la manière des mises en scène d'atelier de Matisse dans son atelier niçois⁷⁴⁴. En voyage, Lamazou ne manque pas d'utiliser le support –papier imprimé et

⁷⁴⁴ Exposition *Matisse, le laboratoire intérieur* au musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 décembre 2016 - 6 mars 2017.

récupéré sur place, journaux locaux, publicités contextuelles, ou publications graphiques tel le *manga*.

L'artiste d'origine sud-africaine Marlène Dumas⁷⁴⁵, travaille sur papier à l'aquarelle ou à l'encre, en atelier également, pour traduire la personnalité ou la biographie de ses modèles. Elle superpose plusieurs couches de papier aquarelle⁷⁴⁶ qu'elle perfore de façon signifiante – au niveau des orbites ou de la bouche, donnant ainsi l'illusion que l'image du visage peint présente une série de masques plans⁷⁴⁷.

Quelque que soit le thème du motif – architecture, paysages, portraits, scènes de genre, etc... – la plus grande variété de styles et de techniques apparaît au cours même du voyage : par la magie du support papier – carnet ou feuillets détachables, *leporello*, rouleau – et la mobilité des techniques emportée mais surtout par les commodités que chacun peut trouver sur place, il est possible de dessiner partout.

La revue trimestrielle *Bouts du monde carnets de voyageurs*⁷⁴⁸ rassemble des récits écrits et dessinés pour apprécier différents styles de carnettistes contemporains, parmi lesquels Pierre Croux, qui expose les avantages du trajet-voyage dans le Transibérien; son style conjugue la rigueur perspective et descriptive nécessaire⁷⁴⁹ au dessin d'architecture intérieure avec le dessin caricatural à la ligne claire des personnages ; leurs proportions et positions semblent inspirées par les canons de la BD à destination du public adolescent (comme chez Hergé ou Gottlib. . Sa technique de rough en studio d'architecture, qui utilise les marqueurs Tria⁷⁵⁰ est harmonisée par rapport au motif pleinairiste. Un autre reportage ferroviaire est proposé à Addis Abeba par le carnettiste Joël Alessandra ; sa technique au crayon rehaussé à l'aquarelle saturée, exalte la sensibilité aux couleurs de la population et traduit sa propre attention à la densité chromatique. Ou encore Troub's, carnettiste au long cours, qui au moyen d'un métissage de dessins, croquis d'observation et BD

⁷⁴⁵

⁷⁴⁶ Cf. Cahier d'images, p.43, *Portraits consentis*.

⁷⁴⁷ Cf. Cahier d'images, p.43, *Du masque au visage*.

⁷⁴⁸ Revue *Bouts du Monde carnets de voyageurs*, n°24, oct-déc. 2015, Angers, Éd. *Bouts du monde*.

⁷⁴⁹ *Id.*

⁷⁵⁰ Le feutre-marqueur *Tria* possède une double-pointe, l'une large biseautée (2,5mm) et l'autre fine (1mm), interchangeables, au design rectangulaire ergonomique, qui ne roule pas sur la table. 214 couleurs rechargeables disponibles, sont identifiables grâce au capuchon coloré et à une codification alphanumérique large et visible dont un " Blender " pour éclaircir, et pour obtenir des nuances et effets subtils de dégradés. Le marqueur vide allié au système des encres COPIC permet de mélanger et de créer des couleurs uniques.

autobiographique en noir et blanc a créé une collection d'albums pseudo-autobiographiques. L'interprétation graphique de Nicolas Jolivot rapporte un témoignage fidèle et pittoresque des paysages et personnages rencontrés bien que sa gamme colorée soit très peu naturaliste et que le cerne noir appuyé, rappelant la gravure sur bois, s'éloigne du modelé réaliste.

Le carnet est un cahier de recherche envisagé comme support du premier jet spontané ; son usager y teste ses moyens d'expression à l'épreuve du motif, pour vérifier la pertinence de ses choix et expérimente différents cadrages du plus général ou plus macroscopique. Dans *L'art du carnet de voyage*⁷⁵¹ paru en 2014, Pascale Argod établit un panorama des formes de reportage graphique de plus de soixante auteurs.

5. La photographie comme un regard parallèle

Baudelaire, critique d'art, avait dès le Salon de 1859, fixé une des missions de la photographie :

« Qu'elle enrichisse raidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manque à sa mémoire [...] Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes [...] »⁷⁵²

Les photographies prises sur place parallèlement aux notes graphiques écrites et dessinées, sont en général développées en différé au retour du voyage. Certains carnettistes les disposent dans le carnet pour compléter et conforter le point de vue du dessin. Dans la suite du roman dessiné, l'hétérogénéité qu'introduit l'image photographique par sa matérialité lisse et brillante nourrit et délie le récit. Le format rectangulaire normé découpe une fenêtre, comme un fragment prélevé dans le continuum de l'espace-temps du voyage. L'hétérogénéité des formats et de la matérialité des images dessinées sur le motif et des photographies prises sur place, confronte alors leur auteur au problème de leur association.

Certains blogs de voyage alimentés des photographies au jour le jour, transforment les écrans d'ordinateur en « palimpsestes » contemporains. Les images apparaissent successivement sans l'effet d'accumulation propre au carnet matériel.

⁷⁵¹ P. Argod, *L'art du carnet de voyage*, Paris, Éd. Gallimard, *Alternatives*, 2014.

⁷⁵² C. Baudelaire, *Salon de 1859*.

Les voyageurs du XIX^e au XX^e siècle faisaient tirer sur papier leur moisson de photographies à leur retour, après sélection des négatifs en laboratoire par un œil expert, qui sélectionnait les images méritant d'apparaître.

Dès 1868, Jean Léon Gérôme⁷⁵³ composait des tableaux minutieusement documentés sur les costumes et les sites, en particulier pour l'art islamique, à partir de clichés pris in situ. Cependant les balbutiements de la technique le confrontèrent à des échecs, en particulier devant les pyramides, qui suscitèrent l'hilarité ou l'impatience de ses compagnons de voyage. Il témoignait ainsi de tentatives infructueuses :

« Grâce au soin que j'ai apporté au polissage et à la préparation de mes plaques, j'espère obtenir une très belle épreuve de l'aspect extérieur de la citadelle du Caire, et pendant que mon artiste mécanique travaille, je me promène sous quelques ruines [...] et je fais des vœux photogéniques [...] Il me paraissait bien humiliant de rentrer au Caire sans ramener aucun souvenir des monuments les plus célèbres du monde, en dépit des dénigrement de mes compagnons qui menaçaient de jeter le daguerréotype au Nil, comme un bagage de surcroît ; j'ai la patience, et à moi seul il est vrai, de préparer encore une dizaine de planches que je polis tant bien que mal et avec toute la rapidité possible ; je m'avise de faire le contraire des prescriptions de M. Daguerre et, grâce à cet expédient, j'obtiens successivement quatre et cinq épreuves tant du sphinx que des pyramides, en laissant les images exposées pendant quinze minutes au soleil. »⁷⁵⁴

En 1893, pour sa documentation personnelle dans son exil définitif à Tahiti, Gauguin s'était muni d'un petit nombre de photographies d'œuvres importantes pour lui « tout un petit monde de camarades, qui me causeront tous les jours »⁷⁵⁵. C'était sa façon de se constituer un petit « musée imaginaire »⁷⁵⁶ selon la définition d'André Malraux. Gauguin acquiert d'autres clichés à Tahiti qu'il les fait dialoguer entre elles en particulier sur le folio 30v dans son recueil *Noa Noa* : il s'agit de trois photographies noir et blanc de format environ 4,5x4cm, deux d'une même série présentant un *curios*⁷⁵⁷ en vue frontale, la dernière d'un groupe de femmes indigènes, redécoupée pour mettre l'une d'elle en

⁷⁵³ Jean Léon Gérôme (né à Vesoul en 1824, mort à Paris en 1904) est parti en 1853 pour préparer son tableau « le siècle d'Auguste » présenté à l'exposition universelle de 1855 par des études ethniques. Il a été l'un des premiers peintres ayant utilisé la photographie et il a accompagné un photographe notamment avec Bartholdi en 1855 et 1856 lors d'un voyage en Égypte.

⁷⁵⁴ Dépliant de l'exposition *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), L'histoire en spectacle*, musée d'Orsay, du 19 octobre 2010 au 23 janvier 2011.

⁷⁵⁵ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p. 89.

⁷⁵⁶ A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

⁷⁵⁷ *curios* : statue de production locale représentant un *niho* polynésien : tête de dieu cornu acheté à Raieta par Gauguin.

situation plus centrale. Une aquarelle prolonge cette dernière image sur la droite, papiers découpés et œuvres rapportées dans le manuscrit. L'association de ces figures inspirera une toile réalisée dans l'atelier des tropiques.

Souvent sagement maintenue entre quatre coins autocollants, la photo a par la suite⁷⁵⁸ été intégrée à la page, transformée par découpage par un ajout de peinture ou encore un collage de papier comme dans les albums de Lamazou.

Les nombreuses photographies que je prends en voyage, parallèlement à la production des dessins et aquarelles, documentent ma mémoire de carnetiste au retour pour vérifier traits, formes et couleurs que je complète sur les notes prises dans le carnet⁷⁵⁹. Parfois, j'ajoute en prédelle des images manuelles des bandeaux de photos de très petit format. Dans le carnet *Salaam Palestine* produit à six mains, le trio Abel, Massenot, Pilorguet propose la présentation conjuguée de leurs visions d'une réalité vécue simultanément. Le texte de Véronique Massenot fait le lien entre les photographies de Marc Abel et les dessins de Bruno Pilorguet qui dialoguent en double page, dans une complicité dialectique. Parfois, c'est uniquement l'un des deux média qui documente le texte en se déployant sur la double page. Par exemple, sur la double page, le portrait dessiné de l'étudiante Maram, 20 ans, dément la photographie d'une jeune femme présentant à l'objectif son visage voilé. Une autre étudiante appelée Fatima⁷⁶⁰ a été le modèle d'un portrait posé très figé alors qu'un sourire fugitif capté par la photo complète opportunément la vision de la jeune femme. Ici, la photo contextualise le personnage photographié parmi un groupe d'enfants en mouvement, alors que le dessin le rend abstrait ; le profil est traduit presque de façon idéale et atemporelle par la ligne épurée et le cadrage sur fond blanc. Ailleurs, la photo localise le voyage en représentant des panneaux routiers en hébreu⁷⁶¹, anticipant une aquarelle soignée d'une école palestinienne, magnifiquement ombragée par un alignement d'ifs aux silhouettes altièrès.⁷⁶²

Titouan Lamazou a diversifié l'usage et le mode d'insertion des photographies dans le carnet de voyage. Par exemple, ses tirages argentiques sur le marché de Danan en égypte

⁷⁵⁸ Cf. Cahier d'images après le voyage, pp. 87-90, *La photographie dans le carnet*, T. Lamazou, *Studio Malik*, gouache, photos collées, *Carnet au Mali*, *Carnets de voyage*, t.1, op. cit., 1998.

⁷⁵⁹ Cf. Cahier d'images, p.43, *Portraits consentis*.

⁷⁶⁰ M. Abel, V. Massenot, B. Pilorguet, *Salaam Palestine*, Antony, Éd. *La boîte à bulles*, 2013, p. 52.

⁷⁶¹ *Ibid.* p. 10.

⁷⁶² *Ibid.* p. 9-11.

ou ceux des danseurs en Haïti sont retouchés, masqués avec de la peinture blanche, pour oblitérer l'arrière-plan en faisant ressortir les silhouettes des personnes.

« Ici les femmes entre 12 et 92 ans, on les photographie à la dérobée ou à l'insu des barbus. C'est moins grave que de les exciser. Elles le sont en grande majorité. »⁷⁶³

Il commente ainsi en didascalie la photo dérobée, révélant déjà sa sensibilité à la condition féminine. Pour leur offrir un cadre dans la page du carnet de voyage, il maquille les bords mécaniques des photos au moyen d'un filet un peu irrégulier de peinture blanche, qui assure un passage chromatique avec les dessins à la gouache. Des morceaux de ruban adhésif beige très clair complètent ce dispositif de présentation. Dans son carnet au Bénin, Un reportage allographique prend place dans le carnet au Bénin de Titouan Lamazou, sans doute pendant que lui-même était occupé à produire ses images à la gouache pendant la fête Vaudou :

« Ce que j'ai fait de plus ressemblant comme photos au Bénin, c'est Mamiwata qui les a prises »⁷⁶⁴.

Les prises de vue se sont superposées de manière imprévue sur le négatif, et ont révélé un effet stroboscopique des images au développement, confondant le vide du ciel et le plein des corps. Ainsi la photographie a brouillé les repères verticaux et horizontaux habituels dans l'image frontale, en comparaison de laquelle les gouaches de Lamazou, par leurs limites bien distinctes, semblent arrêtées sur image. Une autre utilisation de la photographie en couleur, rend compte de l'atelier de l'artiste béninois Romuald Hazoumé⁷⁶⁵, pour témoigner des formats des peintures qui se déploient sur plus de quatre formats d'une photo. Entre l'horizontalité du tapis-terrain de football et la verticalité de la fenêtre, la relation physique qu'entretient le peintre avec son format en toile peinte est photographié par T. Lamazou, un peintre qui photographie un autre peintre. Les membres du club de vélo⁷⁶⁶ de Porto Novo, qu'il⁷⁶⁷ a par la suite pris pour sujets, sont eux aussi photographiés individuellement, dans l'espace du groupe. Après le temps de la prise de vue, l'artiste a reconstitué l'équipe, en découpant, juxtaposant, superposant les photos papier, sous forme de petits rectangles comme des morceaux de puzzle, pas franchement

⁷⁶³ T. Lamazou, *Carnet de voyage au Bénin*, op. cit. pp. 106-107.

⁷⁶⁴ Cf. Cahier d'images B, p. 87 à 90, *La photographie dans le carnet*.

⁷⁶⁵ Cf. Cahier d'images B, pp. 69-70, *Noter la danse*.

⁷⁶⁶ T. Lamazou, *L'atelier de Romuald*, *Carnet au Bénin*, *Carnets de voyage*, t.1, p. 131, op. cit.

⁷⁶⁷ *Ibid.* p. 132-133.

orthogonaux. Le portrait complet de l'équipe n'est plus alors la traditionnelle mise en ordre des corps dans le cadre photographique. Les poses sont désormais plus naturelles et l'image restitue la variété des plans de l'espace et des lumières au plus près de la vie. En Centre-Afrique, Titouan Lamazou a imaginé une autre représentation de l'espace avec la complicité des modèles. La multiplication des angles de vue rayonnants depuis son point de vue dilate l'instant passé parmi ses hôtes dans ses montages photographiques numériques⁷⁶⁸. Une mise en scène précise et échelonnée de tous les figurants a été orchestrée dans le temps, rendu possible par une prise de contact prolongée avec les réfugiés dans un camp du Nord Kivu. Dès 1983, David Hockney travaillait ainsi pour témoigner de la vie de réunions familiales. Quand elle impose le point de vue unique de l'opérateur⁷⁶⁹, la photographie ne crée pas un plus grand réalisme mais, au contraire, une plus grande distance entre le sujet et le spectateur.

« D'une certaine manière, l'art moderne n'a pas encore triomphé parce que nous en sommes restés à la peinture de la Renaissance - qui est une photographie - et nous croyons que c'est la représentation la plus éclatante de la réalité. »⁷⁷⁰

Dans la genèse du carnet, les images photographiques interviennent au moins à trois moments différents du voyage. Dans la préparation du voyage, elles permettent de l'anticiper. J'avais ainsi fait connaissance de la luminosité de l'Égypte et de ses habitants par la magie des photos de Jean Claude Fauchon⁷⁷¹; en m'inspirant d'une de ses photos pour une aquarelle préliminaire sur la double page d'introduction de mon album, je m'imprégnais de ce que j'imaginai rencontrer sur place des bandes d'enfants curieux et très halés. Les photos des guides de voyage donnent aussi un avant-goût de la destination et stimulent l'imagination du voyageur, constituant son cahier d'images. Au cours du voyage, je photographie souvent à la volée des scènes éphémères, à hauteur de passager assis en voiture ou en bus, et cette pratique me rappelle mes visions d'enfant touriste. La photographie alors prend le relai du dessin qui n'a pas eu le temps de se faire. Elle atteste de la présence du photographe sur le lieu avec parfois un indice physique comme l'ombre

⁷⁶⁸ T. Lamazou, *Photographies*, Paris, Éd. Gallimard, 2013.

⁷⁶⁹ *Catalogue de l'exposition David Hockney, Rétrospective*, p. 63, *Le mariage de David et Ann dans le carnet à Hawaï*, Christopher Iserwood à Bob Olman, p.188, cat.113.

⁷⁷⁰ « *David Hockney, une vie en Portraits* »

⁷⁷¹ J.-Cl. Fauchon, *Égypte de la Nubie au Sinaï*, Éd. Hatier, Paris, 1990.

portée sur le sol au premier plan ou le reflet du photographe sur une surface polie. Une photographie de soi ou de son ombre fait alors office d'autoportrait⁷⁷².

Après le voyage, les photographies soutiennent d'autant plus ma mémoire qu'elles offrent leurs versions des couleurs et formes à défaut des notes dessinées. Dans l'album *Portraits de voyage*, Stéphanie Ledoux a présenté un autoportrait photographique dans les rues yéménites : elle est assise en train de dessiner sous les regards des enfants et autres passants. Plus loin, c'est un jeune homme, la joue déformée par une chique de qat qui pose avec le portrait qu'elle a fait de lui. La photo révèle alors l'état du dessin avant qu'il ne soit retravaillé pour l'édition ; elle a saisi l'instant de l'échange avec le modèle qui s'amuse ici de l'étonnement de l'étrangère. Le reporter carnettiste Bruno Pilorguet est aussi présenté dans sa posture de portraitiste dans l'album *Salaam Palestine*. Les carnettistes pris en photo par leurs compagnons apparaissaient déjà, par exemple dans les carnets de croquis de guerre d'Adrien Ouvrier. Au Kenya, François Pessin⁷⁷³ apparaît en compagnie de son modèle, le cadrage photographique fixant ainsi une complicité éphémère.⁷⁷⁴ L'appareil photographique inclus dans le téléphone a emprunté au carnet de voyage sa fonction de notation visuelle en déplacement. Les images créées de cette manière remplacent désormais les cartes postales d'antan, chargées de transmettre une vision envoyée instantanément.

⁷⁷² Cf. Cahier d'images, p.87 à 90, *La photographie dans le carnet*.

⁷⁷³ R. Lauxerois, *Adrien Ouvrier, Carnets et croquis de guerre, op. cit.* p. 91.

⁷⁷⁴ Cf. Cahier d'images, pp. 47-50, *Les modèles se prêtent*.

Troisième partie :

Après le voyage le carnet comme rétroviseur et aide-mémoire du voyage

Chapitre I.

La rétrovision

1. La métaphore du rétroviseur

Le rétroviseur réfléchit le paysage dépassé. De même, celui qui regarde dans son carnet au courant du voyage revoit, dans les dessins accumulés, les moments passés. La philosophe Anne Cauquelin propose de troquer l'œil du spectateur contre celui de l'artiste :

« L'œil tiré en arrière par le désir de reconnaître ce qui fut présent, jadis, n'est plus dans le mouvement du temps ; ce qui lui fut présent, dans sa vive arête coupante, et qui le pressait tant, est devenu étale. »⁷⁷⁵

Lorsqu'elle décrit le présent avec ses aspérités coupantes, susceptibles de produire des réactions brusques, voire des blessures, Anne Cauquelin compare le sentiment de temporalité à une sensation tactile. Le passé serait par contraste immobile et lisse, comme si les obstacles dépassés, n'étaient plus perceptibles par le sens rapproché du toucher. Nous pourrions considérer la mémoire comme cette surface réfléchissante, qui superpose et lisse les événements passés sur le miroir rétroviseur dans l'ordre du récit. Les sensations à l'origine des images habitent les pages du carnet de voyage. Feuilletées, elles peuvent être arrachées, parfois pour oublier certains moments. Stéphane Courant observe qu'au retour du voyage, un choix se fait ainsi d'une répartition des pages du carnet entre l'intime et l'« extime »⁷⁷⁶. Le carnettiste, lui, associe son souvenir à l'image produite lorsqu'il se replonge dans l'événement correspondant du voyage, et la regarde d'un œil critique. Dans les carnets contemporains, d'autres indices du voyage, tels des documents ou des prélèvements⁷⁷⁷ sont généralement associés au dessin ou à l'aquarelle par collage, ou constituent les supports du travail. Il arrive aussi que le carnettiste reprenne sur un support neuf, l'essence du croquis pour le développer au présent dans l'atelier⁷⁷⁸, comme Rémy Schaepman l'a pratiqué en 2013. C'est enfin une méthode, au retour du voyage, pour conjurer le temps et synthétiser sa mémoire.

⁷⁷⁵ A. Cauquelin, *Court traité du fragment, Usages de l'œuvre d'art*, Éd. Aubier, *Res l'invention philosophique*, 1987, p. 88.

⁷⁷⁶ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, op. cit. p

⁷⁷⁷ Cf. Cahier d'images, pp. 100 -102, *Prélèvements et indices naturels, Les devises mise en page*

⁷⁷⁸ Cf. Cahier d'images, pp. 115, *Les images du carnet transposées sur toile*.

2. La fonction rétrospective du carnet est idiosyncrasique

En 2014, le prix Libé-Apaj⁷⁷⁹ distingue « le carnet » de Rémy Schaepman⁷⁸⁰ ainsi décrit :

« constitué de quinze illustrations correspondant à quinze moments choisis parmi les plus forts du périple en Bolivie, et terminées un an plus tard, avec le souhait de privilégier l'émotion portée par les souvenirs au détriment de la véracité documentaire, tout en privilégiant la chronologie de l'itinéraire. »

Le lauréat, étudiant en cinéma d'animation, a déclaré être reparti du souvenir au plus loin de l'observation à visée scientifique et avoir souhaité renforcer l'aspect subjectif en s'éloignant d'une représentation trop fidèle à la réalité. Mais où est le témoignage direct, fait d'aléas et d'accidents ? Mêlé des images du rêve subjectif – selon la définition de Bachelard – ou représenté selon des modes et des techniques issues du cinéma d'animation représentant un long travail de studio aux moyens sophistiqués, ce carnet primé est entièrement reconstitué. Un tel carnet qui n'est plus un carnet de terrain, est davantage une œuvre d'atelier ; est-il une antithèse du carnet de voyage ?

Les notes graphiques ou colorées prises sur le vif dans un petit format, sont un condensé de sensations qu'il s'agit de développer comme à l'inter du film négatif. Il s'agit de les redéployer après le voyage pour en faire apparaître tous les détails. Telle couleur, tel cadrage, tel point de vue qui a pu sembler anecdotique sur le moment, ressort en vérité d'une situation physique complexe. Pour faire fructifier ses notes prises sur le motif, Turner suivait en trois étapes ; les carnets verticaux de papier vélin très souple qu'il emportait en les roulant dans sa poche⁷⁸¹, lui servaient à relever des croquis sur le motif à la ligne claire. Dans un second temps, il reportait les silhouettes des paysages entrevus sur des feuilles volantes d'un papier plus épais convenait pour interpréter les couleurs perçues à la gouache ou à l'aquarelle. Dans le troisième temps, au retour semestriel dans l'atelier londonien, il produisait pour ses clients britanniques des œuvres à la peinture à l'huile, à partir des croquis et des gouaches inspirées du continent européen. Ainsi l'artiste anglais

⁷⁷⁹ L'Association pour l'aide aux jeunes auteurs, créée en 2006.

⁷⁸⁰ Cf. Cahier d'images, *Dessiner la danse*.

⁷⁸¹ Catalogue *Turner en Europe, Rhin, Meuse, Moselle*, catalogue d'exposition au musée communal d'Ixelles, op. cit. p. 53.

réactivait-il les « pans » de sa mémoire⁷⁸² en développant les détails et les dimensions de ses notations de petit format pour créer des toiles de grand format.

« Ses sensations corporelles enregistrées lui dictaient de cette manière le processus esthétique de production, s'écartant des préconisations académiques transmises à.
»⁷⁸³

Le « presque rien »⁷⁸⁴ habitant ses aquarelles prises sur le vif, avait déjà été interprété par le peintre voyageur, qui poursuivait son voyage intérieur en s'appuyant sur des notations de date et de lieu, et sur les sensations physiques enregistrées, pour ressourcer le processus esthétique lors d'une mise en œuvre détachée des préconisations académiques de l'époque. Eric Bonnet parle ainsi de son expérience du paysage :

« La distance interne, échelle mémorielle du corps, ne s'ajuste plus correctement. Nous habitons physiquement l'espace offert au futur. La mémoire modifie l'image première, et la rectifie lentement, donnant au paysage sa durée, remontant à l'image première en l'actualisant sans la modifier [...] »⁷⁸⁵

Eugène Delacroix appréciait leur intérêt documentaire de ses notes. Ainsi par exemple, dans les croquis successifs d'une femme juive⁷⁸⁶, il a dessiné la silhouette, ses multiples facettes, et la structure du costume, geste après geste, pour comprendre, pour savoir à distance. La séduction des objets l'avait invité à s'imprégner de la culture qui les a produits. Ces objets et vêtements l'initiaient en quelque sorte à la culture dont ils étaient les paradigmes. A la faveur de son isolement dans la *chambre à Meknès* ou en quarantaine, Delacroix a ressassé les images doublement enregistrées sur le papier et dans son imagination, bien avant qu'il ne plonge dans le souvenir du voyage, en retrouvant son atelier parisien. Son carnet était alors comme un bloc de mémoire, comme un arrière-plan fondateur d'un nouveau présent. Cet effort intense qui classe et retravaille les images emmagasinées mentalement et sur le papier requiert l'espace-temps retranché de l'atelier souvent représenté par les carnettistes comme un regard intérieur : *la chambre à Meknès* pour Delacroix, *la cabine sur le Flore* de Julien Viaud et *la baraque* d'Adrien Ouvrier. En

⁷⁸² H. Bergson, *Matière et mémoire*, 1911, p. 77.

⁷⁸³ P. Wat, *W. Turner, menteur magnifique*, op. cit.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ E. Bonnet, chap. « paysages sans échelle », dans *Le voyage créateur*, op. cit.

⁷⁸⁶ E. Delacroix, *Paysanne dans les Pyrénées*, *Carnet dans les Pyrénées*, Cf. Cahier d'images, *Dessiner les silhouettes*, p.29.

1842, Delacroix justement, revenait sur ses notes écrites et dessinées pour exposer ses difficultés à transmettre son expérience :

« Est-il possible de raconter de manière à se satisfaire les événements et les émotions variées dont se compose un voyage ? Satisfaire les autres, peindre pour eux est l'affaire du talent mais celui qui peint, quelque talent qu'il ait, retrouvera-t-il dans sa propre peinture les traits précis et les nuances délicates de ses impressions ? Il n'est pas un homme de bonne foi qui ne convienne de la difficulté et même de l'impossibilité de cette tâche. »⁷⁸⁷

Plus tard, le 17 octobre 1853, il notait dans son Journal :

« Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique : jusque -là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, que le plus grand nombre prend pour la vérité. »⁷⁸⁸

La mission que s'est fixée le carnettiste conditionnera le « déchargement » des images enregistrées. Nous avons analysé comment chaque carnettiste prend des notes selon des circonstances et des finalités singulières et retrouvons cette variété ici.

L'artiste mobilisé Adrien Ouvrier imaginait son carnet comme un ré-activateur des souvenirs de guerre qui relativiserait les petits ennuis d'une vie « normale ». En septembre 1914 alors qu'il veillait ses camarades endormis dans une tranchée, il notait dans son carnet de route :

« Les heures que je vis actuellement, je les vis d'une façon intense et j'en éprouve des sensations dont je me rappellerai toute ma vie. Et plus tard quand feuilletant ce carnet, je comparerai les petits ennuis, les déceptions de la vie avec les périls et les privations et les fatigues que je subis [...] Rien ne me découragera car je crois subir les plus rudes assauts contre l'énergie et la volonté que le destin peut infliger : quelle rude expérience !... »⁷⁸⁹

Le rétroviseur ne permet-il pas de se rassurer par un regard en arrière, par exemple en vérifiant que les poursuivants sont distancés ? Le regard vers le passé est commémoratif, cherchant à créer une mémoire commune à ceux qui l'ont partagé. Quand le soldat allemand d'une armée défaite en 1918 que fut Otto Dix amplifie et développe ses visions

⁷⁸⁷ L. Beaumont-Maillet, *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, op. cit. p. 56.

⁷⁸⁸ E. Delacroix, *Journal*, 17 octobre 1853, Paris, éd. A. Joubin, 1932, t.2, p. 92.

⁷⁸⁹ R. Lauxerois, A. Ouvrier, *Croquis et carnets de guerre*, op. cit., chap. *La guerre entre nostalgie et barbarie*, p. 165.

dans le cycle d'eaux fortes *der Krieg* publié en 1924 à Berlin, il se sert de l'expérience retrouvée des états psychiques provoqués par la guerre. Il expliquait alors lors d'un entretien en 1957 :

« Je voulais représenter la guerre objectivement, sans susciter de pitié, sans trace de propagande. J'ai évité de représenter des combats. Je ne voulais pas d'emphase extatique. J'ai montré des états qui avaient été provoqués par la guerre, et la guerre à travers des états [...] Quand on est jeune, on ne s'aperçoit pas que l'on porte un poids à l'intérieur. Car pendant des années, pendant au moins dix ans, j'ai toujours eu ces rêves où il me fallait ramper à travers des maisons en ruine, à travers des couloirs où j'avais du mal à passer. Les décombres étaient constamment présents dans mes rêves. »⁷⁹⁰

Le carnet est alors cette prothèse de mémoire que l'artiste se greffe pour mieux s'imprégner de sa vie. Cette tâche incombe aussi à l'appareil photo, notamment pour les touristes qui veulent faire partager leur voyage. Dorothea Lange décrivait ainsi son addiction à son appareil de photo :

« You put your camera around your neck in the morning along with putting on your shoes, and there is, an appendage of the body that shares your life with you. »⁷⁹¹

John Maalof a retrouvé dans un garde-meuble des monceaux de boîtiers de pellicules exposées. Les images photographiques développées ont révélé l'addiction à la prise de vue photographique de Vivian Maier⁷⁹², dont la vie discrète de gouvernante a été révélée de façon posthume par John Maalof en 2013. Ce qui l'animait était donc le pur acte de photographier, pour produire des images au jour le jour, sa façon de réagir face au spectacle du quotidien. Son objectif a aussi cadré ses autoportraits apparus dans les vitrines. En photographiant son image réfléchie sur toutes sortes de surfaces, elle transformait ces miroirs de rencontre en interlocuteurs l'informant des formes passagères de sa propre image ; ainsi produits, ses autoportraits témoignent de la vigilance de son regard. Se privant du tirage de ses clichés par manque de moyen financier, Vivian Maier n'était certainement pas indifférente à revoir les images qu'elles avaient prises ni détachée du développement matériel des photographies.

⁷⁹⁰ F. Löffler, *Otto Dix et la guerre*, Leipzig, 1986, cité dans le catalogue *La nouvelle objectivité*, de l'exposition au Musée de Grenoble, février - mai 2003, RMN, p. 90.

⁷⁹¹ « Vous mettez votre appareil au cou dès le matin en enfila vos chaussures, et c'est un appendice du corps qui partage votre vie avec vous ». Trad. ND.

⁷⁹² J. Maalof, E. Avedon, *Vivian Maier Self-Portraits*, New York, Éd. PowerHouse Books, 2013.

« Vivian Maier's work is extraordinarily different in that only needed to be made. What magic. A misfit Genius. »⁷⁹³

Son regard attentif au Présent, privilégiait en tout cas cette temporalité par rapport au Passé et au Futur. L'avantage du carnet est qu'il n'a pas besoin d'une opération chimique pour être révélé mais de mûrir dans le laboratoire de l'atelier. L'ouverture du carnet en tête à tête ou face à un auditoire exhale le souvenir du voyage et stimule l'envie de développer le croquis inachevé, parfois réalisé dans la précipitation. Christine Peltre cite le journal de Vivant Denon⁷⁹⁴, accompagnant l'expédition en Egypte, griffonnant devant les ruines.

« Il a réalisé ses dessins « le plus souvent sur [son] genou, ou même à cheval : [il] n'a jamais pu en terminer un seul à [sa] volonté, puisque pendant une année il n'a pu trouver une seule fois une table assez bien dressée pour y poser une règle. »⁷⁹⁵

Revenu à Paris en compagnie de Bonaparte en 1801, Vivant Denon transposait sa moisson de ses dessins exécutés sur place dans des conditions parfois périlleuses, pour mettre en forme le récit⁷⁹⁶ de son voyage, illustré de nombreuses planches gravées.

3. Le carnet offre une rétro vision kaléidoscopique

La rétrovision consiste à revoir une action ou une situation. L'après imminent et l'après légèrement différé, puis le temps au retour du voyage, juste après ou longtemps après, sont différents moments propices à la rétrovision. Le carnetiste Nicolas Jolivot explicite le choix stratégique vers lequel sa pratique a évolué dans ses *Carnets de Chine* :

« Depuis que je découvre la Chine, je dessine de moins en moins sur le vif, c'est à dire devant la scène, face aux personnes. Je change doucement mon fusil d'épaule.

⁷⁹³ Le travail de Vivian Maier est extraordinairement différent de ce qui doit être fait. C'est magique. Un génie méconnu." trad.ND.

⁷⁹⁴ Agé de cinquante ans, Vivant Denon, né en 1747 à Chalons sur Saône, mort en 1825 à Paris, fut sans doute le doyen de l'Expédition qui embarque à Toulon au mois de mai 1798 pour la campagne d'Egypte de Napoléon Bonaparte. Il suit le général Desaix qui dirige la mission, à Alexandrie, puis au Caire pour gagner enfin les Vallées de la Haute-Egypte. De retour à Paris, qu'il a regagné en compagnie de Bonaparte, Denon va s'employer à faire graver les quelques trois cents dessins exécutés sur place, dans des conditions parfois périlleuses, et à mettre en forme le récit de son voyage qu'il publie à l'automne 1802, non sans l'avoir dédié au Premier Consul. L'ouvrage, à l'origine de l'égyptomanie, a été largement diffusé dans différentes langues et donna à Denon une reconnaissance internationale pour la révélation de l'Egypte ancienne et contemporaine comme pour la diffusion de ses modèles artistiques.

⁷⁹⁵ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p. 43.

⁷⁹⁶ V. Denon, *Voyages dans la Haute et la Basse Egypte*, de 1798 à 1799, publié en 1817 à Londres, par C. Taylor, 2 vol., 362 p. 30 cm. Cet ouvrage, largement diffusé dans différentes langues, fut à l'origine de l'égyptomanie, et donna à Denon une reconnaissance internationale pour la révélation de l'Egypte ancienne et contemporaine comme pour la diffusion de ses modèles artistiques.

Longtemps j'ai rempli des carnets entiers à l'aquarelle, à l'encre de Chine, sachant avec l'habitude dessiner dans toutes les positions, même dans un bus brinquebalant. C'était presque devenu un sport. Je faisais fi des contraintes pour avoir sur ma page ce prétendu témoignage d'authenticité qui fait la marque du « vrai » voyageur. Et puis je me suis lassé. J'ai peu voyagé avec mon appareil photo mais j'utilisais mon carnet comme tel. Je courais après la scène à fixer, je mitraillais avec mon crayon, je cherchais à capter l'instant, la ressemblance, je répondais sur le champ à l'émotion suscitée par le paysage ou par les personnes en dégainant ma trousse à crayon et finalement je dessinais la cause de mon émotion et non celle-ci [...] Je prends de plus en plus le temps de dessiner, d'essayer de comprendre avant de me précipiter sur le papier. Je dis que derrière chaque dessin il doit y avoir une idée. »⁷⁹⁷

Désormais il préfère un atelier plus confortable, en différé :

« [...] Et puis une heure après, soit dans un restaurant, soit dans l'ombre d'un manguier, je dessine, pas le lendemain car la mémoire fait défaut et il faut passer à autre chose, l'ambiance n'y est plus [...] Ne plus dessiner dans l'instant mais dessiner avec un léger décalage pour se libérer des automatismes et prendre le temps de réfléchir. »⁷⁹⁸

De nos jours, la mémoire du carnetiste peut être soutenue par l'image arrêtée et décomposée en pixels sur l'écran de l'appareil photographique ; décomposée en pixels sur l'écran de l'appareil photographique Dans cet instant différé, s'approprier un passé encore présent constitue un effort de la conscience imageante, comme celui que l'on fournit au réveil pour garder les images entrevues dans un rêve. Revivre en pleine conscience l'image des décors et personnages de l'instant fugace permet de les représenter tels des modèles que l'on aurait sous les yeux. Cet effort ancre la vision dans la sensation vécue, et l'installe devant les images empruntées. Au retour, les dessins dans le carnet sont alors comme le décor planté du récit du voyage. Delacroix, alors qu'il était confiné pendant une quinzaine de jours dans le lazaret de Toulon, se consacra à la création d'un portfolio d'aquarelles destiné à son protecteur le Duc de Mornay. Cet ensemble synthétise en quelque sorte sa vision de mémoire, documentée par les croquis du carnet et de son savoir antérieur au voyage et bien que, comme il l'écrit dix ans plus tard dans ses *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* :

« Tout ce qui se rattache à la forme - contours, figures, découpes nettes - se dilue peu à peu. »⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ N. Jolivot, *op. cit.* p. 89.

⁷⁹⁸ *Id.* p. 95.

⁷⁹⁹ L. Beaumont-Maillet, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, *op. cit.* p.

Dans la *Fantasia devant les portes de Meknès*⁸⁰⁰, il a pu combiner les souvenirs de la furie cavalière des soldats du Pacha sur leurs pur-sang arabes, de la poussière et de l'espace, à ceux de l'œuvre de son cher ami Géricault disparu, représentant les pur-sang anglais du *Derby d'Epsom*⁸⁰¹ peints en 1821. Le « galop volant » des chevaux est tel un arrêt sur image, sur fond de ville arabe, impression de la course collective effrénée⁸⁰². Il a fallu attendre les recherches chronophotographiques d'Edward Muybridge pour démontrer que le galop volant – désignant la position du cheval quand aucun de ses membres ne touche le sol – est une position regroupée et non étendue de l'animal⁸⁰³. La vision de Delacroix synthétisant cette attitude des chevaux, était-elle peinte pour satisfaire le regard de son protecteur, le Duc de Mornay ? Bien que ses motifs d'inspiration ne soient plus sous ses yeux, Delacroix éprouvait encore sur sa peau le climat de l'Afrique du Nord, que ce fut par sa position sur la Méditerranée, par la présence de ses compagnons de voyage, celle des objets rapportés visibles dans sa cabine ou encore par l'imprégnation odorante de ses propres vêtements, sans compter ses albums de voyage.

Dans le contexte de la guerre de 1914-18, un effort différent de rétrovision avait aussi été commandé au soldat Adrien Ouvrier par ses supérieurs. Pour rendre hommage aux morts héroïques sur le front et rendre crédibles les scènes vécues sur les champs de bataille, l'étudiant artiste avait imaginé des compositions dramatiques dont leur mise en scène semble inspirée du cinéma. En effet, ces dessins déroulent l'action de gauche à droite avec un alignement horizontal des directions suggérées du regard, pour des spectateurs alignés devant un écran de cinéma. Par exemple *L'attaque du bois de la Voisogne le 23 septembre 1914*⁸⁰⁴ est une mise en scène élaborée de mémoire, le carnet de route n'avait servi qu'à noter le lieu précis où son jeune frère avait trouvé la mort, fauché par les balles allemandes, et pour retrouver le corps afin de lui donner une sépulture quelques jours plus tard.

⁸⁰⁰ E. Delacroix, *Fantasia devant les portes de Meknès*, rf 3372, 15,7x27,2 cm, aquarelle libre, crayon graphite, juillet 1832, CAG du Louvre.

⁸⁰¹ T. Géricault, *Le Derby d'Epsom*, huile sur toile, 92x123 cm, Musée du Louvre.

⁸⁰² Cf. Cahier d'images, p. 93, *Le carnet et les transports*.

⁸⁰³ E. Muybridge, *Animal locomotion*, plate 626, entre 1872 et 1885, phototypie sur papier, 38,6 x 52,7 cm, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain.

⁸⁰⁴ Cf. cahier d'images, p. 76, A. Ouvrier, *L'attaque du bois de la Voisogne le 23 septembre 1914*, Musée de Vienne.

En avril 2013, je n'avais pas pu dessiner sur le vif le spectacle coloré et mouvant du wagon du métro cairote réservé aux femmes, faute de place et par peur de réactions hostiles... Avec le souvenir des regards des femmes et des couleurs vives de leurs *niqabs*, j'ai reconstitué la scène en différé à partir de mes sensations, sans recourir à la mémoire photographique. J'avais appliqué sur le moment un effort d'attention sélective des événements survenus pendant le trajet. Ma mémoire visuelle s'est exercée à reconstruire plusieurs points de vue de la perspective du wagon – depuis la vendeuse de cacahuètes grillées assise aux pieds des autres passagères au premier plan occupé, puis le jeune vendeur qui traversait le wagon en agitant un foulard à bout de bras, jusqu'aux regards des égyptiennes voilées qui me regardaient à la dérobée depuis l'arrière-plan... Ces tableaux reconstitués de mémoire, s'agglutinaient en un travelling panoramique, substituant la surface au déroulement du temps⁸⁰⁵. L'effort de mémoire du dessinateur serait-il l'équivalent dans cette projection rétrospective, de ce que Roland Barthes définit par la formule « ça a été » ?

« Car le noème "Ça a été" n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.»⁸⁰⁶

Il s'agit de ménager un temps de réadaptation, une quarantaine comme celle vécue par Delacroix qu'il mit à profit pour produire de nombreuses aquarelles libres à partir de ses souvenirs encore frais.

Sur cette question du temps et de son impact, Stéphane Courant affirme :

« Ecrire en voyage n'est pas écrire après son voyage, le regard et la perception n'étant plus les mêmes.»⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Cahier d'images p. 92 à 94, *Le carnet dans les transports*.

⁸⁰⁶ ND, *Le wagon réservé aux femmes, Album au Caire*, 30 x 24 cm, 2013.

⁸⁰⁶ R. Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, p.p. 126-127.

⁸⁰⁷ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, op. cit. p. 10.

Pour le carnet rapporteur du voyage et destiné à un public privé ou plus élargi, le travail rétrospectif de la mémoire produit sur les images une manière de mise au net, par la retouche des formes et des couleurs.

Chapitre II.

Retour à l'atelier, carnet et postproduction

1. Retoucher

L'action de retoucher recouvre au moins deux intentions. La première consiste en la modification de détails ou l'apport de changements partiels, comme on rafraîchit un maquillage qui s'est altéré au cours du temps. Dans l'atelier du voyage, Delacroix se remémorait les détails de la scène dessinée et complétait les couleurs qu'il n'avait pas eu le temps de poser sur le moment, comme une retouche, à l'aide des noms de couleur griffonnés pendant son déplacement à cheval, avec le convoi, ou lors de ses promenades à pied dans les rues de Meknès⁸⁰⁸. Lorsqu'il complète les petites notes de couleur à l'aquarelle, il se rappelle par exemple les morceaux d'étoffe agités par le vent des bannières des troupes du pacha⁸⁰⁹, et ses touches d'aquarelle de rouge vermillon⁸¹⁰ sont venues ponctuer postérieurement d'autres croquis à la plume ou à la mine de plomb, en particulier pour la selle de cheval (folios 6, 9, 26), la *djellaba* d'un Arabe (folio 7), le bonnet et la chemise d'un cavalier (folio 16), une étole sur l'épaule d'un Arabe assis à l'ombre d'un porche (folio 23), des écharpes (folio 26). Ces retouches de couleur, qui ne correspondent pas forcément au nom écrit sur le moment, animent et ponctuent les pages. La deuxième intention de la retouche, vise alors à transformer une image ou une de ses parties, pour la rendre plus adaptée à sa vocation informative. D'ailleurs l'artiste voyageur avait écrit :

« Il n'est presque pas de morceau de fresque qui ait satisfait son auteur de manière à le dispenser de retouches »⁸¹¹

⁸⁰⁸ E. Delacroix, Album rf 1712^{bis} f°18, CAG Louvre.

⁸⁰⁹ Cf. Cahier d'images, p. 31, *Dessiner la foule*.

⁸¹⁰ Cf. Cahier d'images, p.79-80, *Noter la couleur*.

⁸¹¹ E. Delacroix, *Journal*, 1857, p. 32.

Quand la retouche est réalisée dans un contexte différé et éloigné de celui où fut créée l'image initiale, elle s'appuie sur la réminiscence – « ce retour à la conscience d'une image, d'une impression si faible ou si effacée qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces »⁸¹². Delacroix complète ses croquis d'après ses noms de couleur écrits sur le moment, mais il redéfinit la nuance par rapport à la page et non par rapport au motif dissocié du contexte. En effet le contraste est alors établi entre la surface correspondant à l'espace négatif - le fond - et la forme positive du motif, à la manière des fonds d'or en arrière-plan dans les tableaux religieux du Moyen-âge dans une facture atemporelle. Ces pages à peine retouchées, Delacroix les avait laissées dans un coin d'atelier. Mais après la vente posthume de son fonds d'atelier, ses images ont été explorées car je les ai revues agrandies et imprimées, en particulier sur des coussins d'une agence touristique du Maroc⁸¹³. Le temps écoulé n'a pas entamé l'intensité du geste graphique ni du regard de Delacroix, qui se trouve réactivé par l'agrandissement et le changement de support.

Le génie du croquis tient dans l'adéquation du geste ajusté au format et à l'instant ; retoucher un croquis rapide n'a alors pas de justification : c'est prendre le risque de travestir le geste spontané, de trahir l'authenticité de la notation. Turner transposait ses croquis pris sur le vif sur un autre support plus propice à l'aquarelle ou à la gouache, ainsi il a laissé intactes les traces de l'étude sur le motif, qui tient de la performance, du geste complet dans l'instant⁸¹⁴. Cecilia Powell développe son explication ainsi :

« Bien souvent un groupe de ces croquis [ceux du carnet *Waterloo and Rhine* extraordinairement vivants] donna lieu à un groupe analogue d'œuvres en couleurs, comme si l'artiste avait ouvert son carnet pour le consulter et s'était mis à adapter l'un après l'autre ses croquis à la mine de plomb aux techniques de l'aquarelle et de la gouache. »⁸¹⁵

Quand la retouche est réalisée dans un contexte différé et éloigné de celui où fut créée l'image initiale, elle s'appuie sur la réminiscence – « ce retour à la conscience d'une image, d'une impression si faible ou si effacée qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces

⁸¹² Définition dans le dictionnaire du Trésor Informatisé de la Langue Française

⁸¹³ Cf. Cahier d'images, p. 117-118, *Transposition des images du carnet*.

⁸¹⁴ Cf. Cahier d'images, p. 9, *La double page, Croquis du Rhin entre le Batsburg et Mayence*, mine de plomb, vélin blanc, 15 x 9,4 cm, folios 67v, 68r, Carnet *Waterloo and Rhine*, 1817, TB CLX, *British Museum*, Londres.

⁸¹⁵ C. Powell, catalogue *Turner en Europe, Rhin, Meuse, Moselle*, op.cit., p.33.

»⁸¹⁶. Delacroix complète ses croquis d'après ses noms de couleur écrits sur le moment, mais il redéfinit la nuance par rapport à la page et non par rapport au motif dissocié du contexte. En effet le contraste est alors établi entre la surface correspondant à l'espace négatif - le fond - et la forme positive du motif, à la manière des fonds d'or en arrière-plan dans les tableaux religieux du Moyen-âge dans une facture atemporelle.

Le support matériel du compagnon de voyage et la mémoire du corps sont associés pour faire apparaître le souvenir. Dans le lazaret de Toulon où il fut immobilisé pendant la « quinzaine mortelle » du 5 au 20 juillet 1832, Delacroix s'était occupé à la création d'un portfolio d'aquarelles destiné au Comte de Mornay :

« J'ai pour récréation un enclos dénué d'arbres et où les chardons sont des arbustes. J'ai là une chambrette où je peux achever quelques dessins pendant le jour. »⁸¹⁷

Ce programme de travail fut l'occasion de donner une forme synthétique aux images de sa mémoire, une apparence différente des images dessinées sur le vif, qu'il considéra alors comme des documents, à comparer à son savoir antérieur au voyage. Pour les artistes sur le chemin du retour, Christine Peltre remarque alors qu' :

« A ces journées blanches respirations du voyage, l'œuvre future doit beaucoup. On profite des stagnations pour travailler au bilan. »⁸¹⁸

Pour finaliser leur opus en prévision d'un regard éditorial, les carnettistes du XX^e et XXI^e siècle retouchent leurs images, et au retour, introduisent des photographies qui viennent compléter les pages dessinées : ils innovent par rapport aux carnettistes du XIX^e siècle, même si dès 1891, Gauguin avait collé entre les pages de son carnet, quelques photographies qu'il avait achetées, et qui représentaient des autochtones, leur valeur documentaire allait conforter son travail d'aquarelle et de rédaction. Quant à Félix Ziem, c'est une photographie de son profil en médaillon, qui introduit son album en Russie⁸¹⁹, collée au verso de la couverture. Des photographies repeintes et découpées, apparaissent à la faveur de l'exil de Victor Hugo à Guernesey ; il tirait parti de son activité photographique en plein air, pour travailler sur les épreuves développées en les retouchant

⁸¹⁶ Définition dans le dictionnaire du Trésor Informatisé de la Langue Française

⁸¹⁷ E. Delacroix, *lettre à Frédéric Villot*, 7 juillet 1832, in *Correspondance Générale*, André Joubin, Paris, 1936-1938, t.1, p.334.

⁸¹⁸ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit. p. 41.

⁸¹⁹ F. Ziem, *Album en Russie*, 13,2x20,3 cm, rf 6074, vers 1843-44, CAG Louvre, Paris.

⁸¹⁹ T. Lamazou, *Marché de Daraw, Carnet en Egypte*, 1998, op. cit. p. 25.

à la gouache noire ou à l'encre. En 1998, c'est à la gouache blanche que Titouan Lamazou masque certaines parties de ses photos, pour détourner le sujet principal⁸²⁰. Au retour, des séries de photos retouchées, sont disposées, maintenues avec du scotch sur la page, en vis à vis des gouaches et croquis à la mine de plomb. Ce sont alors les dessins par un choix de cadrage plus long et resserré sur le même sujet, qui documentent les photos.

Pendant les derniers jours du voyage, le carnet échange la fonction de miroir journalier qu'il jouait, pour celle de rétroviseur des moments passés. Ainsi le carnetiste occupe le temps d'attente dans les aéroports, ou les transports à dessiner mais aussi à compléter son ouvrage tant que sa mémoire des faits est vive ; mais déjà la nostalgie du pays se manifeste car il ne sait pas s'il y reviendra. Une carte d'hôtel lui importe davantage que l'horaire retour, un ticket de bus ou un article du journal en langue locale sont glanés comme des trésors. Nicolas Jolivot salue en dernière page de ses *Carnets de Chine*, cette destination vers laquelle il a été aimanté pendant plusieurs années consécutives, avec cet épilogue :

« Après 25000 kilomètres parcourus en toutes saisons et près de 100 villes étapes, il me semble avoir atteint mon objectif. Maintenant je vais porter mon regard sur d'autres horizons, en espérant qu'eux aussi comme la Chine, bouleversent ma vie. »⁸²¹

Avant le retour au port d'attache, son carnet compagnon de voyage recueille la confiance du désir d'autres horizons.

2. Finir ou opter pour le *non finito*...

Les peintres considèrent leur carnet comme un dispositif de recherche, dont les folios offrent des temps d'expérimentation face au motif. Lorsque que tous les folios ont été remplis, ils rangent leur carnet sans préoccupation de parachèvement, le considérant alors comme caduque. J'ai feuilleté plusieurs carnets d'artistes conservés au CAG du Louvre, qui présentent un certain nombre de folios non utilisés, alors même que le carnet est entamé par ses deux côtés, comme le fameux *Album au Maroc* de Delacroix⁸²² ; L'objet carnet reste un témoignage dont le pourcentage d'utilisation est indépendant de l'intensité du témoignage dessiné. Le carnet semble inachevé alors, comme s'il ne voulait pas être un compte-rendu exhaustif du voyage. Delacroix a gardé ses albums en l'état. Un autre cas est

⁸²¹ *Id.* p. 144.

⁸²² E. Delacroix, *Album au Maroc*, 1712^{bis}, Cf. Cahier d'images, p.109, *La conservation des carnets*.

le carnet programmé comme celui titré *Skies*⁸²³ de Turner qu'il avait été exclusivement consacré à l'observation des ciels ; l'artiste avait-il donné ce titre avant d'entamer sa série d'études ou plutôt après que le carnet fût rempli sur le motif ? Ce support procédait-il d'une programmation ? L'intention de l'auteur est ambivalente au retour du voyage. Resté définitivement en exil, Gauguin avait-il considéré son manuscrit achevé ? L'avait-il parachevé avec le même souci que celui d'une œuvre d'atelier ?

En mai 1854, Delacroix exposait dans son Journal, la difficulté à décider de l'achèvement d'une œuvre d'atelier :

« Le tableau composé successivement de pièces de rapport, achevées avec soin et placées à côté les unes des autres, paraît un chef-d'œuvre et le comble de l'habileté, tant qu'il n'est pas achevé, c'est-à-dire tant que le champ n'est pas couvert : car finir, pour ces peintres qui finissent chaque détail en le posant sur la toile, c'est avoir couvert cette toile. En présence de ce travail qui marche sans encombre, de ces parties qui paraissent d'autant plus intéressantes que vous n'avez qu'elles à admirer, on est involontairement saisi d'un étonnement peu réfléchi ; mais quand la dernière touche est donnée, quand l'architecte de tout cet entassement de parties séparées a posé le faite de son édifice bigarré et dit son dernier mot, on ne voit que lacunes ou encombrement, et d'ordonnance nulle part. »⁸²⁴

Le peintre expose ici le principe d'ordonnance qu'il utilise pour ses œuvres d'atelier.

Le principe qui fonde le carnet en tant que support, serait la chronologie, organisée par la répétition des feuillets qui enregistrent les traces du travail et assurent la progression du récit. Mais les pages, formées par pliage et séparation des cahiers, déterminent la structure et le contenu de l'objet carnet. Souvent les livres d'artiste et les livres objets s'affranchissent de la numérotation. Par exemple ce livre d'artiste contemporain, qui représente sous forme de photocopies couleur recto verso, les tranches successives d'un bloc de pierre précieuse⁸²⁵, ne répond-il au principe de l'harmonie d'un tout ordonné entre les différentes parties ? Chaque recto est le symétrique du verso en vis à vis, et assure une parfaite continuité de la lecture. Chacune des pages présente un recto et un verso qui ont une continuité logique dans les veines du modèle minéral. Chaque double page vaut ainsi comme œuvre plastique autonome et singulière tout en trouvant sa cohérence par la présence des autres comme dans une grande chaîne généalogique dans une exposition plus

⁸²³ W. Turner, *Carnet Skies*, 12,5 x 24,7 cm, 1816-18, Findberg CLVIII, .

⁸²⁴ E. Delacroix, *Journal*, texte établi par Paul Flat, René Piot, Éd. Plon, 1893, t. 2, p.p. 336-338.

⁸²⁵ Cf. Cahier d'images, p.104, *Livre objet ou livre d'artiste*.

spatialisée. Le carnet est la structure programmatique dans laquelle le travail de notation se déploie en s'inscrivant tissant des relations internes entre les pages multiples, et plus encore si la page unique est pliée en accordéon ou *leporello*, comme Van Gogh en avait fait le projet⁸²⁶.

Un croquis à peine esquissé semble écrasé dans la surface blanche. Ce blanc masque le contexte dans lequel le motif observé a été distingué et prélevé. Comme si l'attention qui lui est portée effaçait tout ce qui l'environne. Pendant cet espace-temps mystérieux, un équilibre du blanc et du noir a été établi, qui ne peut être remis en cause par une intervention ultérieure. Parfois je reprends mes dessins linéaires sur fond blanc, en ajoutant un fond coloré saturé qui contraste avec la surface intérieure laissée en réserve de la figure, que sa lumière propre fait alors ressortir. Pour réduire l'éblouissement par la page blanche, on peut disposer sous forme de pavé de texte un commentaire manuscrit ou ajouter une photographie qui donne un complément d'information sur le sujet : ils jouent aussi comme des contrepoints visuels. Ma notation est systématiquement inachevée, précipitée et superficielle en voyage. D'autres cornettistes sont plus méthodiques. En différé cependant, mes croquis apparaissent assez autonomes par rapport à l'image enregistrée dans ma mémoire. Ainsi les notations rapides peuvent évoluer indépendamment des images de la mémoire, être retravaillés selon des degrés d'élaboration différents ; la variation des « styles » va d'un croquis presque idéographique – comme *la diligence accidentée*⁸²⁷ de Turner – à une image élaborée dans un temps long – comme les aquarelles libres de Delacroix réalisées en quarantaine au lazaret de Toulon.

Certains carnets parachevés présentent toutes leurs pages chargées du maximum d'informations, dessinées, sous-titrées, commentées à l'aide de documents collés. Cette saturation ne laisse pas de place à la rêverie du lecteur. Chacun évalue l'achèvement de son carnet de voyage selon des critères idiosyncrasiques, qui dépendent de sa fonction ou de sa destination ; carnet privé ou de commande, carnet documentaire ou de recherche ?

Stéphane Courant distingue les écritures de voyage selon des fonctions qui peuvent en partie être attribuées aux carnets graphiques :

⁸²⁶ Cf. Cahier d'images, p. 8, *Accordéon et séquence, lettre à Théo du 28 mai 1888*.

⁸²⁷ Cf. Cahier d'images, p. 94-96, *Le carnet dans les transports*.

- la fonction pragmatique de transmission des informations du voyage à travers un classement chronologique des événements illustrés par des différents documents rapportés : portraits et autographes, mais aussi *flyers*, tickets d'entrée, notes de restaurant mis en forme sur la page sans réel souci d'articulation ou d'appropriation plastique.
- la fonction promotionnelle consistant à revisiter certains clichés, c'est à dire à travailler sur le motif, les images qui avaient le choix de la destination : les *hotpoints* de chacun des pays, les Pyramides en Egypte, le Centre Rouge en Australie...
- la fonction « panurgique »⁸²⁸ qui consiste à suivre le groupe et à se conformer à un circuit préconisé par le guide de voyage. Delacroix escorté par la troupe du pacha, n'était pas libre de circuler où et quand il le désirait. Ses témoignages dessinés et écrits sur le vif ont pourtant revisité les images précédentes sur les paysages et les habitants d'Afrique du Nord, véhiculés à son époque sur les Maures.

Le Rendez-vous de Clermont-Ferrand donne l'occasion de comparer des images produites par rapport à une même destination du voyage. Mon carnet en quarantaine dans l'atelier pour le retoucher, afin qu'il remplisse sa fonction pragmatique de partage de mon expérience du voyage, je travaille l'ensemble des feuillets, en complétant les images par des légendes et commentaires, en ajoutant les couleurs mémorisées sur les croquis embryonnaires, en documentant une page dessinée avec les différents indices prélevés sur place⁸²⁹. Parachever associe la mémoire du voyage et le regard au présent pour organiser les fragments comme une mosaïque sur la page. Ce travail m'importe au retour, alors que d'autres carnettistes achèvent leur opus avec le temps du voyage ; par exemple Renée, guide de voyage ayant participé à mon enquête⁸³⁰, préfère se projeter dans une autre destination pendant les périodes intermédiaires de récupération entre deux destinations. Son album de format A4 est constitué de vues fixes, de portraits et de paysages élaborés qui sont produits sur le motif dans un temps calibré par la carnettiste.

⁸²⁸ Néologisme inspiré d'un passage du roman philosophique *Pantagruel* de François Rabelais publié en 1532 : la scène où, Panurge jetant dans la mer un des moutons de Dindenault, tous les autres moutons et Dindenault lui-même s'y précipitent à la suite et périssent. L'expression désigne les gens qui suivent aveuglément l'exemple des autres.

⁸²⁹ C. Alma Filliette, *Les carnets de voyage, l'art de les réaliser*, op. cit., p. 74.

⁸³⁰ Cf. Annexe 2, *Enquête auprès de carnettistes amateurs*.

Pour mon voyage en Chine, par contre, une mise en ordre attentive et méticuleuse a finalisé les deux ensembles distincts que j'ai rapportés. L'un a été produit à partir d'un album photo acheté préfabriqué qui proposait une alternance de pages noires et de pages blanches lignées, Je l'ai utilisé pour tirer partie des effets de lumière et d'obscurité du papier, sans respecter la chronologie du voyage. L'autre ensemble était constitué de dépliants autonomes, qui appelaient la reliure cousue, après le voyage. La spirale du premier album a été déposée pour retravailler chaque folio recto verso, et harmoniser simultanément couleurs et techniques. L'alternance d'origine des feuillets blancs et noirs a disparu au profit d'un chapitre consacré aux visites de temples et de grottes dans une semi pénombre, et un autre correspondant aux temps diurnes de notation sur les pages blanches.

Finir signifie aussi « donner une conclusion à quelque chose ». Le voyage n'est réellement jamais fini même lorsque l'on revient au point de départ, et le carnet est cette clé qui le ravive à volonté.

Le carnet est à *dé - finir* pour sa forme publiable : prologue, épilogue, commentaires en didascalie ou devant les dessins sont souvent à parachever. Le projet de publication écarte du corps du texte les pages blanches, les pages arrachées, les pages mal composées ou salies qui restent ignorées. Le carnet publié n'est-il pas comme le papillon qui se dégage de sa chrysalide, abandonnant sa première forme, sa matrice ?

Parce que le carnet est un brouillon et un laboratoire de recherche, il garde la trace des tentatives manquées. Ces essais et repentirs sont presque invisibles, un croquis à peine esquissé ou incomplet disparaît par exemple dans le néant blanc de la page. L'album au Maroc de Delacroix⁸³¹ comporte 56 feuillets dont 24 utilisés de gauche à droite et recto verso du folio n°2 au n° 25, puis 6 utilisés en format paysage à rebours du folio n° 49 au n° 55. Seuls 18 folios ont été utilisés. L'artiste a laissé vierges plus de 25 pages entre ces deux progressions ? Pourtant son voyage n'était pas terminé. Quand la surface disponible des folios excède la disponibilité du carnetiste, une manière d'inachèvement apparaît qui laisse alors le récit en suspens. C'est ainsi que certains de mes carnets comportent les récits de deux voyages successifs. Cette juxtaposition, comme une composition en chapitres, facilite la comparaison des styles. L'influence de la destination sur le choix des techniques,

⁸³¹ E. Delacroix, *Album au Maroc* rf 39050, Paris, CAG, Musée du Louvre, Paris.

des couleurs, des cadrages, des sujets apparaît dans les rapprochements inattendus, par exemple entre des paysages de la côte amalfitaine et les animaux de la grande Galerie de l'évolution à Paris en 2007 ou entre les plages immenses de la côte pacifique de l'Australie et les routes tortueuses des Pyrénées centrales. Une surface blanche peut aussi accueillir un document rapporté, tel un ticket d'entrée dont la date importe, ou un fragment végétal qui a nécessité un séchage prolongé.

3. Page vacante, respiration

La page blanche interpelle par son silence qui rappelle le « blanc » oral, comme une interruption malencontreuse dans le récit. Peut-on déduire que les pages blanches des carnets originaux s'apparentent à une ellipse narrative, ou trahissent une vacance de l'auteur à son opus ? Que signifierait le temps mystérieux pendant lequel le carnetiste s'est mis en retrait de son opus et pourquoi a-t-il réservé ce folio quand il a repris le fil de son ouvrage ? Cette page vacante dans la continuité matérielle des folios, peut être perçue comme un entracte pour le spectateur. Dans le récit improvisé du carnet, sa fonction est davantage une respiration dans le rythme de la notation.

Le presque rien sur fond blanc contraste avec d'autres pages saturées. La page blanche respire et s'apparente à la multitude de significations du sinogramme *kong* : vide, néant, spacieux, creux, affligé, abandonné, inoccupé, en vase clos, illusoire, ciel.

D. Marchesseau décrit la pratique à l'encre en noir et blanc de Zao Wou Ki, inspirée par la tradition extrême-orientale avec laquelle il renoue :

« Les encres où le noir et le blanc semblent danser ensemble en épousailles transportées prouvent à l'envi une sûreté de main confondante au service d'une extrême économie de moyens, pour composer d'ineffables poèmes traduits à l'encre des signes [...] L'ineffable séduction qui s'en dégage révèle un espace-temps mystérieux, emportant le regard vers une cosmogonie poétique toute en surimpressions, le dit et le non-dit menant à l'unisson vers l'infini, *l'in - fini*. »⁸³²

Cependant, son regard⁸³³ rétrospectif critique comparant son image avec l'impression gardée en mémoire, le plasticien choisit de forcer le trait par la retouche, c'est à dire de

⁸³² D. Marchesseau, Catalogue *Zao Wou Ki*, exposition 4 décembre 2015 au 12 juin 2016, Martigny, Suisse, Fondation Gianadda, p. 23.

⁸³³ Spectacle d'Angela Laurier, contorsionniste, aux Substances, Lyon 2007.

retravailler la visibilité, le contraste, l'intensité de la scène décrite. Pourtant, le tracé à la plume se suffit en lui-même⁸³⁴, tel un idéogramme. Le geste fluide ne ferme pas la forme, ne la définit pas. Ce n'est pas la figure apprise qui conduit le tracé mais le plaisir de l'acte lui-même. Le dessin dans le carnet n'est pas celui « strictement fonctionnel du scribe de contour, mais il se cherche, fouille la mémoire – espace intérieur – comme pour trouver la meilleure manière de traduire l'idée du motif. Le geste improvisé sur le vif avec un outil de fortune et le dessin fait de mémoire dans des circonstances plus favorables car retirées, peuvent être mis en concurrence pour évaluer l'authenticité de la vision de terrain. Noter un évènement de manière différée métamorphose la mémoire, l'imagination n'étant plus soutenue en direct par l'observation et par la sensation. L'image est davantage le produit d'un mélange de différentes expériences et peut s'appuyer sur des apprentissages techniques ou stylistiques antérieurs à l'expérience du voyage. Lorsque le voyageur n'est plus dans le déroulement du voyage et s'isole pour favoriser la concentration nécessaire au dialogue avec le carnet, la remémoration de l'instant passé peut affleurer.

Pour Gustave Courbet, en 1870, un morceau de charbon et son seul carnet à la prison Sainte-Pélagie comme support furent ses moyens pour témoigner en différé de la violence des émeutes, de la confusion des corps des insurgés, des barricades de la Commune⁸³⁵. L'austérité a servi l'imagination en différé pour produire ses dessins éloquents et virtuoses. Pour se représenter rétrospectivement dans le genre du roman dessiné autobiographique contemporain, Troub's et Guy Delisle ont également choisi la sobriété du noir et blanc et le clair-obscur.

Adrien Ouvrier fut témoin de la scène nocturne des *fusées éclairantes*⁸³⁶ pour la représentation postérieure de laquelle il utilisa le contraste, les demi-tons et son expérience d'étudiant en gravure, son imagination plasticienne s'appuyant peut-être sur le souvenir d'une estampe en clair-obscur de Rembrandt, d'un monotype d'Edgar Degas ou encore d'eau forte de Félix Vallotton. Pour représenter l'instant choisi en différé, il est plus facile de convoquer son expérience plastique et de délibérer des moyens techniques lorsque la vision n'est plus mobilisée par l'évènement en direct, simultanément aux autres sens. Quelle que soit la technique adoptée – fusain, sépia, mine de plomb, plume ou aquarelle –,

⁸³⁴ Cf. Cahier d'images, p. 22, *L'encre à la plume ou au pinceau*.

⁸³⁵ Cf. Cahier d'images, p. 20, *Fusain spontané ou différé*.

⁸³⁶ Cf. Cahier d'images, p. 77-78, *Noter la pénombre*.

les dessins longs favorisent la maturation différée de l'image, reconstituée simultanément dans la mémoire et sur le papier. La couleur est pour moi un moyen de convoquer ma mémoire⁸³⁷. Cependant la temporisation favorise la résurgence d'autres effets rhétoriques de l'image, par exemple la composition ordonnée d'après des règles inculquées, en particulier la construction perspective de l'espace.

En étudiant le carnet de guerre d'Adrien Ouvrier, j'ai aussi remarqué une première étude intitulée Esnes (en Argonne) vu du PC Oratoire secteur côte 304, datée du 23 avril 1917, au lavis de sépia suivie de celle titrée *Un mitrailleur, Esnes (en Argonne)*, datée du 29 mai 1917, recomposée à l'aquarelle dans une harmonie colorée violet/orangé jaune, vert, bleu pâle. Cinq semaines seulement s'étaient écoulées entre la première étude monochrome et sa recomposition en couleurs ; sur les deux du premier dessin, seul le soldat à la capote modèle Poiret, au fusil Lebel en bandoulière sur le dos reste en scène. Des objets du premier plan tels le fil barbelé, l'obus ou encore une forme de plaque à gauche sur le chemin ont également été supprimés. L'artiste conserve la composition initiale, inspirée par l'espace du chemin réellement parcouru, qui persiste à construire de façon dynamique le plan de l'image par la diagonale partant de l'angle inférieur gauche vers le deux tiers du côté droit ; il guide le regard du spectateur du premier vers l'arrière-plan en suivant le poilu qui s'éloigne. Cette recomposition d'après la scène vécue⁸³⁸, qui avait été notée en valeurs de sépia, ne projetait-elle pas le soldat Ouvrier, en tant que sujet, dans l'avenir, au prétexte de s'entraîner à l'aquarelle ? Reconstituer les scènes vécues convoque des images stockées dans la mémoire et simultanément interroge l'imagination sur la réception de l'œuvre en gestation. Par exemple pour *La mort du lieutenant Capide*, image en hommage au sacrifice d'un officier entraînant ses hommes à l'assaut et Pour reconstituer la mort tragique le 23 septembre 1914 de Louis Ouvrier, benjamin de l'artiste *L'attaque du bois de la Voisogne*⁸³⁹, Adrien Ouvrier a imaginé le point de vue le plus explicatif pour le spectateur qui recevra son témoignage commémoratif.

⁸³⁷ Cf. Cahier d'images, p. 39-41, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁸³⁸ Cf. Cahier d'images, p. 74, *Etudier en série dans le carnet*.

⁸³⁹ Cf. Cahier d'images, p. 20, *Le fusain spontané ou différé*.

4. Ordonner le récit

Le carnet de voyage expose un scénario improvisé, parfois déterminé par la trame programmée du voyage, soit un aller-retour, qui peut être divisé en trois parties : début, milieu et fin. Certains carnets déroutent le lecteur parce que l'auteur a utilisé les pages de façon aléatoire et non successive. Mais la logique ne tarde pas à se manifester si le lecteur se montre patient et tolérant. Certains carnets sont utilisés simultanément à l'endroit et à rebours. La continuité ou la discontinuité du récit tente de tracer au plus près de la vie, qui réserve des surprises; certains passages très descriptifs ralentissent le temps par la répétition d'un même motif, comme les deux études, au crayon, puis à l'aquarelle du pont romain⁸⁴⁰ de Delacroix, et d'autres au contraire, elliptiques car le carnettiste se déplace et prend ses notes très rapidement sous la forme d'une sténographie. Delacroix n'a ordonné ses souvenirs de voyage que dix ans plus tard, dans un texte intitulé « voyage dans le Maroc » dont les feuillets non publiés ont été retrouvés tardivement⁸⁴¹ après la mort de l'artiste.

« Il y a dans la chair de la contingence de l'événement, une structure, une vertu propre du scénario qui n'empêchent pas la pluralité des interprétations, qui en sont la raison profonde, qui font de lui un thème durable de la vie historique et qui ont droit à un statut philosophique.»⁸⁴²

Dans les carnets de la première guerre d'A. Ouvrier, les périodes de front et de permission qui se succèdent, créent un récit contrasté alternant des scènes au front et des scènes d'intérieur. Souvent, le carnettiste charge rétrospectivement les images de mots : légende, commentaire ou didascalie. Ecrire après avoir dessiné sur les pages du carnet, consiste à inventer la didascalie et à la déposer comme au premier plan, en manière de voix off qui vient couvrir l'image comme événement. Comme la voix du commentateur invisible d'un documentaire audiovisuel, le texte écrit sécularise l'acte de dessiner. Ainsi Delacroix analyse son instinct de dessinateur :

« C'est bien là qu'on sent l'impuissance de l'art d'écrire. Avec un pinceau, je ferais sentir à tout le monde ce que j'ai vu, et une description ne montrera rien à personne [...] Le poète se sauve par la succession des images ; le peintre par leur simultanéité.

⁸⁴⁰ Cf. Cahier d'images, p. 76, E. Delacroix, *Pont romain*, crayon, aquarelle, *Album au Maroc* 1712bis, folios 79, 80, 1832, CAG Louvre, Paris.

⁸⁴¹ L. Beaumont-Maillet, B. Jobert, S. Join-Lambert, *E. Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Art et artistes », 1999.

⁸⁴² M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éd. Gallimard, 1964.

Exemple : j'ai sous les yeux des oiseaux qui se baignent dans une petite flaque d'eau qui se forme... Cette si petite tête élevée en l'air après s'être humectée, mille autres détails que je vois encore en imagination si ce n'est en réalité. »⁸⁴³

L'usage du carnet ordonnant la page de notes écrites en vis à vis de la page dédiée au croquis est consacré dans les cahiers de travaux pratiques scolaires. La plupart des dessinateurs s'affranchissent de cette répartition et mêlent textes et dessins sur la même page. Ainsi dans ses carnets, Léonard de Vinci pratiquait le tissage serré des notes écrites et dessinées, exprimant ainsi les entrelacs de sa pensée imaginaire. Dans *Noa Noa* qui n'était pas un album improvisé au fur et à mesure d'une déambulation, Paul Gauguin a pratiqué une méthode différente, mûrie à partir de la trame d'un premier manuscrit que l'artiste considérait comme un testament artistique.

La philosophe Anne Gauquelin décrit ainsi la posture de celui qui considère l'expérience accumulée, le récit ou les images déposés sur le cahier :

« L'œil en arrière est arbitraire, d'une toute autre façon qu'il l'était sous l'emprise du présent. Il s'agit d'élire ce qui peut être pris dans une composition harmonieuse [...] L'œil qui regarde en arrière est en fin de parcours, il finalise. Inversion de la perspective [...] Comme une scène arrière que vous monteriez pour vous y conformer, l'œil arrière reconstruit ce souvenir fait de bribes pour faire tenir le tableau. »⁸⁴⁴

L'homogénéité ou l'hétérogénéité des formes et des documents, des notes écrites et dessinées nécessitent une vision synthétique pour les organiser en un récit. Troub's élabore un style mêlé de BD :

« La BD a été presque totalement conçue sur place au jour le jour (pendant trois mois). De retour en France, nous avons passé une dizaine de jours à finaliser et à mettre en forme ce que nous avons ramené ». ⁸⁴⁵

Les sujets semblent composer un mouvement général alternant « placidité ethnographique ou tonalité dramatique et mouvementée ».

J'avais emporté deux volumes jumeaux au Vietnam, c'est à dire identiques dans leur aspect formel, si ce n'est une variante de couleur de couverture. En un laps de temps concentré au retour du voyage, j'ai revécu celui-ci de façon accélérée pour parachever les

⁸⁴³ E. Delacroix, *Journal 24 octobre 1853*, chap. *Delacroix et l'écrit*, p. 25, p. 374.

⁸⁴⁴ A. Cauquelin, *Court traité du fragment*, op. cit., p. 48.

⁸⁴⁵ Troub's, *Le paradis en quelque sorte, 90 jours à Jakarta*, op. cit., p.

dessins des deux volumes dans une même énergie. Le décompte du temps, du départ au retour, sous forme d'impressions visuelles et de souvenirs crée davantage la structure du récit que la juxtaposition dans le carnet de dessins parachevés. Il s'agit de conserver une unité de style et de densité dans la succession. Le parachèvement d'une image, représentant une temporalité dans le voyage importe moins que la fluidité de la mémoire. J'ai commencé par la mise en ordre commence par le travail sur la page, par exemple en insérant des fragments prélevés, qui seront collés, puis elle s'intéresse à la succession des folios qui conforte le récit, et enfin s'attache au corps d'ouvrage, et finalement au projet de présentation final à travers la restauration de la reliure et le choix de la couverture. Pour le voyage en Chine, j'avais emporté deux supports distincts : l'un que j'avais constitué avec des dépliants indépendants à trois volets de papier blanc assez épais offrait une utilisation très ouverte, l'autre était un album à spirale du commerce, avec une alternance stricte de pages noires et blanches lignées, ne se prêtait pas assez souplesment au programme du voyage. Au retour, l'album relié à spirale a été démonté pour retravailler les folios noirs et blancs comme des planches autonomes recto verso. Le travail d'harmonisation plastique a ainsi été possible en dépit de l'ordre chronologique, dissous au profit de l'assemblage rassemblant les planches sur fond noir utilisées pour la pénombre des visites de temples et de grottes, et d'autre part les pages à fond blanc correspondant aux temps diurnes de notation.

5. L'objet qui a voyagé ou le carnet portulans

Les cahiers du carnet cousu sont reliés par un fil qui passe de l'extérieur vers l'intérieur de leur pli puis les relie parallèlement et simultanément, ce qui permet de manipuler facilement les feuillets séparés. Cette couture est souvent renforcée par de la colle, disposée pour fonction de souder fil et papier dans l'épaisseur du plis des cahiers⁸⁴⁶, appelé dos. Cette reliure souple est assez fragile, et le carnet subit des manipulations intensives au cours du voyage, qui le rendent inutilisable au retour. Son état exige une restauration, qui passe par différentes étapes ; il s'agit de relier les cahiers, de souder les déchirures des

⁸⁴⁶ Pour renforcer le dos de l'ouvrage, l'opération de *grecquage* consiste à creuser plusieurs sillons transversaux dans les plis des cahiers pour y engager un cordonnet maintenu avec de la colle. M. Ryst, *Carnets et albums, comment les relier ?* Paris, Dessain et Tolra, 1996, p.27.

folios, voire de donner l'épaisseur nécessaire entre les pages pour héberger des documents et prélèvements entreposés jusqu'à leur tri ou réemploi. Le volume initial du carnet a changé, la couverture qui a souffert, demande à être remplacée. Il ne s'agit plus d'affronter les éléments mais de séduire le regard. Le carnet a été affecté par les épreuves du voyage, en a gardé des stigmates⁸⁴⁷ qui sont autant d'informations sur les épreuves et espaces traversés. Les folios eux-mêmes se sont déformés selon l'épaisseur des documents, ou détendus du fait des aquarelles ; ils ont enregistré des autographes, des griffures, ou encore d'autres opérations apparentées à la gravure, au gaufrage, à l'emboutissage. De nombreux exposants au Rendez-vous de Clermont-Ferrand présentent leur carnet tel qu'il est au retour du voyage, sous son aspect bourlingueur, davantage en tant que témoignage qu'œuvre artistique; et c'est son fac-similé ou sa reproduction éditoriale qui le rend accessible à loisir au public, pour des raisons pratiques liées à sa fragilité. Certains carnettistes acceptent cependant de laisser feuilleter leurs originaux par un public respectueux de connaisseurs.

La chronologie du récit est mise à plat par les feuillets. Comme pour un story-board de film, il est alors possible en éliminant un feuillet, de la bouleverser. Si les notations de dates et d'heure attestent et résument le temps réel, le récit dessiné est autonome car il rend possible les retours en arrière comme le saut de pages vers le futur. Même si le carnet fait office de journal en marquant le présent, il rend possible d'autres temporalités par des ajouts de documents postérieurs ou préparatoires. Par exemple, en laissant une page vacante pour coller des photos après le retour, ou en inscrivant un épilogue après avoir vécu d'autres moments. Le descriptif de l'inventaire du Cabinet des Arts Graphiques du Louvre est ainsi rédigé :

Album au Maroc, raf 39050, dans son coffret de conservation. Sa couverture cartonnée 16,5x10,5 cm, recouverte de papier vert, présente un cachet de cire rouge de la vente Delacroix « ED » et l'étiquette "Maroc" sur le contreplat de devant. Les 56 feuillets dont seuls les folios 2 à 25 recto verso et 49 à 55 ont été utilisés, présentent des notes manuscrites et des croquis à la plume et encre.

Album au Maroc RF 1712 dans son coffret de conservation. De dimensions 19,3x12,7 cm, il présente une couverture avec un cachet en cire rouge sur le plat de devant. Il avait été acquis par Philippe Burty à Paris lors de la vente posthume du

⁸⁴⁷ Selon la définition médicale dans le TILFI, c'est un Signe clinique de caractère permanent ayant une certaine valeur diagnostique.

fonds d'atelier du peintre du 22 au 27 février 1864, puis légué en 1891 avec réserve d'usufruit au profit du Docteur Charcot, et entra en 1893 au Louvre.

Il reste ainsi au plus près du récit en respectant les « blancs » des pages vides. Le récit du temps réel transparaît dans l'utilisation ou le saut des pages qui restent blanches et traversent le temps pour nous transmettre leur signification ambiguë: le blanc et le vide prennent le sens de l'indice de la fin du voyage de l'artiste, de son changement d'activité, de sa disparition. Le continuum de lecture relie et relit les moments discontinus de dessin. Passer d'un jour à l'autre avec la coupure du sommeil provoque déjà une rupture dans la notation dont le rythme est soumis aux déplacements, aux effets du dépaysement et à la contingence des autres activités incontournables du voyage. Certains des carnets de Léonard de Vinci avaient été démantelés pour être reclassés par domaine de recherche : botanique, architecture, anatomie, urbanisme, art de la guerre... ou vendus par planche; seuls les douze manuscrits ont été préservés dans leur état initial avec leur foisonnement thématique d'origine. Emportés comme butin de guerre à Milan par les troupes de Bonaparte, ils sont depuis conservés dans les coffres-forts de l'Institut de France.

Dans mon album de brouillons exécutés pendant trois années consécutives, la reliure des feuillets détachés en différents accordéons, a produit une chronologie intéressante des recherches graphiques. Cette restauration a mis en évidence que le choix technique est motivé aussi bien par le sujet que par le plaisir du faire. En effet, sans programmation délibérée, j'avais systématiquement varié la technique, aquarelle, feutres, crayons de couleur, dessin au trait, à tel point que la variation graphique apparaissait comme la thématique principale de cet album, avant les différents motifs représentés. Un titre ultérieur pourrait être *Variations sur brouillon*.

Pour d'autres albums de voyage, la vision rétrospective fait apparaître la cohérence dans le traitement graphique et dans la composition. Ainsi dans mon carnet en Colombie Britannique relatant une quinzaine de jours de voyage « scolaire » et d'échange culturel avec un lycée canadien, les espaces extérieurs grandioses se succèdent de page en page, décrivant le pays davantage que les rencontres dans l'école et avec les familles.

Delacroix s'est attelé à retranscrire son voyage à son retour du Maroc :

« Dans les moments d'inaction qui jalonnent ou suivent immédiatement le séjour, l'imagination se met au travail sur des matériaux encore frais [...] à la limite de deux états celui, d'être déjà parti et de n'être pas encore tout à fait arrivé.»⁸⁴⁸

Le fac-similé du *Carnet de poilu* de Renefer révèle les indices du vécu, telles que taches de liquide ou les arrachements par des rubans adhésifs. Si nombreux sont les carnettistes qui publient en auto édition une reproduction fac-similée de leur album, l'exigence de reproduction à l'identique n'est pas garantie. Les carnets originaux restent protégés dans des vitrines, ou alors ils sont livrés, sous la surveillance de l'auteur présent, à la manipulation d'un public respectueux, qui feuillette, appréciant le travail graphique et plastique, l'improvisation du récit dans la succession des pages, et parfois partage l'expérience de la destination du voyage. Le carnet qui a voyagé s'est imprégné de la vie, et réfléchit cette vie inspiratrice des dessins et croquis, à travers une trace matérielle ou figurée de la trajectoire du voyageur. Comme la peau du visage ou du corps du voyageur, enregistre en voyage des marques, auxquelles se rattachent une anecdote ou un accident.

6. La première de couverture : mise en valeur ou protection ?

La couverture du carnet avait surtout une fonction protectrice qui a enregistré les griffures, angles cornés, traces de matières variées selon les modes d'utilisation du carnet. Un effort particulier au retour consiste à réparer ou à remplacer la couverture par un matériau durable ou plus assorti au contenu de l'ouvrage. Après restauration, la première de couverture devient ce frontispice attractif, vitrine de l'expérience contenue dans le carnet et son laissez-passer dans la société des livres. Mais la problématique de la restauration préconise désormais de ne pas toucher au corps de l'original, et de le protéger en l'état dans une boîte protectrice⁸⁴⁹. Quand l'ouvrage est numérisé ou édité en fac-similé, la couverture dans l'état au retour n'est plus visible, mais remplacée avec en frontispice une image choisie, recadrée et assortie du titre, comme c'est le cas des quatre albums au Maroc de Delacroix, ou du manuscrit de Gauguin. En concertation avec leur éditeur, les carnettistes contemporains composent la première de couverture ; le décor est assez souvent une recomposition d'un de leurs dessins assorti, de motifs inspirés du pays de

⁸⁴⁸ L. Beaumont Maillet, B. Jobert, S. Join-Lambert, *E. Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, *op. cit.* p.

⁸⁴⁹ Cf. Cahier d'images, p. 110, *Conservation des carnets*.

destination, d'un titre typographié dans une couleur et une police sont assorties à l'image. La couverture mi-artistique, mi-communicante informe visuellement sur le contenu ; celle choisie par Gauguin en 1892 pour habiller et protéger son manuscrit *Ancien culte mahorie* laisse sa part au sens du toucher : en effet cette couverture en textile brodé des lettres du titre invite le spectateur à suivre les lettres à l'aveugle. Les carnets originaux présentent en général des titres inventés après le voyage. Les albums de Delacroix sont restés dans leur état au retour, sans mise en forme postérieure. Gauguin par contre, avait élaboré la couverture en cuir de *Noa Noa* : un fragment d'aquarelle collée, qui représente la tête d'un personnage féminin accompagné du lézard ailé *Te Navenave*⁸⁵⁰ a été collé en tête, le titre et le sous-titre sont calligraphiés par l'artiste, qui a peint plusieurs motifs décoratifs et ajouté ses initiales en guise de sceau⁸⁵¹, déterminant ainsi la présentation de son manuscrit.

Emilienne Mazzoccut, artiste plasticienne lyonnaise, m'a soumis un exemple complexe et expressif de couverture⁸⁵² mise en forme postérieurement au récit du carnet d'immersion dans le squat des familles Roms. Du carton de récupération – matériau métonymique de leur cadre de vie – est utilisé pour emballer le corps d'ouvrage, avec double fermeture, qui symbolise les obstacles matériels franchis pour accéder à l'espace de rencontre avec ce public défavorisé. Par ce dispositif matériel, le lecteur est invité à découvrir le passage vers les pages, témoins des rencontres.

Tous les carnettistes n'investissent pas dans ce travail de mise en valeur et de restauration du manuscrit. L'éditeur s'en charge parfois ou le carnet reste au fond de l'atelier. Pour certains, seul le « corps d'ouvrage » importe, alors que pour d'autres, l'intégralité du volume est l'objet d'une restauration. Le travail de parachèvement de l'apparence du carnet relève d'une créativité plasticienne. Stéphanie Ledoux, Claude Brugère, Emilienne Mazzoccut⁸⁵³ exposent l'extérieur de leurs carnets ; Jean-Pierre Montmasson, pour sa part, a fait confectionner par des ateliers vénitiens de solides petits carnets avec du papier aquarelle Fabriano et une couverture de cuir, qui ne demande pas de restauration postérieure.

⁸⁵⁰ Cf. Cahier d'images, p. 105-108, *Couvertures de carnets*.

⁸⁵¹ *Id.*

⁸⁵² Cf. cahier d'images, p. 105, *La couverture du carnet*.

⁸⁵³ Cf. annexe 3, *monographies*.

7. Viser le livre d'artiste ou livre pauvre ?

Le livre d'artiste questionne la forme et les usages du livre. L'artiste plasticien est cet auteur particulier qui interroge la nature du livre au moyen de l'édition elle-même, c'est à dire de la reproduction par des moyens mécaniques et informatiques⁸⁵⁴. À l'inverse, le « livre pauvre » est une production artisanale du livre, en nombre limité en plusieurs exemplaires, généralement manuscrit, rarement plus de cent spécimens. Pour Daniel Leuwers⁸⁵⁵, collectionneur de livres manuscrits d'auteurs et de poètes, le "livre pauvre" n'est pas un livre d'artiste, ce n'est pas un livre à proprement parler, mais plutôt un pliage agrémenté de textes et de dessins. Il s'agit pour lui « d'œuvres autour desquelles on tourne, comme autour d'une seule page »⁸⁵⁶ :

« Le *livre pauvre* rentre dans le genre du livre d'artiste, œuvre dans laquelle l'intervention de l'artiste est dominante et omniprésente. Il ne s'agit pas ici de livre mais d'une simple feuille de papier dont le format peut varier et qui obéit à plusieurs modes de pliage. Loin d'être un livre dont, assis, on tourne les pages, on a affaire à une page autour de laquelle on tourne, debout. D'autre part, la conjonction de l'écriture manuscrite et de l'illustration originale place d'emblée le *livre pauvre* au-dessus de la plupart des publications ordinaires »⁸⁵⁷.

Le carnet de voyage, entre dans la catégorie du *livre pauvre* car il est mémoire du voyage produite généralement pour un usage personnel et selon les moyens poétiques et matériels propres du voyageur. Étrangers à l'univers du livre édité, les matériaux hétérogènes recueillis sont un peu des *ex-votos*⁸⁵⁸, ces objets de ferveur placés dans un lieu symbolique, qui ont une vocation propitiatoire. L'artiste ne remercie-il pas la grâce du voyage ? Son carnet le connecte à un espace-temps autre que le présent, son format et son ergonomie, matérialise à leur manière l'espace-temps individuel.

Dans la catégorie du livre rare, ce travail de restauration peut le faire accéder au statut d'œuvre par l'art des techniques mises en œuvre dans la reliure et les plats décorés de la couverture ou dans la qualité des papiers qui supportent les aquarelle, encre, gouache,

⁸⁵⁴ J. Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, [thèse de doctorat en Esthétique sous la direction de Leszek Brogowski], Université Jean Moulin Lyon, 2012.

⁸⁵⁵ D. Leuwers est professeur de littérature française à l'Université de Tours et créateur du concept du livre pauvre en 2003.

⁸⁵⁶ D. Leuwers, *Les très riches heures du livre pauvre*, Paris, Éd. Gallimard, 2011.

⁸⁵⁷ *Id.* p. 10.

⁸⁵⁸ qui a pour but de rendre une divinité favorable.

estampe et collage mettant en valeur le caractère précieux des documents. Les gants de manipulation forcent au respect de leur fragilité et de leur rareté. Le carnettiste envisage ses propres carnets comme une collection qu'il consulte à son gré. Le site web de Stéphanie Ledoux⁸⁵⁹ présente le catalogue de ses carnets photographiés couverture fermée, comme les frontispices d'aventures à revivre. Réalisé avec des moyens peu coûteux, réceptacle de restes de l'aventure au retour, mosaïque de débris organiques et iconiques, l'album ou le carnet fait mauvaise figure au retour du voyage, usé par la manipulation, fatigué d'être transporté. Ces qualificatifs relevant de la vétusté le font entrer dans la catégorie des objets usagés, témoignages du passage entre le présent et le passé. « Pauvre » désigne aussi le moyen que de celui qui n'est pas riche : de petite échelle ou de piètre qualité, bref dérisoire.

Au retour du voyage, s'est amassé un trésor d'indices qui réactivent les souvenirs. Le carnet est devenu compilation des fragments qu'il a sédimentés et mis en plis. A la différence d'une œuvre d'atelier résultant de la stratification de stades de travail vers un état final, le carnet se feuillette. Nul besoin des radiographies utilisées avec les peintures pour comprendre sa genèse et ses secrets de fabrication. Il est simultanément ébauche et travail élaboré : des pages vierges ou à l' « état embryonnaire » selon l'expression de Delacroix⁸⁶⁰ qui, reliées aux autres, font également partie de la relation du voyage.

Le carnet est un tout en soi mais aussi le fragment d'une œuvre *in process* dans laquelle chaque opus s'inscrit au fur et à mesure des voyages. En augmentant la série, le carnettiste affirme une stratégie à travers des techniques de dessin *in situ*, qui s'affinent en se perfectionnant. A chaque départ en voyage, l'inspiration du carnettiste se régénère par le questionnement sur les caractéristiques formelles de son support, le contenu et la signification que prendra chaque carnet. Chaque carnet est unique, signature en soi. Parmi les personnes enquêtées⁸⁶¹, une guide professionnelle se promet de revenir avec son ouvrage terminé car elle souhaite faire coïncider le terme de son séjour avec la page de fin du carnet. Pour elle, il n'est pas authentique de retravailler sur le carnet après le retour. Cette professionnelle de voyage, qui enchaîne les séjours, n'envisage sans doute pas de tenir simultanément des carnets différents dans son atelier en voyage.

⁸⁵⁹ <http://stephanie-ledoux.blogspot.nl>

⁸⁶⁰ E. Delacroix, *Journal*, p.

⁸⁶¹ Cf. Annexe 2, Enquête auprès de carnettistes.

Le carnet est un journal quotidien du voyage, dans lequel la notation des événements est très variable selon les personnalités et selon les occasions : spontanée et fébrile ou réfléchie et posée, comme les différents modes successifs présentés dans le carnet de Delacroix. Son album rempli des indices destinés⁸⁶² à retrouver les images de sa mémoire lui restituait son expérience du voyage pour ses grandes aquarelles réalisées en quarantaine puis les toiles peintes en atelier.

Mes notes dessinées et les scènes croquées sur le vif ont filé le récit du voyage comme un lien mnémotechnique visuel de chaque instant vécu. La question de la mise en forme de ces notations se pose et je ressens la nécessité d'ajouter les couleurs d'après les mots notés sur le vif et de reprendre mon inspiration à partir de photos témoins. Je me laisse guider par mon plaisir à élaborer et à détailler l'image pour parachever mes propres carnets, en différé et rendre mon récit plus lisible. A cette fin, j'organise le trajet du regard en hiérarchisant les plans dans l'espace représenté et je précise le dessin en apportant les ombres propres et portées omises qui décrivent la lumière.

8. Aux frontières du lisible et du visible

La fonction mémorielle de l'écrit est dans le carnet enrichie par l'articulation narrative du texte et de l'image. Selon Pascale Argod :

« Dans le carnet de voyage, la narration s'articule entre texte et images, procédé typique de la littérature graphique. Illustrer, c'est rendre plus clair un texte, l'éclairer, lui donner de l'éclat, permettant ainsi une diffusion plus large. Associée au texte, l'illustration brouille les frontières entre fiction et documentaire, impose ou propose une interprétation, faisant progresser ou fragmentant l'information [...] »⁸⁶³

En déambulant, Léonard de Vinci projetait sur la page du manuscrit son imagination ingénieuse ; ses dessins d'observation comme ses schémas descriptifs étaient assortis de commentaires explicites. Son écriture encadre ou entoure les dessins, les mots apparaissent subtilement derrière ou devant eux. Dans les derniers manuscrits, la mise en page évolue vers une organisation de plus en plus aérée peut-être prévue par rapport à un projet éditorial. Les deux albums de voyage aujourd'hui démantelés de son contemporain

⁸⁶² E. Delacroix, *Album au Maroc*, rf 1712^{bis}, CAG, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁶³ P. Argod, *L'art du carnet de voyage*, op. cit. p. 58.

allemand Albrecht Dürer – également auteur de textes théoriques⁸⁶⁴ – n’ont pas été remplis par des écrits car il consignait ses réflexions en voyage distinctement dans son livre de comptes de voyage aujourd’hui disparu.

Turner qui avait établi un itinéraire préalable sur une feuille de route, ne se préoccupait guère de légender ses croquis. Les albums d’Afrique du Nord d’Eugène Delacroix sont annotés au fil de l’encre en itinérance, dans une écriture parfois indéchiffrable, avec des mots manquants ; il n’avait pas le souci d’être lu par autrui. Scènes dessinées et commentaires sont entrelacés sur la page. Sur certains folios, les noms griffonnés de couleurs réactivent en différé le souvenir de l’instant ou de l’objet, et de façon plus générale, la date et le nom du lieu inscrivent l’image produite dans la séquence vécue. Cette notation hybride et croisée lui permettait de percevoir et de comprendre simultanément comme de transcrire ses impressions premières. La page originale ne supportait aucun rajout de mot postérieur. Delacroix pratiquait dans son Journal commencé Bien avant le voyage de 1832, ce monologue externalisé était le compagnon interlocuteur de son questionnement théorique d’artiste et simultanément existentiel. Dans ses albums de voyage au Maroc, il semble y avoir une fusion entre le journal et l’album de croquis. Les nombreuses lettres qu’il envoie pour partager ses impressions de voyage déchargent en quelque sorte, la fonction de l’album. L’écriture circonstancie simultanément les croquis, notant le vocabulaire local et les noms de lieux et de personnes qui lui permettront de revivre ces moments. Dix ans après son voyage, il reprend le projet de rédiger ses notes du voyage de 1832, dans l’ « urgence différée » de ne pas perdre le souvenir. Dans le manuscrit retrouvé⁸⁶⁵, il écrit apprécier l’estompage des aspects anecdotiques du voyage par le temps. Ses ratures et ses surcharges rendent ainsi bien compte de la difficulté à transcrire sa mémoire, la richesse de l’expression écrite manuelle transparaît, irréductible à la transcription typographique.

Quant à Paul Gauguin, son Carnet de Tahiti⁸⁶⁶ aujourd’hui démembré, constituait pour lui un répertoire de croquis annotés et dessins⁸⁶⁷ : le croquis réalisé à gauche précède le texte à

⁸⁶⁴ A. Dürer, *Le traité des proportions*, 1528, publié de façon posthume.

⁸⁶⁵ L. Beaumont Maillat, B. Jobert, S. Join Lambert, *E. Delacroix, Souvenirs d’un voyage dans le Maroc*, *op. cit.* Introduction, p. 12.

⁸⁶⁶ Catalogue de l’exposition *Gauguin, l’Atelier des tropiques*, Paris, RMN, 2003. « Aujourd’hui démembré, tout un répertoire de motifs, personnages, attitudes, détails des visages, animaux ou éléments de la Flore dans lequel il puisera pour ses futurs tableaux ». p. 69.

droite qui en décrypte le sens avec le même filet d'encre. Rappelons que l'album *Noa Noa* présente la copie par le peintre de son premier texte confié en 1891 au poète Charles Morice⁸⁶⁸, texte constituant la trame sur laquelle il avait agencé aquarelles, estampes et photographies pour élaborer un recueil de son expérience polynésienne solitaire.

Jack Goody nous expose pour sa part dans « *La logique de l'écriture* » que :

« L'écriture permet aussi de communiquer avec soi-même. En consignait ses pensées ou ses annotations, on peut revoir et réorganiser son propre travail, rectifier l'ordre des mots, des phrases et des paragraphes. La manière dont on réorganise l'information en écrivant nous donne un aperçu inestimable sur le fonctionnement de la pensée.»⁸⁶⁹

Comme les autres soldats poilus, Adrien Ouvrier avait un carnet de route à sa disposition pour projeter ses pensées intimes en plus des albums de dessin fournis par son professeur pour exercer sa pratique graphique. Sa pensée intime, travaillée par l'écriture dans le carnet de route, transparait, selon moi, dans les sous-titres très descriptifs de ses dessins, ajoutés au crayon en plus de sa signature et de la date, tels *Mort du Lieutenant Capide, Champagne 1915, Les habitants de Guewenheim fuient le bombardement* (Carnet de guerre D, *Ma cagna Gernicourt*)⁸⁷⁰.

Au Caire en 2013, j'ai utilisé les tickets du métro et les publicités des téléphonistes locaux en langue locale comme indices textuels de mon passage. Pour documenter les scènes observées sur place, ces fragments d'une réalité contemporaine différente se sont dressés face à mes stéréotypes sur l'Égypte antique.

Les commentaires écrits prennent place dans le carnet de voyage, laissant affleurer des pensées personnelles entre deux croquis. Comme dans un journal intime, ils expriment un dialogue intérieur, qui révèle le carnettiste à lui-même, chacun selon son tempérament négociant la part respective de l'expression littéraire et de l'expression graphique.

⁸⁶⁷ Id. P. Gauguin, lettre à Paul Sérusier : 25 mars 1892.

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ J. Goody, *La Logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*, Éd. Armand Colin, 1986.

⁸⁷⁰ R. Lauxerois, A. Ouvrier, *Carnets et croquis de guerre*, op. cit., pp. 52,156 ; Cahier d'images, p. 39, *Le miroir dans le carnet*.

Par exemple pendant mon hospitalisation pour une opération orthopédique, l'écriture a souvent pris la place des dessins⁸⁷¹, dans des moments d'introspection. Les mots et leur graphie offrent un plaisir différent et complémentaire de celui du dessin et de la figuration : ni l'écriture ni le dessin n'épuisent les perceptions visuelles, auditives ou tactiles. Elles ne sont que nommées, désignées, suggérées, par un éclairage certes personnel qui peut en renouveler la connaissance.

9. Une œuvre autobiographique

Ce que Michel Foucault définit comme la *parrèsia*⁸⁷², la vérité sur soi, est à l'œuvre dans le carnet qui, page après page, réunit comme les pièces d'un puzzle, échantillonnées par les facettes du miroir oculaire, les différents centres d'intérêt de son auteur. Comme Stéphane Courant l'a exposé, le carnet est le dépositaire d'une écriture tantôt très intime, tantôt discursive et oratoire. La pratique journalière du dessin instinctif dans un cahier sans quête particulière ni commande ne relève-t-elle pas d'une liberté d'expression et de style à l'origine même du renouvellement de la forme artistique ?

Ayant vécu l'expérience de la séparation physique avec le carnet, du prêt à une personne de confiance à qui l'on transmet l'expérience du voyage, je constate qu'elle procède d'une volonté de détachement mais elle procure aussi, le temps passant, la sensation d'une absence assimilable à une frustration affective qu'un fac-similé ne résout pas. L'absence du compagnon de voyage est comparable à celle d'une personne à laquelle on s'est confié, l'habitude créant une addiction. Changer cette habitude au retour du voyage exige alors relâchement et détachement.

Tenir un carnet écrit ou dessiné est un choix individuel qui répond à un désir complexe. Une des carnettistes guide de voyage nous disait finir son carnet en même temps que son voyage de loisirs. Ainsi ne mélangeait-elle pas les images du voyage ayant inspiré ses pinceaux et ses souvenirs forcément déformés par une réflexion postérieure au moment du dessin. Chacun gère l'urgence de témoigner en laissant un dessin ou une description selon son point de vue. Le point de vue réaliste et frontal n'est pas le seul privilégié. Un peu à la

⁸⁷¹ N. Durand, *Carnet d'opération*, 2012, cf. Cahier d'images, pp.42

⁸⁷² M. Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France, 1984 ; M. Foucault y définit la « parrèsia » comme la vérité sur soi.

façon aborigène, Florent Chavouet choisit des plans et des vues aériennes éclatées des lieux d'habitation qu'il a découverts sur l'île japonaise *Mahamé Chiba* ; ensuite son regard se pose sur chaque détail intérieur, l'assortissant de notes écrites superposées et assujetties à l'image.

Les carnettistes reconnaissent souvent le rôle du journal intime⁸⁷³ de leur carnet ; cet usage privé définit un espace de liberté, régi par les seules règles que l'auteur se fixe. L'œuvre en atelier de l'artiste Jean Paul Marcheschi avait aussi établi cette contrainte autoprogrammée de la liberté. Selon Catherine Francblin,

«C'est moins la production de formes nouvelles, originales etc., qui intéresse Marcheschi que la mise à distance d'une expérience psychique et émotionnelle. Il avoue lui-même que cette expérience l'a délivré des questions d'esthétique. Ayant décidé de garder tous ses dessins réalisés chaque jour, il n'a pas à se demander si tel est meilleur ou moins bon que tel autre.»⁸⁷⁴

Dans le champ plastique spécifique du carnet de voyage, le concept de liberté dépend de la finalité que se propose l'auteur. En voyage, les carnets de recherche et d'expérimentation artistique des artistes tiennent lieu de journal mais n'ont par conséquent pas vocation à recueillir les « confidences personnelles », leurs états d'âme sont traduits en lignes, formes et couleurs. Les carnettistes professionnels qui ont la commande d'un reportage dessiné ne se confient pas dans leurs recherches dessinées sur le motif. Leurs apartés personnels sont rédigés sur des lettres à leurs amis, comme le pratiqua Delacroix.

Paul Gauguin n'avait pas non plus choisi la narration quotidienne pour fil conducteur de son manuscrit. Un texte poétique rédigé à part ordonne la disposition des expérimentations plastiques, et souvent le plaisir des yeux. Ce type de carnet n'est pas un journal mais relate bien l'immersion progressive dans une autre culture.

S'astreindre au cadre et au rythme du carnet est une discipline, et le carnet revient parfois presque bredouille. La pratique du dessin dans le champ étrié du carnet est à la fois

⁸⁷³ P. Lejeune, C. Bogaert, *Histoire d'une pratique, un journal à soi*, Paris, Éd.Textuel, 2003.

⁸⁷⁴ Ce programme méthodique a rassemblé des rames de pages perforées et a progressivement créé une bibliothèque de notes dessinées et écrites. Chaque feuille remplie était ensuite glissée dans une chemise comportant d'autres feuilles encore vierges du même format. En adoptant la forme plastique du recueil de notes, l'artiste a fractionné de façon signifiante son travail à partir de la pratique du dessin programmée dans le temps. »

expérience et exercice plastique. Si *Les livres délivrent*⁸⁷⁵, pour reprendre le titre d'une œuvre de Pierre Alechinsky donné à l'une de ses céramiques, il faut accepter le cadre contraignant du carnet pour s'en libérer, c'est à dire aller page après page, de l'avant. La liberté offerte est la virginité de la page, la contrainte est son format. Il limite l'expérimentation technique mais la canalise. Le support de poche ouvre le choix des sujets mais réduit leur format d'étude. En voyage les modes techniques sommaires et légers, pratiqués intensément livrent des possibilités d'expression insoupçonnées, parce qu'en atelier ils sont utilisés de manière conventionnelle : par exemple en voyage, le crayon sert non seulement à tracer mais aussi à colorier, le fusain sert à dépeindre ou à suivre le mouvement. Nous avons vu comment certains artistes les ont exploités pour en tirer le parti le plus innovant, et comment la surface réduite du carnet permet d'aller à l'essentiel et de produire « le tableau » en peu de temps et sur le champ.

La contingence impose aussi des solutions qui pourraient paraître absurdes dans l'espace de l'atelier. Le brouillon, l'incongru, l'imprévu, le disproportionné, le taché, le non contrôlé, l'autrui ont toute licence dans les coulisses pliées du carnet.

« Dürer divise les feuilles en deux pour inscrire deux figures n'ayant aucun rapport entre elles »⁸⁷⁶.

Cette méthode amène la représentation sur un feuillet par exemple d'objets sans cohérence d'échelle ni de fonction, des pichets, table de bois, un cheval, sur un autre un espace fictif avec des personnes qui ne se sont jamais rencontrées.

Chez Delacroix, les feuillets sont l'occasion d'expérimenter une multitude de gestualités pour travailler vite et de façon irréversible, et projeter directement l'image mentale.

Plus récemment, Wolinski et Lamazou dévoilent des images qui relèvent d'un journal intime qui ne censure pas des images érotiques et rend ainsi compte d'un point de vue idiosyncrasique sur le modèle. Les lieux où leurs carnets entraînent le spectateur sont privés ou réservés à un public amateur. Le carnet privé devient autobiographique par sa publication. Quand il a un carnet de commande, le carnettiste produit deux catégories de notes, séparant celles plus personnelles dans un carnet distinct du carnet destiné à la

⁸⁷⁵ P. Alechinsky, *Les livres délivrent*, grès modelé par Hans Spinner pour le pinceau de Pierre Alechinsky, 57 x 37 x 28 cm, 1991, coll. part. Catalogue *Alechinsky, Les Ateliers du Midi*, ill. 78.

⁸⁷⁶ E. Panofsky, *op. cit.*

transmission à un public. Les carnets comme les journaux intimes sont généralement publiés de façon posthume, comme ce fut le cas pour ceux que nous avons étudié, de Dürer, Léonard de Vinci, Turner, Delacroix, Courbet, Ziem, Van Gogh ... Pourquoi Wolinski, Lamazou, exposent-ils les leurs ? Est-ce par pudeur que Stéphanie Ledoux, Elsie Herberstein, Cécile Alma-Filliette, Cendrine Bonami-Redler, Claude Brugère ne nous confrontent pas à les suivre dans leur intimité ? Mon carnet d'opération l'a fait mais je ne l'ai pas publié.

Lorsqu'il est exposé, le carnet original est présenté ouvert sur une double page qui privilégie un moment parmi les autres temporalités fixées au fil de l'ouvrage. Il est alors possible de comparer la vision du terrain et sa transformation sur un autre support⁸⁷⁷.

Le carnet original reste un témoignage sur son créateur. Pour en partager réellement le contenu, il faut être admis dans le cercle rapproché du voyageur ou aller dans les lieux dédiés pour manipuler l'original. Le contenu de son ouvrage est, pour reprendre les termes de Christine Peltre :

« Un gage de réalisme et de vérité, une vision plausible dépouillée de la furie d'action qui hante les scènes imaginées... »⁸⁷⁸

10. Vendre le carnet original

Les carnettistes exposant au Rendez-Vous 2014 n'envisagent pas de se séparer de leur ouvrage original. Pour la plupart d'entre eux, cela leur ferait l'effet de perdre un bien propre, ce qui confirme le rôle de journal intime et identitaire du carnet de voyage en images.

« Autant se couper le bras ! » me déclarait le carnettiste catalan Miguel Herranz⁸⁷⁹.

Le carnettiste ne se détache pas vraiment de son ouvrage même s'il est heureux de voir l'intérêt que celui-ci suscite en passant de main en main lors des expositions, sous sa surveillance. Titouan Lamazou aurait volontiers accepté de se séparer du carnet *Onze Lunes dans le Haut Atlas*, et espérait que ce recueil anthropologique et artistique soit

⁸⁷⁷ Cf. Cahier d'images, pp. 108-109, *L'exposition des carnets*.

⁸⁷⁸ C. Peltre, *L'atelier du voyage*, op. cit.

⁸⁷⁹ Cf. cahier d'images p. 44. *Portraits réciproques* : ND, M. Herranz;

acheté par Pierre Bergé pour intégrer sa collection d'objets rares rassemblés pour témoigner de la culture berbère⁸⁸⁰. Michel Montigné⁸⁸¹, peintre officiel de l'armée depuis 1983, qui avait pour mission d'accompagner différents corps militaires sur les champs d'opération. a mis en vente ses carnets originaux en juillet 2016, à l'occasion de son 80^e anniversaire ; il a manifesté ainsi son souhait de transmettre ses carnets à des collectionneurs et de vendre de certains albums au profit d'œuvres caritatives⁸⁸² j'ai acquis son album au Népal pour un prix équivalent à dix aquarelles de format A3, les carnettistes évaluant le prix de leur opus entier en comparaison du prix d'une page illustrée. Mais pour moi, le récit elliptique qui est tissé dans la continuité des folios est inestimable.

11. La série de carnets

de 1990 à 2003, Georges Wolinski⁸⁸³ a couvert de dessins des carnets à spirale dans plus vingt-trois pays avec une grande homogénéité de style à la ligne claire en noir et blanc ; chaque destination lui a inspiré un récit au ton particulier, plus politique et historique au Cambodge et à Cuba, plus sociologique au Japon et aux Etats Unis, ou détendu lors d'un séjour touristique en Tunisie et au Cameroun. La répétition de l'exercice engendre la série dont le carnet est ontologiquement le paradigme plastique ; il suscite ce comportement par le renouvellement de la page blanche qu'il suffit de tourner. La structure en feuillets du carnet encourage la répétition de l'étude, par exemple celle d'un sujet dont on veut acquérir une connaissance familière, à la manière des gammes auxquelles s'applique l'instrumentiste. Le carnet favorise l'essai, la suite des folios enregistrant les exercices successifs, ordonnant la recherche graphique et plastique. La pratique du carnet entraîne la production en série des carnets ; en effet, on cherche à renouveler l'expérience à chaque voyage, car elle développe les méthodes d'observation et les techniques d'expression, qui deviennent le principe de création d'une œuvre *in process*⁸⁸⁴ plus globale. Celle-ci prend la forme d'une série évoluant avec la maturité de l'auteur, dont la pratique s'enrichit de la variation comme de la répétition de la destination qui ressource l'inspiration. Dès 1824, Turner utilise le principe de la notation rapide au crayon sur la double page, qu'il

⁸⁸⁰ Exposition *Femmes berbères du Maroc*, Paris, Fondation P. Bergé, 21 mars-20 juillet 2014.

⁸⁸¹ Cf. annexe 3, monographies : Michel Montigné, nommé peintre officiel de l'Armée en 1983, titularisé en 2009.

⁸⁸² L'association *Grandir au Népal*.

⁸⁸³ G. Wolinski, *Carnets de voyage*, Paris, Éd. Albin Michel, 2005.

⁸⁸⁴ *In progress* signifie : en cours, à la fois un progrès et un déroulement, définition du dictionnaire bilingue du Livre de Poche, sous la direction de D. Girard, Librairie Générale Française, 1995.

développe dans ses voyages ultérieurs jusqu'en 1839, le long de la Meuse et de la Moselle. La pratique du carnet journal dessiné évolue vers une collecte de récits de vie pour Lamazou, de types ethniques pour Ledoux, pour d'autres –Wolinski, Jolivot – vers des réflexions ethnologiques qui comparent les pratiques humaines : manger, se vêtir, se fréquenter, s'aimer, se soigner, etc..

Des nuances subtiles de compréhension apparaissent à la faveur de la répétition. Par exemple « dessiner un arbre » peut se signifier :

Dessiner		un		saule		pleureur
Dessiner	le	saule	pleureur	du	bord	du lac
Choisir	le	meilleur	point	de	vue	sur le saule pleureur
Choisir	le	meilleur	moment	sur	le	meilleur point de vue sur le saule
Revenir	à	différentes	saisons	au	meilleur	moment sur le motif du saule
Multiplier	les	instants	magiques	avec	le	reflet du motif du saule dans l'eau
Adopter	la	technique	pour	l'instant	magique	du reflet du saule pleureur au coucher du soleil au bord du lac.

Les feuillets homothétiques superposés et articulés proposent le principe du folioscope, ou *flip book*⁸⁸⁵ ; le jeu de la flexibilité des pages de papier et de leur feuilletage précipité, donne l'illusion d'un mouvement continu, qui accélère le temps. C'est un des effets utilisés dans les animations virtuelles de carnets présentées dans les musées⁸⁸⁶ ou aussi le générique des portraits animés de Bastien Dubois. Cependant les images en voyage ne sont pas produites pour coïncider dans leur réception rétinienne comme celles d'un folioscope. L'habitude de dessiner fait advenir l'habileté qui démultiplie le plaisir, celui de tracer comme de scruter le monde. Le dessin est une langue vivante dont la maîtrise s'acquiert à force d'exercices répétés, par apprentissage de vocabulaire, de tournures de méthodes... Le dessin d'observation exige un apprentissage lent, qui ne fait plus partie des programmes scolaires depuis que l'enseignement du dessin est tombé en désuétude, faute du cadre exigé pour des travaux pratiques. L'enseignement des arts plastiques intervient par contre par le vecteur du carnet de voyage dans le cadre d'échanges linguistiques, sous forme de carnet journal comme je l'avais proposé lors d'un court séjour déambulant à Barcelone en 2007.

⁸⁸⁵ *Flip book* ou folioscope : livre dont les pages recto représentent la même figure dans une position légèrement différente et dont la succession rapide donne l'illusion du mouvement, par un effet stroboscopique.

⁸⁸⁶ Cf. cahier d'images p. 114, *Exposition des carnets*, carnet de V. Van Gogh.

La série de carnets d'un auteur démontre l'évolution des gestes de notation, des modes d'observation du réel, et le choix sélectif des supports. Depuis mes premiers albums de croquis achetés, j'ai évolué dans les critères d'appréciation des supports de dessin nomade : progressivement j'ai fabriqué avec une reliure spirale plastique sommaire mes carnets de note, dont j'ai choisi le papier, panachant les couleurs de pages, puis je leur ai préféré des albums cousus après en avoir rempli les pages, et les ordonnant selon un ordre subjectif. Les techniques apprises de reliure m'ont dévoilé des traditions concernant la fabrication du papier dans la manufacture Canson et celle du parchemin dans un atelier à Annonay.

12. L'exposition du carnet

Daté et légendé par un cartel, le folio exposé est généralement présenté dans le contexte de la vie de l'auteur, contextualité dans une époque, mis en relation avec d'autres œuvres de l'artiste lui-même ou d'autres artistes. Lors de l'exposition *Objets dans la peinture, souvenirs du Maroc*, du 5 novembre 2014 au 2 février 2015 au musée Delacroix, l'album au Maroc était exposé dans une vitrine, arrêté sur une double page, entravée par des bracelets en plastique transparent.

À Amsterdam, le musée Vincent Van Gogh présente les carnets originaux de l'artiste selon deux modalités ; l'une classique, présentant un carnet ouvert en double page derrière une vitrine, l'autre virtuelle, propose au visiteur de feuilleter plusieurs carnets différents dans leur intégralité, pages vierges comprises, dans un sens ou dans l'autre. La magie d'un écran tactile suffit pour commander le pivotement très progressif des folios reproduits à l'échelle réelle. L'illusion du recto verso des pages transforme la sensation haptique en effet visuel, et le spectateur a l'illusion d'être admis dans l'atelier de Van Gogh. Dans l'exposition *Turner et la couleur*, qui eut lieu à Aix en Provence du 4 mai au 18 septembre 2016, les écrans interactifs qui proposaient de feuilleter virtuellement les carnets de Turner, semblaient davantage séduire le public que les feuillets libres originaux exposés sous verre aux cimaises. Au Cabinet des Arts Graphiques du Louvre, ce sont les fac-similés des albums au Maroc de Delacroix⁸⁸⁷ qui sont confiés au chercheur ; les originaux, trésors périssables, ne sont que rarement exposés. D'autres albums et carnets moins célèbres sont

⁸⁸⁷ Cf. cahier d'images, pp.107, 111, *La conservation des carnets*.

consultables avec les précautions recommandées⁸⁸⁸. Dans le musée de Jérusalem, on peut voir les fac-similés des manuscrits de la Mer Morte⁸⁸⁹ qui sont mis en scène, comme s'il s'agissait des originaux, avec un éclairage très tamisé dans un dispositif cylindrique qui invite le visiteur à déambuler en longeant le manuscrit déroulé. Les chefs-d'œuvre sur papier, pour être préservés de toute altération, ne sont exposés que sous forme de fac-similés ou de façon numérique comme les manuscrits de Léonard de Vinci. D'autres part, les galeries d'art n'exposent pas les carnets, peut-être parce qu'il s'agit de les laisser manipuler. Le carnet est davantage présent dans les salles de vente, car il acquiert le statut de livre rare et document ayant partagé l'intimité de l'artiste. Jérôme Dupeyrat, auteur d'une thèse sur le livre d'artiste⁸⁹⁰ affirme que l'œuvre d'art est celle qui est exposée. Le livre d'artiste se doit d'être présenté non pas dans une bibliothèque mais dans une vitrine ou sur une cimaise. Si on suit sa thèse, « de l'affirmation duchampienne selon laquelle « ce sont les *Regardeurs* qui font les tableaux » jusqu'aux théories contemporaines de la réception, il apparaît que c'est lors de sa perception qu'une œuvre d'art se constitue pleinement. Pour qu'une œuvre fonctionne en tant que telle, il ne suffit donc pas de l'exécuter matériellement, il faut aussi lui permettre d'avoir une existence sociale. En réponse à ce constat, exposer est devenu un véritable impératif : à la maxime *publish or perish* qui tend aujourd'hui à s'imposer auprès des chercheurs, pourrait être promue la formule *exhibit or perish*⁸⁹¹ pour les artistes. Il s'agit avant tout de recueillir les regards et les réactions du public. Et ce public existe qui ne fréquente pas les musées, mais se rend par contre dans les salons dédiés au carnet de voyage. Interrogé sur la popularité croissante du carnet de voyage, ces visiteurs donnent des réponses qui font émerger leur goût pour le voyage, et pour l'initiation intellectuelle que ce genre d'ouvrage propose, mais aussi la convergence avec le regard d'un auteur et aussi l'aspect didactique du langage plastique mis en œuvre. Depuis 1999, le Rendez-vous annuel de Clermont-Ferrand a développé un véritable engouement pour cette forme d'expression et d'ouverture sur le monde ; la manifestation, qui était biennale de 2000 à 2010, est depuis devenue annuelle à la faveur d'un succès croissant. Son président Michel Renaud et les invités d'honneur Cabu et Wolinski, furent sauvagement assassinés en janvier 2015 au siège parisien de Charlie

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ Cf. Cahier d'images, pp. 112-114, *Exposition de carnets de voyage*.

⁸⁹⁰ J. Dupeyrat, thèse en esthétique, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Art and art History, Université Rennes 2, 2012.

⁸⁹¹ Exposer ou périr, trad. ND

Hebdo. La manifestation réactive désormais une forme de communion autour de l'art du dessin rapide et d'opinion. Pour y exposer, il n'est pas obligatoire d'avoir publié son carnet; l'originalité et l'engagement vers un thème, ainsi que la qualité de l'expression sont les critères retenus. Si mon album au Caire⁸⁹² avait été sélectionnée pour participer au Prix étudiant en 2013, peut-être parce que j'avais confié l'ouvrage original, en 2015 par contre, les photocopies des pages de mon carnet au Vietnam, n'ont pas été retenues bien que le format et l'expression m'avaient semblés plus originaux. Chaque année, une centaine d'emplacements est proposée : ils très disputés, car ils offrent aux auteurs de rencontrer un public voyageur, et d'échanger informations et méthodes sur l'atelier du voyage et la pratique nomade. Des prix ont été créés – *Prix Médecins sans frontière*, *Prix de la Presse*, *Prix Il Faut Aller Voir*, *Prix du Public* – pour distinguer des engagements spécifiques. Si les écoles d'art forment au carnet de croquis, les carnettistes⁸⁹³ exposants bien que souvent autodidactes, sont sollicités pour animer des ateliers ouverts au public à l'occasion desquels ils transmettent leurs astuces et savoir-faire. Ce fut pour moi l'occasion de rencontrer et de discuter avec les carnettistes exposants Pierre Croux, Stéphanie Ledoux, Alan Johnston, Yun Shen, Bruno Pilorguet, Didier Brot, qui ont exposé leurs pratiques. Ils n'ont pas eu de formation artistique et plasticienne, mais ont développé des savoir-faire in situ : Pierre Croux était architecte, Stéphanie Ledoux était ingénieur agronome, Anne Le Maître⁸⁹⁴, géographe, Anne-Marie Bordes⁸⁹⁵, médecin hospitalier, François Pessin⁸⁹⁶, ingénieur automobile, ou encore Xavier Jallais⁸⁹⁷, professeur d'histoire, Alan Johnston, taxidermiste et ornithologue ; leur langage plastique est adapté pour rapporter des impressions glanées en voyage. Les carnettistes étrangers Espagnols et Italiens régulièrement invités depuis 2012 au Rendez-Vous de Clermont-Ferrand viennent partager leurs thématiques et styles. Les Italiens, en particulier Stefano Faravelli pratique un dessin naturaliste plus classique ; Giovanni Cocco avec son carnet de cabotage en Méditerranée *Fra terra y mare*, a obtenu le prix 2011 ; compose les feuillets à spirale représentent des

⁸⁹² Cf. cahier d'images, p. 46, *Portraits des guides et interprètes*.

⁸⁹³ Cf. cahier d'images, p. 53, *Portraits de carnettistes*. Jan Fabre, « *L'heure bleue* » 1970, performances de l'artiste consistant à envoyer des cartes postales maquillées de stylo bille à encre bleue.

⁸⁹⁴ A. Le Maître, *Les bonheurs de l'aquarelle : petite invitation à la peinture vagabonde*, Paris, Éd. Transboréal, 2009

⁸⁹⁵ A.-M. Bordes, carnet « *Il faut aller de l'avant* », révèle les relations du médecin à l'enfant malade et à ses parents en hôpital, a été récompensé par le Prix du Club de la Presse au Rendez-vous 2009 du carnet de voyage de Clermont-Ferrand.

⁸⁹⁶ F. Pessin, F.-H. Berleque, *Le Kenya en Deuche*, Nîmes, Éd. Du Palmier, coll. Tôles Ondulées, 2012.

⁸⁹⁷ <https://fr-fr.facebook.com/faravellistefano>

sujets très précis mais dans un style presque turnérien, très subjectif avec une technique graphique subtile au stylo à bille⁸⁹⁸. Les choix thématiques et la technique d'expression. Les carnettistes espagnols, dont Miguel Herranz, s'attachent à décrire la vie dans les espaces publics⁸⁹⁹. Chaque nouvelle édition du Rendez-vous de Clermont-Ferrand invite les participants à concourir sur une thématique fédératrice : les fleuves, l'Asie, la montagne, l'océan, etc. Amateur des voyages en cargo, Jean Pierre Montmasson été distingué pour ses minuscules carnets⁹⁰⁰ dans lesquels il peint méticuleusement à l'aquarelle les couleurs de l'océan et les événements de la traversée. Pour compenser l'aspect confidentiel de leur taille, il présente ses opus en les faisant voler au bout de leur lacet de cuir épais prévu pour les attacher à la ceinture. N'y a-t-il pas une analogie de l'attachement et du détachement du compagnon fidèle, de l'objet qui s'affranchit de son créateur à l'image du cerf volant, de livre volant dans sa présentation particulière de l'objet ?

Le carnet s'adresse donc à un seul spectateur en tête-à-tête et qui décide de son propre rythme de lecture mais autour du stand, les amateurs se pressent pour regarder et écouter. En tant qu'objet et prototype, le carnet de voyage est à l'origine de démarches éditoriales bien différenciées. Le projet éditorial associe généralement deux personnes qui sont l'auteur-carnettiste et l'éditeur, un trio, l'écrivain, le dessinateur et l'éditeur, ou encore un quatuor, l'écrivain, le dessinateur, le photographe et l'éditeur. Nombreux sont les carnettistes qui ont recours à l'autoédition et donnent à l'objet reproduit une forme assez fidèle à l'original. Miguel Herranz a proposé un micro calepin de 5 x 7 cm, Claude Brugère a créé des coffrets pour ces 20 dépliantés présentés dans une boîte en métal rappelant la boîte à thé. D'autres encore réalisent à la main des couvertures personnalisées en série limitée. Mes propres carnets sont rassemblés dans une valise aménagée en bibliothèque avec des compartiments pour les différents formats. De cette manière, je souhaitai les préserver et juxtaposer leurs formats, destinations et années.

⁸⁹⁸ Cf. cahier d'images, p. 32, *Stylo à bille*.

⁸⁹⁹ M. Herranz, Album *Here & There*, drawings from life 2012-2015, Cf. cahier d'images, p. 32.

⁹⁰⁰ J-P. Montmasson, cf. cahier d'images, pp.2, 5.

13. La promesse d'une œuvre

« L'art doit être l'expression d'une vision intérieure, traversée de passions, non la simple restitution des données de la perception rétinienne. »⁹⁰¹

Si l'on considère que l'acte de dessiner sur le vif n'est qu'un automatisme sensoriel, le carnet s'apparente à un enregistrement automatique du réel. Or les traces confiées au carnet au fur et à mesure du voyage se sont révélées de nature variée – dessins, calligraphies allographes, collages, aquarelles pausées – dictées selon les contingences et l'inspiration du moment. Pour Delacroix, le dessin sur le motif l'amenait à :

« L'idée première, le croquis, qui est en quelque sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée, est loin ordinairement d'être complet ; il contient tout, si l'on veut, mais il faut dégager ce tout. »⁹⁰²

Le carnet original est le mouchard du regard à la fois introspectif et anthropologique, la « boîte noire » de la vie du peintre voyageur. En effet, imprégnées des points de vue adoptés in situ, les pages ont collecté des détails indiciels pour de futures œuvres de composition, ont enregistré les intentions et recueilli les émotions. Nous avons évoqué l'étonnement face à un morse, l'empathie pour des rencontres humaines (Katarina la Mauresque) ou la vision cristallométrique admirative pour des ouvrages architecturaux⁹⁰³ dans l'album de Dürer. Turner réinventait les couleurs à partir de croquis à la mine de plomb issus de ses carnets faits en 1817, 1824, 1839. Déjà sur le motif le processus de maturation de l'impression première, s'amorçait.

Sur les étagères de l'atelier parisien de Lamazou, les pages consacrées aux personnalités féminines à travers le monde, sont classées par portfolios, et prêtes pour documenter une peinture à l'acrylique sur le châssis tendu de toile ; la blancheur du support recueille les impressions en mémoire, et réactive les études sur le motif. La pensée politique de l'artiste germée en voyage peut enfin être révélée. La toile en chantier lors de ma visite représentait des femmes berbères réfugiées sous des tentes dans un camp du Sahara marocain, téléphonant à leur famille pour la retrouver. Les images photographiques, découpées, détournées ou maquillées dans les albums originaux du carnettiste objectivent le regard intérieur du peintre, par des détails enregistrés par l'appareil.

⁹⁰¹ A. Buchs, *Ecrire le regard*, Éd. Hermann, Coll. Essais, 2010, p. 115.

⁹⁰² E. Delacroix, *Journal*, 23 mai 1854, texte établi par Paul Flat, René Piot, Éd. Plon, 1893.

⁹⁰³ E. Panowsky, *La vie et l'œuvre d'A. Dürer*, op.cit. p. 213.

Bastien Dubois, lauréat du prix lors du Rendez-Vous de Clermont-Ferrand en 2013, a nommé aux Oscars en 2011, a inauguré une mise en forme plus animée des images rapportées du voyage. En hybridant les techniques sur papier – aquarelle, dessin, peinture, encre de chine – et informatiques – photos, 3D, roto scopie⁹⁰⁴, *mapping*⁹⁰⁵ – il a mis en œuvre le procédé *motion capture*, qui consiste à enregistrer une constellation de points capteurs du mouvement à partir d'électrodes posées sur un acteur réel. Ainsi il a animé ses *Portraits de voyage*⁹⁰⁶ inspirés des personnes rencontrées, qui deviennent des guides reconstitués sur l'écran, qui racontent des anecdotes et particularités culturelles, par exemple l'*hojōjutsu* au Japon.

« Mais je restais avec cette idée née après des études de dessin graphique et d'animation : il est plus novateur de créer des carnets de voyage en film qu'en livre. Je n'oublie pas celui qui m'a le plus influencé : Antoine de Maximy et sa série télévisée *J'irai dormir chez vous*. Mais je suis aussi admiratif de tous les voyageurs carnettistes, comme Benjamin Flao qui a participé à la série. J'ai donc commencé à chercher des solutions de production plus efficaces : des formes plus courtes et des techniques différentes, comme la motion capture [technique de filmage qui permet la captation très précises des mouvements du corps pour une restitution en 3D] »⁹⁰⁷ En 2014, le prix Libé-Apaj⁹⁰⁸ distingue « le carnet » de Rémy Schaepman⁹⁰⁹ ainsi décrit :

« constitué de quinze illustrations correspondant à quinze moments choisis parmi les plus forts du périple en Bolivie, et terminées un an plus tard, avec le souhait de privilégier l'émotion portée par les souvenirs au détriment de la véracité documentaire, tout en privilégiant la chronologie de l'itinéraire. »

Le lauréat, étudiant en cinéma d'animation, a déclaré être reparti du souvenir au plus loin de l'observation à visée scientifique et avoir souhaité renforcer l'aspect subjectif en s'éloignant d'une représentation trop fidèle à la réalité. Mais où est le témoignage direct, fait d'aléas et d'accidents ? Mêlé des images du rêve subjectif – selon la définition de Bachelard – ou représenté selon des modes et des techniques issues du cinéma

⁹⁰⁴ La rotoscopie est une technique cinématographique qui consiste à relever image par image les contours d'une figure filmée en prise de vue réelle pour en transcrire la forme et les actions dans un film d'animation

⁹⁰⁵ le mapping vidéo est une animation visuelle projetée sur des structures en relief.

⁹⁰⁶ *Portraits de voyages*, une série animée réalisée par Bastien Dubois, 20 épisodes de 3 minutes à partir du 18 février 2013, coproduite par ARTE France et Sacrebleu Productions.

⁹⁰⁷ Interview de Bastien Dubois, <http://pro.arte.tv/archives/9795>

⁹⁰⁸ L'Association pour l'Aide aux Jeunes Auteurs, créée en 2006.

⁹⁰⁹ Cf Cahier d'images, p. 71-72, *Dessiner la danse*.

d'animation représentant un long travail de studio aux moyens sophistiqués, ce carnet primé est entièrement reconstitué. C'est donc une œuvre d'atelier, à l'opposé du carnet de voyage. Un tel carnet de voyage n'est pas un carnet de terrain et répond alors davantage à un projet éditorial.

Le carnettiste documentariste porte un regard kaléidoscopique sur son époque : physionomies, costumes, espaces, modes de construction, mobiliers, vaisselle, animaux, végétaux ou minéraux sont étudiés page après page.

L'objet carnet qui a satisfait à l'ergonomie du voyage, ne devient spectaculaire qu'à la condition d'être reproduit ou agrandi. Le carnet original n'est pas sa mise en valeur par des reproductions et des agrandissements sur d'autres supports et formats. Nombreux sont alors les moyens qui assurent une publicité et une pérennité aux images produites par le carnet comme support et médium : photo numérique, vidéo, photocopie. Les nouveaux supports transforment ainsi les images du carnet en projections fixes ou séquentielles dans les expositions⁹¹⁰, en illustrations de textes, en panneaux muraux ou en divers objets dérivés par exemple en textile imprimé, mais sans épuiser l'objet original comme matrice⁹¹¹.

Dans les plis du carnet, le récit original concentre l'expérience accumulée sur le terrain et les informations collectées mises en ordre visible. Un commentaire oral aidera à les restituer. L'aura de l'original ne dépend pas de la performance de sa reproduction matérielle imprimée. Celle de l'architecte artiste Renefer mobilisé en 1914 qui avait produit au front un carnet de guerre adressé à sa fille *belle petite monde*⁹¹² est émouvante car le récit était la mise à distance de son expérience éprouvante au front par l'artiste, transmise avec distance humoristique à son enfant sous la forme du livre de conte, le commentaire à gauche en vis à vis de l'image dessinée sur la page droite⁹¹³, La conception de sa forme initiale, définissant l'œuvre à venir.

L'album de voyage peut ne pas se réduire au journal autobiographique ; sa dimension d'œuvre plastique n'est mise réellement en valeur en tant que séquence et récit, qu'à l'aide

⁹¹⁰ Cf. Cahier d'images, p. 113, *Transposition des pages du carnet*.

⁹¹¹ Cf. Cahier d'images, pp. 115-118, *Les images du carnet embryons d'œuvres d'atelier*.

⁹¹² G. Thierry, *Renefer, Carnet de poilu*, Paris, Éd. Albin Michel, 2013.

⁹¹³ Cf. Cahier d'images, p. 85, *Texte et image dialoguent*.

d'un dispositif vidéo ou un diaporama ou un fac-similé papier mis à portée des mains du public pour démontrer l'enchaînement des pages. Dans les expositions organisées à la fondation Beyeler⁹¹⁴ en 2014, au Musée Van Gogh, ces présentations virtuelles, familiarisent désormais le public avec les œuvres dessinées de Gauguin ou de Van Gogh, page après page.

⁹¹⁴ La fondation Beyeler est une institution culturelle suisse privée située à Riehen près de Bâle, qui abrite la collection d'œuvres d'art moderne et contemporain rassemblée par le galeriste Ernst Beyeler et sa femme Hildy.

Chapitre III.

La boîte noire du voyage

1. La reconnaissance de la valeur du carnet

Lors de ventes publiques posthumes, certains carnets célèbres atteignent des prix vertigineux, comme le Codex Leicester, ce manuscrit de Léonard de Vinci, acquis en 1717 par Thomas Cook, Comte de Leicester, puis en 2004 pour la somme de 30,8 millions de dollars par le milliardaire américain Bill Gates. La valeur de cette œuvre, proportionnelle à la notoriété de l'auteur, celle d'un génie, dévoile le fil de sa pensée au fil des pages comme un récit. Le Louvre a acquis l'un des sept albums au Maroc de Delacroix⁹¹⁵, réapparu sur le marché de l'art quelques cent vingt ans après la vente posthume de son atelier et mis en vente publique le 29 juin 1983. En tant que travail artistique et ethnographique spontané, le carnet peut lui aussi croiser des amateurs et collectionneurs d'art. Certains carnets de grands artistes sont recherchés par des amateurs éclairés qui y trouvent la genèse d'œuvres produites en atelier. En 1913, Gertrude Stein acquit directement un carnet d'atelier auprès de Picasso âgé de vingt-trois ans, l'encourageant et reconnaissant le caractère d'objet artistique à cet outil d'atelier⁹¹⁶ qui n'était pas une œuvre aboutie pour l'artiste. Gardant la mémoire d'une portion de vie, le carnet rayonne de l'aura que Walter Benjamin a attribuée à l'œuvre unique, qui déteint sur les fac-similés. Les images du carnet ont ce caractère d'empreinte du réel, qui, ainsi que Christine Peltre l'écrit, dévoile des vérités différentes :

« A l'opposé des tableaux d'atelier ou des aquarelles réalisées d'après les croquis, les feuilles de carnet sont souvent de rapides notations, des choses entrevues, parfois difficiles à identifier. Avec l'évolution du goût et du regard, plus favorable à la manière esquissée, on en a reconnu l'intérêt [...] la consultation de ces portefeuilles restés si souvent ignorés au profit du résultat qui s'expose aux cimaises, montre que l'Orient du retour était plus vrai qu'on ne l'a dit [...] Certes les tableaux restent plus spectaculaires mais la plupart ont été exécutés au retour à Paris. »⁹¹⁷

⁹¹⁵ Cf. Cahier d'images, p. 108, *La couverture frontispice*.

⁹¹⁶ E. Lennard, *La famille Stein, la fabrique de l'art moderne*, Exposition au Grand Palais de 5 octobre 2011 au 16 janvier 2012, Artlines films, DVD, 2012.

⁹¹⁷ *Ibid.* p. 112.

Pour les amateurs, trois carnets de Van Gogh⁹¹⁸ sont fac-similés et disponibles dans son musée au prix de 495 euros. Plus modestement, à l'occasion du centenaire de la Première guerre mondiale, *le carnet de poilu* de Renefer a été reproduit avec les taches et marques d'usage de la couverture dans son format original, donnant l'illusion de tenir en main le compagnon de route du soldat, pour une lecture plus émouvante. Le caractère peu spectaculaire du petit format du carnet n'empêche pas des reproductions à l'échelle des cimaises, comme celles du musée amstellodamois dédié à Vincent Van Gogh, mais aussi dans d'autres expositions monographiques. Dans les manifestations dédiées au carnet de voyage, les images qui tenaient au départ dans la main sont multipliées ou agrandies, souvent par les carnettistes eux-mêmes. Le caractère de vérité⁹¹⁹ du croquis minuscule, supporte plus ou moins bien l'agrandissement qui transforme le trait de crayon en tracé géant, raide et épais ; l'opération mécanique dénature le geste, qui ne peut s'apparenter au geste pictural minimal, cette décharge ou ce contrôle d'une énergie vitale à l'échelle de la paroi verticale, qui furent promus dans les années 1960-70 par le mouvement Support/Surface. Le geste initial de l'artiste carnettiste ou écrivain, ne correspond pas à ce contexte d'exposition⁹²⁰. Le croquis de Van Gogh⁹²¹ placé en exergue de la lettre à Emile Bernard du 18 mars 1888, est comme une citation tronquée ; le peintre hollandais avait commenté son dessin dans sa lettre :

« petit croquis d'une étude qui me préoccupe pour en faire quelque chose »

Le peintre aurait-il publié ce « premier jet » ? Les couples cheminant sur la berge, précise-t-il, représentent des « matelots qui remontent avec leurs amoureuses vers la ville qui profilent l'étrange silhouette du pont-levis sur un énorme soleil jaune ». Claire Barbillon, directrice des études à l'École du Louvre, commentatrice de cette édition des lettres de Vincent Van Gogh, remarque :

« Le texte de la lettre joue de deux manières avec le dessin [...] et ce croquis constitue la trace d'une œuvre qui ne sera jamais achevée ».⁹²²

⁹¹⁸ <http://www.cnewsmatin.fr/culture/2013-05-16/des-copies-des-carnets-de-croquis-de-van-gogh-en-vente-465391>, cf. Cahier d'images, p. 114,115, *Les carnets fac-similés, la commercialisation des carnets*.

⁹¹⁹ Cf. Cahier d'images, p.118, *Les images du carnet transposées sur d'autres supports*.

⁹²⁰ Cf. Cahier d'images, p.118, photo du hall du premier étage du Musée Van Gogh, Amsterdam.

⁹²¹ V. Van Gogh, croquis du pont de Réginelle enjambant le canal au Sud d'Arles, commentaires de C. Barbillon et S. Garcin, *Quand Van Gogh dessinait en écrivant...*, Paris, Éd. Textuel, 2003, p.415.

⁹²² *Ibid.* C. Barbillon, Vol. 2, p. 415.

Daniel Arasse, dans son étude sur *Le Détail*, compare une étude dessinée de Pisanello représentant des pendus⁹²³ – « dont il a très certainement fait les dessins sur le vif »⁹²⁴ – et son utilisation postérieure par l'artiste dans une fresque de commande pour l'église Sant'Anastasia de Vérone :

« Opérant un choix révélateur, Pisanello n'a pas retenu pour la fresque la figure la plus dramatique et la plus terrible, celle du pendu du centre de la feuille de Londres : l'horreur de la figure et la précision de sa décomposition avaient retenu l'œil et la main de l'observateur scientifique ; elles sont exclues de la représentation courtoise.⁹²⁵ Un des aspects de ces études, car certainement l'un des plus novateurs tient à ce qu'elles peuvent acquérir le statut d'œuvres d'art achevées par elles-mêmes [...] Le dessin marque la tendance à transformer l'étude du détail en œuvre autonome.»⁹²⁶

Par autonome, l'historien reconnaît la qualité du dessin sur feuillet réduit en dehors de sa fonction de projet d'une œuvre ultérieure, et questionne le statut de partie et de tout ; dans ce cas particulier, l'observation sur le « vif » est poussée, mais apparaît dans l'œuvre peinte de commande comme un détail circonstanciel d'arrière-plan.

Prélevé dans la réalité contemporaine, en dehors de l'atelier, le dessin n'est plus un embryon mais un document qui a une valeur propre, liée à ses paramètres de taille et de technique. Sa transposition sur un autre support – fresque, toile, – ou dans une autre fonction les dénature. Tous les dessins n'ont certes pas la présence et la charge de réel de cette œuvre de Pisanello⁹²⁷. Parlant de l'œuvre d'art, Walter Benjamin compare celle de l'art de la préhistoire peinte sur la pierre, dans une technique qui peut sembler arriérée, et une autre, plus sophistiquée car mécanisée.

« Mais ce qui importe dans la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance avec la nôtre, – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde l'engageant le moins possible. L'exploit de la première est, si l'on ose dire, le sacrifice humain, celui de la

⁹²³ Cf. Cahier d'images, p. 31, *Le corps nu ou vêtu*.

⁹²⁴ D. Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éd. Flammarion, 1992, 2^{ème} édition 2008, p. 135.

⁹²⁵ Pisanello, *Saint Georges et la princesse de Trébizonde*, fresque, (1436-1438), Eglise Sant'Anastasia, Vérone, Italie.

⁹²⁶ *Ibid.* p. 136.

⁹²⁷ Cf. Cahier d'images, p. 30, *Noter les silhouettes*.

seconde s'annoncerait dans l'exploit de l'avion sans pilote dirigé à distance par des ondes hertziennes. »⁹²⁸

Parmi les pages du carnet, certaines prévalent par leur qualité de document, et l'engagement de leur auteur dont elles témoignent. Ainsi celles des carnets d'Adrien Ouvrier m'ont transmis son émotion et son engagement de soldat et d'artiste. La croix de guerre lui a été décernée pour son sang-froid lorsqu'il avait dessiné avec abnégation dans le cimetière de Mesnil-les Hurlus ; le mardi 30 mars 1915, indifférent aux obus tombant sur le village et le cimetière, il s'employa à relever les noms et l'emplacement des sépultures des officiers qui y furent enterrés pour en informer les familles⁹²⁹. Les circonstances les plus périlleuses favorisent parfois une détermination farouche.

2. Le carnet est-il un tout indivisible?

C'est le livre de raison tenu par Albrecht Dürer qui a permis de reconstituer le fil du récit de son voyage ; ses deux albums en effet, ont été démantelés et leurs feuillets, dispersés entre douze musées européens, qui se répartissent leur conservation : l'Albertina de Vienne, le Cabinet des Estampes du Musée Dahlem de Berlin, le *Städelsches Kunstinstitut* de Francfort, la *Kunsthalle* de Brême, le *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg, le *British Muséum* à Londres, le *Barber Institut* de Birmingham, le Musée Bonnat à Bayonne, le Musée du Louvre à Paris et le Musée Condé à Chantilly. Au recto et au verso de ces feuillets, la qualité des dessins laisse supposer la convoitise suscitée et la motivation mercantile pour lesquels ils ont été prélevés. Les ouvrages savants d'Erwin Panofsky en 1943, puis de Muriel Hewak et Stan Hugue en 2009⁹³⁰, ne reconstituent pas chronologiquement les deux albums de Dürer. Tous les feuillets n'ont peut-être pas encore été retrouvés. À l'inverse, l'Institut de France conserve quatorze des carnets de Léonard de Vinci dans leur état initial, c'est à dire entiers, depuis que les scientifiques qui ont accompagné les campagnes napoléoniennes de 1796 à 1800, les ont rapportés de Milan. Bien qu'ils fussent rédigés dans un patois toscan et avec un codage intentionnel des légendes écrites, ces manuscrits devaient leur révéler les arcanes de la pensée de leur créateur. Les éditions numérisées ne rendent pas compte de la matérialité du carnet. Au

⁹²⁸ W. Benjamin, *Écrits français, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, chap. 6 p.188 Paris, Éd. Gallimard, folios essais, 1972, rééd.1989.

⁹²⁹ R. Lauxerois, *Carnets et Croquis de guerre d'Adrien Ouvrier*, op.cit. p.146.

⁹³⁰ L'ouvrage publié aux Editions de l'Amateur, Paris, en 2009, de format 17 x 24 cm, n'a pas les proportions de l'album original environ 12,7 x 18,3 cm.

Cabinet des Arts Graphiques du Louvre qui les conserve, la consultation des albums de Crapelet, Courbet, Delacroix, Ziem ou Jongkind, entre autres, offre d'en apprécier l'intégrité physique. Monsieur Cordelier, le conservateur, parle de ce lieu sanctuaire « comme d'une passerelle entre un visiteur intimidé et un objet, le carnet ou le folio libre, qui ne se dévoile pas instantanément »⁹³¹. Sur place, les régisseurs veillent à la consultation respectueuse des œuvres⁹³² avec des recommandations très strictes de manipulation. Les carnets conservés, qui ont voyagé en tant que documents privés, y sont protégés dans des boîtes confectionnées sur mesure, qui les conservent à l'abri de perturbations hygrométriques.

Sous des angles de vision variés, les aléas de la datation et les variations dans le rythme de notation deviennent perceptibles, révélant à celui qui s'y attarde, certains indices sur le comportement de l'auteur ; par exemple le changement d'orientation du format dénote un temps de notation plus posé, les liens de causalité ou de continuité entre les feuillets successifs qui reviennent sur le même sujet, une discontinuité dans la notation signifiant un changement de résidence, le carnet rangé ou terminé, certains feuillets arrachés pour donner des dessins, etc. Cette catégorie d'aléas et d'accidents sur lesquels les fac-similés font souvent l'impasse, informe sur le voyageur qu'est l'artiste. La valeur du carnet original réside dans sa forme imparfaite, aléatoire, brouillonne qui se cherche. *Noa Noa* est exclu de la consultation. Retrouvé dans la maison atelier de Gauguin, le manuscrit a acquis le statut de trésor national depuis son dépôt au Louvre le 26 novembre 1929⁹³³. Daniel de Monfreid avait tenu à le remettre directement au Musée du Louvre pour qu'il échappe aux transactions des héritiers de Gauguin⁹³⁴ :

« L'œuvre est ainsi préservée de la triste fin que j'appréhendais : sa vente à quelque marchand ou amateur étranger. »⁹³⁵

⁹³¹ Entretien du 7 avril 2017.

⁹³² Cf. Cahier d'images, p. 111, *La conservation des carnets*.

⁹³³ G-D. de Monfreid avait attendu plus de vingt ans pour transmettre le manuscrit au conservateur du Louvre car il avait la responsabilité morale de préserver cet héritage. Gauguin lui avait laissé entendre que ses héritiers âpres au gain, essayeraient d'écouler le manuscrit page après page.

⁹³⁴ Catalogue *L'Atelier des Tropiques*, op. cit. p. 150, et notes 74, 77, 79, 97.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 162, note 99, Lettre de G.-D. de Monfreid, 14/12/1927, cité par Loize, 1966, Cf. *Lles écrits de Paul Gauguin*, p.102.

3. La restauration de l'objet qui a voyagé

Autrefois, la carte portulan⁹³⁶, document original, était produite en deux exemplaires avant le voyage. L'un avait pour fonction la collecte d'informations et était embarqué pour être annoté. L'exemplaire resté au port était « neuf » et disponible pour reproduire celui qui avait enregistré les découvertes du voyage et subi les avanies du temps et des éléments. Carnets et voyageurs, accusent la fatigue et les épreuves du périple. Quel est le type de restauration nécessaire au retour ? Désormais, toute opération sur l'original étant considérée comme agressive, les musées et archives sont attentifs aux conditions optimales de conservation sans chercher à restaurer. Mes propres carnets usagés par le voyage, font l'objet d'une restauration pour que les feuillets disjoints redeviennent manipulables, leur mobilité étant la condition nécessaire à la transmission du récit. La qualité du papier, le nombre de feuillets, l'épaisseur et la nature des documents et notes, déterminent le type de reliure, sur onglets papier ou à spirale. La numérotation initiale des feuillets s'impose alors afin de les reclasser chronologiquement ou non. L'étape de reliure est vitale pour chacun de mes opus avec leurs problèmes spécifiques de restauration. Par exemple j'avais utilisé durant une période de trois ans, un bloc collé de 20 cm² comportant environ 200 feuilles de papier 90 g/m². Mes dessins spontanés avaient étudié des sujets hétérogènes à l'aide de techniques diversifiées : encre, fusain, craie grasse, aquarelle. Pour les réunir en un ouvrage consultable, j'avais reclassé la quasi-totalité des folios par tranche de vie et par thème, entre autres, chevaux de manège, chiens de compagnie, chats de campagne, vaches en Suisse, vues du Rhône, fleurs d'altitude, perspectives d'autoroute, costumes de Venise, rochers en Méditerranée. Les séquences dessinées sur 3 à 6 feuillets ont été rassemblées en accordéon avec des onglets collés à cheval. Le principe du classement général n'a pas été la chronologie mais davantage le regroupement par technique : mine de plomb, crayon de couleurs, aquarelle, feutre fin noir, feutre de couleurs, monotype, estampage. Le corps d'ouvrage a été ainsi reconstitué avec une soixantaine de cahiers accordéons de 2 à 7 feuillets. Enfin, ces cahiers ont été cousus, leurs dos collés et rassemblés dans une couverture cartonnée au dos puis titrés Album de brouillons. Mes dessins, qui n'étaient pas intimidés par la qualité du papier, avaient eu pour finalité l'ébauche et l'entraînement du geste. L'inventaire des techniques a été transformé en un livre de démonstrations

⁹³⁶ La carte portulan est celle sur laquelle on note les noms des ports et différents événements rencontrés en cabotant ; elle est doublée d'une carte jumelle qui reste au point de départ et sur laquelle toutes les nouvelles annotations seront reportées.

graphiques. La reliure et l'ordonnance ont alors restauré un continuum redonnant aux séquences dessinées un sens et une orientation, et une perspective aux tranches de vie.

Au stade de la publication, la reproduction des pages sur un nouveau support qui compile les différents éléments rapportés sur la page, supprime les problèmes de restauration, de conservation et d'épaisseur. La mise en forme globale des dessins rapportés incorpore par le clicage tous les documents rapportés.

L'édition des *Carnets de Chine* de Nicolas Jolivot est reliée à la japonaise, les plats de couvertures et les feuillets sont perforés de manière à être traversés ensemble par un cordon apparent qui les maintient serrés.

Une reliure défaite par un usage intensif peut être restaurée avec plus ou moins de respect des matériaux originaux. Pour l'un de mes carnets dont la reliure collée était défailante, je n'ai pas hésité à greffer un ressort à spirale métallique, après perforation mécanique de l'ensemble des feuillets⁹³⁷ par le dispositif métallique qui les a traversés pour les maintenir solidairement. Les dessins développés sur la page double ont été compostés⁹³⁸ sans que cette opération n'ait réellement affecté le récit page après page, les habitudes de lecture passant par dessus cet aspect matériel du carnet. A l'inverse un autre carnet initialement relié par une spirale a été démonté pour réorganiser les feuillets en les collant individuellement sur onglets. Cette opération fait disparaître les perforations dans une nouvelle reliure, dite à la japonaise, assortie au récit recueilli en Chine. J'ai réalisé sur une longue période d'utilisation des transports en commun lyonnais un autre opus, intitulé *carnet de transport*, produit à partir d'un tout petit calepin du commerce – 7x5cm – pratique à transporter, rapide à mettre en œuvre et amusant à feuilleter. Mais très vite, les quelques soixante-dix feuillets à peine rassemblés par une mince quantité de colle sur leur tranche, se sont dissociés. Pour conserver l'ordre de leur production, je les ai reliés en doubles pages à l'aide d'un onglet, puis pliés en cahiers. Puis pour que l'articulation des folios gagne en fluidité et en solidité, ces cahiers ceux-ci ont été cousus dans leur pli central sur d'autres onglets inversés comme de petites ailes. Le corps d'ouvrage ainsi restauré a été maintenu entre deux cartons dont l'un articulé en 3 pans vient protéger le volume global. La restauration consiste à prolonger la vie des matériaux initiaux en les

⁹³⁷ Cf. Cahier d'images, p.12, *La reliure spirale*.

⁹³⁸ *Ibid.*

protégeant à l'aide de matériaux neufs. Dans l'atelier, la mise à plat du volume original peut offrir une respiration à l'ensemble des folios qui, libérés de la chronologie du voyage et de la structure originale du carnet, sont considérés telles des œuvres autonomes. La reliure des feuillets peut alors être améliorée, pour rendre leur articulation plus flexible et solide. Les corps d'ouvrage restaurés recouvrent en partie la densité matérielle plus attractive du livre neuf portulans. L'apparence initiale du carnet a été retravaillée pour sa présentation au regard d'autrui et le contenu se transforme pour une mise en forme éditoriale.

Les carnets des peintres professionnels comme Turner, Delacroix et Gauguin, qui ne sont qu'exceptionnellement livrés à la consultation dans le sanctuaire du département des Arts Graphiques, n'ont pas fait l'objet d'une restauration de leurs feuillets. La politique adoptée est de les conserver à l'identique dans leur l'état, contenus dans des boîtes conçues sur mesure à cet effet. En photographiant soigneusement les originaux page par page, en imprimant à l'échelle réelle chacune des pages et en reproduisant la reliure conforme à celle du carnet original, des fac-similés ont été créés qui cherchent à procurer l'illusion parfaite de la forme et du contenu au moyen d'un procédé photo - mécanique. Cette politique a pour but de préserver l'original de toute altération par manipulation et de toute exposition à la lumière, comme une relique hors du temps et de l'espace. C'est le sort des manuscrits les plus célèbres, partout dans le monde.

4. Un outil comme œuvre d'art ?

Claude Lévi-Strauss explique que l'ensemble des moyens du bricoleur n'est pas défini par un projet, mais seulement par l'instrumentalité, autrement dit le « ça peut toujours servir » :

« De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps de métier⁹³⁹, mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis ou déterminé [...] »

Confronté aux événements au cours du voyage, le carnettiste a pu expérimenter différentes solutions techniques pour s'exprimer graphiquement. Son support a enregistré de multiples

⁹³⁹ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Éd. Plon, p. 27.

traces et joué plusieurs rôles, parmi lesquels ceux de journal de bord et confident, de loupe grossissante, de memento, lexique, herbier, reliquaire, etc. Comment faire ressortir sa fonction d'œuvre ? Pour Karl Marx, la production de l'homme à la différence de la production des animaux, contient comme une dimension universelle :

“Certes l'animal [...] construit son nid, son habitation, tels l'abeille, la fourmi, le castor, etc. Mais il produit seulement ce dont il a immédiatement besoin pour lui et pour sa progéniture [...] tandis que l'homme produit alors même qu'il est libéré du besoin physique, et il ne produit vraiment que lorsqu'il en est libéré.

L'animal ne produit que lui-même, l'homme produit toute la nature [...] l'homme sait produire à la mesure de toutes les espèces, il sait appliquer à tout objet sa mesure inhérente ; aussi sait-il créer selon les lois de la beauté. »⁹⁴⁰

Le carnet de voyage répond parfaitement à cette définition en tant que produit d'un travail choisi. Un galeriste spécialisé dans l'art contemporain⁹⁴¹, m'avait affirmé qu'il ne regardait pas le carnet comme entrant dans la catégorie des œuvres d'art, car celui-ci n'était conçu ni pour l'exposition ni pour la vente. L'objet de notre étude n'est en effet pas un produit marketing ordinaire. S'il possède bien les qualités d'un outil⁹⁴², c'est-à-dire celles d'un objet dédié, a priori, à une fonction, le rôle du carnet se diversifie au fur et à mesure de son utilisation même. Interactif, il rend l'émetteur et le récepteur du message dessiné interchangeables ; support polyvalent de notation, sa fonction même de livre et d'écritoire le rend vulnérable. A la différence d'une œuvre d'art, sa vocation première n'est pas de devenir un objet de spéculation. Il est un support de transaction, dessinée, ou écrite a priori non vénale. Pourtant nombreux ont été les carnets – de voyage ou de notes journalières – qui furent l'objet d'enchères en salle des ventes, certains à des prix équivalents à ceux des œuvres d'atelier du même artiste. Par exemple, le premier manuscrit confié par Gauguin à Charles Morice⁹⁴³, fut vendu aux enchères en 1962 (37 000 francs), puis en 1979 (250 000 francs)⁹⁴⁴, puis en 1984, pour 132 000 dollars, déboursés par le *Paul Getty Center for*

⁹⁴⁰ K. Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. M. Rubel, coll. La Pléiade, Éd. Gallimard, 1968, p.44 (in *Philosophie terminales*, Hatier, 1991)

⁹⁴¹ F. Treppoz, Galerie Domi Nostrae, 39, cours de la Liberté, Lyon 3^e.

⁹⁴² Définition du TLFI : objet fabriqué et utilisé manuellement, doté d'une forme et de propriétés physiques adaptées à un procès de production déterminé. Consulté en janvier 2017.

⁹⁴³ Charles Morice l'avait initialement revendu en 1908, après la mort du peintre, à l'éditeur Edmond Sagot, puis le manuscrit fut oublié dans un grenier pendant plus de quarante ans avant d'être redécouvert dans la propriété familiale en 1951, cf. Catalogue Gauguin, *L'Atelier de Tropiques*, p.136, notes 10, 11, 12.

⁹⁴⁴ Vente à l'Hôtel Drouot, Paris, 5 juin 1962, cf. Catalogue Gauguin, *L'Atelier des tropiques*, op. cit. note 10, p. 160.

History of Art and the Humanities de Los Angeles⁹⁴⁵, manifestant ainsi la reconnaissance du travail d'ethnographe du peintre français.

Une œuvre d'art est une intention qui trouve sa forme. Le carnet se distingue d'autres expressions plastique bi- ou tridimensionnelles dans son dispositif matériel de recueil de mémoire, qui accueille l'acte de vision et le décline dans ses variantes : imaginer, voir, apercevoir, observer, scruter, détailler, analyser, résumer, etc. Témoin physique d'un récit de vie, il recueille l'expression préméditée ou spontanée sur le motif. Quand elle est prohibée ou empêchée, sa fonction s'en trouve valorisée, comme Zoran Mušič recueillant ses visions morbides des compagnons de camp d'extermination⁹⁴⁶ sur des pages de garde arrachées aux pages de garde des livres de la bibliothèque du camp. En prison, Gustave Courbet a décrit sa cellule⁹⁴⁷ et imaginé les conditions de détention des *Fédérés*⁹⁴⁸ sur le carnet qui lui a été accordé ; au front, les dessins et écrits de Mathurin Méheut, Adrien Ouvrier, Renéfer et bien d'autres, témoignent des conditions de survie pendant la Première Guerre mondiale sur leurs carnets de route, les lettres envoyées ou sur leurs propres carnets de croquis gardés sous leur capote. Dans les semaines précédant son exécution en 1942, Cor Van Tieseling produit ses derniers autoportraits⁹⁴⁹ dans sa cellule de condamné à mort, rendant visible son monologue introspectif. Dans les salles d'audience des tribunaux, le carnet de Noëlle Herrenschmidt enregistre la mise en scène des procès exceptionnels⁹⁵⁰. Titouan Lamazou restaure leur image auprès des victimes de viols de guerre en Centre-Afrique⁹⁵¹ en leur offrant un portrait restauré et valorisant. Céline Bonami-Redler⁹⁵²,

⁹⁴⁵ Vente chez *Christies's*, New-York, Los Angeles, *Journal Times*, 17 décembre 1984, *ibid.*, note 12, p. 160.

⁹⁴⁶ Zoran Mušič (né en 1909 à Bukovica, Slovénie – mort en 2005 à Venise, Italie). D'octobre 1944 à avril 1945, prisonnier dans le camp de concentration de Dachau, avec du papier arraché aux pages de garde des livres de la bibliothèque du camp, à crayon et à la craie, à l'encre diluée, il a réalisé quelques deux cent dessins de ses compagnons mourants ou morts. Une soixantaine a pu être sauvée, la plupart ayant brûlé dans leurs cachettes lors de la destruction de l'usine souterraine d'armement où il les avait cachés. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une exposition rétrospective en 1972. Cf. Art. Journal *Le Monde, culture*, 25 mai 2005, *Zoran Mušič, le dessin contre la mort et la barbarie*. Cf. J. Clair, *La Barbarie ordinaire, Music à Dachau*, 2001, Éd. Gallimard.

⁹⁴⁷ G. Courbet, *Courbet dans sa cellule*, fusain, mine de plomb, pierre noire, *Carnet à la prison Sainte-Pélagie*, 16,6 x 26,6 cm, 1871, rf 29235, CAG Louvre, Paris.

⁹⁴⁸ G. Courbet, f° 7, *Carnet à la prison Sainte-Pélagie*, 16,6 x 26,6 cm, 1871, rf 29235, CAG. Louvre, Paris, cf. Catalogue *Courbet*, chap. *Courbet et la commune*, p. 415.

⁹⁴⁹ Cf. Cahier d'images, pp. 40-43, *L'autoportrait dans le carnet*.

⁹⁵⁰ Antoine Garrapon reçoit Noëlle Herrenschmidt, France-Culture, émission *Les discussions du soir*, 1/09/2016.

⁹⁵¹ T. Lamazou, *Ténèbres au Paradis*, op. cit.

⁹⁵² C. Bonami-Redler, *De baraque en baraque, voyage au bout de ma rue*, Montreuil, Éd. *La Ville brûle*, 2014, prix du carnet de voyage de Clermont-Ferrand, 2015.

Emilienne Mazzocut⁹⁵³, ont fréquenté les communautés *roms* à Villeurbanne pour la première, et à Montreuil pour la seconde avec leurs crayons et pinceaux, partageant leur avoir-faire et, par la suite une reconnaissance par l'engagement de leur carnet plasticien. De même, immergé comme dessinateur pendant plus d'un an dans la communauté des compagnons d'Emmaüs, Damien Roudeau a valorisé les compétences multiples de ses hôtes. Moyen de recueillir sa propre mémoire comme celle d'autrui, le carnet est aussi médiation du regard et du voyage intérieur. Par exemple, il est à même de restituer visuellement l'expérience d'un otage⁹⁵⁴ ; fort de sa propre expérience de romancier graphique pour raconter sa vie d'expatrié, Guy Delisle, s'imprégna pendant plus de quinze ans du récit de Christophe André⁹⁵⁵. Récemment, le témoignage graphique auprès des migrants dans la *Jungle de Calais* de Lisa Mandel, aux côtés de la politiste Yasmine Bouagga⁹⁵⁶, a été plébiscité. Le dessin témoigne de rencontres et d'expériences que la photographie figerait en un cliché unique, à moins de procéder par superposition infographique de clichés multiples, comme ceux produits par Lamazou. Il a notamment réalisé des fresques photographiques mettant en scène les réfugiés des camps du Nord-Kivu, ou encore pour présenter ses modèles dans leur propre environnement, lors de son exposition *Femmes du Monde* au Musée de L'Homme en 2007. Le carnet est fait d'observation et d'interprétation produisant une mémoire distanciée, fruit du mouvement et de l'immobilité. En 1803, le temps investi par Vivant Denon pour graver ses croquis de voyage à son retour de la campagne d'Égypte, était sans commune mesure avec celui nécessaire au carnetiste contemporain, à l'ère du numérique, pour publier les images qu'il vient de créer, au moyen d'un téléphone portable ou d'un ordinateur – à condition d'y avoir accès –, répondant à cette d'«réactivant ce faisant ce que pressentait déjà Guy Debord en 1967 :

« Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajeunir avec des

⁹⁵³ Cf. annexe 3, Monographies. Cf. Cahier d'images, p. 105,106, *La couverture du carnet*, p. 84, 85, *Entrelacer notes écrites et dessinées*,.

⁹⁵⁴ G. Delisle, *S'enfuir. Récit d'un otage*, Paris, Éd. Dargaud, 2016.

⁹⁵⁵ Christophe André, qui travaillait pour Médecins Sans Frontières à Nazran, dans le Caucase, a été kidnappé le 2 juillet 1977 ; il s'évade seul de son lieu de rétention le 20 octobre 1977.

⁹⁵⁶ *Les nouvelles de la Jungle de Calais*, co-écrites avec Yasmine Bouagga, Paris, Éd. Casterman, coll. Sociorama, janv. 2017.

couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer par le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie. »⁹⁵⁷

« Sorte d'histoire par contact, qui peut-être ne sort pas des limites d'une personne, et qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres... »⁹⁵⁸

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.182.

⁹⁵⁸ M. Merleau-Monty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.* p.63.

Conclusion

Le carnet est ce format de voyage héritier des premiers *codices* ou cahiers de messe, que les artistes se sont appropriés comme leur support journalier de notation. Par le truchement de la surface mobile et légère du papier, qui réfléchit autant la lumière que la pensée, leur regard s'est confronté au réel en dehors de l'atelier. Le petit format dispose d'atouts qui stimulent la spontanéité et l'aisance du dessinateur : discrétion, simplicité, modestie, ergonomie. La forme de l'album, ou du carnet de feuillets de papier, avait recueilli les réflexions tout comme les témoignages de Léonard de Vinci et de Dürer, parmi les plus célèbres de nos prédécesseurs ; leurs reportages sur leurs contemporains à travers des portraits, leurs observations d'animaux, de végétaux, leurs études architecturales ou topographiques, leurs descriptions d'objets réels ou virtuels, sont rassemblés par ce dispositif replié, facilement transportable, et propice à l'échange par son ergonomie même. Le geste littéraire et graphique s'en trouve stimulé, pour révéler ainsi des perspectives autant sur la vie intérieure que sur la conscience subjective du monde. Il est au centre de la création d'une vérité sur soi, que Michel Foucault nomme *parrêsia*⁹⁵⁹. Catalyseur de l'expérience itinérante de son propriétaire, il est l'archive de sa mémoire, tel un espace privé qui le renverra à un tête à tête, une relation de soi à soi – le pour-soi du carnet ; à l'opposé l'objet-carnet est aussi un vecteur de transmission cumulant images et mots. Dans l'objectif absolu de partager, les voyageurs infatigables que furent Victor Hugo et Alexandra David-Néel, envoyaient à leurs proches, au fur à mesure de leur pérégrination, leurs feuillets annotés de textes et de dessins, comme s'ils avaient tenu un blog de voyage⁹⁶⁰ avant l'heure, mais sous forme papier et via la malle-poste. Les images produites dans le carnet se partagent plus instantanément que les écrits. La pratique populaire du carnet d'écolier a familiarisé chacun avec le dialogue de l'écrit et du dessin, avec les schémas descriptifs ou d'observation légendés. En se réappropriant cette pratique, l'adulte la modèle à sa façon et selon son rythme dans un journal de voyage ou, au retour, dans l'album photo. L'auteur compare ce qu'il perçoit avec son « musée imaginaire » puis transmet le récit du périple, filtré par sa culture. Dans ce mouvement de réflexion entre les

⁹⁵⁹ M. Foucault, *Le courage de soi*, cours au Collège de France, 1984, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Gallimard, Éditions du Seuil, coll. « Hautes Etudes », 2009 ; site www.fabula.org, consulté le 25 janvier 2015.

⁹⁶⁰ S. Courant, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, *op. cit.* p. 18 : « Il apparaît donc que les blogs de voyage sont une accumulation de textes narratifs où nous sont contées des histoires d'expériences de voyage rédigées par épisode et dépendant des aléas du déplacement [...] Il y a cette nécessité de témoigner, un choix auquel beaucoup de bloggeurs s'astreignent jusqu'au bout. Il s'agit là d'une fonction traditionnelle du courrier que de communiquer de manière désintéressée les différentes expériences du voyage. »

images apprises et le voyage de désapprentissage sur le terrain, se joue un travail de vérification du réel. À la faveur du dépaysement, le carnet officie comme le petit laboratoire expérimental, propice à improvisation technique et aux points de vue insolites. Il invente ou improvise des méthodes de sauvegarde des traces à peine ébauchées, laissées sur le papier dans l'urgence, comme il articule inspiration et contingence. Parce que produit dans l'insouciance et des conditions parfois périlleuses, il incarne une volonté d'expression et de témoignage. Au travers du dessin, la chose perçue qui donne naissance à la chose pensée, fécondant l'espace en lui offrant la forme. La vue, nous dit Maurice Merleau-Ponty, est une pensée en acte⁹⁶¹.

L'articulation des pages est en elle-même un décompte de la durée du voyage. Le dispositif « papéristique » – le mot est de Picasso – matériel rend possibles l'à rebours⁹⁶² du temps et le déroulement accéléré de l'aventure. Inscrites feuillet après feuillet comme un véritable synopsis, les visions successives ne sont pas des écrans palimpsestes, mais s'enrichissent de leur superposition, et elles étayent la vie du carnetiste et sa vue doublée car réfléchie par le carnet. Aux fantasmes rêvés ou empruntés de la destination, le carnet substitue « une vision plausible du terrain »⁹⁶³, à la fois topographique⁹⁶⁴ et anthropologique, qui est la preuve de la transformation du voyageur. Le carnetiste filtre le visible du réel pour ne garder que les images qui l'ont piqué, ce *punctum*⁹⁶⁵ qui ne demandera qu'à « résurger »⁹⁶⁶ du territoire du souvenir. Si l'itinéraire est une traversée dans le temps, l'assemblage de ces éclats de réel, improvisé sur le terrain ou remanié à l'atelier représente ce que je dénomme l'avatar⁹⁶⁷ holographique⁹⁶⁸ du voyage, à la fois volume et surface, récit et outil.

Pour les archéologues, anthropologues, botanistes, étiologues, ethnologues, le carnet dit « de terrain », nous éclaire quant à la gestation des travaux savants en cours et à venir. Il en est de même pour ceux qui se font jour dans les ateliers de peintres. Très parlantes sont à

⁹⁶¹ M. Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Éd. Gallimard, 1964, p.19 : « L'œil a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par la trace des mains ».

⁹⁶² Définition du *TLFI* : sens contraire au sens naturel, habituel.

⁹⁶³ Expression de C. Peltre, voir note ⁸⁸⁴.

⁹⁶⁴ Topographique : relatif à la configuration d'un lieu.

⁹⁶⁵ *Punctum* : point où la rétine ne transmet aucune sensation, et qui correspond au point d'entrée du nerf optique dans le globe de l'œil.

⁹⁶⁶ Définition du *TLFI* : réapparaître, ressusciter

⁹⁶⁷ Avatar : désigne l'apparence en deux dimensions sous forme d'un surnom ou d'une figure d'un internaute dans un monde virtuel. L'utilisation contemporaine du terme est attribuée à Richard Garriott qui l'utilise dans le jeu d'ordinateur *Ultima IV : Quest of the Avatar* en 1985.

⁹⁶⁸ L'holographie reconstitue l'*image en 3 dimensions* à partir des ondes diffractées à partir d'un objet, c'est à dire la phase de la lumière en plus de la puissance.

ce titre les expositions, celle des dessins et Manuscrits de Léonard de Vinci en 2003⁹⁶⁹. Il en est ainsi des albums au Maroc de Delacroix comme, en 2005, des portraits de modèles rencontrés autour du monde par Titouan Lamazou, investissant le Musée de l'Homme, à Paris en 2007. Les opus originaux ont été les fidèles compagnons de voyage de carnettistes et les interprètes messagers des artistes voyageurs : ils parlent au nom de l'artiste et sur lui. Messagers, interprètes, traducteurs, compagnons fidèles, ils sont apparus comme des œuvres pour elles-mêmes. Le carnet intercepte les points de vue subjectifs comme collectifs d'un individu. Le voyageur accompagné de son carnet regarde autour de lui à la manière d'une abeille qui butine. Suivant les itinéraires recommandés par les guides touristiques de son époque, Turner avait retenu des paysages admirés en voyage, leur beauté sublime pour se constituer des catalogues d'images. Quant à Eugène Delacroix, familier de l'écriture autobiographique, ses albums au Maroc et en Afrique du Nord étaient son monologue en images et journal de voyage, avec des *apartés* sur la culture du pays hôte, une notation de sa vision instantanée, prémisses du roman graphique. Au retour à l'atelier, le manuscrit participe de l'objet précieux par son caractère d'objet privé, authentique et unique. Il diffère fondamentalement dans sa conception⁹⁷⁰, d'un multiple édité. En effet, c'est son accord avec le voyageur et le voyage effectué que sa matérialité révèle. En tant que récit, il emprunte des formes convenues de narration comme la légende et la didascalie, pour contextualiser le dessin, ou encore la bulle pour retranscrire l'oralité, les onomatopées pour signifier l'espace sonore, etc. Le carnet privé s'autorise parfois à questionner ses propres conventions, au fil des pages et des jours, car il ose emprunter à tous les genres, et revendique une liberté d'expression plastique. En réalité, la forme de ce support est prétexte à conjuguer deux systèmes de communication : de soi à soi et de soi à autrui. L'objet rapporté, rempli de souvenirs personnels, de notes brouillonnes, d'émotions indescriptibles – véritable redécouverte de soi au monde –, est la métaphore métamorphique du voyageur : le contenu du carnet représente, pour celui qui a voyagé, le passage initiatique au travers d'un pays et au profit d'une portion de sa vie. Nous pourrions

⁹⁶⁹ Exposition au Louvre du 9 mai au 14 juillet 2003, Hall Napoléon, Musée du Louvre.

D. Arasse, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, 2003.

⁹⁷⁰ Définition de W. Benjamin, « Un souffle inspiré, un mouvement de vie, émanation, atmosphère qui semble entourer un être ou envelopper une chose. » in *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935, édition posthume en 1955, in « *Œuvres III* », Paris, Gallimard, 2000.

détourner la célèbre maxime de Robert Filliou⁹⁷¹, « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » pour avancer :

Le carnet de voyage est ce qui rend la vie plus intéressante que le voyage.

Le carnet est cette matrice dans laquelle les moyens de saisie puisent pour assurer la pérennité et la publicité des images comme supports de haute visibilité de partage de l'information⁹⁷². Il dégage une aura répondant de la définition donnée par Walter Benjamin :

« – Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.⁹⁷³ »

On pense à cette page basculée du carnet de Delacroix, face à la chaîne de l'Atlas au moment où le rayon de soleil qui va disparaître derrière l'imposante barrière d'ombre, auréole de lumière les frêles silhouettes de quelques arbustes et le dos de la colline⁹⁷⁴.

Bien qu'éparpillés dans différents musées européens, les feuillets des deux albums d'Albrecht Dürer ont été réunis virtuellement dans deux ouvrages spécialisés⁹⁷⁵, grâce auxquels le regard et le rythme de sa notation nous deviennent perceptibles, nous projettent dans son voyage. Le carnetiste envisage son cadre matériel de notation comme dispositif de vision.

Au XIX^e, siècle du voyage par excellence, le faire du peintre romantique renouvelle les procédures et les techniques dans le même dispositif. Chaque carnet est simultanément un

⁹⁷¹ Robert Filliou (1926-1987), résistant, puis ouvrier chez Coca Cola à Los Angeles, c'est aussi là qu'il obtient un diplôme d'économie politique, il exercera par la suite comme fonctionnaire à l'ONU. Vers les années 1960, il rencontre Daniel Spoerri, artiste proche du Nouveau Réalisme, puis amorce parcours artistique privilégiant le mot, l'échange, l'idée de création permanente : « processus permettant à l'individu de développer ses propres facultés à travers l'innocence et l'imagination ».

⁹⁷² Cf. Cahier d'images après le voyage, *La conservation des carnets*.

⁹⁷³ W. Benjamin, Petite histoire de la photographie, in revue Etudes photographiques, n°1, novembre 1996, p. 20 Cf. Cahier d'images, *La vision éloignée, La vision panoramique La vision basculée sur le plan rapproché L'échelle du motif La danse rythme la page*.

⁹⁷⁴ Cf. Cahier d'images, p. 66, E. Delacroix, *Vue sur l'Atlas*, aquarelle, 11 x 18 cm, *Album au Maroc*, rf 1712bis, 1832, CAG Louvre, Paris.

⁹⁷⁵ Cf. Cahier d'images, p. 44-50, *Les Portraits consentis*, pp. 87, *Noter les objets*, pp. 55-58, *Rencontrer les animaux*, p. 50, *La rencontre sur la page*.

tout en soi et le fragment d'une série qui augmente au fur et à mesure des voyages. Le carnettiste s'affirme dans une recherche de la forme, la plus adaptée possible à sa pratique, quitte à éprouver de nouvelles stratégies de dessin in situ. Par ailleurs chaque départ régénère son inspiration et son rapport au carnet qui tel qu'il revient du voyage, appelle un épilogue. Cela peut donner lieu à une restauration, un parachèvement, voire une transposition sur un support neuf. Exposé dans l'espace public – musée ou médiathèque –, son format intimiste, sa fonction d'usage, son aspect fragile sollicite, forcément, de la part du spectateur une disponibilité et une attention soutenue pour appréhender l'objet et l'accepter comme possible germe d'une œuvre d'atelier ou le prototype d'un livre. Ni embryon d'œuvre, ni œuvre aboutie, le carnet reste une œuvre d'ente⁹⁷⁶ ; pas une forme hybride résultant de la combinaison de deux entités distinctes et définies, mais une forme en soi, à un moment relatif de son processus de création. Forme visible, variable et viable, *work in process*, il pourrait faire penser à la métamorphose de la chenille en papillon, ou encore un serpent en train de muer : ni avant ni après, ni commencé ni abouti mais dans le processus. Enter suppose deux choses intégrées l'une à l'autre, en l'occurrence l'avant et l'après.

Les notes dessinées interprètent le réel d'une façon différente de celle des notes écrites, et quand le dessinateur s'exprime dans l'urgence, les mots ne sont pas toujours sur le bout de ses lèvres. Les pages de Delacroix sont rédigées dans deux langues, l'une trouvant les mots en français, inscrivant parfois un lexique. L'autre façon procède avec des lignes sinueuses, explicitant le contexte ou formulant des détails caractéristiques. L'image photographique, problématique en certains lieux publics – salles d'assises, prisons ou hôpitaux – est supplantée par les croquis. Noëlle Herrenschmidt⁹⁷⁷ esquisse de la sorte les espaces, et saisit les portraits des acteurs de ces scènes publiques. Le dessin entoure la silhouette, structure la posture du personnage, cerne les expressions successives du visage les analysant par une observation dans la durée, partageant le même contexte que les modèles. Avec l'objectif de croquer le visible, des dessinateurs se rassemblent dans des colloques informels⁹⁷⁸, qui provoquent la convergence du regard des passants qui partagent le lieu et le moment. Les dessins produits sont partagés sur le champ ou par internet⁹⁷⁹ et livrent

⁹⁷⁶ Enter signifie greffer, assembler.

⁹⁷⁷ Noëlle Herrenschmidt

⁹⁷⁸ Appelés aussi *sketchcrawls*, ils sont organisés dans le monde entier.

⁹⁷⁹ Les *Urban Sketchers*, <http://urbanssketchers.org>

moult données topographiques et anthropologiques attestant la qualité artistique de l'auteur. Chaque subjectivité se distingue par le point de vue, la technique et le style, et chaque image acquiert sa valeur de témoignage physique et symbolique. Elaborées simultanément, leurs images offrent alors une vision plurielle, synergique. Quant au carnet, il s'apparente à une « mosaïque compilatoire »⁹⁸⁰, celle des fragments collectés dans les sites explorés au cours du voyage. Ces prélèvements, greffés ou tissés en un ensemble, instituent un passage entre le passé et le présent, qui révèle sa fabrication, divulgue sa genèse et le caractère de son auteur, parfois. Les pages vierges ou à l'« état embryonnaire »⁹⁸¹ restent solidaires des autres dans le fil du récit. Support de communication le plus instantané, cultivant un apprentissage par mimétisme, le carnet est tout indiqué pour observer la posture du corps, la position du bras, de la main, des doigts sur l'outil, l'orientation du support, le contact entre l'outil et le papier. La direction libre du regard et sa focalisation sur un motif favorisent la concentration de l'esprit et détermine la qualité du message graphique. Les expositions présentent les carnets de préférence sous forme de reproduction, ou bien en mouvement par le biais des moyens numériques et l'animation virtuelle de leurs pages ; le temps est alors symbolisé par un curseur coulissant sur un onglet digital. Depuis 2013, le prix du Rendez-Vous du Carnet de voyage récompense d'ailleurs des carnets numériques résultant d'un travail graphique en studio, qui amalgame le dessin d'observation sur le terrain et l'œuvre de composition en atelier infographique.

Le support renouvelle, à chaque page tournée, le plaisir illimité de progresser, car il inscrit notre expérience dans le matériau papier, terrain d'expérimentation d'une quantité infinie de procédures, chacune inventant une variation de son langage : tracer, graver, frotter, arracher, découper, laver, tacher, gratter, coller,... Ecrire.

La fonction du langage est aussi de communiquer avec soi-même comme l'expose Paul Valéry⁹⁸²:

« La nature n'a pas juré de ne nous offrir que des objets exprimables par des formes simples de langage ; [...] la transmission parfaite des pensées est une chimère, et [...] la transformation totale d'un discours en idées a pour conséquence l'annulation totale de sa forme. Il faut choisir : ou bien réduire le langage à la seule fonction transitive

⁹⁸⁰ TLFi : acte de rassembler des extraits provenant de sources différentes, en un seul ouvrage.

⁹⁸¹ E. Delacroix, *Journal*

⁹⁸² J. Vendryes (1875-1960), linguiste enseignant à l'Ecole des Hautes Etudes, note dans *Langage*, 1921, p. 19.

d'un système de signaux ou bien souffrir que certains spéculent sur ses propriétés sensibles, en développant les effets actuels, les combinaisons formelles et musicales, jusqu'à étonner parfois, ou exercer quelque temps les esprits. »⁹⁸³

À l'extérieur de l'atelier et à découvert, le carnet tient en public un discours visible sans barrière linguistique⁹⁸⁴. C'est un geste politique qui utilise et expose les signes d'un langage universel, une pensée dessinée du terrain⁹⁸⁵.

« La définition la plus générale qu'on puisse donner du langage est d'être un système de signes. Par signe, il faut entendre tout symbole capable de servir de communication entre les hommes. Les signes pouvant être de nature variée, il y a plusieurs espèces de langage [...] Il y a langage toutes les fois que deux individus, ayant attribué par convention un certain sens à un acte donné, accomplissent cet acte en vue de communiquer entre eux. »⁹⁸⁶

Sur la page, la vision est déposée manuellement ; acte individuel et message contextuel transmettent l'expérience du dépaysement et celle d'une pratique qui paraît être à la portée de chacun. La philosophe Marie José Mondzain défend l'idée que l'économie du visible est un choix politique, celui du partage des goûts et des dégoûts :

« Ceux qui brisent les idoles parce qu'elles sont le signe d'un effondrement symbolique, ceux qui s'emparent du visible pour conquérir les esprits et les corps, ceux qui construisent les figures visibles d'une invisibilité du sens, tous sans exception, sont des combattants »⁹⁸⁷

L'activité du carnetiste, drainant la direction des regards des badauds, donne sens à leur curiosité, car elle leur propose de ricocher de la page vers le motif, quel qu'il soit. Alors, pour eux comme pour lui, l'acte de donner visibilité fait sens en s'appuyant sur la matérialité du réel⁹⁸⁸.

⁹⁸³ P. Valéry, *Variété III*, 1936, p. 18.

⁹⁸⁴ « Dès qu'on ose montrer quelque chose, c'est politique, c'est avoir affaire avec les gens de la cité » a déclaré Daniel Buren, Interview d'E. Lennard sur France Culture.

⁹⁸⁵ De nombreux contextes de conflit, Titouan Lamazou au Nord Kivu ou en Afghanistan, Stéphanie Ledoux au Yémen, Bruno Pilorget dans les territoires palestiniens occupés (Salaam Palestine 2013), Elsie Herberstein à Alger, Cécile Bonami-Redler chez les Roms et bien d'autres référencés dans les catalogues annuels *Il Faut Aller Voir* du rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand.

⁹⁸⁶ p.141

⁹⁸⁷ M-J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, coll. *L'ordre philosophique*, 2003, p. 141.

⁹⁸⁸ Avec cette finalité, l'artiste flamand Jan Fabre livre au cours d'un fleuve une sculpture en néon⁹⁸⁸, le mot *water*, prend dès lors un sens polyphonique, qui dépasse celui que l'homme lui attribue.

Bibliographie

Carnets de voyage publiés ou auto-publiés

- ABDELAHOUAB Farid, *Ces merveilleux carnets de voyages*, Londres, Éd. Reader's digest, 2004.
- ANDREW Wilson, *Venise, aquarelles de Turner*, Paris, Éd. Bibliothèque de l'image, 1995.
- COLOMB, Christophe, BALARD Michel (éd.) *Journal de bord 1492-93*, Paris, Imprimerie Nationale, coll. «Voyages et découvertes », 1992.
- BORDES Anne-Marie, *Voyage d'une école à l'autre*, Saint-Denis, Editions Orphie, 2011.
- CHAVOUET Florent, *Mahabé Chima*, Paris, Éd. Philippe Picquier, 2010.
- DAGUERRE DE HUREAUX Alain, *Delacroix, le voyage au Maroc*, Paris, Éd. Bibliothèque de l'image, 2007.
- DECAMP Florence, BALEZ Olivier, *Sydney au fil de l'eau*, Paris, Éd. Gallimard « Nouveaux loisirs » 2003.
- DELISLE Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Éd. Delcourt, 2011.
DELISLE Guy, *S'enfuir, récit d'un otage*, Paris, Éd. Dargaud, 2016.
- DUBOIS Bastien, *Portraits de voyages*, [DVD], Sacrebleu Productions, 2013.
- De la GRANGE Arnaud, GOISQUE Thomas, De MIOLLIS Bertrand, *Irak Année zéro*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.
- GUIBERT Emmanuel, *Le pavé de Paris*, Paris, Éd. Futuropolis, 2005.
- GUIBERT Emmanuel, *La campagne à la mer*, Paris, Éd. Futuropolis, 2007.
- HERBERSTEIN Elsie, HAFS Zahia, *Alger simples confidences*, Paris, Éd. Jalan, 2005.
- HERRANZ Miguel, *Portraits on the road*, [auto-édition], 2011.
- HERRANZ Miguel, *Here and there*, [auto-édition], 2015.
- DÜRER, Albrecht, HEWAK Muriel et HUGUE Stan (éds.), *Journal de voyage aux Pays-Bas*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2009.
- FONTAINE Chloé, *Mes Carnets du Japon*, Paris, Éd. Flammarion, 2002.
- GAUGUIN Paul, *Noa Noa, Voyage de Tahiti*, Paris, musée d'Orsay, Département des Arts graphiques, 1900, don de Georges Daniel de Monfreid et des fils de l'artiste en souvenir de leur sœur en 1927.

- GAUGUIN Paul, *Ancien culte mahorie*, Paris, musée d'Orsay, Département des Arts graphiques, printemps 1892.
- HUET Karin, LAMAZOU Titouan, *Sous les toits de terre*, Casablanca, Éd. Belvisi Al Madariss, 1988.
- HUET, Karin, LAMAZOU Titouan, « *Journaux croisés 1982-2013*, [catalogue de l'exposition « *Femmes berbères du Maroc* », Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, Paris, Éd. Artly, 2014.
- KANNO Hachiro, *Une promenade au Japon*, Paris, Éd. Albin Michel, 2007.
- KANNO Hachiro, *Une promenade en Provence*, Paris, Éd. Albin Michel, 2003.
- ROBERTS, David, JACQ Christian (éd.), *Voyage dans l'Égypte des Pharaons*, Paris, Éd. Laffont, 1995.
- JOLIVOT Nicolas, *Chi fan ! On mange en Chine*, Éd. L'à part, coll. « Carré de voyage » [auto-édition], 2010.
- JOLIVOT Nicolas, *Nakoul !* (* On mange!) à Marrakech*, Éd. L'à part, coll. « Carré de voyage » [auto-édition], 2010.
- JOLIVOT Nicolas, *A comer !* (* On mange!) à Buenos Aires*, Éd. L'à part, coll. « Carré de voyage » [auto-édition], 2010.
- JOLIVOT Nicolas, *Carnets de Chine*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2014.
- JUDE Elizabeth, JUDE Patrick, *Mathurin Méheut 1914-18 Des ennemis si proches*, Rennes, Éd. Ouest France, 2014.
- LAMAZOU Titouan, *Carnets de voyage I*, Paris, Éd. Gallimard, 1998.
- LAMAZOU Titouan, *Carnets de voyage II*, Paris, Éd. Gallimard, 1998.
- LAMAZOU Titouan, *Titouan en Haïti*, Paris, Éd. Gallimard, 2003.
- LAMAZOU Titouan, *Femmes du monde*, Paris, Éd. Gallimard loisirs, 2007.
- LAMAZOU Titouan, JAMPOLSKI Marc, *Femmes du monde*, DVD, France Télévisions distr., 2007.
- LAMAZOU Titouan, *Ténèbres au paradis, Africaines des grands lacs*, Paris, Éd. Gallimard, 2011.
- LAMAZOU Titouan, COUTURIER Elisabeth, *Titouan Lamazou, photographies*, Paris, Éd. Gallimard, 2013.
- LAPIN, *Oldies but Goldies* [autoédition], 2014.
- LEDOUX Stéphanie, *Portraits de voyage*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2012.
- LEDOUX Stéphanie, *Enfant d'éléphants*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2014.
- LEDOUX Stéphanie, *Rencontres autour du monde*, Bordeaux, Éd. Elytis, 2016.
- LAUXEROIS Roger, *Adrien Ouvrier, Carnets et croquis de guerre*, Paris, Éd. Somogy, 2007.

- LÉGER Didier, *Femmes du monde Titouan Lamazou, Histoire d'une exposition*, Paris, Éd. Gallimard, 2010.
- LETOUZEY Sarah, *Amani, Impressions du pays Dogon*, Grenoble, Éd. De la Boussole, 2005.
- MAC CURDY Elie, préface de PAUL Valéry, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introd., classement et notes, Paris, Éd. Gallimard, 1942.
- MASSENOT Véronique, PILORGUET Bruno, ABEL Marc, Salaam Palestine, *Carnet de voyage en terre d'humanité*, Antony (92), Éd. La Boîte à bulles, 2013.
- MASSON Charles, *Soupe Froide*, Tournai, Belgique, Éd. Casterman, coll. Casterman Écritures, 2003.
- MERCAT Armelle, « Derté » Tchad, traversée du désert de l'Ennedi du 4 au 18 février 2014, [auto-édition], 2014.
- MONTIGNE Michel, [album original au Népal], 2011.
- MONTIGNE Michel, *Ouzbékistan*, [auto-édition], 2014.
- MONTIGNE Michel, *Carnets de Guyane*, Saint-Maur-des-Fossés (94), Éd. Sépia, 2003.
- PESSIN François, BERLEQUE Frédéric-Hubert, *Le Kenya en Deuche*, Nîmes, Éd. Du Palmier, coll. Tôles Ondulées, 2012.
- PIZZIGHINI Olivier, *Teranga, carnet de voyage au Sénégal*, Lyon, Éd. New Eden, 2007.
- RACHET Guy, SIMOEN Jean Claude, *David Roberts, Le voyage en Egypte*, Paris, Éd. Bibliothèque de l'image, 1995.
- ROUDEAU Damien, *De bric et de broc, un an avec les compagnons du partage*, Suisse, Les Plans sur Bex, Éd. Parole et Silence, 2005.
- SILLEVIS John, *Jongkind Aquarelles*, Paris, Éd. Bibliothèque de l'Image, 2010.
- SIMON, *Voyages d'encre, Carnets de Chine, 2005-2013*, Paris, Éd. Akinome, 2014.
- TROUB'S, *Le Paradis ...en quelque sorte (90 jours à Bornéo)*, Bordeaux, Éd. Futuropolis 2008.
- YIFU He, *Le voyage d'un peintre chinois dans les Alpes*, Rennes, Éd. Ouest France, 2009.
- WARREL Ian, *Turner, le voyage sur la Loire*, Éd. RMN, 1998.
- WOLINSKI Georges, *Carnets de voyage*, Paris, Éd. Albin Michel, 2006.
- ZAO WOU-KI, *Carnets en France 1948-1952*, Paris, Éd. Albin Michel, 2006.
- LES CARNETTISTES TRIBULANTS, *Gratte-ciel et soupe de nouilles. Dix carnettistes voyagent en Chine*, [auto-édition], 2011.
- Carnets de voyageurs*, revue [trimestrielle] Angers, Éd. Bouts du Monde, 2015.

Sites en relation avec le dessin *in situ* et le carnet de voyage

www.rendezvous-carnetdevoyage.com

[http : // mica.u-bordeaux3.fr/index.php/component/content/article/187-argod-pascale](http://mica.u-bordeaux3.fr/index.php/component/content/article/187-argod-pascale)

[http : // urbanssketchers.org](http://urbanssketchers.org)

[http : // videos.arte.tv](http://videos.arte.tv)

[http : // videos.arte.tv/fr/videos/les_carnettistes_tribulants_entre_bd_et_reportage-6655996.html](http://videos.arte.tv/fr/videos/les_carnettistes_tribulants_entre_bd_et_reportage-6655996.html)

[http : // freekhand.com](http://freekhand.com)

[http : // www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir/noelle-herrenschmidt-jel-lis-tres-peu-je-regarde-jecoute-je-dessine](http://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir/noelle-herrenschmidt-jel-lis-tres-peu-je-regarde-jecoute-je-dessine)

[http: // stephanie-ledoux.blogspot.nl](http://stephanie-ledoux.blogspot.nl)

Ouvrages theoriques

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. Points, 1953.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. Points, 1957.

BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éd. Le Seuil, 1965.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éd. Points, 1965.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éd. Flammarion, 1970.

BENJAMIN Walter *Écrits français*, Paris, Éd. Gallimard, 1991.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie* (1931), in revue *Etudes photographiques*, n° 1, novembre 1996 (édition revue et corrigée, 1998), p. 20.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1976.

BUCHS Arnaud, *Ecrire le regard*, Paris, Éd. Hermann, coll. Essais, 2010.

CAUQUELIN Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Éd. Aubier-Montaigne, coll. *L'invention philosophique*, 1987.

DANESI Fabien, *L'œil nomade, la photographie de voyage avec Ange Leccia*, Éd. Isthme, 2005.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Éd. Gallimard, coll. *L'invention philosophique*, 1987, rééd. 1992.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, 1965, 2^{ème} révision 1971, Paris, Éd. Points, coll. *Essais*, 2015.

ECO Umberto, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Éd. Mercure de France, 1988.

- ECO Umberto, *La production des signes*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Éd. Poche, coll. biblio-essais, [Edition originale © Indiana University Press 1976].
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Éd. Gallimard, coll. *Bibliothèque des sciences humaines*, 1966.
- FOZZA Jean-Claude, CAZZA Anne-Marie, PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Éd. Magnard, 1988.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *L'éloquence des images. Images fixes III*, Paris, Éd. PUF, coll. *Sociologie d'aujourd'hui*, 1993.
- HILAIRE Norbert, *L'expérience esthétique des lieux*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2008.
- HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Éd. Flammarion, 1993.
- LEUWERS Denis, *Les Très Riches Heures du Livre Pauvre*, Paris, Éd. Gallimard, 2011.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éd. Gallimard, coll. *Folio essais*, 1964.
- MOLES Abraham, *Théorie de l'information et de la perception esthétique*, 1972.
- MONDZAIN Marie José, *Le commerce des regards*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. *L'ordre philosophique*, 2003.
- MUNARI Bruno, *Études de la composition dans le format carré*, Mantoue, Éd. M.Corrani, 2012.
- PREVOST B (dir.), *Dessiner, les profondeurs du dessin dans l'œuvre de Raphaël Larre*, UFR Arts Université Bordeaux 3, Éd. PUF, 2011.
- PRICE Sally, *Arts primitifs, regards civilisés*, Éd. Beaux-Arts de Paris, 1989.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éd. Minuit, 1984.
- RODARI Florian, *Anatomie de la couleur. L'Invention de l'estampe en couleurs*, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 février-5 mai 1996, Lausanne, Musée olympique, 22 mai-1er septembre 1996].
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Éd. Seuil, 1987.
- SZARKOWSKI John, *Mirrors and windows. La photographie américaine depuis 1960*, [catalogue d'exposition de l'International Council of the Museum of modern art, New York], Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 6 novembre 1980 - 4 janvier 1981] Paris, Éd. RMN, 1980.
- THIS Claude, *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*, Paris, Éd. Beaux-Arts de Paris, 2015.

Littérature de voyage

- BOUVIER Nicolas, *L'usage du monde*, Genève, Éd. Payot, 1963.
- BOUVIER Nicolas, VERNET Thierry, *Tous les coqs du matin chantaient*, Genève, Éd. Zoé, 2013.

- DAVID-NÉEL Alexandra, *Grand Tibet et Vaste Chine*, Paris, Éd. Plon, 1994.
- DE AYALA Roselyne, GUENO Jean-Pierre, *Les plus beaux récits de voyage*, Paris, Éd. La Martinière, 2002.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Éd. Points, 2004.
- FERLONI Julia, *De Lapérouse à Dumont d'Urville. Les explorateurs français du Pacifique*, Paris, Éd. De Conti, 2006.
- GUILLEBAUD Jean-Claude, DEPARDON Raymond, *La porte des larmes, retour vers l'Abyssinie*, Paris, éd. Le Seuil, 1996.
- KEROUAC Jack, *Le vagabond américain en voie de disparition*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, 1969.
- LE MAÎTRE Anne, *Les bonheurs de l'aquarelle : petite invitation à la peinture vagabonde*, Paris, Éd. Transboréal, 2009.
- LOTI Pierre, *Journal intime, 1876-1881*, Éd. Calmann-Lévy, 1929.
 LOTI Pierre, *L'île de Pâques, journal d'un aspirant de La Flore*, Saint-Cyr sur Loire, Éd. Christian Pirot, 2006.
- POIRIER René, *Soixante quinze aventures vécues de la Terre, de la mer et du Ciel*, Paris, Éd. Gründ, 1966.
- PROUST Marcel, *Le questionnaire de Proust*, Paris, Éd. Textuel, 2016.
- ROTEN Didier, VIVIER François, *Pierre Loti, un homme du monde*, [DVD], Polynésie 1^{ère}, Anekdotia Productions, France Télévisions distr., 2011.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Éd. Gallimard, Coll. Folio, 1972.
- VAN GOGH Théo, *Lettres à Théo*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, 2005, réed. 2010.
- VERAIN Jérôme, *Eugène Delacroix, Journal, pages choisies*, Paris, Éd. Mille et une Nuits, 2002.

Photographie

- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éd. du Seuil, 1974.
- MAALOF John, AVEDON Elizabeth, *Vivian Maier Self-Portraits*, New York, PowerHouse Books, 2013.
- FRIZOT M, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Éd. Hazan, 2014.
- ROUILLE André, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris, Éd. Gallimard, 2005.
- SZARKOWSKI John, *Mirrors and Windows: American photography since 1960*, The New-York, Museum of Modern Art, July 26, 1978.

Ouvrages d'Art

De l'antiquité égyptienne au XVI^e siècle

- L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, in Dossier d'archéologie, hors-série, n°1, Dijon, Éd. Faton, 2013.
- ARASSE Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992-2008.
- DRUET Roger et HERMAN Grégoire, préface de BARTHES Roland, *La civilisation de l'Écriture*, Paris, Éd. Fayard, Dessain & Tolra, 1976.
- DÜRER Albrecht, *Traité des proportions du corps humain*, vol.1 et 2, préfacé et édité de façon posthume par Pirckheimer vers 1528, sept éditions postérieures.
- KEELE Kylian, PEDRETTI Carlo, *Léonard de Vinci, Corpus des études anatomiques*, coll. De sa Majesté la Reine, Château de Windsor, 3 tomes, Londres, 1978-1980.
- RUSSELL Francis (et alii.), *Dürer et son temps, 1471-1528*, Éd. Time-Life Books, coll. Time-Life Le monde des arts, 1980, 6^e éd.fr.
- WALLACE Robert (et alii.), *Léonard de Vinci et son temps, 1452-1519*, Time-Life Books, coll. Time-Life Le monde des arts, 1979, 7^e éd. fr.
- ZÖLLNER Frank, *Léonard de Vinci, tout l'œuvre peint et graphique*, Paris, Éd. Taschen, 2011.
- PANOFISKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Éd. Gallimard, 1955.
- PANOFISKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éd. De Minuit, 1975, 2^e éd.
- PANOFISKY Erwin, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, Éd. Hazan, 2012, 1^e éd. 1943.

XIX^e siècle

- BEAUMONT-MAILLET Laure, JOBERT Barthélémy, JOIN-LAMBERT Sophie (éds.) *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Art et artistes, 1999.
- BARBILLON Claire, GARCIN Serge, *Lettres illustrées de Vincent Van Gogh*, Fac-similé 1888-1890, Paris, Éd. Textuel, 2003.
- WAT Pierre, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Éd. Hazan, 2010.
- BEN JELLOUN Tahar, *Lettre à Delacroix*, Paris, Éd. Gallimard, 2010.
- BORGAL Clément, *Eugène Fromentin tel qu'en lui-même*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1987.

- DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement. Transport et perception de l'espace du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Éd. Gallimard, 2005.
- FRÈCHES-THORY Claire, SCHACKELFORD George (dir.), *Gauguin Tahiti. L'atelier des tropiques*, [catalogue de l'exposition du Grand Palais, 30 septembre 2003-19 janvier 2004], Paris, Éd. RMN, 2003.
- GAUDON, Jean, *Le Rhin, Le voyage de Victor Hugo en 1840*, [catalogue de l'exposition de la Ville de Paris, Maison de Victor Hugo, 25 mars-29 juin 1985], Paris, Éd. Musées de la ville de Paris, 1985.
- GIGANTE Elisabetta, *L'art du portrait, histoire évolution technique*, Paris, Éd. Hazan 2012.
- GOWING Lawrence, *Turner : peindre le rien*, Paris, Éd. Macula, 1994.
- HIRSH Diana, *Turner et son temps, 1775-1851*, Éd. Time-Life Books, coll. Time-Life Le monde des arts, 1981, 5^e éd.fr.
- IMPELLUSO Lucia, *La nature et ses symboles*, Paris, Éd. Hazan 2004.
- JOUBIN André (éd.) Correspondance générale d'Eugène Delacroix, [fac-sim.]Paris, Éd.Plon, 1935.
- LENNARD Etienne, *La famille Stein, la fabrique de l'art moderne*, [DVD], Paris, RMN Grand Palais, Éd.Arte, 2011.
- MOLINARI Danièle, *Victor Hugo visions graphiques*, Paris, Éd. Actes Sud, 2010.
- PELTRE Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, Éd. Le Promeneur, 1995.
- POWELL Cecilia, *Turner en Europe. Rhin, Meuse et Moselle*, [catalogue de l'exposition au musée communal d'Ixelles, 13 février au 30 avril 1992], Belgique, Gand, Éd. Ludion, 1992.
- PRIDEAUX Tom, et alii, *Delacroix et son temps, 1798-1863*, Éd. Time-Life Books, coll. Time-Life Le monde des arts, 1981, 6^e éd. fr.
- ROGER-MARX Claude, COTTÉ Sabine, *L'univers de Delacroix*, Paris, Éd. Scrépel, coll. Les carnets de dessins ,1970.
- SÉRULLAZ Arlette, *Delacroix*, Paris, Éd. Flammarion, coll. Le Cabinet des dessins, 1998.
- SÉRULLAZ Arlette, dir., *Delacroix au Cabinet des dessins du Louvre*, Paris, Éd. Musée du Louvre (Éd. orig.Milan, coll. 5 continents), 2004.
- SÉRULLAZ Arlette, VIGNOT Edward, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Éd. Citadelles & Mazenod, 2008.

SÉRULLAZ Arlette, dir., *Sanguines du XIX^e siècle : de Delacroix à Maurice Denis*, [catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay, 28 juin-25 septembre 1994], Paris, Éd. RMN, coll. *Les dossiers du musée d'Orsay*, 1994.

SÉRULLAZ Maurice, *Delacroix*, Paris, Éd. Fayard, 1989.

THOMPSON James, WRIGHT Barbara, *La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, Éd. ACR, coll. *Les orientalistes*, 1987.

WAT Pierre, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Éd. Hazan, 2010.

XX^e - XXI^e siècle

VAN DEN BOORGERD Dominic, BLOOM Barbara, CASADIO Mariuccia, *Marlène Dumas*, Paris, Éd. Phaïdon, 2006, 1^{ère} éd. 1999.

Les Cahiers dessinés, n°10, *L'exposition*, janvier 2015, Paris.

Fontcuberta Joan, *Camouflages*, Barcelone, Éd. Gustavo Gillet Contrasto, 2013.

MARCHESCHI Jean-Paul, BIASS-FABIANI Sophie, *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Éd. Somogy, 2001.

PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001.

Travaux universitaires

ARGOD Pascale, *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, [thèse de doctorat dirigée par M. Lancien, Université Michel de Montaigne, Bordeaux-III], 2009.

BONNET Yves, dir. *Le voyage créateur. Expériences artistiques et itinérance*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2010.

CAPRON Laurent, *Deux codices hagiographiques sur papyrus du Musée du Louvre*, édition et commentaire, [thèse de doctorat dirigée par Alain Blanchard et Alain Desreumaux, Université Paris-Sorbonne, Paris-IV], 2010.

COURANT Stéphane, *Approche anthropologique des écritures de voyage*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2012.

DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, [thèse de doctorat en Esthétique sous la direction de Leszek BROGOWSKI], 2012.

Qu'apprendre des carnets aujourd'hui ? [Colloque tenu à Caen, Maison de la Recherche en Sciences humaines], 4 décembre 2013.

JOHNSTON Alan, *Les artistes naturalistes de terrain et leurs carnets (1970-2007), démarches, résonances et dérives dans les arts visuels contemporains* [Thèse de doctorat en Arts visuels, dir. Claude GAGEAN, soutenue à l'Université Marc Bloch, Strasbourg], 2008.

MOUREAU François, *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Éd. Klincksieck, 1996.

Sciences sociales

HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Points essais, 1971, 1^{ère} éd. 1966.

LEJEUNE Philippe, BOGAERT Catherine, *Histoire d'une pratique, un journal à soi*, Paris, Éd. Textuel, 2006.

PETIT Emmanuel, *Économie des émotions*, Paris, Éd. La Découverte, coll. Repères, 2015.

Pratique des arts

ARGOD Pascale, *L'art du carnet de voyage*, Paris, Éd. Gallimard, 2014.

BIRMINGHAM Duncan, *Pop-up pas à pas*, Paris, Éd. Marabout, 2012.

BRAUNSTEIN Mercedes (Collectif), *Manuel des techniques sèches*, Paris, Éd. Solar, 2006.

CAMBRAS Josep, *Reliures*, Paris, Éd. Vigot, 2007.

FILLIETTE Cécile, *Carnets de voyages à créer soi-même*, Éd. Bordas, coll. Dessain et Tolra, 2005.

ALMA-FILLIETTE Cécile, *Comment relier son carnet*, Paris, Éd. Fleurus, 2012.

ALMA-FILLIETTE, *Les Carnets de voyages, L'art de les réaliser*, Paris, Bordas, Dessain & Tolra, 2010.

ISAAMAN Marie-Claire, *Dessin : méthode de perfectionnement*, Rennes, Éd. Ouest France, 2008.

Manuel de l'aquarelle, Paris, Éd. Solar, 2006.

L'art de l'aquarelle, n°23, magazine d'art, 2015.

L'art du croquis, Paris, Éd. ESI, 2009.

HOBBS James, *Le croquis urbain, techniques de dessin sur le vif*, Paris, Éd. Eyrolles, 2014.

Revue trimestrielle Ateliers d'Art de France, n°102, *Plis et replis*, 2015.

101 Illusions d'optique, Paris, Éd. Gründ, 1996.

RYST Marie, *Carnets et albums, comment les relier*, Paris, Éd. Bordas, Dessain & Tolra, 1996.

Annexes

Annexe 1. Entretien avec Titouan Lamazou

Le rendez-vous fut fixé le 6 mars 2014 à partir de 14 heures dans son atelier, quai de la Loire dans le 19^e arrondissement de Paris.

Une peinture à l'huile de 2 x 1,20 m était en chantier, qui représentait trois jeunes femmes berbères assises devant une tenture ressemblant à un imprimé chinois, sous une tente; l'une d'elle se sert d'un téléphone portable. Titouan commente :

« C'est ainsi qu'elle pouvait joindre ses proches dispersés dans d'autres camps de réfugiés. Au lieu des beaux bijoux berbères traditionnels, ces femmes réfugiées portent des verroteries chinoises. »

« En atelier je peux trop travailler et « fatiguer le portrait », il faut retrouver la spontanéité que j'avais sur le terrain. J'ai toujours l'impression de n'avoir pas trouvé la forme de ma peinture, c'est pour cela qu'aujourd'hui en revenant à la peinture « pure » et à la peinture à l'huile que je n'ai pas pratiquée depuis mes débuts il y a quarante ans, j'ai l'impression d'être toujours un jeune artiste en cherchant la forme et de faire une peinture de débutant mais qui a une certaine fraîcheur. Je travaille beaucoup d'après photo, comme Gauguin, ce n'est pas nouveau ! Ce qui me permet forcément d'étudier plus longtemps et de recréer à partir des carnets. »

Nos questions ont porté sur la pratique du carnet de voyage.

Titouan Lamazou est entré à dix sept ans aux Beaux-Arts de Toulouse mais il a abandonné ce cursus au bout d'un an et demi, bien qu'ayant apprécié l'enseignement de Claude Vialat. Les autres étudiants ne lui semblaient pas avoir une vraie vocation, comme celle qu'il ressentait depuis son enfance ; ce contexte l'a amené à préférer une pratique de terrain, plus appliquée :

« J'ai plus appris sur place ou dans les musées... Je n'ai jamais su exactement si c'est parce que j'aime être tout seul, parce que j'aime être en mouvement et que j'aime le mouvement ou parce que j'aime être à l'étranger ou être un étranger... Ma façon de pouvoir vivre de cela, c'était le dessin, je voyageais aussi pour alimenter l'inspiration de mon dessin. J'ai eu le titre honorifique de peintre de la Marine mais je n'ai jamais vraiment peint de bateaux ; pour moi le bateau était un moyen de voyager loin et gratuitement car on me demandait des « embarquements ». C'est vrai que j'ai dessiné les felouques égyptiennes, les pirogues du Ghana, les barques des îles grecques... A une époque je faisais des carnets de voyage sur les genoux mais très vite je n'ai plus voulu de feuillets recto-verso ; j'ai choisi de faire des dessins ou des peintures à l'eau, à la gouache ou à l'acrylique, sur des albums grand format (environ 40 x 50 cm) pour pouvoir les exposer comme des œuvres. »

« Je pars avec à peu près toujours le même matériel, un chevalet, de la gouache et maintenant j'évolue vers de la peinture à l'huile ; c'est une façon de recréer un atelier où que j'aille et de rester plus longtemps sur le sujet. »

« En Egypte, j'avais fait ce voyage avec ma fille Zoé un peu au gré du vent, je regrette parfois cette période où je dessinais ce qui m'intéressait, que ce soit un arbre, une femme, un homme... mais il est plus passionnant d'avoir un sujet précis, de suivre un fil conducteur comme le thème des femmes qui est large... et d'aller faire des portraits. »

Les choix techniques

« Au Japon j'avais acheté des mangas pour peindre dessus ; ce genre de papiers collés, que je faisais dans mes premiers voyages, en Egypte avec ma fille, je ne le pratique plus maintenant. Je faisais les premiers carnets à l'aquarelle parce que j'avais appris avec mon prof ... Yvon Le Corre ? La gouache me plaît beaucoup plus car d'abord c'est plus facile et on peut toujours retravailler sur du frais... à vie !... ce que j'aime bien. Elle peut aussi se travailler comme l'aquarelle... en transparence. Je fais maintenant les portraits sur chevalet en voyage avec un jus à l'acrylique sur lequel « je monte » progressivement le volume ou pas... Pour les visages en Egypte je faisais carrément une silhouette noire puis je posais les à-à-plats de lumière... je n'ai pas de principe spécialement ... »

La préparation des voyages

« Quand je vais dans un pays je m'intéresse toujours auparavant à sa littérature et j'essaie de prendre des contacts sur place. En Egypte j'avais lu la trilogie de Naguib Mahfouz et par exemple un chroniqueur du Daily Aram du Caire allait chaque semaine recueillir les propos de l'écrivain déjà âgé sur l'actualité ; c'est grâce à lui que j'ai peint le portrait de l'écrivain, pendant qu'ils échangeaient en arabe ; l'occasion d'une jolie rencontre pour moi mais pour lui cela n'a pas été une rencontre déterminante.

Par contre pour les Femmes du monde, ce projet qui m'a pris depuis plus de dix ans, je me suis entouré au fur et à mesure d'une petite équipe de personnes compétentes ; tout d'abord un photographe formé dans une école de documentaristes avec lequel je travaille toujours et que j'avais recruté grâce à mon annonce auprès de la FEMIS. J'ai eu plus d'une soixantaine de candidatures de jeunes qui voulaient partager mon aventure et mes voyages.

Sur place j'embauche un chauffeur et un ou plusieurs interprètes selon les besoins par exemple pour traduire le Peul en Swahili puis le Swahili en anglais... mes premières expériences avec des interprètes m'ont par la suite fait préférer des étudiants ayant une double culture, africaine et occidentale, qui avaient fréquenté les blancs, de façon à ce que le traducteur ne biaise pas certaines des questions que je souhaite poser aux femmes. Dans certaines cultures on ne demande pas à une femme ce qu'elle pense de l'amour, on ne pose pas des questions directes sur la religion... D'ailleurs j'enregistre toujours les interviews pour les faire retraduire mot à mot, c'est très important.

Par exemple un de mes modèles à Kinshasa au Congo que je n'avais pas revue depuis quelques années, m'a dit en me retrouvant : « tu as grandi » en souriant et je ne comprenais pas bien la signification. En fait si j'avais gardé l'interprétation du

traducteur, cela aurait été « tu as vieilli » alors que la signification était plutôt « tu as grandi en sagesse ».

La rencontre avec les modèles

« Par nature je n'aborde pas les gens ; j'aime bien être tout seul et ne pas avoir d'ennuis... Mais ce sont des prétextes à dessiner et le fait d'avoir choisi comme thème pendant plus de dix ans les Femmes du monde, j'ai bien dû aller à leur rencontre... Parmi elles, beaucoup de personnalités remarquables mais pas remarquées : en particulier les femmes activistes qui me voyaient comme un passeur : au Congo, en Afghanistan,...

Je paie très souvent mes modèles qui sont des femmes qui bossent, qui ont des enfants, ou qui n'ont pas grand chose à faire et qui ne comprennent pas forcément à quoi sert cette histoire-là ! Je leur propose de les embaucher pendant une semaine ; au début elles n'y croient pas vraiment ; je les paie en fin de journée et le lendemain elles reviennent même si elles ne comprennent toujours pas ce que je fais, mais elles savent pourquoi elles le font car je leur donne un salaire conséquent par rapport au niveau de vie du pays, comme si je payais un assistant. Vis à vis d'elle je ne suis pas le touriste qui fait des photos et qui part, comme cela tout le monde est à l'aise.

Le dessin ça prend du temps : on est là, je commence en général par dessiner des arbres, pas directement des personnes ; et au bout d'un moment, les gens viennent vous voir dessiner ; ils aiment bien, ils rigolent et veulent leur portrait à leur tour surtout quand ils apprennent que c'est payé. J'établis petit à petit un contact, on s'approprie et puis le dessin amène aussi à la photo et au film.

Cette photo, qui représente un groupe de réfugiés descendant d'un bus qui les ramène dans un camp de tentes au Congo, est une mise en scène infographique de photos individuelles de chacune des personnes. Chacune a été prise jouant sa sortie du bus. Auparavant, avant le numérique, je faisais cela avec des polaroid comme David Hockney : par exemple au Bénin pour le club de vélo de Porto Novo en 1998 ...

La timidité, la gêne des modèles ne sont provoquées que par le regard de l'entourage et de la communauté proche, pas à cause de moi... Se faire remarquer pour une femme comme modèle...

En général je leur demande de me raconter leur vie ; j'ai établi un questionnaire « genre Proust » (18 questions + 2 ⁹⁸⁹ qui n'a d'ailleurs pas beaucoup évolué en 7 ans. Je filme l'interview de façon à disposer de l'enregistrement pour la traduction et aussi pour finir mes portraits en regardant le visage image par image sous différents angles, ce qui est plus utile que la photo qui n'est pas toujours ressemblante. Je peux le soir étudier le film image par image pour mieux observer ses différentes facettes. Cela permet également de faire des petits *making off* de 3 mn qui sont très utiles comme cartels aux portraits peints, car ils montrent et font entendre le modèle dans son contexte : cela marche assez bien...

⁹⁸⁹ Voir p. 281

Il y a de nombreuses femmes très meurtries, par exemple les réfugiées Peul au Congo. Ces éleveurs nomades venaient du Tchad avec leur bétail fuyant des groupes armés ; d'habitude ils restent en dehors des villes mais là ils s'y étaient réfugiés et les habitants leur avaient volé leur bétail ; ces trois femmes avaient trouvé refuge dans l'hôpital de MSF et le lendemain matin elles se sont retrouvées seules sans plus personne qui parlait leur langue ; je les ai aidées financièrement, et elles ont accordé plus de confiance aux blancs, les médecins et moi-même qu'aux villageois qui les auraient peut-être violées.

Maintenant avec l'expérience je suis devenu un spécialiste dans l'art d'obtenir l'autorisation de faire des portraits.

Paradoxalement c'est à Hollywood, où l'image a une importance capitale, que j'ai eu le plus de difficultés. Aux Etats-Unis, aborder une femme en lui disant qu'elle est jolie peut vous amener devant la justice pour harcèlement !... Et d'autre part les femmes que j'ai rencontrées à Los Angeles y venaient pour devenir actrices, et se retranchaient derrière leur image photographique retouchée : elles répondent « oui mais vous ne m'avez pas vue en photo ! ».

Avec elles, je commençais toujours par un interview, jamais par un dessin et elles se rendaient compte alors que je m'intéressais davantage à leur histoire qu'à leur image en leur posant des questions sur leur famille, leur lieu de naissance, ce qu'elles pensaient des choses : cela détendait un peu l'atmosphère et elles voyaient que le travail était différent de celui d'un photographe.

En Afghanistan, cela n'a pas été facile mais j'avais trouvé un biais : il y a beaucoup d'associations de veuves Ouzbèques, Pachtones et des femmes activistes Afghanes qui s'étaient réfugiées en Europe et étaient revenues ; j'ai pris contact avec elles avant d'y aller et au bout de 3 semaines à Kaboul, j'ai choisi de faire des portraits de veuves en leur demandant comment leur mari avait été tué par les Russes, par les talibans ou par les Américains... Je n'ai pas eu de problème pour aborder et faire le portrait de ces femmes veuves qui ne sont plus vierges et dont le mari n'est pas forcément un martyr... Je me suis rappelé que chez les Berbères le meilleur statut de la femme est celui de veuve de guerre, ce qui permet à la femme de rester chez elle et de toucher une petite pension qui lui permet de vivre.

Maintenant j'ai envie d'aller vers des personnalités qui ont compté dans ma vie comme John McLaughlin, le guitariste anglais, et Jim Harrison, l'écrivain américain et de prendre le prétexte de ces rencontres pour m'installer dans la région où ils vivent pour peindre leur environnement, peindre dans la nature pendant six mois, un an... je ne l'ai pas fait encore.

Au Congo j'avais esquissé le paysage pour situer les emplacements des bandes armées mais je l'avais fini en atelier... et pour les niches des Bouddhas de Bâmiyân en Afghanistan j'ai fait le dessin sur place sur un format *leporello* d'environ 2 x 0,30m au feutre. »

L'exposition des carnets

« Je les démonte pour pouvoir les scanner et les exposer comme des œuvres. Je ne peux pas vraiment leur donner un prix. Mes carnets berbères datant de mon séjour dans le Haut Atlas en 1976 vont être exposés ouverts dans une vitrine à la Fondation Bergé-YSL. Leur meilleure place serait dans un musée dédié à la culture berbère, quelques privilégiés pourront les feuilleter.

Questionnaire « à la Proust »:

- 1 Le principal trait de mon caractère ?
- 2 La qualité que je préfère chez un homme ?
- 3 La qualité que je préfère chez une femme ?
- 4 Ce que j'apprécie le plus chez mes amis ?
- 5 Mon principal défaut ?
- 6 Mon occupation préférée ?
- 7 Mon rêve de bonheur ?
- 8 Quel serait mon plus grand malheur ?
- 9 Ce que je voudrais être ?
- 10 Le pays où je désirerais vivre ?
- 11 La couleur que je préfère ?
- 12 La fleur que j'aime ?
- 13 L'oiseau que je préfère ?
- 14 Mes auteurs favoris en prose ?
- 15 Mes poètes préférés ?
- 16 Mes compositeurs préférés ?
- 17 Mes peintres favoris ?
- 18 Mes héros dans la fiction ?
- 19 Mes héroïnes favorites dans la fiction ?
- 20 Mes noms favoris ?
- 21 Ce que déteste par dessus tout ?
- 22 Personnages historiques que je déteste le plus ?
- 23 Le fait militaire que j'admire le plus ?

Annexe 2. Enquête auprès de carnettistes en 2010-2011

Le panel choisi est constitué d'une part de personnes exposant dans des salons de carnets de voyage, à Beaurepaire (Isère) et à Clermont-Ferrand, sélectionnées par un jury de professionnels de l'édition ou du journalisme, et d'autre part de pratiquants assidus n'ayant pas forcément édité leurs carnets, et qui ont eu une formation artistique et plastique. Trois des carnettistes sélectionnés ont publié leurs carnets, Anne-Marie Bordes a été primée à Clermont-Ferrand en 2009 et édite ses carnets, un autre a été édité par les tôles ondulées, Phanélie, étudiante en anthropologie, Chloé ingénieur-paysagiste étudiante en urbanisme, Claude et Nadine professeurs d'arts plastiques et peintres, Emilienne professeur en école maternelle retraitée et peintre. Ils ont répondu au questionnaire en 20 points que je leur ai soumis. J'ai synthétisé les réponses en les réunissant point par point :

1. Depuis quand avez-vous cette pratique ?

Chez les carnettistes enquêtés, l'ancienneté ou la précocité de la pratique est très variable : si certains ont fait leur *coming out* lorsqu'ils ont quitté leur activité professionnelle – Emilienne, institutrice en petite section de maternelle mais qui a toujours beaucoup investi le récit par l'image, François dont l'activité professionnelle en tant qu'ingénieur automobile utilisait beaucoup le dessin technique –, d'autres sont tombés dedans tout petit, leurs parents leur ayant mis la main au pinceau ou au crayon dès leur plus jeune âge, souvent parce qu'ils étaient eux-mêmes enseignants, connaissant la vertu pédagogique et émancipatrice de l'expression graphique. Ainsi Phanélie a appris enfant à tenir un « pense-livre » pour retenir les titres de livres lus ou noter les événements importants de sa vie, Claude regardait son père peindre sur le motif, Nadine dessinait sur le tableau noir de la classe de sa mère institutrice.

Certains encore ont adopté cette pratique comme voie de ressourcement : Fabrice part avec une ration de survie et son matériel de dessin dans la forêt. D'autres ont été séduits en visitant la biennale « Il Faut Aller Voir » de Clermont-Ferrand, au contact des carnettistes et à la vue de leurs œuvres. Anne-Marie Claude, Emilienne, Nadine disent être venues à ce mode de communication pour partager la vie et parfois la douleur, comme Anne-Marie, médecin en service de cancérologie pédiatrique.

2. À quel âge vous souvenez-vous avoir commencé ?

10, 13, 22 pendant mon année de master en anthropologie, 24 ans à la fin du cycle d'étude
à 39 ans...

à 55 ans à l'occasion d'un voyage en Argentine,

à 56 ans comme j'étais en retraite,

à l'occasion d'un voyage rêvé en Australie, mai aussi pendant une période de rupture...

Il semble que l'engagement dans cette pratique soit lié à un événement personnel marquant...comme si le fait de confier à un carnet sa vision du monde, d'y ouvrir un espace personnel relevait d'une nécessité vitale ...mais aussi d'en faire un moyen de communication et d'expression différent qui offre de s'engager dans une nouvelle pratique sociale : Nadine au Japon, Anne-Marie dans le service de cancérologie pédiatrique, François au service d'industriels, Phanélie avec le carnet de terrain pour collecter des informations par rapport à un groupe de recherche en option Anthropologie...

3. Quelles raisons vous ont poussé (e) à tenir ces carnets ?

Les carnettistes engagés dans l'enseignement des arts plastiques ont cette « discipline de la vision » consistant à coucher sur le papier l'émotion spéculaire :

Fabrice : pour le Plaisir du dessin en extérieur.

Nadine : pour m'absorber dans la contemplation et tester divers moyens d'expression graphique.

Claude : pour retenir de beaux lieux qui m'émeuvent, des événements inattendus, une lumière ou un espace incomparables.

Nadine : pour vérifier ma capacité à restituer le réel, et ma faculté d'interprétation, pour m'absorber dans la contemplation et tester divers moyens d'expression graphique.

D'autres venus d'une formation scientifique viennent à la notation dessinée comme aide-mémoire :

Chloé : pour prendre au départ et personnellement des notes visuelles et textuelles, pour garder des souvenirs agréables à regarder de nouveau, pour observer de nouvelles choses

Emilienne : pour garder des souvenirs de voyage : lieux et gens - notion « d'authenticité » car dessins réalisés sur place - regard différent de celui de la photo.

Il semble que le carnet soit le medium indispensable qui permet de revivre un moment fort en émotion (paysage, rencontre, découverte. et le moyen d'être actif au moment de la perception de l'émotion. Il procure le sentiment d'existence selon Stéphane Courant.

Dans toutes les enquêtes, la notation dans le carnet est associée à un moment agréable sans jamais mentionner d'effort ni de contrainte : plaisir — agréable—émouvants—authenticité—contemplation—l'envie de réussir à dessiner sur le terrain—égaler les carnets exposés pour garder un souvenir unique du voyage et obtenir l'admiration de carnettistes confirmés.

Il y a dans la pratique et la fabrication du carnet une volonté de se dépasser, une conquête de soi en douceur progressive de l'ordre de la quête journalière sans contrainte autre que celle d'aller à sa propre rencontre en s'accordant un tête à tête avec la page vierge du carnet.

Anne-Marie : l'admiration pour des artistes carnettistes confirmés, découverts lors de mes visites régulières aux biennales des carnets de voyage de Clermont-Ferrand , a été pour moi le moteur n° 1.

L'envie de réussir, moi aussi à dessiner sur le terrain... manière de vérifier ma capacité à restituer le réel, et ma faculté d'interprétation,...

4. Comment préparez-vous votre matériel d'artiste de voyage ?

Claude : le strict minimum qui entre dans un sac à main ou un sac à dos

François : j'ai une boîte de dessin qui me suit toujours

Fabrice : sac à dos toujours prêt : aquarelle + matériel de dessin. Siège tabouret + hamac + ration de survie (si nuit dehors).

Emilienne : embarras minimum, côté pratique important : crayons aquarelles – pas besoin d’eau pour fixer dessins et couleurs, format du papier réduit –, j’emporte plusieurs feuilles de papiers de différentes petites tailles plus un cahier de dessin d’écolier qui me sert de recueil.

Chloé : je préfère acheter des carnets à peu de feuilles et toutes les remplir que de me coltiner un gros carnet sachant que je ne le remplirai pas. Récemment je me suis dit que j’allais prendre peu de matériel juste un stylo et un stylo encre et un stylo eau. Quelques jours avant de partir je vérifie tout mon matériel, taille mes crayons, j’essaie de ne prendre que ce dont je vais avoir vraiment besoin.

Nadine : la légèreté du matériel n’était pas une préoccupation première bien que cela pourrait me faciliter la mise en œuvre.

Anne-Marie : ma trousse et mes aquarelles sont toujours identiques et prêtes, sur ma table !

Les enquêtés se rejoignent sur ce point : le matériel rassemblé doit être très léger, voire réduit au minimum, sans complication ; l’économie des moyens elle-même semble être une quête, une forme d’ascèse, comme s’il y avait un défi à rapporter avec le mode le plus dépouillé, le plus simple car cela révélerait une grande maîtrise :

Anne-Marie se restreint à un simple crayon dans le service de pédiatrie...

Nadine n’est autorisée qu’au seul crayon pour prendre des notes des carnets de Delacroix dans le département des arts graphiques du Louvre.

Fabrice se limite à 3 forces progressives de crayon graphite Cumberland pour ses études d’arbre...Chloé choisit juste un stylo, un stylo encre et un stylo-eau, pour analyser l’aménagement des espaces ouverts urbains...Ne pas se disperser face au motif par un choix trop foisonnant de techniques mais trouver le moyen de saisir l’essentiel au trait, ou en clair-obscur, ou avec un choix restreint de couleurs. Trouver l’outil qui permettra le geste le plus connecté au sujet en prolongeant le regard. Pouvoir aussi travailler en toute discrétion en se fondant dans l’instant, l’espace-temps. Relever les accents, les mouvements les traits, les formes, presque sans vérifier la séduction de la trace comme certains carnets de spectacle de danse ou de théâtre : dessiner la posture, l’expression pour garder la trace que l’on cherchera plus tard à révéler.

5. Comment sélectionnez-vous vos outils et votre carnet ?

Emilienne : pour les carnets, c'était en fonction du coup de cœur du moment ! Embarras minimum, côté pratique important : crayons aquarelles (pas besoin d'eau pour fixer dessins et couleurs. format du papier réduit.

Phanélie : deux raisons à cela, premièrement, je fais ma recherche sous les tropiques et l'humidité y est assez importante et deuxièmement, le carnet est censé être souvent manipulé, cela évite donc qu'il tombe en ruine trop vite en cours de route. J'aime qu'il tienne dans un petit sac, je prends des formats type A5, 11x17 cm, mais avec le plus de pages possible, 18 pages par exemple.

Claude : les spirales abîment les feuilles d'un carnet qui peut durer. Le carnet Moleskine propose un bon outil, mais on ne peut pas voir le recto et le verso en même temps. Mise au point de dépliant, format appelé leporello, Au niveau du choix de carnet oui, j'ai réduit la taille globale de l'objet, je m'y sens plus à l'aise et je trouve ça plus pratique.

Nadine : j'ai essayé de tout petits carnets 5x5 cm en alternance avec de grandes aquarelles libres 40 x 50 cm, et cela m'a permis de résumer ce qui me captivait dans le lieu, l'espace, les végétaux, les gens. Il y a une attention aux aléas du voyage (humidité, manipulation, empilement. et un attachement aux matériaux les plus basiques :

Anne-Marie : je suis fidèle à mon matériel depuis plusieurs années maintenant crayon HB, 4 B, 8B, taille crayon, crayon gomme, feutres noirs très fins, colle en bâton, ciseaux, boîte d'aquarelle, crayons de couleurs. Ce sont les conditions de travail et de confort qui me guident.

6. Depuis vos premiers carnets, êtes-vous restés fidèle ou bien avez-vous changé de modalités dans cette pratique : type de carnet, choix de technique graphique, etc?

Claude : Les spirales abîment les feuilles d'un carnet qui peut durer. Mise au point de dépliant ou leporello

Fabrice : après 7 carnets A4 (environ un par an), j'ai abandonné la pratique pour des feuilles volantes exposables.

Anne-Marie : au niveau du choix de carnet oui, j'ai réduit la taille globale de l'objet, je m'y sens plus à l'aise et je trouve ça plus pratique. Sinon... je ne crois pas que la façon de

traiter le contenu ait franchement évolué, ceci dit il faudrait que je jette un œil aux carnets des années de fac précédant le master 1. Car je crois que le format et la gestion que je fais de ces carnets est la même depuis à peu près cette époque.

Nadine : j'ai essayé de tout petits carnets (5x5cm) en alternance avec de grandes aquarelles libres (40 x 50cm), et cela m'a permis de résumer ce qui me captivait dans le lieu, l'espace, les végétaux, les gens ... Non aucune organisation préalable du texte par rapport à l'image l'improvisation la plus complète dans la page ou la double page ; mais bien sûr des habitudes ou des modèles que je n'écarte pas toujours, sous-tendent mon travail.

Je suis fidèle à mon matériel depuis plusieurs années maintenant (crayon HB, 4 B, 8B, taille crayon ,crayon gomme, feutres noirs très fins , colle en bâton, ciseaux, boîte d'aquarelle, crayons de couleurs, pour les carnets je choisis en général un format à l'italienne, A4 , avec spirale... Mais ce n'est pas systématique, l'aspect de l'objet et le papier sont importants également. Le format varie aussi : si je fais un voyage nécessitant peu de déplacements, je préfère de loin un format A3, un format plus petit serait moins encombrant, mais j'ai du mal à y adapter mon dessin !

7. Pouvez-vous dire que votre pratique s'est améliorée ou a évolué depuis votre premier carnet ?

La pratique du carnet de voyage se caractérise de prime abord par un cadre de travail (technique de dessin et format de dessin) auquel le carnettiste reste fidèle. Ce qu'il va faire évoluer, c'est son aisance à l'intérieur de ce cadre :

Claude : ma pratique a bien évolué en liberté et en saisie rapide

Fabrice : amélioration techniciste parfois au détriment de la créativité et de l'expérimentation

Phanélie : améliorée, oui, en un sens, rendu plus « pratique » en tout cas et peut-être plus « efficace », mais ce terme reste subjectif

Nadine : forcément, et je la considère avec plus de méthode et d'expérience en choisissant mieux mes supports, mes pinceaux, mes couleurs...

Anne-Marie : je crois que ma pratique s'est améliorée... plus rapide, plus observatrice... A l'intérieur du format qui reste ergonomique, le dessin se déploie avec plus de liberté et

de rapidité dans un territoire déjà investi, la vision est plus acérée et la comparaison entre sujet et trace symptôme ou symbole se fait plus automatiquement.

8 .*Quelle est la durée moyenne de votre carnet : calquée sur la durée d'un voyage ou sur une période de temps plus calibrée?*

Il y a une recherche d'adéquation entre le format du carnet et son usage ; le nombre de feuillets est prémédité en rapport avec le nombre de jours de voyage. Mais le nombre de jours détermine-t-il le nombre de dessins de stations d'observation ? Certains carnets sont entrepris pour une durée indéterminée repris d'une année sur l'autre par rapport à une même destination ou un même thème.

15 jours à un mois - 1 an - une semaine de voyage

Claude : l'emploi de dépliants s'adapte à la durée du voyage ou du séjour.

Phanélie : tout carnet va dépendre de ce qui se passe autour de moi. C'est-à-dire que comme c'est un outil de travail, bien entendu. Il faut aussi prendre en compte le temps passé sur le terrain. C'est-à-dire que plus j'avance dans la connaissance du lieu où je travaille, moins je note de choses. Au départ, il y a une période où tout est nouveau donc tout est « notable », au fil du temps, ça s'étirole un peu, et peut-être la motivation du « chercheur » aussi. Ce qui serait aussi à creuser d'ailleurs. Il faut dire que je suis retournée au même endroit, dans le même contexte (ou quasiment. et que donc une bonne part de ce qui m'avait au départ peut-être étonnée, était devenu « normal ».

Nadine : je programme un ou plusieurs carnets proportionnellement à la durée du voyage, qu'il dure un week-end, une semaine, ou un mois. Cela va du carnet à moins d'un euro et 15 feuillets, au livret à couverture cuir et reliant plusieurs feuillets cousus, pour une notation prolongée ... Chaque type de volume sous-tend une pratique adaptée au format : pas la peine de se lancer dans un carnet épais si je n'ai pas beaucoup de temps à consacrer ni de vision d'ensemble de mon sujet, en l'occurrence un lieu ou un espace-temps.

Chloé : variable selon les sujets : le temps d'un voyage, réutilisé lors de plusieurs voyages, repris pour un même sujet (quelques dessins tous les ans) , ou définitivement inachevés !

9. Quand vous êtes en voyage, avez-vous une rigueur journalière ou un rite habituel pour remplir votre carnet ? Par exemple un moment privilégié dans la journée ou dans le déplacement ?

Les carnettistes se défendent de s'imposer un rythme de dessin. Ils n'envisagent leur pratique que sur le mode de la liberté, qui cependant constitue une exigence personnelle.

Claude : aucune rigueur : ce n'est pas un travail imposé, c'est un plaisir : dès qu'un paysage, un visage, une situation m'émeuvent, j'essaie de m'arrêter et de saisir l'essentiel de la scène, ou le sujet qui a été le détonateur de mon envie de saisir ce moment unique. Claude reconnaît « le voyage était magnifique, superbement organisé mais dans le rythme collectif, je n'ai pas eu le temps du dessin ; le rythme des photographes n'est pas le même. Un jour, je me suis échappée du repas pour aller dessiner... »

François : quand je ne suis pas en groupe, je m'arrête volontiers pour dessiner. Mais en « 2 Chevaux », par exemple au Kenya, on note tout en temps réel ou tout de suite en roulant.

Fabrice : besoin de solitude et de nature (pas forcément loin) . Incompatible avec voyage en groupe ou en famille.

S'isoler pour être à l'écoute de son propre désir de communion avec l'environnement, se concentrer sur son rythme propre, pour avoir le plaisir de mettre en œuvre le matériel que l'on s'est forgé, devient une rencontre préméditée avec soi-même, une forme de rite pour conquérir une forme de liberté.

Chloé : ça a évolué : à New York je me suis dit tous les 2 jours. A Bordeaux, à chaque pause, instant voulu ! Je n'ai pas encore assez de pratique pour faire des moyennes...

Phanélie : dans la mesure où je tiens des carnets quasiment uniquement dans le cadre de ma recherche et que nous avons de gros débats internes sur l'objectivité, la scientificité etc. je m'astreins à noter la moindre chose touchant à mon travail dès que possible. Cela dépend donc une fois encore de ce qui se passe autour de moi et à quel moment fluctuant j'obtiens des informations et je peux ouvrir mon carnet pour retranscrire tout ça.

Emilienne : je dessine tous les jours, partout et tout. Tout comme je récupère tout ce qui pourra se coller. Je trie en rentrant.

Nadine : avoir mon carnet à portée de main est une forme de discipline de vie, qui peut agacer mes compagnons de voyage mais le plus souvent les amuse ; je m'astreins ainsi à être à l'écoute de mon œil pour saisir ce qui me traverse en quelques traits, noter les couleurs, écrire une légende... les carnets de Léonard sont un modèle du genre pour moi.

Anne-Marie : cela dépend du voyage et du projet du carnet, je ne travaille pas de la même

façon si le carnet est personnel ou s'il s'inscrit dans une démarche éditoriale... En général donc, le moins d'organisation possible, sauf pour le style de voyage... Pour dessiner je préfère être seule ou avec des personnes qui comprennent ma démarche, je privilégie aussi les voyages lents ! Sinon je préfère ne pas faire de carnet ! La liberté symbolisée par la pratique du carnet tient à la fois à cet espace d'expression en résonance avec ses propres sensations et émotions mais aussi aux pages blanches libres pour l'imprévu (ce que l'on n'avait pas imaginé et qui advient parce que c'est dans l'ordre du voyage qui s'organise à partir du projet) et l'imprévisible (ce que l'on ne pouvait inventer parce que l'on n'avait en main ni les données ni la maîtrise ... et qu'il ne faut absolument pas manquer de noter). Par la remise en cause chaque jour des données et de l'organisation, le voyage établit une permanence de l'aléatoire et le carnet en est le paramètre inamovible.

Anne-Marie : ce qui est sûr c'est qu'il n'y a rien de systématique, je ne peux dire ce qui m'incite à m'installer pour dessiner telle ou telle chose, je laisse le plus de place possible à l'imprévu. En clair au début de la journée je ne sais généralement pas ce que je dessinerai ...

François : la succession notée est celle qui se déroule chronologiquement et on ne sait jamais ce qu'il y aura à la page suivante comme au virage suivant.

10. Préméditez l'organisation, la succession des pages pour vos carnets : un peu, beaucoup, passionnément ?

Les carnettistes se défendent de préméditer par une pensée formalisatrice leur carnet et les dessins qui vont s'y succéder :

Claude : le carnet est une sorte de vagabondage parmi tout ce qui m'a étonné et plu : une récolte de traits et de couleurs qui signifient et rappellent des découvertes et des étonnements. Il y a une invention permanente de la forme comme de l'espace et du temps.

François : La succession notée est celle qui se déroule chronologiquement et on ne sait jamais ce qu'il y aura à la page suivante comme au virage suivant.

Emilienne : non, c'est l'ordre chronologique de mon voyage qui fait défiler les pages.

Phanélie : Heu... là aussi, comme je dépends beaucoup de mon environnement, et que le dit environnement est, dans mon cas, plutôt fluctuant, j'ai pris le parti de tout écrire à la suite, de pages en pages, carnets en carnets. Je relis et trie bien après, quand je suis rentrée du terrain et que je m'attèle à la phase analytique.

Nadine : Non, c'est l'aventure de la page blanche ; chaque nouvelle journée est une page

vierge de souvenirs comme la page qui se découvre dans le carnet ; les dates ne sont pas inscrites à l'avance mais il y a une équivalence entre le reliquat de pages blanches et le temps restant de voyage comme un crédit de plaisir à inscrire.

Et pourtant le fonctionnement du carnet relié propose l'automatiquement cette trame temporelle du fait du déroulement linéaire du voyage : notation de la date, de l'heure, du lieu. Ces notations parfois isolées vont jouer comme des repères de lecture sans lesquels la trace graphique est hors du temps, et peut être interprétée ou ignorée.

Claude : j'inscris le lieu et la date, voir le nom d'un sommet, sous le croquis

François : non, par contre nous laissons souvent des places pour des dessins ou des photos qui seront rapportées au fer à repasser à partir de papier transfert

Emilienne : non. Je dessine et colle un maximum de documents en fonction du déroulement de mon voyage.

11. Avez-vous une sorte de trame pour la mise en forme texte - images, éléments réels rapportés ?

Dans le cadre de sa démarche scientifique d'anthropologue, seule Phanélie reconnaît s'être imposée une trame légère pour organiser ses notes :

Phanélie : un peu, c'est-à-dire qu'en général je n'écris que sur une des deux pages et laisse celle d'en face vierge. Soit pour ajouter des éléments qui me reviennent plus tard, soit durant la phase analytique du travail, pour faire des ponts avec des livres, théories, autres informations etc.

Sinon à l'unanimité les autres carnettistes se défendent de préméditer toute organisation comme si cela relevait d'un manque de liberté voire d'artisticité :

Nadine : Non ! Aucune organisation préalable du texte par rapport à l'image l'improvisation la plus complète dans la page ou la double page ; mais bien sûr des habitudes ou des modèles sous-tendent mon travail. Comme si une contrainte formelle légère serait l'ultime contrainte tolérable à cette forme d'expression en liberté si conditionnée – de façon figurée comme au propre- par rapport à d'autres expressions artistiques en voyage : le graffiti – le land art – la performance.

12. Comment ce carnet vit-il après le voyage : rangé dans une boîte avec les photos ?

Scanné pour en diffuser certaines pages, pages agrandies pour inspirer une œuvre plus fixe, confié à un éditeur ?

Claude : mettre les dépliant en valeur tout en les protégeant : je dois garder la mobilité du dépliant qui est le déroulé du voyage.

Je dois les protéger de la lumière, de la poussière. Diverses recherches pas de solution miracle. Plaisir de les montrer aussi à ceux qui sont intéressés.

Je travaille maintenant sur table pour éditer – en édition propre – des ouvrages car tous mes amis veulent mes images. Je refais des dessins très précis ; j’attache beaucoup d’intérêt et de temps au trait et je mets en couleur très vite.

Fabrice : archivés. Parfois publiés sur internet, sur mon blog. Parfois rangés puis je me suis mis à les scanner mais à mon avis, l’impression ne sera pas aussi bonne...

Emilienne : d’abord j’ai toujours plaisir à le regarder, et à le montrer. D’autre part il me sert de recueil de documents pour mon travail sur toile.

Phanélie : en anthropologie nous n’avons pas une très grande « tradition » de la divulgation du carnet de terrain, il existe une sorte de tabou sur la question, tout le monde peut en parler, mais rares sont ceux qui osent montrer leurs carnets à leurs collègues.

Comme une histoire d’intimité divulguée peut-être. En ce qui concerne les miens, ils sont sur mon étagère pour ceux qui attendent d’être réutilisés dans le cadre de la phase analytique du travail, sinon, ils sont au fond de cartons avec le reste de mes affaires de cours.

Nadine : mes carnets sont rassemblés en vrac dans un carton ; mais je les sors pour raconter mes voyages mais surtout montrer mes dessins ; il m’arrive souvent de les prêter à des personnes de confiance pour qu’elles les regardent à leur rythme ; mes carnets du Vietnam ont été regardés et photographiés par le directeur de publication de la revue « Carnets du Vietnam » pour illustrer le prochain numéro de la revue juillet 2012.

Là aussi tout dépend du projet. Si c’est un carnet perso, je le considère comme un « trésor » je le montre assez peu en fait. Curieusement j’éprouve beaucoup de plaisir à l’exposer lors de manifestations comme à Beaurepaire !?

13. Certains carnets célèbres vous ont-ils inspiré(e) par leur destination, leur facture, leur mode de narration ?

Claude : Delacroix, Lamazou pour l'homme et Léonard de Vinci pour son génie et son trait de la main gauche. Il faisait en fait des sortes de carnets de voyage.

Fabrice : Delacroix !!

Emilienne : J'aime bien feuilleter les carnets de voyage, j'y trouve souvent des idées, mais leurs auteurs ne sont pas connus.

Phanélie : J'ai eu un cours en deuxième année sur la pratique ethnographique et l'enseignante à cette occasion nous a parlé du carnet et de comment le tenir, je tiens d'ailleurs d'elle l'idée de laisser une page vierge en face d'une page écrite. Dans ce cours j'ai découvert le classique anthropologique que tout étudiant digne de ce nom se doit d'avoir ouvert au moins une fois dans sa vie : Journal d'ethnographe de Bronislaw Malinowski. Edité post-mortem par sa femme je crois, ce carnet est un classique du genre, qui a pu choquer et choque encore certains lecteurs car outre les éléments ethnographiques, on y trouve aussi les états d'âme de son auteur, son avis sur les gens qu'il rencontre, sa solitude physique et mentale etc. J'ai aussi lu *Corps pour corps* de Jeanne Favret - Saada, c'est le carnet de son terrain sur la sorcellerie dans le bocage normand. Tout aussi instructif et moins « choquant » car s'approchant plus de l'idée que je me fais d'un carnet de terrain, qui n'est à mon avis pas un journal intime. Sinon, j'avoue ne pas avoir cherché à regarder des exemples de carnets non scientifiques.

Anne-Marie : le travail de Titouan Lamazou et plus particulièrement l'expo. « Portraits de femmes » vue à Paris fut pour moi un choc esthétique déterminant. Le travail d'Emmanuel Michel, les carnets de Sophie Ladame et de Claire et Reno Marca.

14. Quelles opérations de retouche, de finalisation, d'organisation des pages avez-vous éventuellement effectuées sur vos carnets pour une présentation à un public ?

La présentation au public est problématique : montrer sans permettre de Toucher).

En 2011, j'ai placé les dépliants sur de longues planchettes, pour qu'ils soient vus sans être touchés.

Dernièrement j'en ai présenté 6 collés avec du double scotch sur des cartons : on perd l'idée d'accordéon et c'est mauvais pour le support papier.

Pour un livre public, je présente 10 % d'image en live et 90% de tableaux retravaillés. L'organisation dépend des impératifs techniques des imprimeurs. Les textes sont affinés au moment de la finalisation, mais ils sont toujours très proches de ce qui a été écrit en live.

Fabrice : Jamais montré : privé.

Claude : dès mon retour, je dois « mouiller » les parties coloriées aux crayons aquarelles, trier toutes mes trouvailles et tout réunir dans mon cahier. Je décore ou mets en couleurs les parties « vides » du carnet. Tout ceci n'est fait que pour terminer le carnet, pour mon usage personnel.

Chloé : je ne les ai jamais présentés à un public ni même montrés à qui que ce soit.

Nadine : j'aime bien retravailler la lisibilité un peu trop elliptique de certains croquis en coloriant à l'aquarelle ou au feutre dans le confort de la chambre d'hôtel ou d'une terrasse de bistrot avec le cendrier comme godet.

Anne-Marie : les retouches, mises en page, finalisation, etc, ont été faites essentiellement pour transcrire un ressenti, transmettre des témoignages, raconter une histoire et non pour le public, le carnet est un outil de transmission, il n'est pas fait réellement pour plaire ! Si le public l'apprécie, c'est la cerise sur le gâteau !!!

15. Avez-vous eu l'envie de rencontrer d'autres carnettistes ? Si, oui, dans quelles circonstances et en est-il ressorti un bénéfice, un apprentissage pour vous ? De quel ordre ? Est-ce que ces rencontres ont modifié votre approche personnelle et votre pratique du carnet de voyage ?

Emilienne : c'est une démarche très personnelle et on n'entre pas si facilement dans l'univers de quelqu'un d'inconnu. Cela dépend de l'occasion...

Chloé : oui pour les formidables échanges qu'on a ensemble.

Fabrice : non : Pratique solitaire.

Non, en fait je ne cherche pas à en rencontrer mais ne les fuis pas non plus. Je pense manquer d'occasions de le faire, c'est tout.

Phanélie : pas spécialement, dans la mesure où pour moi c'est un outil de travail qui dépend de chacun et du terrain sur lequel chacun travaille. Mais il m'arrive d'en discuter avec une ou deux camarades de l'université mais sans plus. Quand j'en parle avec des camarades, c'est au cours de conversations sur la pratique de terrain. Je ne vois pas cela comme un « art » alors que dans certains cas ça l'est. Mais pas dans le mien, mes carnets ne sont pas beaux et pas voués à l'être.

L'envie de rencontrer d'autres carnettistes est inhérente à mon travail : mon carnet est une invitation bidimensionnelle à l'échange. A l'occasion des biennales des carnets de voyage je cherche à rencontrer les carnettistes qui s'exposent et offrent leurs carnets à la manipulation de mains curieuses ; ils souhaitent partager leurs expériences d'un voyage d'un dépaysement mais aussi leur savoir-faire de plasticien et cela m'intéresse. Il y a toujours une réticence à donner ces trucs ou à dévoiler des moments privés mais le carnet de voyage est un écrit qui semble moins intime que le journal de voyage.

Rencontrer d'autre carnettistes est très important pour moi, c'est comme cela que j'ai appris à dessiner et c'est comme cela que je continue à progresser, je les rencontre généralement sur des expositions.

[aucune réponse]

17. Pourriez-vous décrire un souvenir particulier d'un moment d'échange et de partage qu'a suscité votre carnet ?

Claude : au Népal en 2010, à Lo Mantang, capitale du Mustang, dans une ruelle, deux personnes très âgées prenaient le soleil. Je me suis assise en face d'eux et je leur ai montré un croquis du monastère voisin. Par signes, je leur ai demandé si je pouvais les dessiner. Ils ont opiné de la tête. Un voisin à côté de moi leur décrivait ce que je faisais, puis un véritable échange s'est établi entre nous tous. Tandis que je plaçais des couleurs, ils continuaient leurs occupations : animer le moulin de prières ou égrener le chapelet : rencontre fortuite et grand moment de bonheur. Il s'agissait de Dawa Pamu, 89 ans et de Karma Tsewang, 87 ans : grand âge pour ce rude climat à 3730 mètres.

François : je donne très souvent les planches que je peins quand je voyage, après les avoir photographiées avec une bonne résolution. Un jour, j'offre un tableau à un vieux masai

qui en plus voulait que je le paye pour l'avoir dessiné. Ça c'est terminé dans une bonne rigolade.

Cela a très souvent créé un rapport d'intimité et d'ouverture avec ceux à qui je les ai fait lire. Belles expériences humaines.

Phanélie : dans la mesure où je ne les montre pas, je n'ai pas d'anecdote à ce propos.

Nadine : lors de mon voyage en groupe réduit dans le Nord du Vietnam, j'avais proposé à une jeune femme Mong de poser avec son bébé pour un dollar ; elle a été très patiente et attentive à mon travail et j'étais fière de lui montrer mon regard sur sa beauté et par delà le langage verbal de lui communiquer quelque chose de moins pragmatique que le marchandage de son artisanat. A Hanoï, sur le lac de l'Epée Restituée, j'ai eu un public de touristes vietnamiens qui vérifiaient ma vision de leur patrimoine : ces commentaires dans une langue que je connais sans la comprendre m'ont été agréables car je cherchais à interpréter les intonations, mon groupe m'ayant temporairement abandonnée.

Anne-Marie : lors de la réalisation du carnet « Il faut aller de l'avant » je me rendais deux fois par semaine dans le service de cancérologie pédiatrique du CHU de Clermont-Ferrand. Un jeudi, des parents me racontent une histoire sur deux fauteuils très laids placés dans un couloir du service, ils me demandent des les dessiner dans le carnet, (« on a pleuré si souvent sur ces fauteuils ... Il faut absolument que tu les dessines, cela nous fera du bien !! ». Je m'exécute, mais suis dérangée avant d'avoir terminé et en particulier je n'ai pas noté la couleur des fauteuils... De retour chez moi je termine le dessin et mets la couleur au hasard : je sais qu'il y a un fauteuil bleu et un fauteuil jaune mais dans quel sens sont-ils placés ? Le vendredi je montre mon dessin aux parents, mais ce jour là je n'ai pas pris garde à la position réelle des fauteuils. Le jeudi de la semaine suivante je m'attarde sur les fauteuils et constate que par chance j'ai bien mis les bonnes couleurs : le jaune à gauche, le bleu à droite ... Ouf ! Quelques minutes plus tard je croise Annie, une maman, elle me dit : « t'as vu les fauteuils ! » « Oui je suis bien contente je les ai dessinés dans le bon sens »Annie me regarde en riant ... C'est moi qui les ai changé de place, après ton départ, vendredi dernier, tu t'étais trompée ... Je les ai mis comme sur le dessin ». Ce jour là j'ai réalisé que mon carnet appartenait plus aux personnes rencontrées qu'à moi-même !

18. Publiez-vous vos pages de carnets sous forme numérique ?

Claude : je suis pour le papier

Fabrice : sur mon blog, tous droits réservés : <http://art-borescences.pagesperso-orange.fr/>

Chloé : non.

Nadine : on m'a demandé des illustrations pour une résidence touristique...

Emilienne : non, je suis nulle en informatique !

19. Quel rôle joue la photographie dans votre pratique de collecte d'images ?

Par exemple, utilisez-vous l'image photographique pour fixer un moment d'observation trop fugitif et informer plus tard l'étude dessinée ou colorée ? Utilisez-vous des photos et des dessins dans la mise en page du carnet ? Utilisez-vous la photographie pour en relever les idées essentielles et avez-vous des stratégies particulières pour la faire dialoguer avec la partie graphique et écrite (collage, transfert, fond) ?

Claude : La photographie est le parent pauvre dans ma démarche. Si je saisis rapidement la chose qui m'intéresse, je ne photographie pas. Si cela m'arrive c'est par frustration de n'avoir pas pu dessiner. J'ai besoin du volume et de l'espace. La photographie réduit tout à deux dimensions.

François : Quand je roule en 2 CV, tous les moments sont trop fugitifs. Je prends aussi beaucoup de photos à l'arrache qui me permettent de reconstituer une scène, une ambiance. Quand je me mets en scène dans une anecdote, je dessine souvent comme si j'étais une personne extérieure à moi-même. Je m'attache beaucoup à ce que les gens se reconnaissent (allures et figures. et parfois, je ne les connais qu'à peine. Là, j'ai encore beaucoup à progresser. C'est sur les visages que les photos m'aident le plus. Pour la précision des dessins de voiture, je les connais par cœur, mais j'ai aussi des maquettes modèles réduits très précises qui m'aident selon l'angle. J'ai réalisé un modèle numérique de la mécanique et du moteur pour ne pas me planter, car les adeptes de la deuche sont très exigeants quand je dessine un capot ouvert. Donc, la photo m'aide.

Claude : aucun. Doit être intégrée dans le dessin ou l'aquarelle.

Emilienne : oui

François : rôles de la photo : fixer un moment fugitif (ou délicat comme en Israël par exemple), informer le dessin et la couleur, utilisation de photos et de dessins : oui

Claude : non : les idées essentielles sont exprimées par le dessin et les collages d'éléments réels. Les photos complètent seulement le propos.

Phanélie : le carnet me sert exclusivement à l'écrit, il m'arrive parfois de dessiner le plan d'un lieu, ou d'un rassemblement d'individus mais comme je suis plutôt mauvaise en dessin, je ne « gribouille » que peu voir pas du tout. Du coup, je fais autant de photos que possible, à part, que je classe selon leurs dates et lieux de prises de vues. Donc à la reprise des notes du carnet, je visualise en même temps les images que j'ai pu prendre de cette même photo. C'est un genre de carnet photographique numérique donc, mais plus illustratif qu'explicatif pour le moment. A voir si je peux-veux changer cet état de fait. Dans tous les cas, si cette autre utilisation se fait, elle ne le sera pas dans le carnet mais dans le mémoire de recherche. Ça me fait penser que du coup mes carnets sont vraiment des outils qui me à faire autre chose. Ils ne sont pas une finalité en soi en ce qui me concerne.

Nadine: la photographie est une pratique systématique dans mes voyages ; d'abord argentine – lors de mon voyage sur la côte ouest des Etats-Unis puis en Corse, à Londres – elle ne me laissait pas beaucoup de temps pour peindre ou dessiner. J'ai commencé par quelques rares dessins au feutre, quelques aquarelles lors de mon voyage au Japon car celui était motivé par une quête esthétique... La photographie numérique est associée à un appareil plus petit et facile d'utilisation petit Canon puis Nikon Coolpix qui laisse plus de place et de temps au maniement des crayons, pinceaux, aquarelles et surtout sont des aides précieuses à la compréhension de la vision. Lorsque je commence à dessiner un croquis d'intention ou une ébauche d'aquarelle, je prends la photo correspondante pour ensuite parachever « en atelier » les détails ou les informations que je n'ai pas pu saisir. Par la suite je les imprime en format planche contact et je peux les intégrer parmi les pages de mon carnet comme des didascalies attestant des faits hic et nunc.

Anne-Marie : essentiellement je l'utilise pour fixer des expressions, des attitudes fugaces qui seront peut être dessinées plus tard.

20. Pouvez-vous définir en quelques mots votre style et avez-vous des thématiques récurrentes (les objets, les enfants, les beaux visages, la route, couchers de soleil, etc)?

Claude : non

François : j'ai fait les premiers en incluant dans les dessins des transferts photo

Fabrice : j'ai un style !!! Pas de thématiques.

Phanémie : pas spécialement, j'écris ce que j'ai vu entendu senti tel que cela me vient, sans réflexion sur le style ou la mise en page (hors cette mise en page « technique » de laisser des pages vierges pour complément d'information.

Anne-Marie : je ne cherche rien mais je suis très dessin ... la ligne compte beaucoup , je me fiche un peu de la couleur. Ma spécialité est sans doute les visages, j'aime par-dessus tout les rencontres et donc dessiner les gens.

21. Avez-vous été sollicités pour des travaux de publication, des travaux d'édition ?

Claude : J'aimerais

Chloé : oui, mais aussi pour des industriels qui souhaitent éditer quelque chose sur leur savoir faire sans montrer de détail...

Fabrice : non, et ne le souhaite pas.

Phanémie : non

Nadine : non je n'ai pas cherché cela non plus.

François : mon travail a été édité deux fois

La moitié des enquêtés a accepté ou accepterait d'être publié.

22. Comment regardez-vous les carnets des autres, et selon vous, y a t-il une orthodoxie du carnet de voyage ?

Claude : un vrai beau carnet fait très plaisir à regarder, mais c'est rare.

Souvent trop chargés, ils se noient dans des orgies de collage, de textes illisibles, qui souvent cachent des maladresses plastiques.

Emilienne : je les feuillette, et souvent je les jalouse tellement certains sont beaux. Alors, je les achète s'ils sont publiés...

Fabrice : prudence. Objet personnel et intime à respecter.

Chloé : pour moi, le carnet de voyage est un moyen, c'est le voyage qui est le sujet et donc qui m'importe, non le carnet en soi. Donc certaines questions pour moi déplacent le sujet du voyage au carnet. Je ne peux pas y répondre. J'aime regarder « la vie » dans les carnets de voyage des autres. C'est pour moi le but : comment vivent les gens, dans quels paysages, dans quelles conditions : la vie quoi !!! Comme dit plus haut, je ne regarde que peu d'autres carnets. Quelque type de carnet ce soit. Focalisant sur l'aspect « outil » dudit carnet, c'est comme si mon cerveau n'envisageait pas la possibilité de le percevoir comme autre chose. Et c'est bien dommage... car je sais qu'il existe notamment des « carnets de voyage » ou des « carnets de vie » qui sont magistralement illustrés et explicatifs.

Nadine : je regarde les carnets des autres avec beaucoup de curiosité, la façon dont les documents sont intégrés ou commentés par des dessins ou des écrits, le support matériel qui permet de récolter tous ces souvenirs et témoignages. Il y a une orthodoxie du carnet de voyage : il faut que le carnet fasse le voyage pour en garder la trace volontaire et involontaire : salissures éraflures feuilles cornées... qu'il présente et représente le temps du voyage... Bien sûr on peut retravailler après mais la succession des événements doit être chronologique et non programmée. Les images doivent être créées à partir de la vie et non de photos.

Anne-Marie : je crois que la seule règle qui vaille dans le carnet de voyage c'est la sincérité et la spontanéité, je préfère en général, les carnets « témoignages », un carnet trop personnel, en particulier trop écrit me gêne car il s'apparente pour moi à un journal intime. Pour moi un carnet porte essentiellement la parole des autres. Et bien sûr il doit avoir voyagé.

Annexe 3. Monographies

Joël Alessandra, né en 1967 à Marseille, a obtenu son diplôme d'architecte d'intérieur à l'Ecole Boulle de Paris. Après une collaboration au magazine de bandes dessinées *Il Grifo* lors de son installation en Italie, puis au centre culturel Arthur Rimbaud à Djibouti, qui lui inspire son premier album *Fikrie* en 2006, il voyage régulièrement en Afrique sur les traces d'André Gide pour des interventions dans des centres culturels et des alliances françaises, et publie *Fierté de Fer* en 2008, *Errance en Mer Rouge* en 2014, et *Petit-fils d'Algérie* en 2015 (Ed. Castermann), www.joel-alessandra.com

Pierre Amoudry, né en 1985, illustrateur de formation, il a réalisé un reportage dessiné lors de la *Seb Michaud Invitacion* raid à ski, dans la Valle Hermoso, dans la Cordillère des Andes en 2011. Il expose ses carnets au Rendez-vous du carnet de voyage depuis.

Pascale Argod, est née en 1970. Lors de ses séjours linguistiques de collégienne, elle tenait déjà un journal de bord en langue étrangère agrémenté d'esquisses à l'aquarelle. Enseignante, elle a initié dès 1998 plusieurs projets éducatifs autour du carnet de voyage et a participé à cinq productions numériques culturelles (CD-ROM), notamment sur les pas de Marco Polo. Depuis 2001, elle participe au *Rendez-Vous du Carnet de voyage* en tant qu'enseignante chercheuse au MICA de l'Université Bordeaux-Montaigne, et a développé le carnet de voyage comme outil pédagogique dans le second degré. À partir de 2003, elle organise chaque année des stages de formation pour accompagner le *Prix Elève du carnet de voyage*, ainsi que le stage national Arts et Culture intitulé *Enseigner le carnet de voyage* lancé par le Ministère de l'éducation nationale entre 2008 et 2013. À l'Université dans le cadre de la formation aux métiers du patrimoine et de l'enseignement à partir de 2010, elle est à l'origine de la création du *Prix universitaire international du carnet de voyage Etudiant*. Sa thèse de Doctorat en sciences de l'information et de la communication soutenue en 2009 à Bordeaux-Montaigne, s'intitule *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique* et prolonge ses recherches au sein du MICA vers la médiation du patrimoine et de l'interculturel.

Cendrine Bonami-Redler, née en 1968 à Seine Saint-Denis. Graphiste formée à l'école Duperré et en architecture intérieure à l'école de Camondo, elle est professeur dans trois écoles supérieures et artiste. Elle a publié un carnet de voyage, « *De baraque en baraque – voyage au bout de ma rue* » qui a reçu le Prix du Public au « Rendez-vous du carnet de voyage » de Clermont-Ferrand en 2013 ; elle y raconte la vie d'un campement rom de Montreuil à côté de chez elle.

Anne-Marie Bordes, née en 1965 à Clermont-Ferrand, où elle vit et travaille. Médecin hospitalier dans le service de cancérologie pédiatrique du CHU de Clermont-Ferrand, son carnet « *Il faut aller de l'avant* », qui révèle les relations du médecin à l'enfant malade et à ses parents en hôpital et est récompensé par le Prix du Club de la Presse au Rendez-vous 2009 du carnet de voyage de Clermont Ferrand. A la naissance de son quatrième enfant, elle décide de se consacrer exclusivement au carnet de reportage et de mettre sa carrière de médecin entre parenthèses. En 2011, elle publie *D'une école à l'autre*, son carnet de voyage à la Réunion, dans lequel elle met en parallèle les méthodes pédagogiques de deux écoles, l'une française, l'autre réunionnaise, qui correspondent.

Claude Brugère Bachasson, née en 1947 à Chambéry, a suivi une formation classique en dessin et arts plastiques. Professeur agrégé en arts plastiques en 1977, parallèlement à une licence d'Histoire de l'art et une maîtrise en Archéologie, elle participe à 6 campagnes de fouilles à Salamine de Chypre, puis plus récemment, à Ougarit en Syrie et à Volos en Thessalie. Enseignante de 1979 à 2002, en classes de premières et terminales spécialisées arts plastiques, au Lycée Ampère de Lyon. Retraitée, elle réalise des carnets de « dessin en marche » lors de trek au Népal qu'elle expose régulièrement dans différents salons dédiés à Clermont-Ferrand, à Beaurepaire et dans les médiathèques et galeries de Lyon.

Giovanni Cocco, né en 1951 à Venise où il vit. Il a reçu le Prix Vulcania en 2007 pour son carnet sur les volcans d'Hawaï et expose régulièrement au Rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand depuis dix ans.

Charles Cordier est un sculpteur français né en 1827 à Cambrai et mort en 1905 à Alger. Il entra en 1846 à l'école des Beaux-Arts de Paris et dans l'atelier de son maître François Rude (1784-1855). où il rencontre en 1847 un ancien esclave soudanais affranchi devenu modèle professionnel, Seïd Enkess, dont il réalisa le buste en quinze jours, départ de son œuvre ethnographique. Son genre actualise la révolte contre l'esclavage et la naissance de l'anthropologie, et dès l'année de l'abolition de l'esclavage en 1848 il réalisa plusieurs séries de bustes de Saïd Abdallah, de la tribu de Mayac, Royaume de Darfour ou *Nègre de Tombouctou* ou *Nègre Nubien*. Puis l'artiste part étudier in situ en Italie, en Algérie en 1856, en Grèce en 1858 dans l'archipel des Cyclades, en Égypte en 1866 et 1868. Il y "fixe les différents types humains qui sont au moment de se fondre dans un seul et même peuple".

Gustave Courbet est né en 1819 à Ornans et mort en 1877 à la Tour de Peilz en Suisse. Ami de Proudhon, il devient le chef de l'école réaliste avec la toile *Bonjour Monsieur Courbet* et surtout *L'enterrement à Ornans*, *La remise des chevreuils*, *l'Atelier du peintre*. Il participe à la Commune et est condamné à la prison en 1871.

Louis-Aimable Crapelet né à Auxerre en 1822, mort à Marseille en 1867, il fut tout enfant encouragé par son père, un remarquable miniaturiste, dans ses goûts pour le dessin et la peinture, puis devint l'élève de Corot. Il voyagea de 1852 à 1854 en Égypte et remonte le Nil jusqu'à la troisième cataracte en Nubie. Il peint alors à l'aquarelle et à la gouache. Il rentre en France en passant par Constantinople, la Grèce et l'Italie. Il se rend à Tunis en 1859. Peintre orientaliste, il effectua de nombreuses études architecturales : minarets, temples, mosquées. De ses voyages il ramènera de nombreux croquis et aquarelles lumineuses, qui inspirent des toiles dont les sujets sont des felouques sur le Nil, des villes d'Afrique du Nord, des animaux et particulièrement des dromadaires... qu'il expose au Salon de 1849 à 1866. On peut voir ses œuvres à Paris au département des Arts graphiques du Musée du Louvre. A Marseille dont il aimait peindre l'animation comme la toile " La Foire des Santouns sur le cours Belzunce à Marseille, pendant les fêtes de Noël", il est exposé au Musée Grobet-Labadié, Musée Cantini et au Musée des Beaux-Arts de Marseille et à la galerie Pluska, rue Paradis.

Pierre Croux, né en 1936 à Cadenet, acquit une formation d'architecte à l'E.N.S.B.A. de Paris puis a exercé de 1964 à 2005 en tant qu'architecte; auteur de carnets de voyage édités.

Honoré Daumier

Eugène Delacroix né en 1798 à Charenton, mort en 1863 à Paris, peintre, écrivain, aquarelliste, lithographe, ses tableaux de commande et ses décors muraux à l'huile sont inspirés du travail graphique pratiqué rapidement sur le motif, en France et lors de son voyage en Afrique du Nord et en Espagne en 1832. Il a également voyagé à Londres et dans les Pyrénées et au moins sept carnets de voyage sont conservés au CAG du Louvre.

Guy Delisle né en 1966 à Québec au Canada, auteur de bande dessinée et de roman graphique, Après des études d'animation à Oakville (Ontario), il travaille dans différents studios à travers le monde (Canada, Allemagne, France, Chine, Viêt Nam, Corée du Nord, Réunion, Jérusalem). Il publie *Shenzhen* en 2001 et *Pyongyang* en 2003, diffusés en France par la maison d'édition l'Association. Paru en 2007, *Chroniques birmanes* relate un séjour d'une année qu'il effectue à Rangoon où il suit son épouse, expatriée de Médecins sans frontières. Quatre ans plus tard paraît *Chroniques de Jérusalem* qui relate l'année 2008-2009 passée par la famille en Israël, il a en particulier vécu en direct l'*Opération plomb durci* à Gaza en décembre 2008. En 2012, il est récompensé de la distinction du fauve d'Or au festival d'Angoulême et du Prix Albéric-Bourgeois. En 2016, il publie *S'enfuir*, récit d'un otage.

Raymond Depardon est né en 1942 à Villefranche sur Saône. Photographe, réalisateur documentariste, il pratique la photographie dès 12 ans grâce à un appareil 6x6 offert par son frère. En 1960, à dix-huit ans, il part au Sahara pour suivre une expédition cherchant à étudier la résistance du corps humain à la chaleur, et photographie une expédition à la recherche de jeunes appelés perdus dans le désert. Il revendique la subjectivité du photographe et en 1981, envoie une photo par jour inspirée de ses pérégrinations dans la ville commentée d'un texte bref depuis New - York, puis il poursuit cette démarche dans le désert américain et exposera les photos en 2000 sous le titre *Errance*. Il réalise ensuite une série de portraits de personnalités politiques publiée en 2006. Il parcourt la France en camping-car pendant cinq ans pour réaliser des portraits de lieux à la chambre et expose de grands tirages sous le titre portraits de France au Mucem de Marseille en 2014.

Bastien Dubois, né en 1983 dans le nord de la France, est très tôt mu par deux passions : les voyages et l'animation. Après un premier voyage en stop entre Lille et Istanbul à 20 ans, viendra une formation d'animation 3D à Supinfocom où il a l'idée d'un carnet de voyage animé. Grâce à la 3D, il peut donner vie à ses dessins pour que « le spectateur s'immerge dans son univers ». En 2007 il part à Madagascar pendant presque une année pour réaliser "Madagascar, Carnet de Voyage. Achievé en Mai 2009, le film a reçu de nombreux prix et sélections internationales dont le prix Canal+ à Annecy en 2009 et une nomination aux Oscars en 2011. Vient ensuite *Portraits de voyages*, une adaptation de ce court-métrage en 20 épisodes de 3 minutes, dans 20 lieux différents : « un tour du monde subjectif et haut en couleur tissé d'histoires originales ». Cette série est aussi un défi technique mixant la *motion capture*, la peinture et l'esthétique du carnet de voyage. Chaque épisode met en scène un habitant d'un pays qui raconte au voyageur un aspect de sa culture, de son histoire ou de son environnement. *Cargo Cult*, dernier film est une fable anthropologique qui se déroule en Papouasie Nouvelle Guinée durant la seconde guerre mondiale basée sur cette phrase de Arthur C. Clarke : « Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie. » Bastien Dubois est aussi le président de l'Association Art Brutal.

Antoine Duclaux, né le 26 juillet 1783 et mort le 21 mars 1868 à Lyon, est un peintre français de l'École de Lyon. Vers 1805, il a l'occasion de partir pour Naples en qualité de

secrétaire du général Fursy Compère. Il peut avoir fait la connaissance de ce dernier lors du passage à Lyon du Premier Consul, auquel il aurait offert la première peinture connue de Duclaux, représentant un cheval. Il passe deux ans à la Cour de Joseph Bonaparte où s'affirme son talent de dessinateur. Il a gravé, dessiné et peint des paysages du village de Vourles et des environs de Lyon.

Albrecht Dürer est né le 21 mai 1471 et mort le 6 avril 1528 à Nuremberg en Allemagne. Il reçut une formation d'orfèvre pendant 3 ans puis de peintre pendant cinq ans. A la fin de son apprentissage en avril 1490, il prend la route pour se former auprès de Martin Schongauer à Colmar mais arrive après la mort de celui-ci. En 1491, il grave sur bois le *Schatzbehalter* (Trésor religieux) de Stephan Fridolin ; en 1493, il produit la *Chronique de Nuremberg*, une sorte de précis historique avec six cent cinquante-deux bois gravés comprenant trois cents personnages différents (rois et papes, philosophes et scientifiques ainsi qu'une riche série de vues de villes, de paysages et de monastères). Il poursuit sa formation à Bâle auprès d'un des frères Schongauer, Georg, orfèvre, et dans cette ville, fait la rencontre de plusieurs éditeurs, dont l'un publie de lui une page-titre pour une édition des *Lettres de Saint-Jérôme*. Puis il rejoint Strasbourg en 1494 où il épouse la jeune Agnès Frey. découvre Vitruve et inclut le canon des proportions dans ses œuvres gravées. En automne 1494, il part seul pour son premier voyage en Italie, à Venise, Padoue, Vérone, Crémone et sur le chemin du retour dans les Alpes, peint une série d'aquarelles de paysage. En 1505, quittant Nuremberg où sévit la peste, il entreprend un second voyage en Italie, s'arrêtant à Augsbourg puis Venise, où sur commande des négociants de ces villes, il exécute un retable, la Vierge de la fête du Rosaire pour l'autel de l'église San Bartolomeo de Venise. A son retour en 1507, il entreprend des études approfondies sur le canon de beauté et les rapports géométriques entre les parties du corps humain. En 1512, devenu le peintre de la cour de l'empereur Maximilien 1^{er} de Habsbourg dont il fait le portrait, il reçoit une pension avec titre de noblesse. En juillet 1520, au décès de cet empereur, il entreprend un voyage en Hollande accompagné de sa femme et de sa servante, dans le but de se présenter auprès du nouvel empereur Charles Quint afin d'obtenir la reconduction de sa charge de peintre. Il y rencontre de nombreux artistes et savants, dont Érasme et Lucas de Leyde, peintre et graveur dont il fera le portrait. Les feuillets disjoints de ses albums de voyage sont dispersés dans plusieurs musées européens. Comme son contemporain Léonard de Vinci, il fut le théoricien de la géométrie de la perspective linéaire et et trois livres furent imprimés de façon posthume ; il réalisa plus de soixante-dix tableaux, plus d'une centaine de gravures sur cuivre et environ deux cent cinquante gravures sur bois, plus d'un millier de dessins.

Eban est né en 1955 au Vietnam à Ban Me Thuot, originaire par sa mère d'un peuple minoritaire de l'ancienne Indochine, les Êdes. Son père français lui a fait suivre des études à Bordeaux dans une école d'arts appliqués en communication visuelle et publicité. Il se consacre depuis 1974 à la peinture et à l'aquarelle de voyage en Alsace, dans le Libournais, en Normandie, dans l'Hérault. L'éditeur Annie Roth à Lingolsheim (Bas Rhin) a publié ses recueils de poèmes illustrés de ses aquarelles *A la source de ses souvenirs*, *Vagabondages en Lorraine* sur les traces de son grand-père soldat de la Grande Guerre, *Empreintes de rêves* (2008), *Vichy Fluorescences* (2009), *un moment de méditation* (2008). Il participe à de nombreuses expositions internationales d'aquarellistes, à Narbonne (2014), Clermont-Ferrand, Québec.

Jean Constant Raymond Fontanet, surnommé **Renéfer** est né en 1879 à Bétheny, près de Reims, et mort à Andrésy dans les Yvelines en 1957. Il suit une formation d'architecte

aux Beaux-Arts de Paris. Mobilisé dans le premier régiment de génie en 1914, il traverse la bataille de Verdun puis celle de la Somme. L'éditeur Gaston Boutit lui commande un reportage de guerre sous forme de gravures qu'il travaille sur le champ de bataille ; pour sa fille surnommée *Belle petite Monde* née en 1908, il crée un carnet de guerre en 30 aquarelles et textes en vis à vis. Après la guerre il voyage et produit de nombreux carnets qui inspireront ses illustrations d'ouvrages tel *La Bretagne de mon frère Yves* de Pierre Loti (1883) chez Calman Lévi, *la Vagabonde* de Colette (1910) publié par P.Ollendorf, *Dix-sept histoires de marin* de Claude Farrère.

Paul Gauguin, est né en 1848 à Paris et mort à Atuona (Polynésie française) en 1903. En 1849, ses parents quittent la France et immigrent au Pérou ; orphelin de père, l'enfant effectue le voyage retour six ans plus tard en 1855 avec sa mère et sa sœur aînée. À 17 ans, il s'embarque au Havre comme pilotin à destination de Rio de Janeiro et découvre le Détroit de Magellan ; en 1866, il embarque depuis le Chili comme second lieutenant pour un voyage autour du monde. En 1868, il s'engage dans la marine de guerre sur le Jérôme-Napoléon pour la Méditerranée orientale, la Mer Noire et la Mer Egée. En 1870 jeune officier de marine de guerre sur le même navire rebaptisé le Desaix, il croise dans le Grand Nord puis la Mer Baltique et revient par l'Océan Atlantique et débarque à Bordeaux en avril 1871. Après une période de vie familiale fixée à Paris, puis à Rouen, la famille se rapatrie dans la région danoise natale de sa femme à Copenhague en 1885. En 1886, Paul Gauguin séjourne à Pont-Aven et en 1887, il voyage à Panama et en Martinique, revient à Pont-Aven puis rejoint V. van Gogh à Arles dans les Bouches-du-Rhône, en Provence-Alpes-Côte d'Azur. En 1890 il séjourne au Pouldu dans le Finistère. Il quitte l'Europe le 1er avril 1891 pour un séjour de deux ans à Mataïéa, sur l'île de Tahiti à 45 km de Papeete, et rentre à Paris en 1893. Il repart pour Concarneau en Bretagne en avril 1894, rentre à Paris en novembre. En juillet 1895, il s'embarque pour Tahiti et s'installe à Pana'auia jusqu'en 1901. Il rejoint les Marquises et s'établit dans l'île de Hiva - Oa, à Atanua où il s'éteint le 8 mai 1903.

Arthur Goldschmitt, est né en 1873. Le carnet qu'il a tenu entre 1942 et 1945 alors qu'il était enfermé dans le camp ghetto de Terezin, à Teresienstadt, qui a récemment bénéficié de l'éclairage du film de Claude Lanzmann, *Le dernier des Injustes*, témoigne des travaux de jardinage dans les douves, des gisants et des corps affaiblis, des files de gens partant pour la Pologne, de la carriole chargée d'un amoncellement de cercueils, du crématorium, de la distribution de la soupe. En 2011, ses dessins sont légués au Centre d'Histoire, de la Résistance et de la Déportation par son fils l'écrivain Georges-Arthur. Ces dessins occupent une place particulière aux côtés des milliers d'œuvres créées dans le « ghetto-camp », car les portraits de déportés au simple crayon de papier, sont un témoignage irremplaçable, la dernière image de ces hommes et femmes condamnés à l'extermination.

Elsie Herberstein, née en 1963 à Boulogne Billancourt, formée à l'E.N.S.A.D, auteur de carnets de voyage au Guatemala, à Alger *Alger simples confidences*, *Hôtel Beaurivage* à Genève, *les ateliers de la RATP*, elle enseigne depuis 2001 le croquis à l'école de design Strate à Sèvres, Hauts de Seine.

Miguel Herranz, né en 1961 à Barcelone, il mène tout d'abord une carrière de concepteur de publicité sur écran, puis se consacre au travail sur papier et à l'illustration en free-lance. Le carnet devient son mode d'expression privilégié et à ce titre, il participe régulièrement au Rendez-Vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand, avec des recueils publiés en autoédition. Son style graphique et dynamique propose des points de vue et des cadrages

serrés ou la ligne continue passe du premier à l'arrière-plan sans hésitation, parfois soutenue par un léger coloriage à l'aquarelle. www.miguel-herranz.com

Victor Hugo, né en 1802 à Besançon et mort en 1885 à Paris. Poète, romancier et dramaturge français considéré comme l'un des plus importants écrivains de la littérature française. En 1838, il voyage en Champagne. En 1839, il découvre Strasbourg et la Suisse jusqu'au lac Léman, puis le midi. En 1840, accompagné de sa maîtresse Juliette Drouet, il fait à son tour le voyage sur le Rhin, qu'il remonte de Cologne à Mayence. A partir de 1843 et après la mort de sa fille Léopoldine, il se consacre à la politique. En 1848, pour combattre Napoléon III, il se fait républicain et s'exile à Guernesey. Il est aussi une personnalité politique et un intellectuel engagé qui a compté dans l'histoire du XIXe siècle.

Nicolas Jolivot, né en 1961, a voyagé en solitaire et en famille en Chine pour en rapporter des carnets riches d'une iconographie personnalisée et d'anecdotes originales. Son travail à la fois introspectif et très sensible aux influences stylistiques du pays, invente un style de roman graphique qui conjugue l'illustration distanciée et les impressions visuelles vécues.

Johan Barthold Jongkind est né à Lattrop aux Pays Bas en 1819 et meurt à la Côte Saint-André dans le Dauphiné en 1891. Il entre à dix-sept ans à l'académie des beaux-arts de La Haye, dans l'atelier du peintre romantique Andreas Schelfhout pour étudier le dessin et surtout l'aquarelle d'après nature. En 1846, à Paris, il devient l'élève d'Eugène Isabey, expose deux toiles et obtient une médaille de troisième classe au Salon de 1852. Retourné à Rotterdam à cause d'ennuis financiers, il revient à Paris en avril 1860, y rencontre Joséphine Fesser, née Borrhée, à Namur en 1819, qui devient son « bon ange ». Dans les années 1860, il travaille et expose avec les peintres de l'école de Barbizon puis découvre la côte normande où il fait la connaissance d'Eugène Boudin. Lors de séjours communs à la Ferme Saint-Siméon à Honfleur, il rencontre Claude Monet en 1862 qui reconnaîtra qu'il lui doit l'éducation de son œil. L'artiste hollandais construira une longue amitié avec ces deux peintres mais contrairement aux impressionnistes, il exécute ses toiles à l'atelier d'après ses croquis aquarellés réalisés à l'extérieur. La même année, il participe au Salon des Refusés avec *Ruines du château de Rosemont* (Paris, musée d'Orsay). En 1869, il effectue son dernier séjour aux Pays-Bas. D'autres voyages en Suisse, en Belgique, et dans le sud de la France lui permettent de multiplier les études et de varier ses motifs. Il acquiert petit à petit la célébrité. En 1871, Edmond de Goncourt écrit dans son Journal : « Tout le paysage qui a une valeur à l'heure qu'il est, descend de ce peintre, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains ». En août 1873, Jongkind découvre le Dauphiné. Il arrive à la gare de Châbons. Il réside alors à Pupetières avec le couple Fesser pendant une partie de l'année. Fesser est cuisinier au château de Pupetières, au service du marquis de Virieu. En 1878, il vient habiter à la Côte Saint-André, au contact des habitants et des paysans qu'il croque. Il sera interné à l'asile d'aliénés de Saint-Egrève, où il meurt le 9 février 1891. Joséphine Fesser, son « ange gardien », sera enterrée à ses côtés à la Côte Saint-André.

Noëlle Herrenschmitt, née en 1940 à Quinsac en Gironde, après une formation aux métiers d'art elle se consacre au reportage à l'aquarelle et explore depuis plus de 20 ans en dessinant tous les lieux qui ponctuent la vie : l'hôpital où l'on naît et où l'on meurt (À la vie, à la mort. , l'école, les enceintes politiques, les tribunaux et les prisons,(Dans les coulisses de la Loi, éditions du Seuil. , les lieux où l'on prie (Corps et âmes. jusqu'au Vatican. Gauchère, lorsqu'elle dessine, droite, lorsqu'elle écrit.

Bénédicte Klène, née en 1963 au Maroc, agrégée d'arts plastiques, professeur en CFM, a tenu des carnets longtemps tenus secrets, et se définit comme rando-croqueuse ; elle utilise des sets de feutres pour croquer les petits riens de la vie quotidienne.

Titouan Lamazou, né le 11 juillet 1955 à Casablanca au Maroc. Après un bref passage aux Beaux-Arts, il part aux Antilles où il rencontre Eric Tabarly. Ce maître de voile le conduit à remporter le premier Vendée Globe en 1990, puis à être sacré champion du monde de course au large en 1991. Nommé artiste pour la Paix en 2003, il voyage à la quête de portraits de femmes dans de très nombreuses régions du monde, et s'est engagé dans des actions caritatives au profit de du droit des femmes et des enfants. Ses portraits gouachés en voyage donnent la parole aux modèles, il pratique la photographie qu'il conjugue avec ses images dessinées ou peintes pour témoigner et créer. En 2007, une exposition au Musée de l'Homme consacre toutes les images rapportées de ces périple autour du monde.

Lapin, de son vrai nom Julien Sassel né en 1961, vit à Barcelone, membre des *Urban Sketchers*, illustrateur de presse et de publicité, présent au Rendez-vous du carnet de voyage depuis 2007. Diplômé des Arts Appliqués, après avoir travaillé cinq ans en agence de design à Paris à dessiner des boîtes pour les plus grandes marque, il s'installe à Barcelone, où, se rappelle t-il, il n'a jamais tant dessiné de boîtes de chocolats, de nougats et de bonbons. Depuis 2004, il a rempli plus de 150 carnets sur des livres comptables vierges vintage des années 70 qu'il trouve dans les brocantes. Le dessin lui permet de « capturer sa vie » dans ses carnets, il enseigne aussi l'art du "croquis" lors d'ateliers dans les universités, dans les écoles d'art et participe à des expositions à travers l'Europe. Lapin a publié plusieurs livres, parmi eux on trouve : *Cuba, an 56 de la Révolution*, *Lapin au Japon*, *Barcelona m'inspira*, *Oldies But Goldies*, *Lapin à Istanbul*, *Lapin à Carcassone*.

Pierre Loti né à Rochefort en 1850, mort à Hendaye en 1923, fut officier de la marine française, et écrivain voyageur. Ses récits commencent avec le *Journal d'un aspirant de la Flore à l'Île de Pâques* en 1872, sont accompagnés de dessins, et constituent un document de référence pour les ethnologues. Son œuvre est d'inspiration autobiographique, comme ses romans en Turquie avec *Aziyadé* (1879) et la suite *Fantôme d'Orient* (1892), à Tahiti avec « *le mariage de Loti (Rarahu)* » (1882), qui sans doute influença Paul Gauguin. Il exploite l'exotisme qu'il rencontre au Sénégal pour *le Roman d'un Spahi* (1881), ou au Japon, *Madame Chrysanthème* (1887). Il a été membre de l'Académie Française et a créé un musée dans sa maison à Rochefort avec les objets rapportés de ses voyages.

Stéphanie Ledoux est née en 1983 à Toulouse, où elle vit et travaille. Après une formation d'ingénieur agronome, elle décide de se consacrer pleinement à son travail d'artiste voyageuse. Les Editions Elytis ont publié *Enfants d'éléphants*, *Portraits de voyage*, *Rencontres de voyage* et elle expose régulièrement au Rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand ainsi que dans diverses manifestations artistiques et culturelles dans le Sud-Ouest de la France.

Emilienne Mazzocut, née en 1953 en banlieue parisienne, a eu une carrière d'institutrice en école maternelle. Sensibilisée à l'impact des déchets laissés par l'homme dans son environnement, elle s'est formée à l'utilisation plastique de matériaux récupérés dans l'atelier Frantz Spath à Créteil puis de Jacques Dollé en région lyonnaise. Deux voyages en Afrique la confortent dans cette expression artistique, et son carnet de voyage au Sénégal met cette technique au profit de la narration. En 2012, ses tableaux-collages à la peinture

acrylique, qui expriment son indignation envers le traitement des familles roms à Lyon, sont récompensés par un premier prix de peinture au Salon de l'Ouest Lyonnais et au Salon Hivernal de Lyon en 2013. En 2014, soutenue par l'association CLASSES de Lyon, elle a organisé un atelier peinture dans un *squat* à Villeurbanne pour les enfants roms, qui lui a inspiré un carnet d'immersion en différé, dans lequel sont représentées leurs difficiles conditions de vie.

Méheut Mathurin, né en 1889 à Lamballe, mort en 1958 à Paris. Après une première exposition au Pavillon Marsan du Louvre en 1913, il obtint une bourse de la fondation Albert Kahn qui lui permet de partir pour un tour du monde, qu'il interrompt en 1914 pour revenir combattre comme soldat de la Première guerre mondiale. Nommé peintre de la Marine et de l'Armée, il devient professeur à l'école Boulle, l'école Estienne et à l'école régionale des Beaux Arts de Rennes. Il fait de nombreuses expositions sur les thématiques variées que lui inspire sa Bretagne natale avec un style marqué par son passage au Japon.

Armelle Mercat, née à Clermont-Ferrand en 1985. Après un bac littéraire option art, elle a étudié 6 ans aux Beaux Arts d'Orléans dont 6 mois à Baltimore (USA) au Mariland College of Art, pour se former au dessin animé, puis 2 années à l'Ecole du film d'animation La Poudrière, à Valence dans la Drôme. Depuis elle réalise des petits films d'animation, des illustrations, des affiches et a publié son carnet de *traversée du désert de l'Ennedi du 4 au 18 février 2014 au Tchad* pendant 15 jours qui a été sélectionné en 2015 au Rendez-vous du Carnet de voyage de Clermont-Ferrand. armellemercatt.fr

Bertrand de Miollis, né à Niort en 1972, a suivi une formation à l'Ecole Supérieure de Communication puis à l'E.N.S.A.D. En 1998, lauréat d'une bourse de la guilde européenne du Raid, il a sillonné le Cambodge, et l'Extrême-Orient à moto en solitaire. En 1999, il devient matelot-croqueur à bord de la jonque *Sao Mai*, menée par Michaël Pitiot durant quatre mois, dans le canal du Mozambique puis entre le Brésil et les Caraïbes jusqu'à Saint-Malo, qu'ils ont atteint après deux ans de navigation hauturière. En 2002, il fait le tour du Kirghizistan à bord d'un side-car soviétique. De 2004 à 2007, Bertrand de Miollis fait équipe comme illustrateur avec l'écrivain Sylvain Tesson et le photographe Thomas Goisque pour effectuer des reportages pour le Figaro et le Figaro-Magazine, au Rajasthan, sur la glace du lac Baïkal en Russie, sur le Mékong au Vietnam et sur la route des vins au Chili. www.storypainting.fr

Michel Montagné, né en 1936 à Vitré en Ile et Vilaine dans une famille ancrée dans la région de Rennes depuis des siècles. Son père, lieutenant dans l'armée française pendant la première guerre mondiale lui a transmis ses récits de voyage militaire à Madagascar et dans les Balkans. Autodidacte, il choisit de faire une carrière militaire, est affecté à Madagascar où il produit ses premiers carnets de voyage, puis au Dahomey comme ingénieur des Ponts et Chaussées. Il suit des cours aux Beaux-Arts de Paris, Rennes, Metz et Besançon. Nommé peintre officiel de l'Armée en 1983, peintre officiel de la Marine titularisé en 2009, envoyé en mission à Berlin, Djibouti 2002, Guyane 2003, Polynésie 2007, pour l'Armée de l'Air et de l'Espace, à Salon de Provence, Istres, Evreux, il poursuit ses pérégrinations en tant qu'accompagnateur de treck-peinture ou en solitaire sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle. Il a publié de nombreux carnets au Népal, en Polynésie, en Ouzbékistan, sur le chemin de Stevenson.

Soran Mušič, né en 1909 à Bukovica et mort en 2005 à Venise, peintre et graveur slovène, qui obtient le Prix de peinture de Paris en 1951 et fait partie de la Nouvelle École de Paris.

Emprisonné dans le camp de concentration de Dachau de novembre 1944 à la libération en mai 1945, il y a fait sur des papiers récupérés des pages de garde des livres de la bibliothèque les dessins au crayon des compagnons de camp. Libéré, il sera hospitalisé à Lubliana mais s'enfuit à Venise. Sa peinture postérieure, marquée par cette épreuve, présente différents cycles inspirés des paysages d'Ombrie et de dalmatie, mais aussi de séries de portraits et de nus. En 1997, a lieu au Grand Palais une rétrospective organisée par Jean Clair, à la suite de laquelle l'artiste fit don d'un ensemble de ses oeuvres aux musées nationaux. Elle a été suivie depuis lors d'autres présentations muséales à Munich, Francfort, Londres, Valence, Bordeaux, Caen, Antibes. En 2001 a paru aux éditions Gallimard l'essai de Jean Clair *La Barbarie ordinaire*, *Music à Dachau*.

Adrien Ouvrier, né en 1890 à Aigueblanche en Savoie, mort en 1947 à Vienne (Isère) ; étudiant aux Beaux-Arts de Toulouse puis de Paris de 1911 à 1913, incorporé en 1913 puis mobilisé jusqu'en 1919. Il fut ensuite professeur de dessin au collège Ponsart de Vienne. Il a produit de très nombreux dessins et peintures de paysages à l'huile de cette région et de la Corse.

Bruno Pilorget, né en 1957 à Vannes, autodidacte illustrateur et carnetiste et publie son premier livre, *Pièges dans la Jungle* chez Gallimard Jeunesse en 1982. Ses nombreux albums jeunesse de fiction – *Les Sages Apalants* (Sarbacane), *La Grande Vague*, *Omotou* ou *Au Pays des Vents si chauds* (L'Élan Vert), *L'Invisible* (Belin), *Le Roi Cheval* (Millefeuille), ou le roman *Sœur blanche*, *Sœur noire* (Rue du Monde) guidés par le voyage de l'histoire et le style de l'écrivain, explorent de nouvelles techniques et des cultures d'autres pays. Il travaille aussi pour le Musée du Quai Branly, le Patrimoine Breton ou pour la presse.

Hubert Robert est né le 22 mai 1733 à Paris, mort le 15 avril 1808 à Paris. Après un premier apprentissage dans l'atelier du sculpteur Michel-Ange Slodtz, Hubert Robert bénéficie de la protection du comte de Stainville (1719-1785), futur Étienne-François de Choiseul, alors nommé ambassadeur de France à Rome, qui lui offre de voyager en sa compagnie en Italie. Arrivé à Rome le 4 novembre 1754, Hubert Robert ne retourne en France que le 24 juillet 1765, précédé par une excellente réputation de dessinateur d'architectures en ruines. A Rome, le jeune homme se lie d'amitié avec Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), pensionnaire à l'Académie depuis décembre 1756. Ensemble, ils multiplient les dessins à la sanguine réalisés sur le motif, à Rome ou dans la campagne environnante, comme Ronciglione ou Tivoli, en privilégiant les vues des jardins et palais abandonnés par leurs riches propriétaires aux effets du temps et de la nature. Ce sont précisément ces sujets pittoresques qu'apprécient les amateurs du XVIII^e siècle et qu'Hubert Robert ne cesse d'exploiter en dessin comme en peinture tout au long de sa carrière.

Damien Roudeau, né en 1981 à Montreuil, en banlieue parisienne, obtient un diplôme des métiers d'arts en illustration à l'École Estienne à Paris en 2002, puis une maîtrise d'arts plastiques à l'Université Panthéon-Sorbonne1 en 2005. Reporter et dessinateur, il obtient le grand Prix du Carnet de voyage 2006.

Rémy Schaepman, né en 1986 dans la Drôme, a étudié le cinéma d'animation à l'Ecole des Gobelins à Paris, puis à l'Ecole de la Poudrière à Valence. Il a été lauréat du prix Libé voyage-APAJ en 2014 pour son carnet de Colombie.

Hélène Saule Sorbé, née en 1956, est aquarelliste spécialiste des Pyrénées, auteur de nombreux ouvrages (Pyrénées, voyage par les images), illustratrice de la Grande flore des Pyrénées écrite par son père. Professeur à l'université de Bordeaux 3-Montaigne et directrice de recherche à l'université de Pau, elle est historienne de l'art et a mené une étude sur les aquarelles orographiques des ingénieurs topographes du XIX^e siècle. Elle expose ses aquarelles orographiques au musée d'art moderne de Collioure, 1994, au musée Bonnat-Helleu, Bayonne, abbaye de l'Escaladieu, 1999.

Troub's, né à Bordeaux en 1969, sous le patronyme de Jean-Marc Troubet, formation aux Beaux Arts de Toulouse puis d'Angoulême en 1993. Il se consacre à l'écriture et au dessin pour créer dessiner des livres autobiographiques. *Va'a, Le goût de la terre, L'Association, Capitale Vientiane, Les Requins Marteaux, Viva la vida, Rupestres, la troupe, , Le Paradis... en quelque sorte, J'veux pas oublier mon chat, Troub's en Chine, ...*

Cornelis Gerardus Teeseling, est né à Amsterdam le 16 novembre 1915, a été assassiné le 19 novembre 1942 à Soesterberg par les Allemands., était un Néerlandais artiste et combattant la résistance. En tant qu'artiste, il a pris une part active à la résistance contre le fascisme en hausse. Après la grève de février 1941, Van Teeseling était actif dans le journal d'opposition La Vérité. Au cours de son séjour dans le couloir de la mort à Amsterdam Van Teeseling fait des autoportraits presque tous les jours, un nombre d'une centaine, qui seront publiés peu de temps après sa mort, et son travail sera reconnu comme un témoignage sur le drame humain de la Seconde Guerre mondiale. Van Teeseling avait aussi envisagé ses dessins comme une source potentielle de revenus pour sa femme qui, après sa mort cependant, a réussi à préserver la collection intégrale.

Urban Sketchers est une communauté mondiale de dessinateurs, autant professionnels qu'amateurs, qui valorisent la pratique du dessin in situ d'après l'observation directe de la vie urbaine et quotidienne. Un millier de dessinateurs urbains, répartis dans les villes des cinq continents, se reconnaissent dans la charte de cette communauté apparue sur Internet en 2007, sous la forme d'un manifeste constitué de huit points et traduit en 12 langues. Suivant leur devise « Voir le monde, de dessin en dessin », ces dessinateurs urbains partagent leurs travaux sur Internet par le biais des blogs et des réseaux sociaux. Le nouveau blog *Urban Sketchers* a connu une large audience en ligne et un nombre croissant de visiteurs jusqu'à atteindre actuellement mille visites par jour. Ceux qui parcourent les pages du blog - renouvelées constamment par la centaine de contributeurs- sont motivés par la quête d'inspiration ou le simple plaisir de suivre virtuellement les « sketchers » dans leurs périples. Les artistes *Urban Sketchers* cherchent à saisir l'activité quotidienne et urbaine quelle qu'elle soit, autant dans les grandes villes qu'à la campagne. Ces chroniqueurs visuels, qui retranscrivent le contexte dans lequel ils évoluent, usent chacun de leurs propres techniques, ne subissant aucune norme ni consigne du manifeste collectif. Ils dessinent à la vue – et en contact- de tous ou parfois de manière plus discrète. Le manifeste ne précise pas au sketcher la conduite qu'il doit tenir avec les sujets qu'il représente. La pratique du croquis de voyage ou *sketching* - coutumière au XIX^e siècle, est tombée en désuétude avec l'essor des nouvelles technologies au siècle dernier. Au début du millénaire et pour différentes raisons, il fait l'objet d'une renaissance et rencontre un écho favorable et croissant depuis la création d' *Urban Sketchers*. Parallèlement au blog limité à

la centaine de membres, le collectif propose des portails ouverts à tous - autant par le groupe Flickr initial que – depuis 2012- par son groupe frère sur Facebook, ou les *sketchers* du monde entier partagent et commentent leurs dessins entre eux avec la participation des membres du blog *Urban Sketchers* originel et cela, d'une manière totalement commune et horizontale.

Vincent Van Gogh, est un peintre néerlandais né le 30 mars 1853 à Zundert, au sud des Pays-Bas, et mort le 29 juillet 1890 à Auvers-sur-Oise, en France. D'abord tenté par la carrière de marchand d'art, il travaille chez Goupil et C^{ie} mais licencié, il se tourne vers sa vocation de pasteur, à laquelle il doit renoncer car il échoue aux examens de théologie. Il se tourne alors vers la peinture dans les années 1880 et quitte les Pays-Bas pour la Belgique, puis s'établit en France. Autodidacte, Van Gogh prend néanmoins des cours de peinture et fréquente les musées et les artistes, étudie les estampes japonaises, les gravures anglaises, etc. Sa peinture reflète ses recherches et l'étendue de ses connaissances artistiques. Toutefois, sa vie est parsemée de crises et l'une d'elles provoque son suicide, à l'âge de 37 ans.

Georges Wolinski, est né en 1934 à Tunis, a été assassiné en 2014 dans l'attentat au siège de Charlie Hebdo à Paris. Dessinateur de presse, chroniqueur et caricaturiste, ses *Carnets de voyage* de 1992 à 2005 ont été publiés chez Albin Michel en 2005. Il a publié *On ne connaît pas notre bonheur*, 1972, *Georges le tueur*, 1974, *Enfin des vrais hommes*, 1994, *Je ne pense qu'à ça*, 1977, *Lettre ouverte à ma femme*, 1978, *J'étais un sale phallocrate / Patrimoine Glénat*, 1979, *Le Village des femmes*, *A bas l'amour copain*, 1980, *Les romans photos du professeur Choron*, 1981, *Ah la crise*, 1981, *La bague au doigt*, 1982, *Ils ne pensent qu'à ça*, 1984, *Coups de crayon*, 1985, *Le programme de la droite*, 1986, *Je cohabite, salaud de gauche, salaud de droite*, 1986, *Y'a plus d'hommes*, 1988, *Y'a plus de valeurs*, 1988, *Plus on en parle, moins on le fait*, 1989, *Tout va trop vite*, 1990, *Les pensées*, *Les socialo : 10 ans de pouvoir en 400 dessins*, 1991, *Elles ne pensent qu'à ça !*, 1991, *La morale*, 1992, *Vous êtes encore là, vous?*, 1992, *Le bal des ringards*, 1993, *Scoopette, la nympho de l'info*, 1994, *Nous sommes en train de nous en sortir*, 1995, *Sexuellement correct*, 1996, *Sacré Mitterrand*, 1996, *Cause toujours*, 1997, *Tout Paulette*, 1998, *Monsieur Paul à Cuba*, 1998, *Sales gosses*, 1999, *Pauvres chéries*, 1999, *Salut les filles*, 2000, *Tout est bon dans l'homme*, 2001, *Pauv'mec*, 2001, *Les droits de la femme et de l'homme*, 2002, *Le meilleur de Wolinski*, 2002, *Les secrets d'un couple heureux*, 2003, *Une vie compliquée*, 2005, *C'est la faute à la société*, 2006, *La France se tâte*, 2008, *Les femmes sont des hommes comme les autres*, 2009, *La sexualité des français de de Gaulle à Sarkozy*, 2010, *Pitié pour Wolinski*, 2010, *Le pire est à venir*, 2012, *Mes années 70*, 2014.

He Yifu, né en 1952 à Kunming, décédé en 2008 à Paris, diplômé de l'école des Beaux Arts de Pékin, professeur d'histoire de l'art et directeur adjoint à l'Institut des Arts du Yunnan (RPC). Il a changé son nom de naissance Ying, qui signifie l'aigle en Yifu qui signifie l'homme. Il fut envoyé comme jeune instruit à la campagne pendant la révolution culturelle. Il publia un livre sur Paris et les peintres Ingres, Monet et Renoir et à partir de 1992, partagea son temps entre la Chine et la France où il anima des stages de peintures chinoises. Il a publié le voyage d'un peintre chinois à Paris, le voyage d'un peintre chinois en Bretagne, le voyage d'un peintre chinois dans les Alpes pour les éditions Ouest-France.

Zao Wou Ki né le 1^{er} février 1920 à Pékin, mort le 9 avril 2013 à Nyons en Suisse, fut formé à l'Académie des Beaux-Arts de Hangzhou de 1934 où il a étudié le dessin, la calligraphie, la perspective, la peinture traditionnelle chinoise et la peinture à l'huile.

Assistant dans cette école, il organise différentes expositions de peintres chinois et de ses propres tableaux. A 27 ans, il quitte la Chine avec sa femme et débarque à Marseille le 28 février 1948. A ses débuts, ses peintures réalistes ont pour thèmes des portraits, des natures mortes et des paysages, puis il produit sur grand format à l'huile des peintures qui tendent vers l'abstraction. Il est nommé professeur de peinture murale à l'école des Arts Décoratifs de Paris et obtient grâce à André Malraux la nationalité française en 1964.

Zazie, pseudonyme d'Isabelle Marie Anne de Truchis de Varennes, est née le 18 avril 1964 Boulogne-Billancourt. Après un début de carrière comme mannequin, elle est devenue auteur-compositrice-interprète avec un premier album *Je, Tu, Ils* en 1992. Neuf albums enregistrés en studio, trois en public, et deux compilations ont suivi. Sa participation en 2005 à l'émission *Rendez-vous en terre inconnue* avec Frédéric Lopez l'a révélée comme carnettiste.

Félix Ziem est né le 25 février 1821 à Beaune (Côte d'Or) et est mort le 10 novembre 1911 à Paris. Après des études d'architecture à Dijon il obtient le 2^{ème} prix d'architecture, il commence une carrière d'architecte à Marseille avec la construction du pont Roquefavour pour conduire l'eau dans la ville. En 1848, il se rend en Italie, à Venise. Peintre de l'Ecole de Barbizon, ami de Théodore Rousseau, il a produit à Constantinople et à Venise, des marines qui l'ont rendu célèbre et ont annoncé l'impressionisme. Le DAG du Louvre conserve quatre de ses albums de voyage, en Russie, à Istanbul, en Italie, à Marseille. Ziem s'est rendu en Russie vraisemblablement sur les instances du prince Gagarine et de sa famille dont il avait fait connaissance à Paris en mai 1843. Au cours de son séjour en Russie et bien après son retour en France, Ziem ne s'est pas préoccupé de consigner régulièrement ses impressions dans son album, mêlant sans ordre des vues urbaines, des intérieurs d'église, des marines, des scènes populaires et des scènes de bal. Un musée lui est consacré à Martigues depuis 1908.

Henri Zuber, né à Rixheim (Haut-Rhin) en 1844, mort en 1909 à Paris. Son grand-père avait fondé la Manufacture des papiers peints Zuber à Rixheim en 1797, qui abrite aujourd'hui le musée des papiers peints. Formé à l'Ecole navale, officier de marine de 1865 à 1867, il accompagne l'Empereur Maximilien d'Autriche au Mexique, fait un tour du monde à bord du navire Le Primauguet de 1865 à 1868. Au retour, il s'inscrit à l'atelier de Charles Gleyre. Il présente sa première peinture à l'huile *Grande rue de Pékin*, puis *Jonque chinoise arrivant dans la baie de Ting-Hae*. Par la suite, il se consacre à l'aquarelle, et reçoit la médaille d'or universelle de 1889 en devenant membre du jury des Artistes Français (où il expose à partir de 1869), et de la Société des Aquarellistes Français.

Index des noms propres

A

Alechinsky Pierre · 260, 351, 371
Alessandra Joël · 215, 334
Amoudry Pierre · 334
Ancien Culte Mahorie · 252
Arasse Daniel · 136, 274, 289
Argod Pascale · 22, 39, 85, 216, 255, 334
Atlas · 55, 63, 179, 261, 290, 313

B

Baratay Eric · 161
Barbillon Claire · 63, 273
Barthes Roland · 30, 105, 233
Baudelaire Charles · 172, 216
Beaurepaire · 62, 76, 143, 315, 325, 335, 351
Benjamin Walter · 173, 269, 272, 274, 275, 289, 290
Bernard Emile · 63, 65, 81, 273
Bonani-Redler Cendrine · 261
Bonheur Rosa · 160
Bordes Anne-Marie · 266, 315, 334
Bouvier Nicolas · 11, 29, 30, 40, 201, 371
Brot Didier · 266
Brugère Claude · 56, 64, 252, 261, 267, 335, 369, 370, 371

C

Capron Laurent · 50
Carnettistes Tribulants · 21
Castro Fidel · 74
Centre-Afrique · 220
Charles Cordier · 206, 335
Chatwin Bruce · 58, 59
Chine · 44, 45, 55, 57, 71, 75, 84, 111, 122, 127, 128, 134, 141, 153, 177, 189, 202, 207, 211, 213, 230, 238, 242, 248, 278, 296, 297, 300, 336, 339, 343, 344, 345, 357, 360, 367
Clermont-Ferrand · 44, 45, 46, 55, 67, 76, 79, 80, 86, 118, 138, 147, 241, 249, 265, 269, 293, 315, 317, 329, 334, 335, 338, 340, 341, 351, 352, 357, 360, 361, 362, 364
Cocco Giovanni · 86, 266, 335
Courant Stéphane · 18, 27, 130, 225, 233, 240, 258, 287, 317
Courbet Gustave · 53, 77, 81, 82, 90, 94, 132, 183, 184, 244, 261, 276, 335, 369, 370

Crapelet Louis-Amable · 47, 57, 73, 214, 276, 335, 369, 371
Croux Pierre · 45, 67, 80, 170, 215, 266, 335, 353, 369, 371

D

Dada · 61
Daumier Honoré · 155, 335
David-Néel Alexandra · 40, 61, 287, 369
de Vinci Léonard · 17, 19, 20, 50, 51, 65, 66, 71, 73, 94, 105, 151, 153, 154, 189, 203, 247, 250, 255, 261, 265, 272, 275, 287, 289, 297, 301, 326, 369, 370, 371
Degas Edgar · 244
Delacroix Eugène · 11, 12, 17, 18, 20, 21, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 53, 57, 59, 60, 63, 66, 68, 78, 80, 81, 84, 87, 92, 94, 108, 122, 125, 128, 129, 131, 134, 135, 137, 139, 140, 142, 147, 148, 150, 151, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 173, 179, 181, 182, 184, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 227, 228, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 264, 268, 272, 276, 279, 289, 290, 291, 292, 295, 300, 301, 302, 303, 318, 326, 336, 369, 370, 371
Delisle Guy · 133, 210, 244, 336
Depardon Raymond · 31, 336
Des Cars Laurence · 53
Desgranges Jérôme Antoine · 42
Design & Designer · 61
Didi-Uberman Georges · 65
Dix Otto · 228, 229
Dubois Bastien · 20, 147, 210, 263, 269, 336
Duclaux Antoine · 336, 369
Dumas Marlène · 149, 150, 215, 303
Durand Nadine · 57, 60, 61, 63, 72, 73, 80, 195, 258, 351, 369
Dürer Albrecht · 11, 19, 32, 37, 38, 43, 45, 52, 55, 66, 73, 77, 81, 85, 86, 93, 125, 128, 136, 146, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 180, 191, 194, 198, 199, 202, 205, 256, 260, 261, 268, 275, 287, 290, 301, 337, 357, 369, 370, 371

E

Eban · 70, 71, 80, 358, 369
Egypte · 37, 44, 46, 47, 49, 73, 93, 122, 129, 141, 149, 161, 168, 187, 189, 196, 211, 212, 220, 230, 237, 241, 257, 282, 297, 310, 360

Erasme · 32, 81, 154, 358

F

Fabre Jan · 79, 90, 132, 266, 293, 353, 354, 358

Fauchon Jean Claude · 47, 220

Félix Vallotton · 244

Filiou Robert · 290

Fontaine Chloé · 30, 160, 295

Foucault Michel · 136, 258, 287

Fromentin Etienne · 11, 23, 159, 301, 303

G

Gauguin Paul · 17, 18, 30, 33, 35, 36, 39, 54, 55, 63, 67, 68, 74, 83, 137, 138, 145, 146, 155, 156, 181, 186, 188, 193, 203, 206, 217, 237, 239, 247, 251, 252, 256, 257, 259, 271, 276, 279, 302, 309, 338, 359, 370, 371

Gauquelin Anne · 247

Géricault Théodore · 144

Gérôme Jean Léon · 32, 217

Goldschmidt Arthur · 78, 183

Guérin Michel · 135, 136

Guevara Che · 74

H

Hazoumé Romuald · 219

He Yifu · 11, 213, 344

Herberstein Elsie · 20, 39, 40, 85, 176, 261, 293, 295, 338, 369

Herranz Miguel · 31, 56, 59, 71, 143, 146, 155, 210, 261, 267, 338, 357, 360, 369, 370, 371

Herrenschmidt Noëlle · 291

Hewak Muriel · 32, 38, 43, 52, 55, 158, 194, 199, 275

Hockney David · 220, 311

Hugo Victor · 11, 18, 43, 53, 61, 67, 78, 88, 237, 287, 302, 339, 371

Hugue Stan · 38, 43, 52, 55, 158, 194, 199, 275

Hungersperg Felix · 150

I

Île de Pâques · 29, 38, 82, 102, 137, 200, 204, 206, 208, 209, 340, 362

Istanbul · 68, 78, 135, 193, 367

J

Japon · 29, 30, 40, 44, 63, 64, 65, 68, 84, 88, 129, 142, 144, 149, 186, 201, 211, 262, 269, 295, 296, 310, 316, 331, 341, 360

Johnston Alan · 160, 266

Jolivot Nicolas · 11, 30, 44, 45, 53, 55, 75, 122, 127, 134, 189, 202, 207, 210, 211, 216, 230, 231, 238, 263, 278, 339, 369, 370, 371

Jongkind Johann Barthold · 54, 57, 58, 172, 276, 297, 339, 360, 370, 371

K

Kanno Hachiro · 63, 64, 166, 369

Kenya · 39, 40, 46, 117, 130, 221, 266, 297, 322, 357, 364

Kerouac Jacques · 29

Klène Bénédicte · 79, 340, 371

L

Laguillermie Auguste · 55

Lamazou Titouan · 11, 19, 20, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 55, 58, 62, 70, 73, 74, 84, 85, 86, 88, 91, 93, 111, 118, 122, 129, 130, 142, 144, 145, 146, 148, 152, 154, 156, 157, 165, 167, 168, 176, 180, 183, 185, 187, 189, 190, 191, 193, 196, 202, 204, 205, 209, 210, 211, 214, 218, 219, 220, 237, 238, 260, 261, 263, 268, 289, 293, 296, 297, 309, 326, 340, 361, 369, 370, 371

Lapin · 55, 76, 340, 369, 371

Lauxerois Roger · 5, 200

Le Corre Yvan · 11, 310

Le Géant des Beaux Arts · 73

Le Maître Anne · 12, 167, 266

Ledoux Stéphanie · 11, 19, 39, 40, 68, 75, 122, 129, 130, 139, 146, 147, 148, 149, 153, 157, 165, 189, 193, 201, 209, 210, 211, 221, 252, 254, 261, 263, 266, 293, 340, 361, 369, 370, 371

Levinas Emmanuel · 143, 152

Levi-Strauss Claude · 40, 138, 370

Lhopital Christian · 77, 82

Loti Pierre · 11, 29, 30, 36, 39, 42, 137, 164, 204, 206, 208, 300, 338, 340, 371

M

Mafhouz Naguib · 37

Maier Vivian · 230

Maillart Ella · 27, 28

Malraux André · 217, 345

Mamiwata · 219

Maori · 17, 138, 359

Marc Abel · 44, 218
 Marcheschi Jean-Paul · 69, 259, 303
 Massenot Véronique · 44, 218
 Matisse Henri · 12, 13, 77, 82, 214
 Maximilien d'Autriche · 345
 Mazzoccut Emilienne · 340, 371
 Méheut Mathurin · 36, 133, 183, 184, 200, 296, 341, 370, 371
 Meknès · 20, 66, 81, 87, 141, 167, 168, 171, 173, 181, 184, 210, 211, 227, 232, 235
 Mercat Armelle · 201, 341
 Merleau-Ponty Maurice · 23, 125, 126, 130, 131, 246
 Metsys · 32, 77
 Moleskine · 58, 59, 176, 319
 Mondzain Marie-José · 293, 299
 Montigné Michel · 86, 262, 341, 370, 371
 Montmasson Jean-Pierre · 56, 252, 267, 369
 Morice Charles · 68, 257
 Music Zoran · 183
 Muybridge Edward · 232

N

Népal · 56, 64, 262, 297, 328, 335, 341, 362
 Noa Noa · 17, 18, 30, 39, 54, 55, 67, 68, 74, 83, 138, 156, 181, 186, 203, 217, 247, 252, 257, 276, 295
 Nord-Kivu · 41

O

Ono Yoko · 363, 370
 Ouvrier Adrien · 18, 19, 36, 45, 48, 54, 55, 63, 67, 82, 83, 122, 131, 132, 135, 141, 178, 179, 182, 183, 184, 198, 200, 202, 221, 227, 228, 232, 244, 245, 257, 275, 296, 342
 Ouvrier Louis · 183, 245

P

Panowsky Erwin · 38, 159, 268
 Pastoureau Mireille · 105, 185
 Peltre Christine · 17, 32, 128, 194, 196, 212, 230, 237, 261, 272
 Pessin François · 39, 46, 130, 221, 364, 371
 Petit Emmanuel · 13, 53, 355, 364
 Picasso Pablo · 58, 188, 205, 211, 272, 288
 Pilorguet Bruno · 44, 144, 210, 218, 221, 266, 293, 342, 371
 Pisanello · 274
 Poirier René · 28
 Porto Novo · 219, 311

R

Rembrandt · 131, 135, 136, 172, 180, 244, 370
 Renefer Fontanet Jean Constant Raymond · 133, 251, 270, 273, 369, 371
 Robert Hubert · 342
 Roberts David · 46, 297
 Rom · 152
 Roudeau Damien · 144, 205, 210, 342
 Rousseau Jean Jacques · 50, 125, 131
 Rousseau Samuel · 188
 Russie · 53, 72, 184, 237, 341, 359, 367

S

Schaepman Rémy · 225, 226, 269, 343
 Sen Arimura · 74, 129, 142, 361
 Simon · 75
 Sorbé Hélène · 5, 89, 94, 187, 370
 Stendhal · 121, 123, 126, 139, 152
 Sullivan Louis · 57

T

Tahiti · 30, 33, 54, 55, 68, 74, 82, 137, 146, 186, 217, 256, 295, 302, 338
 Tahon Thierry · 27, 177
 Tanger · 35, 87, 135, 137, 151, 169, 173, 204, 207, 211, 353
 Teeseling Cor Van · 125
 Teresienstadt · 78, 183, 338, 359
 Turner William · 11, 18, 34, 35, 43, 50, 52, 53, 63, 66, 72, 78, 84, 87, 89, 92, 94, 122, 127, 128, 159, 163, 165, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 188, 196, 199, 201, 202, 210, 226, 227, 236, 239, 240, 256, 261, 262, 264, 268, 279, 289, 295, 297, 301, 302, 303, 365, 369, 370, 371

V

Valéry Paul · 11, 292
 Van der Rohe Mies · 57, 77
 Van Eyck Jan · 77, 124, 370
 Van Gogh Théo · 36
 Van Gogh Vincent · 63, 78, 91, 273, 301
 Viaud Julien · 29, 30, 36, 38, 42, 82, 102, 137, 140, 164, 200, 204, 206, 208, 227, 362
 Vietnam · 70, 87, 111, 117, 128, 135, 141, 149, 166, 247, 266, 325, 329, 341, 354, 355
 Vivant Denon · 230, 282

W

Wolinski Georges · 70, 134, 192, 203, 260, 262, 265, 344

Y

Yémen · 75, 146, 148, 149, 165, 293

Z

Zao Wou-Ki · 11, 70, 71, 213

Zazi · 148

Ziem Félix · 53, 72, 78, 135, 184, 214, 237, 261, 276, 345, 369, 370, 371

Zola Emile · 54

Index des illustrations

Abréviations :

CDG : carnet de guerre

CAG : Cabinet des Arts Graphiques du Louvre

ND : Nadine Durand

RV IFAV de Clermont-Ferrand : Rendez-vous *Il faut aller voir* du carnet de voyage de Clermont-Ferrand

ALESSANDRA Joël

p. 96 *La ligne de train Addis-Abeba, les passagers, le wagon*, feutre noir, crayon et aquarelle, coll. priv. 2008, publié dans la revue *Bouts du Monde carnets de voyageurs*, n°24, oct-déc. 2015, Angers, éd. *Bouts du monde*.

ALECHINSKY Pierre,

p.107 *Les livres délivrent*, grès modelé par Hans Spinner, 57x37x28cm, 1991, coll.part. photo ND

p.107 *Titanic*, grès modelé par Hans Spinner, 27x23x24cm, 1994, coll.part. photo ND.

Anonymes

p.3 Ostracon, fin du Second Empire, photo RMN.

p.3 Fresque représentant une femme avec une tablette en bois et un stylet ;musée archéologique de Naples.

p.5 Carnets d'adolescents, Week-end du carnet de voyage de Beaurepaire, 2012, photo ND.

p.1 Boîte d'aquarelle métallique de marque *Roger's*, XIX^e siècle, trouvée après assèchement de la Zuidersee

p.109 Incunable du XV^e s., cahiers cousus et reliés par un nerf à deux plats en bois recouverts de parchemin, Manuscrit du XVI^e s., détail de la reliure restaurée sur onglets, fonds ancien de la Médiathèque de Roanne.

p.109 Feuille de parchemin présentée en rouleau, Biennale de la reliure de Riom, 2016.

p.109 Reliures contemporaines « coutures croisées », atelier de reliure, Médiathèque de Roanne, 2017.

L. ALLIGIER,

p.104 *Carnet en Suède*, billet de banque collé, 21x17cm, 2015, photo ND.

AUDLAUER Claire

p.108 *13.00.00.*, Livre sérigraphié, Éd. A Mort! Lyon, photo ND.

AUERBACH Tauba,

p.108 *Marble book*, photocopies couleur reliées, 35x 25cm, exposition *Coquilles Mécaniques*, CRAC Alsace, 2013, commissariée par Joanna Fiduccia, photo ND.

BORDES Anne-Marie,

Album aux Marquises, 2007, photo ND.

p.52, *Enfant endormi*, aquarelle

p.89, *Ike*, crayon et aquarelle,

p.92 *Le raké*, mine de plomb, aquarelle, gouache de masquage.

BOUVIER Nicolas,

Carnet de route, Ceylan-Japon, 1955, coll.privée.

p.85 f°105, page d'écriture à Saïgon,

p.113 panneau d'exposition, 1,20x2 m, exposition *IFAV*, Clermont-Ferrand, 2012.

BREITNER Georges Heinrich (1857-1923)

Carnet d'esquisses, 16x11cm, vers 1895, Rijkmuseum, Amsterdam, photo ND.

p.39 *Fille en kimono*, crayon sur papier blanc, photo ND.

BRUGERE BACHASSON Claude

p.46 Exposition de formats leporello, 2012, photo ND.

p.8 *Accordéon Mustang*, 2011, photo C.Brugere Bachasson

p.38 *Portrait du guide*, feutre indélébile et aquarelle, 18x15cm, photo C.Brugere Bachasson
Dépliant n°12, 18,5 x125 cm, © C.Brugere Bachasson.

« **CITÉ DE LA CRÉATION** » Bonhomme, Romain Hémour, Clément Jung, Rose Poupelain, Emmanuel Prost, Tom Vigier.

p.117 *Fresque du centenaire Lyon 1912-2012*, avenue Berthelot Lyon 7^e arrondissement : Olivier, © ND.

COCCO Giovanni

Album Spania fra terra i mare, 15 x 24 cm, 2010,

p.23 *Nuit en Mer de Catalogne*, encre typographique noire, 15x24 cm, stylo à bille, photo G. Cocco.

COURBET Gustave

Carnet à la prison Sainte-Pélagie, rf 29235, photo Inventaire DAG.

p. 42 *Autoportrait en prisonnier*, fusain et pierre noire© Inventaire DAG Louvre.

p. 20 *Les fédérés*, fusain et pierre noire, © Inventaire DAG.

CRAPELET Louis Amable

p.16 *Les bords du Nil*, rf 5962r, mine de plomb et rehauts de gouache sur papier bistre, 18,9x29 cm, vers 1853, photo inventaire DAG, Louvre.

p.16 *Vue de la ville du Caire*, rf 5967r, mine de plomb et rehauts de gouache sur papier bistre, vers 1853 photo inventaire DAG, Louvre.

p. 24 *Arabes dans une rue au Caire*, gouache, CAG Louvre, Paris, photo ND.

p.116 *Place dominée par un minaret au Caire*, aquarelle, 20,5x12,9 cm, rf 5950r, 1852-1854, photo inventaire DAG, Louvre.

p.116 *Marché au vieux Caire, Egypte*, huile sur toile datée 1853, Galerie Pluskwa, Marseille, site consulté le 12 mars 2013.

CROUX Pierre,

Carnet de voyage dans le Transibérien, site consulté le 13 novembre 2014.

p. 96 *Protsovina, Conducteur*, feutres marqueurs, 2011, paru dans la revue ©Pierre Croux.

DAUMIER Honoré,

p.96 *Intérieur de wagon de troisième classe, Intérieur de wagon de deuxième classe, Intérieur de wagon de première classe*, environ 20,5x30 cm, pierre noire, lavis aquarelle et crayon Conté sur velin, 1864, *The Walters Art Gallery, Baltimore*.

DAVID-NÉEL Alexandra

p. 3 *Carnet de route au Tibet*, environ 7x5 cm, 1910, ©ND.

DELACROIX Eugène

p.26 *Album à Brighton plage anglaise*, aquarelle, papier rapporté, , 5 x 7 cm, 1822.

Album au Maroc rf 1757, 19x12 cm, musée Condé Chantilly, 1832

p.6 f°9r *Cavalier arabe*, mine de plomb, plume et encre, aquarelle

p.9 f°s 14 et 15, plume et encre, aquarelle

p.46 *Abraham Benchimol*, détail f°14, 21,5 x 16,5 cm, mine de plomb,

p.55 *Arabe assis de face*, graphite, estompe lavée, daté 27 janvier 1832.

p.94 f°59, *Jamila Bouzaglo a écrit en hébreu*, plume et encre

p.99 fol.38 r, *Chambre à Meknès*, mine de plomb, aquarelle,

Carnet à Londres, vers 1824, CAG Louvre

p.6 *Hamlet*, 16x10cm, crayon graphite, photoND.

Album au Maroc, rf 1655, 16x10 cm, 1832

p.6 f° 80, *Pont romain*, aquarelle, photo ND

p.26 f°1r, *Vue de Tanger, 1^{er} mars*, mine de plomb et aquarelle, photo Inv. DAG, Louvre.

p.31 f°18r, *Croquis divers et notes manuscrites*, détail, encre et aquarelle

p.32 *Cavaliers, foule devant une porte de Tanger*, f°23v, plume et encre brune, ajouts d'aquarelle, **p.40** *Autoportrait* 15x10 cm, crayon, janv.1832, f°89, photo Inv. DAG, Louvre.

p.40 *Portrait du comte de Mornay*, f°90, photo Inv. DAG, Louvre. **p.57** *Mûle harnachée du Comte de Mornay*, mine de plomb, aquarelle,

p.48 f°48, *Tête d'Arabe*, mine de plomb,

p.82 f°s 51v 52r, *selle arabe*, crayon et aquarelle, 19,3x12,7 cm, f°s 7r, 9v 10r, 10v,

p.77 f° 79, *Pont romain*, crayon graphite, photo ND.

p.117 *Femme d'Alger*, 1832, mine de plomb et aquarelle, 13,8 x 12 cm, Musée Fabre, Montpellier photo © Musée Fabre – Montpellier Agglomération.

p.117 *Une cour à Tanger*, 1832, aquarelle et mine de plomb, 21x18 cm, photo Inv. DAG, Louvre.

Portes et baies d'une maison mauresque, 1832, aquarelle et mine de plomb, 23,5x31,3 cm, photo Inv. DAG, Louvre.

Folios libres

p.22, *Paysage boisé*, encre sur folio libre, plume et lavis, Musée du Louvre, non daté.

p.95 *Fantasia près de Meknès*, mine de plomb et aquarelle, feuillet libre, juillet 1832.

Œuvres sur d'autres supports

p.117 *Noce Juive au Maroc*, 1839, huile sur toile, 1,05 x 1,40 m, Musée du Louvre, photo Inv.Louvre.

p.116 *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, huile sur toile, 0,84 x 1,12 m, Musée Fabre, Montpellier.

p.113 coffrets de conservation des albums originaux au Maroc rf 39050 et rf 1712bis, Cabinet des dessins, département des arts graphiques du Louvre, Paris.

p.119 coussins imprimés dans le hall d'accueil du Consulat du Maroc, Paris, 2015.

p.114 photo des fac-similés d'un album en Espagne et Afrique du Nord, imprimés à 1250 exemplaires, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

DE MIOLLIS Bertrand

Album Irak année zéro, 2004 photo B. de Miollis

p.28 Tête de Bagdadi, encre et aquarelle, (détail).

p.32 *Pélerins sur l'esplanade de la mosquée d'Hussein à Kerbala, Irak*, feutre fin noir, aquarelle. **p.74** *Les Bagdadis ne croient plus guère aux miracles*, encre et aquarelle.

p.80 *Religieux chiites à Sadr City*, feutre indélébile et aquarelle.

De VINCI Léonard

Codex sur le vol des oiseaux, 1505, *Biblioteca reale*, Turin

p.3 f°8r, plume encre et sanguine, 21,3x15,4cm,

Manuscrit Foster

p.40 *Autoportrait*, sanguine sur papier, 33,3x21,4cm, vers 1510-1515, Inv15571, Turin, *Biblioteca Reale*.

Codex Arundel, Londres, British Museum, Londres

p.95 f°1030 *Projet pour un char blindé* (détail) vers 1485-1488, plume et encre, chaque dessin environ 8,6x12,3cm.

Codex Leicester, vers 1506-1508, actuellement conservé à Seattle, collection M. & W. H. Gates :

p.119 *Etudes sur la lumière de la Lune*, f° 1A recto , plume et encre, 29,3 x 22,1 cm.

Manuscrit 2180, Institut de France, Paris.

p. 3 *Écailles et tête de chien*, plume encre et sanguine, 10x7,2 cm, f°48r,

DUCLAUX Antoine

p. 4 *Halte d'artistes au bord de la Saône*, détail, huile sur toile, 1824, Musée des B-A de Lyon, photoND.

DURAND Nadine

Carnet au Sud-Vietnam, 21x15cm, 2005. © ND

p.107 couverture habillée d'un sac plastique du pays stylo à bille et aquarelle.

p.11 *Boutique du tailleur*, stylo à bille, encre acrylique.

Album au Caire, 30x21cm, préfabriqué, 2013

p.31 *Salle d'attente d'aéroport*, stylo à bille, aquarelle, env. 10cm²

p.32 *Pages de garde*, aquarelle et encre dorée, collage

p.46 *Achmed, taxi du Fayoum, Mohamed, capitaine de felouque*

p.92 *Au pied des Pyramides*, feutre noir, aquarelle, 2 photos, craie dorée

p.93 *Adolescente égyptienne qui fut notre hôtesse*, double page, aquarelle et photo

- p.97** *Wagon réservé aux femmes*, feutres aquarellables, collage
- p.98** *Felouque sur le Nil*, feutre et aquarelle, 30 x 24 cm
- p.100** *Le fellah des Pyramides*, feutres aquarellables
- p.100** *Guide au musée Gayer-Anderson*, feutres aquarellables
- p.102** *Ksar et papier trouvé*, stylo à bille, aquarelle, papier collé
- p.102** *À Maadi*, aquarelle, textes publicitaires collés, 30 x 24 cm

***Carnet de transport en commun*, 7x5cm, 2014-2015**

- p. 41** *Autoportrait*, feutre fin sépia.
- p. 42** *Portraits réciproques avec Lore*, feutre noir et gris

***Album à Sorrento*, 25cm², 2007.**

- p.78** *Promenade autour du cratère du Vésuve*, stylo pinceau à encre, aquarelle Double page.
- p. 69** Double page à *Pompéï*, aquarelle.

***Carnet au Nord Vietnam*, 20 cm², 2007**

- p.15** *Thé dans un chalet de montagne*, aquarelle
- p.46** *Portrait de Mù*, aquarelle
- p.49** *Portraits de Phi et de Huong*, stylo à bille et aquarelle
- p.62** *Reflets nocturnes des jonques dans la baie d'Along*, aquarelle

***Album de brouillons*, 20 cm², 2011-2014**

- p.18** *Croquis de chevaux*, crayon de couleur, 2012
- p.43** *Selfportrait facing a blank page*, plume et encre de Chine, feutre, 2014.
- p.55** *Truite arc en ciel à Tignes*, crayon de couleur, 2012.
- p.62** *Saut dans le lac à Tignes*, aquarelle, 2012.
- p.84** *Costumes vénitiens*, aquarelle, 4 folios, aquarelle, 2012
- p.98** *Traversée de la rade de Toulon*, stylo-pinceau à encre noire, 2011.

***Carnet Moleskine*, 11 x 16cm, 2009.**

- p.84** *Panorama dans le Dauphiné*,

***Carnet dans les Pyrénées*, 10 cm², 2007.**

- p.12** *À Sorrento*,

***Album en Israël*, 2013-14**

- p.107** couverture avec plats devant et dos en patchwork de coupures de journaux arabes et de flyers en hébreu, dos cuir doré.
- p.51** *Prière israélite en avion*,
- p.89** *Petit déjeuner à la maison d'Abraham*, aquarelle et feutre,

***Carnet à Jerusalem*, 13x18cm, 2013**

- p.103** *Au bord de la Méditerranée*, aquarelle et herbes séchées.

Carnet en Turquie, 22x14 cm, 2011.

p.11 *Pamukale*, aquarelle.

Carnet d'Amsterdam, comportant 4 dépliant à 4 volets, 11x16 cm, 2014.

p.8 *Carnet à Amsterdam* 3 états successifs, fermé, vierge et dessiné, 2015.

Visite au Rijksmuseum

p.8 *Vue de l'Amstelkanal*,

Carnet parisien, 10 x 15 cm, 2010-2015

p.101, *Tentes sous le pont d'Austerlitz*, feutre noir.

Carnet à Cambridge, 10x15 cm, cousu, 2007.

p.16, *Paysage vu du train*, encre noire et marqueur acrylique blanc.

Carnet en Colombie Britannique, format 17cm², cousu, 2007.

p. *Autographes de lycéens canadiens dans une pizzeria*, feutres aquarellables

p. *Pages de garde*

p. 97, *Route 0 en Colombie britannique*, stylo à bille et aquarelle, double page 17 cm²,

Carnet au Canada, 2007.

Carnet en Australie, format 20 cm², cousu, 2004.

p. 73 *Joueur de didgeridoo*, feutres, 18cm²,

p. *Partie de billard*, feutres aquarellables,

p. *Paysages dans le Victoria*, feutres aquarellables, dessins, signatures et autocollants

p. *Scène de café à Sydney*,

p. *Studio de danse classique*

Carnet en Australie, format 18 cm², papier non encollé, cousu, 2008

p.15 *Plage au coucher du soleil*, feutre aquarellable

p.15 *Agence de paysagisme à Cronulla*

p.103 *Après l'expo d'art aborigène, jardin à Lyon*.

Carnet d'opération, 21x15 cm, à spirale, 2012.

p. 12 *Visite dans le parc*, aquarelle.

p. 39 *Ô percule voilé !*, opercules et emballages de médicaments collés, feutre blanc, aquarelle.

p. 42 *Soin de la cicatrice, rééducation en service orthopédique*, aquarelle.

p. 50 *Chef de service et interne*, aquarelle

p. 51 *Ambulancière*

p. 52 *Voisine de chambre d'hôpital*,

Carnet de brouillon en Autriche, 24 x 16 cm, cousu, 2010-2015.

p. 96 *Innsbrück-Bâle*, feutre et aquarelle, 10x15 cm.

Carnet traversée de la France, 21x16 cm, cousu, 2014

p. 11 *Leçon de perspective*, crayon, feutre

p. 43 *Parabole de la chute*, aquarelle.

p. *Cours de Breton par Gabriel*, feutre et aquarelle.

Carnet quotidien 15x10 cm, 2012-2013.

p.120 *Le vendeur de ballons*, feutres, 21x16cm, papier blanc.

p. *Portraits réciproques avec Lena*, 4 ans, feutre, double page.

Carnet à Clermont-Ferrand, 15x10 cm, cousu, 2014.

Portrait échangé de Miguel Herranz, marqueurs et feutre blanc.

Carnet quotidien 17x12 cm, reliure à la japonaise, 2015.

p.16 *Le maître de calligraphie*, 21x16 cm, encre noire, aquarelle blanche.

p.23 *Sculptures au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, stylo à bille, encre dorée.

p.74 *Le groupe de flûtistes Consort Brouillamini*, feutre.

Album sur la route de la Soie, 21 x 32 cm, reliure à la japonaise, 2015.

p.17 *Salle du musée de Dunhuang*, feutre argent et encre dorée, papier noir, 20 x30 cm

p. 17 *Temple du Bouddha couché*, feutre argent et rehauts de gouache, 20 x 30 cm

p. 102 *Cartes de visite chinoises*, scellées sous plastique

p. 104 *1, 5 centimes, 5, 10 yuans*, billets de banque scellés sous plastique

p. 107 couverture, papier journal, photocopie d'objets rapportés, reliure à la japonaise avec cordonnet noir et doublure de peau rouge.

Album en Chine, 12x16 cm, accordéons cousus, 2015.

p.32 *Arrivée à l'aéroport de Shanghai*, 16x21cm, aquarelle.

Feuillets libres

p. 20 *Cours de Gi Gong*, fusain, 30 x 42 cm, 2014

p. 20 *Véronique dentiste*, fusain, 30 x 40 cm, 2015.

p. 72 *Accordéon de la contorsionniste Angela Laurier*, 10 feuillets 15 x10 cm p 2008.

p. 78 *La plaine suisse du Rhône depuis La Jorette*, aquarelle, 4 feuillets sur 6, 24x32cm, 2007.

p. 96 *TGV Alloween*, feutre et aquarelle, 30 x 24 cm, 2015. **p. 118** *La faune du parc naturel du Tsavo-Est devant le Kilimandjaro*, aquarelle, 16x21 cm, 1999.

Photos :

p. 91 *Kenyanes à Watamu présentant leurs portraits*, photo argentique, 1999.

p. 4 *Échange avec un peintre chinois du site des Grottes de Mogao*, 2015.

p. 4 *Aquarelle en présence des passagers du bateau sur le lac Quinghai*, 2015.

Œuvres sur d'autres supports :

p.118 *Fresque dans une classe de l'école de Watamu, Kenya*, peinture à l'huile, environ 0,50x4 m, 1999.

DÜRER Albrecht,

Album 1 aux Pays Bas, 1520-1521, pointe d'argent, aujourd'hui démantelé dont ne subsiste qu'une quinzaine de feuillets de couleur rose :

p. 47 *Portrait de Caspar Sturm*, sans monogramme, 12,7x18,9 cm, (verso de *Hôtel de Ville d'Aix la Chapelle*), sans date, Musée Condé, Chantilly. **p. 50** *Portrait d'Agnès Dürer et*

d'une Fillette avec coiffe de Cologne, sans monogramme, daté 1521, 12,9 x 19 cm, (verso de Lion de profil°, sans monogramme, daté 1521, *Albertina*, Vienne.

p. 50 *Portraits de Marx Ulstatt et d'une jeune femme*, sans monogramme, daté 1521, pointe d'argent, 13,2x18,2 cm, Album1, Städelsches Kunstinstitut Franckfort.

p. 55 *Etude d'un lion de profil et de face*, 12,2x17,1 cm, sans monogramme, sans date, (recto de *Homme et paysage*), *Küpfertischkabinett*, Berlin.

p. 57 *Cheval harnaché*, pointe d'argent pointe d'argent, 12,5 x 18 cm, détail, *Germanisches Nationalmuseum*, Nuremberg.

p. 69 *Deux mains soulevant un chiot et pavements avec motifs décoratifs*, monogrammé, 1521, 12,1x18 cm, (verso de *Cheval de parade*), *Germanisches National Museum*, Nuremberg.

p. 87 *Table avec verseuse, deux pichets, et cheval*, sans monogramme, daté 1521, 11,5x16,7 cm, (recto de Coffre gothique et chenet), 12,5 x 18 cm, détail, Album 1, *Germanisches Nationalmuseum*, Nuremberg.

Feuillets libres :

p.30 *Etude de vêtement*, dessin au pinceau, traits noirs, rehauts de blanc, daté 1521, monogrammé, 28 x 21 cm, *Albertina*, Vienne.

p.40 *Autoportrait*, plume et encre, 12,7x11,7 cm, vers 1519, *Kunsthalle*, Brême..

Port d'Anvers, crayon et encre, sans monogramme, daté 1520, 21,3 x 28,3 cm, *Albertina*, Vienne.
p. 47 *Portrait d'Erasmus de Rotterdam*, fusain, monogrammé, daté 1520, 37,3 x 27,1 cm, Musée du Louvre, Paris.

p.68 *Vue du val d'Arco dans le Tyrol méridional*, plume et encre brune, aquarelle et rehauts de brun, reprises à l'encre noire, 22,3 x 22,3 cm, vers 1495, CAG Louvre.

p.48 *La négresse Catherine*, pointe d'argent, 20 x 14 cm, monogrammé, daté 1521, inscription : *âgée de vingt ans*.

p. 55 *Tête de morse*, 21,1x 31,2 cm, monogrammé, daté 1521, *British Museum*, Londres

p.115 *Portrait d'un vieillard*, dessin au pinceau, rehauts de blanc, 26,9 x 20 cm, monogrammé, daté 1521.

p. 69 *Port d'Anvers*, crayon et encre, 21,3 x 28,3 cm, inscription *1520 Anvers*, *Albertina*, Vienne.

p.115 *Portrait d'un vieillard de quatre vingt treize ans*, fusain sur feuillet libre, 42 x 28,2 cm, inscription : *Der man was alt 93 jor und gesunr und Vermuglich zu antorfff/, 1521* (l'homme est âgé de 93 ans et en bonne santé mentale et physique) Dahlem, Cabinet des estampes, Berlin.

Œuvres sur autres supports :

p.115 *Saint-Jérôme en méditation*, huile sur panneau de bois, 59,5 x 48,5cm, daté 1521, *Museo Nacional de Arte Antiga*, Lisbonne.

Eban

Carnet Viet-Nam, à la source des souvenirs, Strasbourg Editions Catherine Roth, 2010.

p. 8 *Nhatrang*, dépliant quatre feuillets, aquarelle et encre.

FABRE Jan

p. 21, Exposition "*Les années de l'Heure Bleue*" MAM de Saint-Etienne, 2013, stylo bic bleu.

p. 21, *Selfportrait*, stylo bic, 6 photos 12 cm², Rétrospective Jan Fabre, MAC de Lyon, 2016.

p.105, *Performance Money*, Rétrospective Jan Fabre, MAC Lyon 2016.

FEL Maïe

Carnet en Mer Rouge, 2007, photoND

p.32 verso de la page de couverture, collage, 20 x 30 cm.

p.104 *Plongée en Mer Rouge*, aquarelle, document imprimé, billet de banque collés, 20 x 30 cm.

FISSORE Lucile,

p. 22 *Sibérie, Irkoutsk, boulevard Balikalskaya*, 2010, encre de chine.

GAUGUIN Paul

Manuscrit NoaNoa, rf 7259, CAG. Louvre, Paris.

p.18 f°88 v, Motifs décoratifs maoris, estampés sur papier puis collés, vers 1896.

p.90 f° 31r, Te Atua Les dieux, gravure sur bois collée et aquarellée, Femme aux seins nus portant une croix et un collier de fleurs, photographie découpée et collée.

p.90 f°32r Deux femmes indigènes, photographie découpée et collée, aquarelle, plume et encre d'après Ancien Culte Mahorie.

p.90 f°30 Hiro, le dieu des voleurs délivre une vierge en arrachant d'une seule main les arbres qui tiennent le lieu enchanté, aquarelle, plume et encre d'après Ancien culte Mahorie.

p.102 f°121v, collage d'estampes japonaises.

p.105 couverture Te nave nave fe : Terre délicieuse, cuir couleur tabac ornée d'une aquarelle découpée et collée ; titre et signature sous forme de sceau, aquarelle et encre, 30x24 cm

Manuscrit Ancien culte mahorie

p.74 plan d'un marae, Ancien culte mahorie, f°22, détail, printemps 1892.

p.105 couverture, tissu rayé en coton assemblé par couture avec un tissu uni, titre Ancien culte mahorie peint et brodé, 1892.

GOLDCHSMIDT Arthur

Carnet de déportation à Teresienstadt 1942, exposition au CHDR de Lyon, 2014. photo ND.

p.100 *Compagnon de cellule*, crayon sur papier, 10x15cm, *Carnet à Theresienstadt*, 1943.

GUÉNOT Cécile,

Carnet en Russie, 15x10 cm, 2007.

p.104 *50 roubles formant une double page*

HERBERSTEIN Elsie

p.2 *Carnet au Guatemala*, vidéogramme série carnets de voyage sur Arte, 2009.

Carnet Alger simples confidences, 2005

p.16 *Chez Hadj*, feutre noir et rajouts d'aquarelle blanche sur papier beige,

p.102 *Rue d'Alger*, gouache sur papier kraft 20 x 18 cm,

HERRANZ Miguel

Calepin Portraits on the road, du 20.05 au 03.07.2011, 7 x 5 cm, 48 folios recto verso.

p. 3 doubles pages, photo ND

Album *Here and There*, photo M. Herranz

p.2 *notes et dessins des outils*, feutre fin, aquarelle

p.32 *Manifestants à Barcelone*, feutres marqueur, exposition à Clermont-Ferrand, 2014, photo M. Herranz.

p.44 *portrait de ND*, carnet 2014, photo ND.

HUGO Victor

p.32 *Carnet du voyage au Luxembourg et bords de Rhin*, 1863.

Feuille libre

p.22 *Ma destinée*, plume et lavis d'encre, rehauts de gouache blanche papier velin, 17x 25 cm, 1867, Maison de Victor Hugo, Paris.

JOLIVOT Nicolas,

Carnets de Chine, 40x30,5cm, Editions Elitys 2014,

p.36 *Carte de Chine*, dessin aquarellé et collage d'éléments végétaux

p.43 *Autoportrait*, marqueur fin sépia, max.10 cm²

p.97 *Fleuve jaune, plume et pinceau*, encre et lavis

p.107 couverture, 40x30,5 cm, 2014.

p.113 Stand au RV de Clermont-Ferrand 2015 photoND

JONGKIND John Bartold

Carnet dans le Dauphiné, rf 10866, 38x24cm. 1841 photo inventaire DAG. Louvre

p.76 f°132, *Quinze études de paysage*, crayon noir, lavis gris, aquarelle, mine de plomb, f°17r,

p.40 *Autoportrait sous le soleil*, aquarelle, vers 1850-60.

Carnet rf 10890, 14,7x22,9 cm, vers 1871.

p.87 *Récipients et figure dans une rue*, mine de plomb, f°20v.

p.30 *Trois personnages groupés avec un enfant et un homme seul*, crayon, 15x10 cm, rf 10879, f°10v, vers 1870, CAG Louvre, Paris

KANNO Hachiro

Carnet Une promenade au Japon, Albin Michel, 2007

p.22 *Acteurs de théâtre Nô*, encre noire et pinceau, chaque pan 21x16 cm, coll.priv.

LAMAZOU Titouan

Album dans le Haut-Atlas, 1982, coll. pers. photo ND.

p.10 *Grenier collectif*, photo ND.

p.10 *Maison en ruine*, crayon conté et aquarelle, 30x42cm, photo ND.

p. 99 *Cuisine traditionnelle de M'Laïd, village d'Imelghas, Aït Bou Guemez*, encre de Chine et plume, 31x44 cm

p.117 *Femmes berbères*, crayon et aquarelle, 30 x 42cm.

Carnet en Grèce, 1998, coll.pers.

p.102 *Village grec de Klima*, mine de plomb, aquarelle et algues, double page env. 30 x 42cm,

Carnet en Egypte, 1998, coll.pers.

p.103, *Ferme nubienne*, gouache, sable collé, double page

p.25. *La Chapelle Rouge à Karnac*, crayon et gouache, double page environ 37x 45 cm

x2.

Carnet au Japon, 1998, coll.pers.

p.99 *Love hotel à Shokoya*, gouache sur fond blanc, ticket collé, env. 30 x 24 cm,

p.81 *Rue à Yokohama*, gouache sur papier noir, env. 30 x 24 cm

p.44 *Portraits réciproques T. Lamazou et A. Sen*, à-plats de gouache et marqueur noir sur feuille imprimée d'un manga d'Arimura Sen

Carnet au Bénin,

p.107 *portrait de Nukutuma*, couverture, gouache, 28,5 x 38,5 cm

p.107 *L'équipe de vélo de Puerto Nuovo*

p.81 *Prêtresses vaudou*, gouache sur papier noir.

Album à Cuba

p.45 *Portrait de Antonio Cabello Ferrer*, gouache sur papier journal imprimé

Carnet en Haïti, 2003.

p.97 « *Un garagiste avisé introduisit le décor peint dans le transport haïtien* », gouache, *Carnet en Haïti*, 2003.

p.44 *Portrait de T. Lamazou par Sergine André*, gouache, photo Lamazou

p.44 *Portrait de Sergine André*, peintre haïtienne, gouache, Titouan en Haïti, 2004,

Feuillets libres

p.7 *Portrait d'une princesse indonésienne*, gouache, 4 x40x30cm. *Femmes du Monde* 2007

p.8 *Leporello des falaises de Bamyiân*, photo ND.

Œuvres sur d'autres supports :

p. 54 *Birgül en Roumanie*, en Afghanistan, Vidéogrammes extraits du DVD *Femmes du monde*, photo ND.

p.117 *Femmes réfugiées*, peinture acrylique sur toile, photo dans l'atelier avant l'exposition *Femmes berbères* à la Fondation Bergé en juin 2014, photo ND.

LAPIN

p.5 Carnets à souche avec rayures, fabrication industrielle, RV de Clermont-Ferrand, 2014, photo ND.

p.97 *Carnet en Israël* exposé en 2014

p.94, *Trajet en bus en Israël*, photo ND.

p.113 Stand à Clermont-Ferrand, 2013, photo ND.

LEDOUX Stéphanie

p.2 *Carnet à Madagascar* dans son étui protecteur en voyage, photo S. Ledoux.

Carnet en Turquie, 32 x 24 cm **2012** photo S. Ledoux.

p.36 *Carte et lexique*,

p.104 *Istanbul 25 avril 2014*, pièces turques collées

Album au Yémen, 2011.

p.36 carte et titre

p.43 autoportrait photographique,

Yémenite posant avec son portrait peint sur papier de récupération photo S.

Carnet en Inde

p.58 *Portrait d'un éléphant sauvage*, photo S. Ledoux.

p.107 Inventaire des carnets originaux présentés dans *Portraits de voyage*,

p.110 photo en Tanzanie, 2009.

LOTI Pierre

Journal d'un aspirant de la Flore, 1872, coll. Jacques Pierre Loti-Viaud, éd. C. Pirot, © P.O.C.

p.18 *Estampe d'un bois gravé de l'Île de Pâques*, crayon graphite

p.29 *Tatouages de cheffesse*, crayon graphite

p.30 *Indigène de l'Île de Pâques*, crayon graphite

p.99 *Chambre de Julien Viaud à bord de la Flore, côté lit, côté du lavabo*, coll. Musée d'histoire naturelle de Toulouse, © atelier municipal de Toulouse.

MATISSE Henri

p.29 *Portrait de Claude*, fusain et estompe, environ 40x30 cm, 1946, coll. part. □

p.39 Autoportrait et études de nu, plume et encre, double page de carnet 15x20 cm

MAZZOCUT Emilienne

Album d'immersion dans un squat de roms 16x11cm, 2015.

p.85 Texte et dessin de mémoire, ©ND.

p.105 Couverture du carnet d'immersion dans un squat de Roms, ©ND.

MURANI Bruno

p.13 *Inflexions dans le format carré*, ©ND.

MEHEUT Mathurin

Lettres

p.22, *La mort de Chrétien au Coron*, 12,9 x 18,2 cm, dessin à l'encre sur papier quadrillé

p.107 couverture du livre représentant un poilu vêtu de sa capote bleu horizon.

MONTIGNÉ Michel,

Album au Népal

p.63 *Troupes en Guyane*, aquarelle, 20x30 cm, *Album en Guyane*, 2003.

p.64 « *Les hauts sommets souverains immaculés*, aquarelle gouachée sur fond gris, 24 x 27 cm,

p.64 *Dhalel sous une montagne*, crayon de couleur, aquarelle, 32 x 24 cm, *Album au Népal***p.91** *Sita*, aquarelle et photo imprimée au retour, 25 x 32 cm, 2011.

p.91 « *Porteuses d'ailes de lumière* », photo imprimée, aquarelle, *Album au Népal*, 2011.

p.83 *Les moines népalais se sont modernisés avec leurs portables*, aquarelle sur papier ocre, 13 x 26 cm, *Album au Népal*, 2011.

MONTMASSON Jean-Pierre

p.3 démonstration de l'aquarelle sur tout petit format au Rendez-Vous de Clermont-Ferrand 2014, photo ND.

p.5 *Carnets de croisière en cargo*, 2014.

MORRIS Robert

p.38 *Williams Mirrors*, dimensions variables environ 200m², 1977, œuvre acquise en 1995, M.A.C. Lyon, site consulté le 10.10.2014.

ONO Yoko

p.37 *Box of smile*, boîte en argent massif, miroir, 6,8x6,4x6,4cm, 1967, Courtesy Y.Ono, photo ND.

p.37 *Passageway*, miroirs en vis à vis dans un passage de 0,50x3m, MAC de Lyon, 2016, photo ND.

OUVRIER Adrien

Carnet d'étude aux Beaux-Arts de Toulouse, 1912, Musée de Vienne, photos ND

p.41 *Autoportrait avec palette*, page verso, crayon.

Carnet d'étude aux Beaux-Arts de Paris, 1913, Musée de Vienne, photos ND

p.41 *Autoportrait, étang*, crayon de couleur et Conté.

Carnet de guerre A, Musée de Vienne, photos ND

p.41 *A Gruisan-plage*, crayon Conté, CDG A, 6-8 janv.1915

p.77 *L'attaque du bois de la Voisogne*, lavis d'encre de chine, fusain à droite,

p.77 *L'attaque du bois de la Voisogne*, fusain,

Carnet de route 1914-1915, Musée de Vienne, photo ND.

p.42 *Chambre d'hôpital à Vernon, 12 déc. 1914*, crayon, papier quadrillé.

Carnet de guerre B, 1914-15, Musée de Vienne, photos ND

p.41 *Portrait du carnettiste*, 3 photos argentiques collées, environ 7x5cm, 1914-15.

p.41 *Autoportrait en civil lors d'une perm à Gruisan-plage*, crayon Conté, 6-8 janv.1915.

p.67 *Le grand entonnoir, 18 avril 1915*, plume et encre, 10x30 cm.

p.71 *Apéro Souper au Patronage à Vandœuvre*, CDG B, encre sur crayon, 1915.

p.79 *La nuit du 20 au 21 mars 1915, À l'affût, fusées éclairantes, Assaut le lendemain*, plume et lavis, rehaut d'aquarelle.

p.88 *Fusées à ailettes*, crayon graphite, 10x15cm recto.

p.95 *Café dans la baraque Adrian*, aquarelle, 10 x15 cm, 1915.

Carnet de guerre C, 1916-1917, photos ND.

p.39 *Ma cagna Gernicourt*, mine de plomb et lavis brun, 12,2 x18 cm.

p.96 *Perm, Lyon-Tarascon, 3 novembre 1917*, crayon de papier.

p.43 *Un compagnon du 80^e régiment*, crayon gras, aquarelle, 12,2 x18 cm.

p.65 *P.C. du Chenal, 22 août 1916*, crayon et encre, 10x16 cm.

p.77 *Clair de lune à Rougemont, 3 fév.1918*, plume et lavis d'encre bleue, 10x16cm.

p.80 *Mitrailleur à Esnes (en Argonne), 29 mai 1917*, aquarelle

p.100 *La maison forestière, 8 mai 1915*, crayon, 10x16 cm.

Carnet de guerre D, 1917, Musée de Vienne, photo ND.

p.20 *Les brancardiers, souvenir de Verdun 18-29 août 1916*, dessin pour le Salon des Armées, crayon, fusain, mine de plomb, 10 x16 cm.

Carnet de guerre E 1919

p.67 *Coucy-le-Château, 20 avril 1918*, plume et lavis d'encre sepia, 10,5x16,5 cm.

Carnet de commande

p.67 *Blockhaus de mitrailleuses boches, Coucy le Chateau 1918*, plume et encre sépia, 21x16 cm.

p.88 *Lance bombe boche*, mine de plomb, 17x25 cm.

p.88 *Tir contre les avions ennemis*, plume et encre noire, lavis, 17x25 cm.

p. 107 couverture du livre *Adrien Ouvrier, Carnets et croquis de guerre 1914-1918*

PACCAUD Claudine

p.7 *Album aux Baléares*, 2011, photos ND.

p.57 *Fête équestre à Madère*, dessin et gouache, environ 21x 30 cm.

p.101 *Tour défensive à Madère*, gouache sur carton collé, 30 x 24 cm.

PENONE Guiseppe

p.37 *Revolvere il regiaro*, lentilles miroir placées devant les pupilles de l'artiste, photographie. 1970, photo G. Penone.

PERREAL Jean, connu à Lyon à partir de 1483-1530

Petit Livre d'Amour, environ 24 x16 cm vers 1500, *British Library* Londres.

p.3 *Portrait de Pierre Sala*, enluminure sur parchemin. ©ND

PESSIN François,

Album Le Kenya en Deuche, éditions *Tôles Ondulées* 2009©F. Pessin, P.H Berlèque.

p.91 *Le chef masai Moyato Ole Mbakwenik*, photo et crayons de couleur

p.97 *Dépannage de la « 2 chevaux »*, crayons de couleur.

p.97 *Les Kenyans accueillent les 2 chevaux*, crayons de couleur.

PILOGUET Bruno,

Album Salaam Palestine, 2013, ©M. Abel

p.91 *Des étudiantes amoureuses du français*, *Salaam Palestine* 2009

p.94 *Dessin par une enfant palestinienne*, feutre noir,

p.113 *Panneaux reproduisant les dessins de Salaam Palestine*, exposition *IFAV*, Clermont-Ferrand, 2013.

PISTOLETTO Michelangelo photo M. Pistoletto

p.38 *The time of Judgement*, soie blanche, miroir, bois, tapis, prie-dieu, sculpture de Bouddha, 2009, *Galleria Continua*, San Geminiano, Italie, site consulté le 24/06/2015.

p.38 *Through the fence, him and her*, peinture acrylique sur miroir, 1962-2008.

p.38 *Drawing of the mirror*, miroir, bois, 7 éléments, 1979, collection *FRAC Rhône-Alpes*. ©ND

p.38 *L'Etrusque*, moulage en plâtre patiné, 1,94 x 0,90 x 0,80 m, ©ND

REMBRANDT

p.55 *Lion*, lavis d'encre, 13,8 x 20,9 cm, vers 1658-1660, Coll.Rotschild, CAG Louvre, Paris.

RENEFER

Carnet de guerre La vie de poilu racontée aux enfants 1914-1918, coll.part.

p. 10 *Compagnons au front*, encre et aquarelle, 11x17 cm,

p. 41 *Les soldats pensent toujours à leur petite famille*, encre et aquarelle, 11x17 cm,

p. 114 Couverture du fac-similé

p. 114 *Abri de bombardement*, encre et aquarelle.

ROBERT Hubert

p.4 *Carnettiste dans les ruines à Rome*, plume et encre sépia, vers 1776.

ROUDEAU Damien

Album *Les compagnons du Partage* formats simple ou double page environ 30x20 cm, 2004, photo D. Roudeau

p.45 *Portraits d'Ousmane, de Pierre Manghin, de Mohamed*, gouache et pierre noire sur papier bistre ou blanc

p.49 *Portrait de Maryse*, crayon conté, aquarelles. **SORBE Hélène**

p.70 *Aquarellogramme*, aquarelle, 2011, photo HSS.

p.70 *Le silène aquaule*, aquarelle, environ 40 x 20 cm, 2015 photo HSS.

SORBÉ Hélène Aquarelles libres

p.67, *Orographie Hommage à Paul Schrader*, env.100cm², aquarelle, 2012.

p.70 *Aquarellogramme*, aquarelle, 40 x 20 cm, 2013

p.70 *Le silène aquaule*, aquarelle, 40 x 20 cm, 2011.

TIRAVANIJA Rijik

p.105 *Sans titre*, billet de 10 €uros imprimé, 2012, Arthotèque de Villeurbanne.

TROUBET J.-M. dit TROUB'S

Carnet à Jakarta, 2005,

p. 43 *Autoportrait en carnettiste* feutre aquarellable, photo Troub's.

TURNER J.M. William

p.1 Boîte d'aquarelle en bois, 30,3 x 32,4 x 1,4 cm, vers 1842, *Royal Academy of Art* Londres.

Carnet de croquis *Itinerary Rhine Tour*, 15 x 9,4 cm. 1817

p.9 f^{os} 67v, 68r, *Croquis du Rhin entre le Bautsburg et Mayence*, mine de plomb sur velin blanc.

p.28 f^{os} 40v, 41r, *Danses villageoises*, format vertical double.

Carnet *Waterloo and Rhine*, 15 x 9,4 cm TBCLX, 1817, legs Turner.

p.71 f^o 73r, *Croquis de la Moselle entre Ehrang et Kirsch*, avec repères de boussole mine de plomb.

p.75 f^{os} 73v-74r, *Kaub, le Pfalz et burg Gutenfels*, mine de plomb sur velin blanc.

p.76 f^{os} 71v, 72r, *Bingen, Rüdesheim and Bornhofen*, mine de plomb sur velin blanc.

Carnet de croquis TB CCXVI, legs Turner.

p.33 f^{os} 4v-5r, *Carte à main levée de la Meuse entre Maastricht et Dinant*, mine de plomb, crayon rouge et bleu, Notes sur la Moselle entre Trachbach et Minheim.

Aquarelles libres

p.55 *Grondin*, aquarelle et gouache sur papier gris, vers 1840-45, W1404, V.&A.Museum, Londres.

p.56 *Étude d'un groupe de vaches*, 1801-1805, mine de plomb et aquarelle avec grattage, 21,6x32,4 cm, W 409, Ashmolean Museum, Oxford.

p.59 *Rivière avec arbres et coucher de soleil*, aquarelle, 30x49cm, 1820-1830, Clore Gallery, Londres. **p. 57** *La Lorelei sur le Rhin* (détail), mine de plomb, aquarelle et gouache avec grattage sur papier blanc lavé de gris, 20,2x30,2 cm, 1817, W648, *Museums and Galleries*, Leeds.

p.59 *Alf et Burg Arras, sur la Moselle*, gouache, plume et aquarelle sur papier bleu,

13,4x18,6 cm, vers 1839, W1023, Ashmolean Museum, Oxford.

p.71 *Paysans bretons dansant*, aquarelle, gouache, plume et encre / papier bleu, 13,2 x 19 cm, vers 1826-28, TB CCLIX, 197 D24762, Tate Gallery, Londres.

p.82 *Naissance de la couleur le ciel rose*, graphite et aquarelle, 24,2 x 34,5 cm, 1824, Tate Gallery, Londres.

p.79 *Dinant depuis la Roche à Bayard : clair de lune*, gouache, encre et aquarelle sur papier bleu, 13,8 x 19,8 cm, vers 1839, D20229, National Gallery, Londres.

p. 83 *Tête de coq de combat*, mine de plomb, aquarelle et gomme arabique, 18,4x22,2 cm, vers 1815-1820, Leeds Museum and Galleries, Leeds.

p.83 *Coucher de soleil au dessus d'un château en ruine sur une falaise*, aquarelle et gouache sur papier bleu, 14x19,1cm, vers 1835-1840, D20243, Tate Gallery, Londres.

p.115 *Le soleil écarlate : souvenir de Mayence sur le Rhin*, aquarelle et gouache sur papier bleu 13,4x18,9 cm, vers 1835-1840, D24666, Tate Gallery, Londres.

p.115 *Plage de Calais à marée basse, poissards ramassant des appâts*, huile sur toile, 73x107cm, D1J334, exposé en 1856 à la Royal Academy of Arts, Bury Art Museum, Bury, Greater Manchester.

p.115 *Personnages sur le rivage à Margate*, aquarelle, gouache sur papier gris 14x19,1cm, W916, 1840, Yale Center for British Art, New Haven.

VAN EYCK Jan

p.37 *Les époux Arnolfini*, peinture à l'huile sur toile, 82x60 cm, 1434, National Gallery, Londres, site de la National Gallery.

Van GOGH Vincent

Carnet de croquis

p.10 *Pieds nus d'un modèle*, fusain, environ 15x10 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, site du Van Gogh Museum consulté le 15/09/2013.

p.33 *Lettre à Théo*, reproduction du dessin et explication de l'usage du perspectographe avec le cadre tendu de 4 fils, deux diagonaux, un horizontal, un autre vertical

p.112 *Carnet de croquis à Paris et Auvers sur Oise*.

Œuvres sur d'autres supports :

p.118 *Une écluse*, plume et encre noire, agrandissement, Musée Van Gogh, Amsterdam photo ND.

p.117 photo des 3 carnets fac-similés réunis dans un coffret, Musée van Gogh, Amsterdam, 2016, photo ND.

VAN TEESELING Cor

p. 40 *Autoportraits dans la cellule de condamné à mort*, crayon, 1942, Rijkmuseum, Amsterdam. ©ND.

VELASQUEZ Diego,

p.35 *Les Ménines ou la Famille de Philippe IV*, huile sur toile, 1656, Musée du Prado, Madrid, site du Musée du Prado consulté le 20/04/2015.

WITTERBROOT N.

p.5 Almanach réutilisé en carnet, RVde Clermont-Ferrand, 2014.

ZAO WOU KI

p.5 Carnets à spirale, 13 x 8,9 cm, 15 feuilles, dos en carton, Carnet broché 18,9x11,2 cm,

papier blanc cassé,

Carnet broché «1949» 26,7x22,5 cm

p.57 *Côte méditerranéenne*

p.53 *Poisson*, Sans titre, encre de Chine, plume et pinceau aquarelle, 8,9 x 12,5cm, Carnet en France, 1950, coll privée.

p.62 *Montagne*

p.55 *Cavalier sur son cheval, aquarelle et encre*

Zazi chez les Korawäi

p.110, *Bienvenue en terre inconnue*, en Nouvelle Papouasie, producteur F. Lopez, réalisateur P.Stine, Découvertes - France – 2009.

ZIEM Félix

Album en Russie 13,2x20,3 cm, rf 6074, vers 1843-44, CAG Louvre, Paris. photo ND

p.2 f°1r Page de garde Z,I,E,M, plume et encre noire.

p.16 f° 38 *Loge au théâtre*, aquarelle sur papier bistre.

p.22 f°33 *Souvenir de Bourgogne*, plume et encre noire.

p.38 verso de la couverture, photo portrait argentique.

p.53 f°55 *Limace*, crayon sur papier blanc rapporté, 4x13 cm.

p.76 f°4r *Une procession nocturne le jour de Pâques*, plume et encre noire, rehauts de gouache blanche sur fond ocre.

p.76 f°10r *Au soleil couchant, deux personnages se saluant en bord de mer*, gouache blanche, orange, lavis d'encre brune.

p.92 f°20r *Calèche à Saint Pétersbourg*, plume et encre noire.

p.94 f°106 *Dessin allographe*, plume et encre noire.

Carnet en Italie, 9,5x12,5 cm rf 36036, vers 1841, CAG Louvre, Paris. photo ND

p.18 f°32r, *Eruption du Vésuve*, crayon graphite.

Carnet à Istanbul, 10 x15 cm, rf 6075, vers 1861, CAG Louvre, Paris. photo ND.

p.19 f°15 *Constantinople 28 juillet 1861*, crayon graphite.

p.92 f°54r *Malle portée par 4 chevaux*, crayon graphite.

ZUBER Henri (1844-1909).

p.61 *Inondations au soleil couchant* (Longs-Prés-les-corps-saints, Somme), *L'art de l'instant*, 2^e Biennale d'aquarelle de Narbonne 1 au 26 octobre 2014.

Table des cahiers d'images

Avant le voyage

- 1-2. *L'atelier du voyage* : ND, B. Dubois, M. Herranz, S. Ledoux, W. Turner, F. Ziem.
3. *Le support mobile* : anonymes, J. Pérréal, L. de Vinci, A. David-Néel.
4. *Dessiner en public* : P. Croux, A. Duclaux, ND, E. Herberstein, T. Lamazou, H. Robert.
5. *Les formats* : ND, Zao Wou Ki, Lapin, N. Witterbroot, J-P. Montmasson.
6. *Le sens du format* : E. Delacroix.
7. *Les dimensions du format* : T. Lamazou, M. Herranz, C. Paccaud.
8. *Accordéon et Séquence* : C. Brugère, N. Durand, Eban, N. Jolivot, T. Lamazou., V. Van Gogh.
9. *La double page* : W. Turner, E. Delacroix.
10. *Le pli central* : ND, T. Lamazou, A. Ouvrier, Renefer, V. Van Gogh.
11. *La double page dans mes carnets*.
12. *La reliure à spirale* : G. Cocco, ND, Eban, T. Lamazou, S. Ledoux.
13. *Le format carré* : ND, B. Murani.
14. *Composer dans le carnet carré* : ND.
15. *Le grain du papier* : ND.
16. *La couleur bistre* : L-A. Crapelet, ND, E. Herberstein.
17. *La couleur du papier : noir* : ND, T. Lamazou.
18. *La mine de crayon dessine ou frotte* : L-A. Crapelet, G. Courbet, ND, A. Ouvrier.
19. *Les valeurs au crayon de papier* : F. Ziem
20. *Fusain spontané ou différé* : G. Courbet, A. Ouvrier, C. Lhopital.
21. *Atmosphère et mouvement* : ND, A. Ouvrier.
22. *L'encre à la plume ou au pinceau* : E. Delacroix, L. Fissore, H. Kanno, M. Méheut, F. Ziem.
23. *Le stylo à bille* : G. Cocco, ND, J. Fabre.
24. *La gouache entre opacité et transparence* : L-A. Crapelet, T. Lamazou.
25. *La gouache* : E. Herberstein, ND.
26. *L'aquarelle sur le motif ou de mémoire* : E. Delacroix
27. *Modeler le visage par l'ombre et la lumière* : ND, T. Lamazou, B. de Miollis, L. de Vinci, L. Yiadom Boakye.
28. *Observation et calcul des proportions du corps humain* : E. Delacroix, A. Dürer, L. de Vinci.
29. *Le visage et le masque* : M. Dumas, E. Herberstein, C. Lévi-Strauss, H. Matisse, P. Loti,
30. *Percevoir la silhouette humaine* : A. Dürer, J. B. Jongkind, P. Loti, Pisanello, W. Turner.
31. *Le corps nu ou vêtu* : E. Delacroix, ND, E. Herberstein
32. *Dessiner la foule* : L-A. Crapelet, E. Delacroix, ND, A. Dürer, M. Herranz, B. de Miollis.
33. *Le perspectographe* : A. Dürer, Fête de la Science, Musée Van Gogh, V. Van Gogh.
34. *Les pages préliminaires au voyage* : ND, M. Fel, S. Ledoux, F. Ziem.
35. *La carte* : J. Kerouac, A. Ouvrier, W. Turner.
36. *Territoire topographique* : ND, N. Jolivot, T. Lamazou, S. Ledoux, M. Montigné.

Pendant le voyage

37. *Le miroir dans l'art* : M. Pistoletto, R. Morris, Y. Ono, J. Van Eyck, D. Vélasquez.
38. *Le miroir dans l'installation* : R. Morris, M. Pistoletto.
39. *Le miroir dans le carnet* : G.H. Breitner, ND, A. Ouvrier.
40. *Le carnet comme miroir* : E. Delacroix, A. Dürer, J.B. Jongkind, L. de Vinci.
41. *L'autoportrait dans le carnet* : A. Ouvrier.
- 42-43. *Le Je du carnet* : Courbet, E. Delacroix, ND, N. Jolivot, S. Ledoux, A. Ouvrier, Troub's, C. Van Teeselin.
44. *Portraits réciproques* : S. André, ND, M. Herranz, T. Lamazou, A. Sen.
45. *Portraits consentis* : ND, A. Ouvrier, D. Roudeau.
46. *Portraits des guides et interprètes* : C. Brugère, E. Delacroix, ND.
47. *Echanges de regards* : A. Dürer, T. Lamazou, S. Ledoux.
48. *Croiser le regard d'un inconnu* : E. Delacroix, A. Dürer, P. Gauguin.
49. *Portraits rapprochés* : A. Dürer, T. Lamazou, S. Ledoux, D. Roudeau.
50. *Rencontres sur la page, portraits doubles* : ND, A. Dürer, T. Lamazou.
51. *Portraits de type* : E. Delacroix, ND ;
52. *Portraits dérobés* : A-M. Bordes, ND, P. Gauguin.
53. *Portraits de carnettistes* : ND.
54. *Echange d'expériences* : T. Lamazou, C. Levi-Strauss.
55. *Portraits animaliers* : ND, E. Delacroix, A. Dürer, L. de Vinci, Rembrandt, W. Turner, Zao Wou Ki, F.Ziem.
56. *Etude éthologique dans le carnet* : ND, E. Delacroix, W. Turner.
57. *Le cheval machine ou compagnon* : E. Delacroix, A. Dürer, ND, C. Paccaud, Zao Wou Ki.
58. *L'éléphant animal sauvage et symbole de puissance* : S. Ledoux, ND, Francisco d'Ollanda, d'après Raphaël.
59. *Dessiner l'eau* : A. Dürer, L. de Vinci, W. Turner.
60. *La Méditerranée de Delacroix*.
61. *La couleur de l'eau* : J.B. Jongkind, T. Lamazou, A. Ouvrier.
62. *L'eau dans mes carnets*.
63. *La pluie dans le carnet* : ND, T. Lamazou, H. Zuber.
64. *La neige dans le carnet* : C. Brugère, M. Montigné, Zao Wou Ki.
65. *La neige dans mes carnets*.
66. *La vision éloignée* : T. Lamazou, M. Méheut, W. Turner.
67. *La vision panoramique* : E. Delacroix, A. Ouvrier.
68. *Paysages filés ou pausés* : E. Delacroix, ND, He Yifu.
69. *Basculer son point de vue* : A. Dürer, ND.
70. *L'échelle du motif* : A. Dürer, S. Rousseau, H. Sorbé.
71. *La danse rythme la page* : ND, E. Delacroix, A. Ouvrier, W. Turner.
72. *La page danse* : ND, R. Schaepman.
73. *Noter le son, étudier l'instrument* : E. Delacroix, J.B. Jongkind, A. Ouvrier, D. Roudeau, W. Turner.
74. *Noter l'ambiance sonore* : P. Amoudry, ND.
75. *Dessiner vite et aller à l'essentiel* : E. Delacroix, ND, B. de Miollis, W. Turner.
76. *Etudes multiples* : W. Turner, J.B. Jongkind, ND.
77. *Dispositifs et méthodes de la série* : E. Delacroix, A. Ouvrier.
78. *Mes folios filent la série*.
79. *Noter la pénombre* : B. de Miollis, A. Ouvrier, W. Turner, F. Ziem.
80. *Peindre de nuit* : A. Ouvrier, B. De Miollis.

81. *Voir dans le noir* : ND, T. Lamazou.
82. *La couleur comme mémoire de l'instant* : E. Delacroix, W. Turner.
83. *Couleur objective ou subjective* : M. Méheut, M. Montigné, A. Ouvrier, W. Turner.
84. *Le motif inspire ma technique* : ND.
85. *Texte et images dialoguent* : E. Delacroix, V. Hugo, V. Van Gogh, L. de Vinci.
86. *Le dialogue du texte et de l'image* : N. Bouvier, ND, E. Mazzocut, Renéfer.
87. *L'album s'approprie les objets* : E. Delacroix, A. Dürer, J.B. Jongkind, A. Ouvrier.
88. *Les objets étudiés dans leur contexte* : A. Ouvrier.
89. *L'objet comme sujet* : A-M. Bordes, ND.
90. *La photographie documente le carnet* : P. Gauguin.
91. *Le carnet recueille les photographies* : ND, A. Ouvrier, F. Pessin, B. Pilorguet, S. Ledoux.
92. *La photographie inspire le dessin* : A-M. Bordes, ND, T. Lamazou.
93. *La photographie comme regard parallèle* : ND, M. Montigné.
94. *Le carnet, recueil d'écritures allographiques* : E. Delacroix, ND, B. Pilorguet, F. Ziem.
95. *Le carnet et les transports* : E. Delacroix, W. Turner, L. de Vinci, F. Ziem.
96. *Le carnet observe les autres passagers du train* : J. Alessandra, P. Croux, H. Daumier, ND, T. Lamazou, Lapin.
97. *Le carnet sur la route* : ND, T. Lamazou, Lapin, F. Pessin.
98. *Le carnet sur les fleuves* : ND, N. Jolivot.
99. *Le carnet dévoile l'espace intime* : E. Delacroix, T. Lamazou, P. Loti.
100. *Le carnet explore l'espace intérieur* : ND, A. Goldschmitt, A. Ouvrier.
101. *Le carnet s'ouvre sur l'espace public* : ND, M. Herranz, C. Paccaud.

Après le voyage

102. *Le carnet recueille les indices culturels du voyage* : ND.
103. *Prélèvements naturels et indices naturels* : ND, T. Lamazou, S. Ledoux.
104. *Les devises mise en page* : V. Alligier, ND, M. Fel, C. Guénot, S. Ledoux.
105. *L'art détourne les devises* : anonyme, J. Favre, R. Tiravanja.
106. *La couverture du carnet* : P. Gauguin, E. Mazzocut.
107. *La couverture frontispice* : ND, N. Jolivot, T. Lamazou, S. Ledoux.
108. *Livre d'artiste et livre objet* : P. Alechinsky, T. Auerbach, C. Audlauer, T. Perreton.
109. *Reliures anciennes et contemporaines* : Biennale de reliure de Riom.
110. *Le carnet médiateur* : émission *Bienvenue en terre inconnue*, Zazie.
111. *La conservation des carnets* : E. Delacroix, ND, A. Ouvrier.
112. *Des carnets à feuilleter ou non* : C. Brugère, B. Klène.
113. *L'exposition du carnet* : P. Amoudry, N. Bouvier, B. Dubois, N. Jolivot, Lapin.
114. *Exposition des carnets* : P. Amoudry, N. Bouvier, C. Brugère, B. Dubois, N. Jolivot, Lapin.
112. *Les facsimilés* : E. Delacroix, Renéfer, V. Van Gogh.
115. *Les images du carnet transposées sur d'autres supports* : A. Dürer, W. Turner.
- 116-117. *Les images du carnet embryons d'œuvres d'atelier* : L-A. Crapelet, E. Delacroix, T. Lamazou.
118. *Les images du carnet transposées sur d'autres supports* : E. Delacroix, L. de Vinci.
119. *Les images des carnets investissent l'espace public* : Cité de la Création, ND.

Table des matières

Prologue	9
Entrée en matière : Une recherche nécessaire.....	15
Première partie : Avant le voyage le carnet périscope.....	25
<i>Chapitre I. L'urgence de partir</i>	<i>27</i>
1. Partir pour revenir, voyager n'est pas migrer	29
2. Le voyage : une impérieuse nécessité ?.....	32
3. Inspiration et savoir-faire à l'épreuve du voyage.....	34
4. Être prêt à échanger avec l'Autre	37
5. Négocier avec la déstabilisation	40
6. Se familiariser avec le parler autochtone ?	42
7. Voyager en solitaire, à deux ou de concert ?	43
<i>Chapitre II. Se préparer à dessiner en voyage</i>	<i>49</i>
1. Une question de support	49
2. Le support = une programmation ?	51
3. Carnettistes à l'épreuve des formats normés	57
4. Concilier le dessin et l'écriture au jour le jour et page à page.....	65
5. Folios libres et brouillons premiers jets indépendants.....	66
6. Le blanc de l'album, structure vierge et fil conducteur.....	68
7. Relier les folios ?	69
8. Choisir le papier selon l'esprit souhaité	71
8.1. La couleur du papier.....	72
8.2. Le grain du papier	73
8.3. L'épaisseur du papier	73
9. Saisir l'opportunité de supports inconnus	74
10. Fabriquer un support à sa mesure	75
12. Craie sèche, fusain ou pastel : maîtriser le poudreux	80
13. La gouache, médium opaque.....	83
14. L'aquarelle, magie des pigments : entre tradition et innovation	85
15. Le rangement idéal	90
<i>Chapitre III. Entraîner son regard</i>	<i>92</i>
1. Regard et point focal	92
2. Entre bords et centre, le balayage visuel	93
3. Stéréovision, projection et surface plane.....	94
4. La silhouette, paradigme et proportions de la présence humaine	96
5. Le savoir graphique au service de la rencontre	99
6. Signifier le temps et l'heure	101
7. Dépeindre, prélever et rapporter.....	102
9. Un format peut tenir lieu de boussole.....	103

10. La notation calligraphique appropriée	104
11. La surface du support et le temps disponible correspondent-ils?	106
12. L'ombre pour mieux dire la lumière	107
<i>Chapitre IV. Se préparer à l'échange.....</i>	<i>110</i>
1. Se préparer à recevoir	111
2. Notre corps comme véhicule, échelle et baromètre	115
3. S'ouvrir au monde alentour, et renaître à soi-même.....	117
Deuxième partie : Pendant le voyage le carnet - miroir en mains	119
<i>Chapitre I. Le carnet, recueil en temps réel et miroir de l'expérience</i>	<i>121</i>
1. La métaphore du miroir.....	121
2. Le miroir à l'œuvre et mise à distance, « ici et maintenant ».....	126
3. Le carnet crypto - portrait.....	128
4. Le JE du carnet	130
<i>Chapitre II. À la rencontre de l'Autre.....</i>	<i>137</i>
1. Le regard de celui venu d'ailleurs	137
2. Le portrait réciproque	141
3. Le regard, médium d'échanges et de négociations.....	143
4. Les "types" à l'épreuve du portrait.....	149
5. Ressemblance du sujet et reconnaissance du carnettiste	155
6. Portraits en série, promesses d'œuvres plus abouties	157
7. Les portraits animaliers	158
<i>Chapitre III. Dessiner sur le support mobile première mise à distance de l'expérience vécue</i>	<i>163</i>
1. S'imprégner de son environnement et trouver son rythme.....	163
2. Le temps disponible définit format et matérialité du support.....	168
3. Transcrire le fugace et l'éphémère	170
4. Dextérité et imagination sont requises.....	175
5. Faire entrer le paysage dans la feuille.....	177
6. La couleur objective ou subjective sur le motif.....	181
<i>Chapitre IV. Un objet manipulé.....</i>	<i>186</i>
1. La dimension haptique du carnet.....	186
2. Un support complexe.....	189
3. Carnet reliquaire et sublimation du butin de voyage	190
4. Études d'objets, une ambition documentaire.....	194
5. Le carnet espace de méditation en voyage et laboratoire de recherche	196
<i>Chapitre V. Le regard rétrospectif du plasticien sur son travail.....</i>	<i>198</i>
1. Le réel mis à distance, l'image et le titre	198
2. Convoquer les héritages artistiques en voyage	203
3. Contempler et jauger sa propre trace	206
4. La représentation à l'épreuve du nouveau et de l'inconnu	207
5. La photographie comme un regard parallèle	216

Troisième partie : Après le voyage le carnet comme rétroviseur et aide-mémoire du voyage	223
<i>Chapitre I. La rétrovision</i>	225
1. La métaphore du rétroviseur	225
2. La fonction rétrospective du carnet est idiosyncrasique	226
3. Le carnet offre une rétro vision kaléidoscopique	230
<i>Chapitre II. Retour à l'atelier, carnet et postproduction</i>	235
1. Retoucher	235
2. Finir ou opter pour le <i>non finito</i> .	238
3. Page vacante, respiration	243
4. Ordonner le récit	246
5. L'objet qui a voyagé ou le carnet portulans	248
6. La première de couverture : mise en valeur ou protection ?	251
7. Viser le livre d'artiste ou livre pauvre ?	253
8. Aux frontières du lisible et du visible	255
9. Une œuvre autobiographique	258
10. Vendre le carnet original	261
11. La série de carnets	262
12. L'exposition du carnet	264
13. La promesse d'une œuvre	268
<i>Chapitre III. La boîte noire du voyage</i>	272
1. La reconnaissance de la valeur du carnet	272
2. Le carnet est-il un tout indivisible?	275
3. La restauration de l'objet qui a voyagé	277
4. Un outil comme œuvre d'art ?	279
Conclusion	285
Bibliographie	295
Annexes	307
Annexe 1. Entretien avec Titouan Lamazou	309
Annexe 2. Enquête auprès de carnettistes en 2010-2011	315
Annexe 3. Monographies	334
Index des noms propres	347
Index des illustrations	351
Table des cahiers d'images	369