

Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique

Genre intermédial, quête et diffusion du voyage

« authentique »

Pascale Argod

Volume 30, Number 1, 2011

Ciné-tourisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012115ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012115ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0712-8657 (print)

1923-2705 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Argod, P. (2011). Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : genre intermédial, quête et diffusion du voyage « authentique ». *Téoros*, 30(1), 119–127. <https://doi.org/10.7202/1012115ar>

Article abstract

Compte rendu du témoignage vécu du voyageur, le carnet de voyage se déclinerait aussi sous diverses formes audiovisuelles : l'émergence des arts graphiques dans l'oeuvre cinématographique, des séries télévisuelles de carnets de voyage, du documentaire de création d'un périple à la quête ethnographique ou encore du reportage d'expéditions naturalistes à visée « scientifique ». Par son regard sensible sur le monde et le voyage, le carnet de voyage interroge le réel dans son ambivalence entre documentaire de création et fiction. Autobiographie filmée d'un périple original, le carnet de voyage cinématographique est emprunt de l'héritage du cinéma ethnographique de Jean Rouch et de la transgression des frontières entre documentaire et fiction. Il serait un documentaire de création sur le thème d'un périple à la quête ethnographique ou de l'anthropologie du voyage, voire une fiction dans le style des road movies à la quête de l'errance et de soi. Ce médium pourrait-il promouvoir un « tourisme authentique » ? À travers un corpus d'une quarantaine d'exemples, nous allons essayer de dresser les facettes du « carnet de voyage », puis de définir ce genre hybride comme un ciné-tourisme tourné vers le voyage authentique.

Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique

Genre intermédial, quête et diffusion du voyage « authentique »

Pascale ARGOD

Docteure en sciences de l'information et de la communication
Université de Bordeaux IV
pascale.argod@u-bordeaux4.fr

RÉSUMÉ : Compte rendu du témoignage vécu du voyageur, le carnet de voyage se déclinerait aussi sous diverses formes audiovisuelles : l'émergence des arts graphiques dans l'œuvre cinématographique, des séries télévisuelles de carnets de voyage, du documentaire de création d'un périple à la quête ethnographique ou encore du reportage d'expéditions naturalistes à visée « scientifique ». Par son regard sensible sur le monde et le voyage, le carnet de voyage interroge le réel dans son ambivalence entre documentaire de création et fiction. Autobiographie filmée d'un périple original, le carnet de voyage cinématographique est emprunt de l'héritage du cinéma ethnographique de Jean Rouch et de la transgression des frontières entre documentaire et fiction. Il serait un documentaire de création sur le thème d'un périple à la quête ethnographique ou de l'anthropologie du voyage, voire une fiction dans le style des road movies à la quête de l'errance et de soi. Ce médium pourrait-il promouvoir un « tourisme authentique » ? À travers un corpus d'une quarantaine d'exemples, nous allons essayer de dresser les facettes du « carnet de voyage », puis de définir ce genre hybride comme un ciné-tourisme tourné vers le voyage authentique.

Mots-clés : Documentaire, intermédialité, autobiographie, authenticité, reportage.

Des productions cinématographiques constamment innovantes cherchent à étonner et à séduire un spectateur toujours plus exigeant dans ses goûts et ses choix d'images. Des formes dites « hybrides » émergent pour le satisfaire. Ainsi, après la diffusion du « docu-fiction », nous assistons à l'essor des arts graphiques dans l'audiovisuel. Le genre « carnet de voyage » en serait l'instigateur et ferait en effet référence au genre éditorial d'album proposé en librairie, qui a connu un fort succès depuis les années 2000. Il semblerait cependant que le carnet de voyage soit une œuvre cinématographique à part entière, voire ancienne, au carrefour d'emprunts et d'héritages artistiques et littéraires fort variés. Le carnet de voyage se déclinerait sous diverses formes audiovisuelles afin de rendre compte du témoignage vécu du voyageur : l'émergence des arts graphiques dans l'œuvre cinématographique a cédé la place aux séries télévisuelles de carnets de voyage. Deux tendances semblent se dessiner : le documentaire de création d'un périple à la quête ethnographique et le reportage d'expéditions naturalistes à visée « scientifique ». Comme pour définir le genre du carnet de voyage, les notions d'objectivité et

de subjectivité, et surtout de regards et de points de vue, sont déterminantes pour différencier les formes du documentaire et du reportage. Le carnet de voyage interroge le réel dans son ambivalence entre documentaire de création et fiction du fait de son regard sensible sur le monde. Le point de vue du voyageur est en effet au centre des problématiques qui définissent le documentaire de création et l'anthropologie du voyage. Le carnet de voyage cinématographique découlerait de l'héritage du cinéma ethnographique de Jean Rouch et de la transgression des frontières entre documentaire et fiction dans le cas de l'autobiographie filmée d'un périple original. Ce médium semblerait offrir, à travers une palette de déclinaisons de « carnets de voyage » et de points de vue des cinéastes que nous allons évoquer, un regard nouveau sur le voyage à la rencontre des cultures et des hommes par un désir de tourisme plus authentique. En somme, il s'agit d'un genre de ciné-tourisme qui porte vers la rencontre de l'Autre. Celle-ci est au cœur de l'essai de déclinaison typologique et des notions ci-dessous, qui nécessitent réflexion, analyse et discussion, en somme un recul critique.

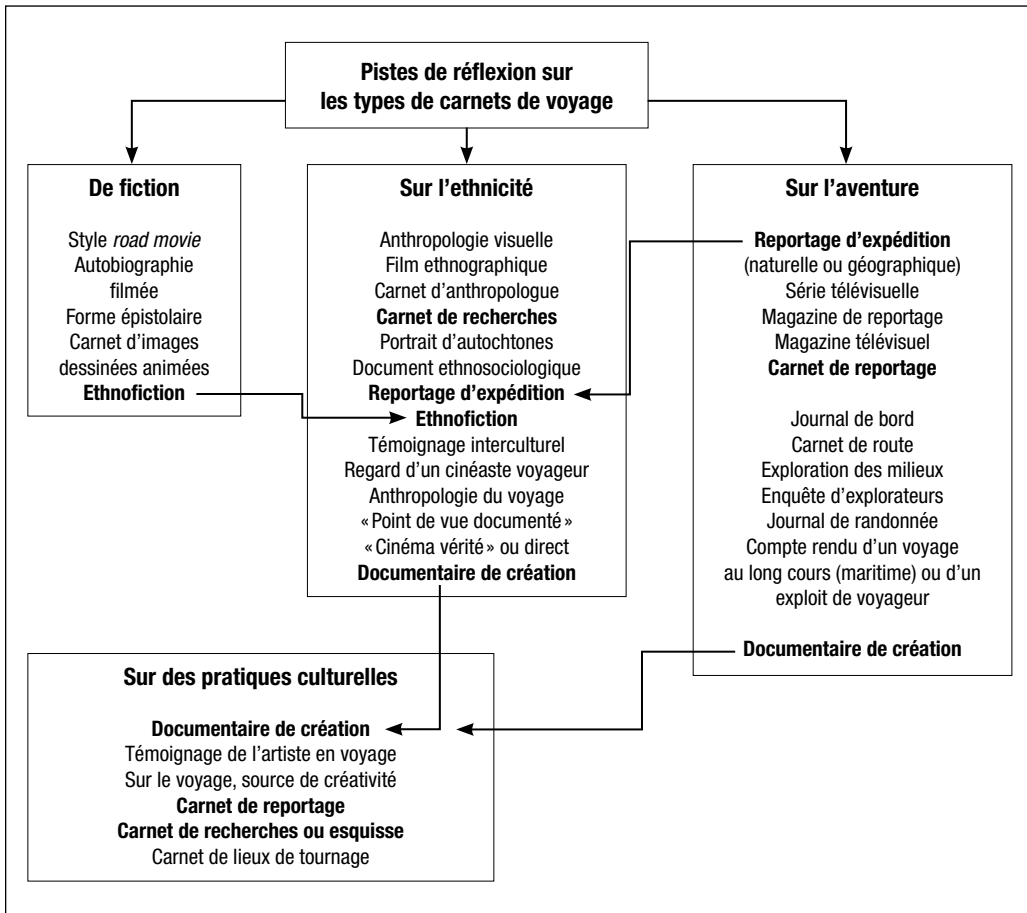


ILLUSTRATION 1 :
Pistes de réflexion sur les types de carnets de voyage
(source : l'auteure).

Le carnet de voyage, un compte rendu du témoignage vécu du voyageur

Lorsque nous évoquons le carnet de voyage, nous pensons surtout aux films *L'Inde fantôme*, *réflexions sur un voyage* et *Calcutta*, de Louis Malle, réalisés en 1968, qui sont remarquables pour la justesse du commentaire et pour la vérité des images qui ont imprégné les générations de documentaristes. Dès le milieu des années 1950, le genre semble émerger avec les œuvres de Jean Rouch, qui recherche une anthropologie partagée à travers un « cinéma direct » que sembleraient illustrer les carnets de voyage. Au fil des œuvres postérieures, nous remarquons un panel de styles et des points de vue variés pour rendre compte du voyage, si bien que ce genre émergent et hybride qu'est le carnet de voyage ne cesse de poser problème non seulement par ses héritages littéraires, mais aussi par ses implications cinématographiques.

L'émergence des arts graphiques dans l'œuvre cinématographique

Le peintre et voyageur Titouan Lamazou a fait connaître le genre éditorial du carnet de voyage en 1998 et en 1999 avec ses deux albums : *Carnet I* et *Carnet II*. Dix ans après le succès de son album de voyage en librairie, en 2007, il réalise un carnet de voyage sous la forme audiovisuelle, composé de portraits à l'aquarelle et d'interviews de rencontres

de femmes d'exception (*Zoé, Zoé, Femmes du monde*). À chaque rencontre, Titouan Lamazou les a peintes, dessinées, photographiées, livrant d' uniques et émouvants portraits de femmes, révélateurs de l'évolution de nos sociétés au-delà des différences culturelles. Ici, il s'agit de suivre le parcours d'un artiste voyageur à travers un pays et son cheminement artistique pour réaliser, au fil des routes et des pages, son carnet de croquis. Le regard sensible du peintre retranscrit ses impressions, ses émotions et ses échanges à travers le dessin : dix films documentaires dessinés réalisés par Gédéon Programmes nous permettent d'appréhender la quête artistique de six illustrateurs-voyageurs à travers une destination. Ils deviennent reporters-dessinateurs et nous font découvrir un pays à travers leur regard, leurs croquis, dessins et aquarelles, sous l'œil de l'artiste nomade. Dernièrement (2010), *Madagascar, carnet de voyage*, de Bastien Dubois, propose un carnet d'images animées, soit une transposition du carnet album vers le numérique.

Trois séries de carnets de voyage « hors normes » diffusées sous la forme télévisuelle

Priscilla Telmon est à l'origine de la série documentaire *Le sens de la marche* (2005), qui comporte notamment l'épisode *Voyage au Tibet interdit* (2005 et 2006) et qui a pour but de valoriser la marche comme le meilleur moyen de découvrir

un pays, propos repris par des voyageurs comme Terres d'Aventure qui en font le credo d'un tourisme authentique. Elle rend compte de son périple de marcheuse, de son endurance de sportive et de son cheminement intérieur, et renoue ainsi avec la tradition des grandes expéditions passées afin de découvrir si le Tibet d'aujourd'hui ressemble à celui de l'illustre exploratrice Alexandra David-Neel. Le carnet de voyage se veut authentique, vécu, vrai, hors des clichés et des stéréotypes du voyageur touriste, car l'actrice essentielle est la voyageuse Priscilla Telmon. Elle se réfère à sa guide spirituelle, Alexandra David-Neel, dont elle cite des passages de ses récits de voyage, et interroge son imaginaire et ses impressions ainsi soumis à la réalité du Tibet. Le carnet de voyage n'est-il pas en effet le média de cette confrontation à nos lectures, à notre littérature intérieure, à nos mythes autour d'un pays ?

Seul avec sa carte et sa boussole, le cycliste découvre aussi le monde comme un routard livré à lui-même. Son nomadisme a pour but de rencontrer l'Autre. Antoine de Maximy est à l'origine d'une série de 12 documentaires intitulée *J'irai dormir chez vous* (2004-2007) dans laquelle il incarne le routard qui sillonne la planète avec un sac à dos, et qui s'invite à dormir chez les gens pour partager leur quotidien et découvrir les us et coutumes de l'accueil local. Tenant un véritable carnet de voyage quotidien de globe-trotter, il nous fait vivre son cheminement, souvent en vélo. La réalisation de ce compte rendu de l'expérience du voyage repose sur un principe innovant qui permet d'introduire le contrechamp avec la mise au point de trois caméras : une première est fixée juste en dessous de l'épaule qui filme la scène dans une vue proche de la subjectivité ; la deuxième est fixée sur un bras accroché à la taille et permet de filmer les réactions de trois quarts du cycliste ; tandis que la troisième est une petite caméra de poing fixée sur un pied pour faire des plans larges ou confiée aux hôtes. Le cycliste n'est pourtant qu'un simple reporter, au sens « témoin » du terme ; sa technique est héritée de Jean Rouch, connu pour sa caméra sur l'épaule. Il produit un nouveau compte rendu de voyage sous la forme d'un long métrage, *J'irai dormir à Hollywood* (2008), dans lequel il traverse les États-Unis sur le modèle du roman *Sur la route*, de Kerouac, dans le but de se faire inviter par une star du cinéma.

Dans ce rapport intime à l'Autre et à la découverte des us et coutumes que nous venons d'apprendre, l'animateur de télévision Frédéric Lopez propose au spectateur de suivre un invité dans sa découverte. Il ne narre pas son propre voyage mais celui de son invité : son intervention est celle du médiateur ou de l'anthropologue qui analyse la situation, précise le questionnement de l'invité et apporte sa connaissance de la culture du peuple visité. La mise à distance et l'analyse de la situation vécue sont facilitées par son entremise didactique qui propose une vulgarisation ethnographique indispensable au spectateur grand public et qui montre qu'ailleurs d'autres visions de la vie et de la société existent. Lopez le fait à travers un documentaire subjectif d'un artiste qui part les yeux bandés vers une destination lointaine, car il a « rendez-vous en terre inconnue » avec un peuple au mode de vie différent du sien. La démarche souhaite sensibiliser à la différence culturelle, vécue et ressentie au contact des autres, comme un ethnologue l'expérimente pour comprendre des sociétés dites

« primitives », mais bien plus développées par leur conception des rapports humains, sociaux et familiaux plus près de la nature que les nôtres. Ce paradoxe est vécu par l'artiste invité qui se questionne sur nos modes de vie et de pensée : nous comprenons en quoi la liberté de vivre selon d'autres critères, ou des usages et coutumes différents, est précieuse pour la préservation de peuples menacés par la mondialisation et par la disparition de leur territoire et de leur environnement naturel. Le réalisateur appliquerait « l'anthropologie partagée » énoncé par Jean Rouch.

Le carnet de voyage ou « carnet de reportage », une tendance télévisuelle d'un regard original sur l'Ailleurs

Comment définir le carnet de voyage ? Comme un reportage à partir d'un voyage vécu ou comme une narration de la route, objet du voyage ? Ou bien le voyage est-il la vérification des lectures de voyage et la recherche du mythe de l'aventure ? Les *Carnets de voyage* de l'émission *Envoyé spécial* sur France 2, la série documentaire *Les routes mythiques d'Échappées belles*, sur France 5 et le magazine *Faut pas rêver dans les pas de Jules Verne* diffusé sur France 3 offrent quelques exemples français de cette tendance. *Faut pas rêver dans les pas de Jules Verne* est construit sur l'objectif de confrontation de l'imaginaire romanesque à la réalité du voyage vécu. Ce magazine de presse tournée vers le reportage rassemble des points divergents sous la forme de courts reportages au fil de l'itinéraire poursuivi par le héros du roman de Jules Verne à travers le monde, soit une vingtaine de pays de 2008 à 2009. Le présentateur se fait voyageur et présente au fil des sept étapes de l'itinéraire géographique et de la narration du roman le reportage correspondant au lieu évoqué. Il offre ainsi un point de vue contemporain sur le pays dont il commente les mutations économiques, sociales ou technologiques, ou les caractéristiques pittoresques de l'époque et qui sont encore vivantes de nos jours. Vivre un voyage comme un parcours initiatique sur les traces d'un personnage puis le retranscrire ne serait-il pas une des caractéristiques du carnet de voyage ? Cependant, peut-on opposer le documentaire au magazine de reportage ? Le documentaire proprement dit découlerait d'une réflexion de fond et poserait de vraies questions, sans d'ailleurs y apporter forcément des réponses. Le magazine de reportage appartiendrait au genre journalistique et donnerait une vue de la réalité, un point de vue, donc une subjectivité. Dès 1955, Chris Marker avait d'ailleurs ouvert la voie « au carnet de reportage » avec *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettres de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1960) et *Cuba si* (1961).

Le documentaire qui est « un cinéma faisant création du réel » (Mauro, 2005) se tourne ainsi vers la quête ethnographique pour rendre compte de changements sociaux et culturels, et pour garder le souvenir des traces d'un passé révolu ; l'audiovisuel a été l'outil de la mémoire et de la conservation du patrimoine culturel à partir des années 1970. Par exemple, Jean-Claude Bringuier a tourné en 1978 dans les Pyrénées, en Languedoc et dans les Alpes afin de réaliser les films *Des paysans* et *Le dernier battage*. Le premier est une fresque de la vie des paysans et de leur amour pour la terre, leur respect pour la nature ; et le second se déroule en 1971 dans un village

de la Creuse et décrit la vie rurale collective des femmes. Ils offrent les derniers témoignages d'un monde empreint de traditions rurales, de fêtes et de vie communautaire en déclin. À l'origine du film documentaire moderne ou « cinéma vérité », Raymond Depardon s'est inspiré de ces documentaires pour retranscrire un long voyage cinématographique de dix ans de tournage débuté en 1998. C'est un triptyque sur la France rurale intitulé *Profils paysans*, regroupant *L'approche du quotidien ou les années déclin* (2006), *Le quotidien* (2008) et *La vie moderne* (2008), tous de Raymond Depardon, qui rassemble images d'archives et photographies, notamment sur les Cévennes. Sa caméra se fait observatrice au fil des pas des campagnards rencontrés. Le titre du premier film, *L'approche*, rend compte de cette démarche participative. Le genre télévisuel carnet de voyage serait apparu dans les années 1950 pour se démarquer du documentaire cinématographique et d'expérimenter de nouvelles formes (Delavaud, 2009). À titre d'exemples de ce type de carnet, mentionnons *Le magazine des explorateurs*, de Pierre Sabbagh, *Les Croquis* (1957-1962), de Jean-Claude Bringuier et Hubert Knapp, ou la série *À la découverte des Français* (1950), de Jacques Krier et Jean-Claude Bergeret. Dans cette lignée éditoriale à vocation ethnographique, l'émission *Dans la nature avec Stéphane Peyron* est le résultat de quatre ans de tour du monde, de 1993 à 1997, qui ont inspiré 20 reportages pour sensibiliser le spectateur aux peuples qui vivent en harmonie avec la nature. L'animateur propose de partager la vie quotidienne de sept familles de pays différents. Autre expérience à la rencontre de la différence culturelle et d'autres modes de vie menacés, le film *Le dernier trappeur* (Nicolas Vanier, 2004) prend la forme d'un carnet de voyage fictif consacré à la vie d'un trappeur. Le réalisateur s'inspire de la vie de Norman Wintler, le dernier trappeur du Nebraska.

Yann Arthus-Bertrand a proposé une exposition de portraits vidéo rapportés des quatre coins de la planète. Ce nouveau type de carnet de voyage audiovisuel serait hérité de la tradition de l'album de portraits de peuples différents. Le projet *6 milliards d'Autres* (2009), de Yann Arthus-Bertrand, de Sibylle d'Orgeval et de Baptiste Rouget-Luchaire a nécessité, durant six ans de travail continu depuis février 2003, 5 000 interviews, dans 75 pays filmés par six réalisateurs, reposant sur un questionnaire d'une quarantaine de questions : « Il s'agissait de découvrir ce qui nous sépare et ce qui nous lie pour mieux vivre ensemble et comprendre l'Autre » (Arthus-Bertrand, 2009). Les réalisateurs ont abordé des sujets qui touchent chacun d'entre nous tels que la famille, l'amour, le bonheur, puis ce qui nous séparent, comme la guerre, certaines valeurs ou convictions. « Chaque film restitue la richesse d'un dialogue : autour d'un thème commun, chacun répond et réagit à travers son histoire personnelle, les propos se répondent, se confrontent » (Arthus-Bertrand, 2009). L'exposition qui rassemble une vingtaine d'heures de vie racontées face à la caméra, en relation directe, a pour scénographie un village de yourtes qui favorise les déambulations dans le campement du spectateur nomade en abolissant « ce à quoi il se retrouvait confronté dès qu'il se posait au sol, la réalité des frontières instaurées par les hommes, symbole de cette difficulté de vivre ensemble » (Arthus-Bertrand, 2009). Ces réalisations dans leur

diversité relèvent de l'appellation « documentaire de création » ou « film d'auteur » qui privilégie l'expression d'un point de vue singulier à travers un récit fondé sur une expérience du réel à la quête ethnographique.

Le reportage d'expéditions naturalistes à visée « scientifique »

Les comptes rendus d'expéditions scientifiques sont hérités des journaux de bords des navigateurs du XVI^e siècle et des planches naturalistes du XVIII^e siècle. Premiers carnets de voyages tournés vers les sciences naturelles et géographiques, les grands explorateurs sont partis découvrir les *terrae incognitae*. Aujourd'hui, les expéditions scientifiques naturalistes ont pour objectif de sensibiliser à la biodiversité, au changement climatique, à la protection des espèces et des peuples menacés. Ainsi, la Société des explorateurs français organise des expéditions avec l'aide d'organismes de recherche et médiatise ces événements. Par exemple, *La Boudeuse autour du monde* (2006) a rendu compte de cinq escales réalisées par Patrice Franceschi, président de la Société des explorateurs français. D'une escale à l'autre, de l'Amazonie à l'île de Pâques ou à la Polynésie, le mode de vie de l'Autre est ressenti, et la parole lui est laissée. Autres expéditions, à la suite de *Parfum d'aventure* (1997) sur la canopée en 1996, *Portés disparus* (2000) et *Le mystère de Vanikoro* (2000) qui partent sur les traces de Lapérouse en 2000, Yves Bourgeois mène une enquête historique au fil des objets retrouvés depuis 1826 et des restes des épaves de *L'Astrolable* et *La Boussole*. La description, l'analyse scientifique, la narration chronologique sont au cœur de ces carnets de recherches. Les documentaires audiovisuels proposés aujourd'hui s'inscriraient dans cette lignée du journal de bord des géographes et des naturalistes du XVIII^e siècle, et du carnet de voyage des anthropologues du XIX^e siècle pour lesquels l'aquarelle était l'art par excellence du rendu graphique et du reportage dans les magazines du début du XX^e siècle. Ainsi, dans la lignée des géographes explorateurs, les expéditions *Ultima Cordillera, au cœur des tempêtes* (2005) et *Ultima Cordillera, aux origines du monde* (2005), réalisées par Christian Clot, proposent la découverte de la Cordillera Darwin au prisme de l'exploit sportif autant que de la contemplation des paysages grandioses.

Une réflexion sur les formes du documentaire et du reportage

Il serait utile à notre analyse d'apprécier les formes du documentaire (terme apparu en 1926 pour dénommer le film *Moana*, de Robert Flaherty, fondé sur la réalité) et du reportage, comme peut le proposer l'ouvrage *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire* (Niney, 2002); d'appréhender la genèse du film documentaire, comme le commente Gauthier dans son ouvrage *Le documentaire, un autre cinéma* (Gauthier, 2000); et d'analyser les problèmes du documentaire avec « une lecture documentariste » (Gauthier, 2000), comme Roger Odin l'exerce sur l'exemple *Notre planète, la terre* d'Achille-Pierre Dufour (1947). Roger Odin (2000 : 127-138) a proposé d'envisager le documentaire en situation de réception : un spectateur de film adopte, en fonction des « consignes de lecture » implicites

ou explicites que propose le film, un mode de perception et de compréhension « documentarisant » ou « fictionnalisant ». Dans le documentaire, les statuts d'auteur et de narrateur sont généralement confondus. Ce qui est donné à voir est une représentation du réel : « Le cinéma, c'est le constat d'une illusion », selon le cinéaste Welles, et « tout film est un film de fiction » (Welles, cité par Metz, 1975). Toutefois, ce n'est pas la fiction qui est la preuve du réel, c'est plutôt le contexte dans lequel l'image est produite qui renseigne sur le degré de vraisemblance du réel produit, voire le degré d'authenticité qui sert de preuve. Le voyage sur le terrain fait du carnet de voyage un genre factuel qui s'inscrit dans la démarche documentaire qui doit faire reculer nos représentations antérieures et les stéréotypes que nous véhiculons afin d'appréhender la vérité. Il s'agit de mobiliser l'imaginaire qui est alors soumis à l'épreuve du réel (Gérard Leblanc, 1997, r. 2002a et b). Il s'oppose au reportage qui se caractérise par son immédiateté et retranscrit l'action sans savoir la portée de ce qu'elle véhicule.

Dans les deux cas, documentaire ou reportage, il s'agit, de toute façon, pour le cinéaste de réaliser des prises de vues au plus proche de l'expérience vécue et donc du réel pour constituer « un document », souvent ethnosociologique pour le carnet de voyage. Aucune image n'est fidèle au réel. Elle l'est seulement aux intentions du producteur, car les images cachent autant qu'elles montrent. De plus, tout regard suppose une subjectivité au service d'un projet. C'est donc l'intention qui prime sur le rendu : l'essai de reflet du réel et la recherche de la vérité. La qualité du regard, dans sa pertinence et sa sensibilité, détermine la dimension réflexive, le point de vue (Boillat, 2006) est donc déterminant. Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1930) parle de « point de vue documenté » pour définir le moment où la construction par le cinéaste d'une vision subjective rencontre le rapport au réel. Laurent Véray (2006 : 306) ajoute que « c'est sur sa capacité à transformer et à dépasser le réel, à faire création du réel, que l'on peut évaluer la valeur et la portée de l'écriture documentaire ». Paradoxalement, la fiction peut parvenir à saisir le réel de façon plus efficace. D'ailleurs, J. J. Pasolini (1966, r. 1989) définit la quête de l'objectif comme l'essence du cinéma qui est « la langue écrite de la réalité » (Pasolini, 1966 : 57). Laurent Véray (2006) rappelle que les critères pour distinguer le documentaire de la fiction s'avèrent de plus en plus flous et équivoques : « [L]e reflet du réel, le non-récit, l'absence de scénario, l'absence d'acteur. » (Véray, 2006 : 301) Depuis peu, la fiction documentaire ou docu-fiction correspond le mieux au « documentaire de création » en tant que « cinéma faisant création du réel ». Quant au docudrame, il s'agit d'alternance d'images d'archives et de scènes tournées pour la nécessité du film. François Niney (2002 : 17) remarque l'ambiguïté du rapport subjectif-objectif, de sa relativité et de son inversion au regard de l'appareil médiatique comme l'évoque Pierre Beylot (2005a et b). Les notions de « contrat de communication » (Veron, 1988) plus particulièrement de « contrat de genre informatif » (Charaudeau, 2004) apporteraient un éclairage. Chaque énoncé peut avoir plusieurs valeurs : une valeur référentielle (un état du monde), énonciative (identité et les intentions des interlocuteurs), de croyance (témoigne des jugements sociaux portés sur les êtres et les faits du

monde) (propos explicité dans Charaudeau, 1997). La signification se configure dans un jeu de dits et « de non-dits », d'explicite et d'implicite dont la combinaison témoigne de la visée d'influence du sujet informant (Charaudeau, 2005), donc complexe à déterminer.

Aux origines d'un genre cinématographique à la quête de « l'authenticité » et de « l'art de l'instant »

Une narration d'un cinéaste voyageur, souligné par Pierre Beylot (2005b), est le résultat d'un regard sensible posé sur le monde, une représentation qui peut être scénarisée ou non. Il est indéniable que le voyage ou le propos sur l'Ailleurs a été un sujet cinématographique ancien qui relève d'un héritage littéraire certain : de l'autobiographie à l'ethnographie. La tentation romanesque peut-elle être conciliable avec la définition du genre carnet de voyage ? Existe-t-il des carnets de voyage cinématographiques de fiction ? Dans quelle mesure, l'ethos de la *beat generation* de l'errance d'origine littéraire a-t-il influencé le carnet de voyage ? Ces quelques problématiques facilitent un retour aux sources du carnet de voyage. Une recherche épistémologique ou historique semblerait en effet indispensable pour mieux cerner le genre, étroitement lié aux notions de culture, d'identité culturelle, d'altérité et de transculturel, dans la mesure où il offre « une expérience interculturelle » (Lancien, 2009).

De l'héritage du cinéma ethnographique

Si nous considérons une généalogie du carnet de voyage cinématographique, la référence à Robert Flaherty est incontournable, comme l'a étudié Gilles Delavaud, ainsi que les œuvres de Dziga Vertov. Dans son premier film de 1910, détruit accidentellement, Robert Flaherty prenait des notes visuelles avec sa caméra sur la vie quotidienne des Inuits sans mise en scène, au fil de son périple. Ce carnet d'esquisses et de mémoires élaboré sur le vif semble dans la lignée de l'*Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* de Delacroix, premier carnet de voyage de notes visuelles retranscrites au fil du parcours sans mise en forme ni composition : le déplacement y est visible selon les plans successifs, et les images se succèdent entrecoupées par le blanc de la page dont le fil conducteur n'est que le déplacement de l'artiste. La notion de spontanéité et de « saisir sur le vif » est commune à tous les carnets de voyage quel que soit le médium de diffusion. « Cet art de l'instant qui capte l'immuable dans le fugitif », selon les termes du carnetiste Simon (2007, site Uniterre), amène à rendre compte d'une quête d'authenticité, voire de réel capté par la caméra. Par la suite, en 1922, alors que Robert Flaherty exprimait la volonté de faire un film plus vrai que nature, il a néanmoins scénarisé son film *Nanook of the North*. Il semblerait donc difficile de considérer ce dernier comme un carnet de voyage dans la mesure où les acteurs jouaient une mise en scène. En 1928, Dziga Vertov mit en avant l'idée d'une technique tout entière « au service de la restitution du réel » dans son film *L'homme à la caméra*. Il a théorisé la notion de « ciné œil » (Vertov, 1923), de prise de vue sur le vif et d'improvisation. Plus tard, Jean Rouch s'inspire de ces deux approches qui l'amènent au concept de « ciné-transe ». Nous pourrions la rapprocher des notions de « cinéma vérité » ou de « cinéma direct ».

Dans la lignée de Flaherty et de Vertov, Jean Rouch a marqué l'anthropologie et le cinéma ethnographique avec son film *Les Maîtres fous* (1954) qui obtient le prix de la section ethnographique du festival de Venise de 1957. Cet ethnocinéaste renouvelle la narration cinématographique en filmant en direct et sur le vif avec « une caméra participante » fondée sur les échanges entre le cinéaste et le filmé pour provoquer l'action et la modifier (Rouch, 1978). Il revendique d'ailleurs une anthropologie visuelle dans son ouvrage *La caméra et les hommes : pour une anthropologie visuelle* (Rouch, 1978) dans laquelle l'Autre a sa place et peut s'exprimer. Il transgresse ainsi les frontières qui séparent le documentaire de la fiction pour s'inscrire dans le récit, donc dans la subjectivité, et non dans le reportage soi-disant « objectif » : Il s'agirait « de révéler le réel en exposant la trame fictionnelle aux interférences de la fiction » (De La Véga et Rouch, 2008 : 59). Le commentaire à la première personne est pratique, établissant du coup un regard et une interprétation du réel. De plus, le sujet filmé a la parole en commentant l'action, après l'avoir visionnée. Il sollicite l'univers fictionnel des sujets filmés, ce qu'il nomme « la ciné-transe » (Rouch, 1978). En fait, « le cinéaste redéfinit la place de l'ethnologue en ouvrant la possibilité d'une anthropologie partagée, fondée sur la réciprocité, à défaut d'égalité, entre filmeur et filmés » (De La Véga et Rouch, 2008 : 61). Il brouille les genres et tend vers l'ethnofiction. Il invente un mode interactif, improvisé et spontané, en rupture avec l'observation neutre et soi-disant objective de l'ethnographie. Pour lui, l'ethnologue doit partager l'action, il la vit et la retranscrit donc avec ses impressions et ses émotions. Dans ces travaux d'observation filmée, la caméra devient un carnet de notes sans mise en scène autre que celle du rituel qui est filmé et ouvre la voie aux débuts de l'anthropologie visuelle.

Il semblerait donc que Jean Rouch serait l'instigateur du carnet de voyage cinématographique en France, un « cinéma vérité » ou « cinéma direct » sur le modèle du film qu'il réalise en collaboration avec Edgar Morin, en 1960, intitulé *Chronique d'un été*. Son héritage relève de trois ordres : la fiction sur l'ailleurs la fictive anthropologie partagée et enfin une construction du réel par un cinéma direct. Il serait d'ailleurs pertinent d'analyser un corpus de carnets de voyage pour vérifier cette hypothèse. Son empreinte est en tous cas certaine : de *L'Inde fantôme*, de Louis Malle, jusqu'aux documentaires d'Antoine de Maximy. Le carnet de voyage se définit en effet comme un témoignage sensible sur des instants vécus avec l'Autre dans une quête ethnographique et dans une démarche interculturelle : une œuvre pour laquelle l'aventure du tournage en fait toute sa spécificité, c'est-à-dire un présent capté dans son émergence ou un mode d'intervention sur le réel.

Le documentaire de création et l'anthropologie du voyage

Dans la lignée de Roberto Rossellini, qui propose en 1957-1958 son regard sur l'Inde dans *India* et dans dix épisodes intitulés *J'ai fait un beau voyage*, et dans celle de Louis Malle, certains écrivains ont souhaité traduire leurs impressions littéraires en œuvre cinématographique. À l'écriture et à la littérature épistolaire, certains ont préféré tenter l'autobiographie filmée sous la forme du journal d'un cinéaste en voyage. C'est un

exercice ardu qui concilie les talents de l'écrivain et du cinéaste, mobilisés par les réflexions du voyageur à la quête de l'Autre et surtout de lui-même. Prémices d'une anthropologie du voyage sous la forme cinématographique, le carnet de voyage prend alors toute sa dimension sensible et artistique, une sorte « d'esquisse cinématographique ». Louis Malle réalise, en 1968, *L'Inde fantôme, réflexions sur un voyage* et *Calcutta* qui retrace trois semaines d'immersion dans cette ville, et sept films documentaires sous la forme d'un journal. Caméra sur l'épaule, il filme sans filtre la réalité la plus crue, y compris les lépreux mourant sur les trottoirs. Il alterne les regards-caméra et les plans séquences qui donnent un montage haché traduisant la confusion grandissante du cinéaste confronté à un pays qu'il n'arrive jamais à saisir, à déchiffrer, à comprendre. Un étrange flottement entre documentaire et captation hagarde d'une singulière réalité fit à l'époque scandale, après sa diffusion en Angleterre. En fait, il s'agit d'une réflexion critique sur le carnet de voyage qui ne parvient pas à répondre à la quête de l'auteur. Il essaie en effet d'offrir un document le plus honnête possible en filmant la réalité extérieure sans montage ni effets de montage, en oubliant toute mise en scène : « Il faut parfois aller contre l'image, contre les sensations qui sont dans l'image », explique Louis Malle (1968). « Je suis allé très loin dans le refus systématique d'interpréter. Je me méfiais de mes jugements, de mes choix » (Malle, 1968). Dans le film, les regards d'autochtones vers la caméra font comprendre que les cinéastes sont des intrus : nous regardons à travers le filtre de l'Occidental et percevons donc un regard de l'extérieur. À cela s'ajoute l'improvisation et les instants volés qui sont dus aux cinéastes qui perturbent la réalité : « Et tout à coup, quelque chose pouvait survenir, et parfois, ce qui introduisait une ambiguïté, quelque chose survenait à cause de notre présence, de notre attente » (Malle, 1968). À travers *L'Inde fantôme, réflexions sur un voyage* et *Calcutta*, Louis Malle illustre ce regard sensible et autobiographique sur le monde si spécifique au carnet de voyage.

En 1982, deux films sous la forme épistolaire sont réalisés : *Sans soleil*, par Chris Marker, et *Lettres d'amour en Somalie*, par Frédéric Mitterrand. Ce dernier réalise en effet un film à la manière des récits de voyage du XIX^e siècle dans lequel le voyageur, en voix hors-champ, livre ses impressions sur l'Afrique, ses rencontres et des entretiens qui se font l'écho d'un amour perdu et qui reflètent la misère engendrée par la guerre. La construction narrative est axée sur deux temps : un récit amoureux qui a bouleversé la vie de l'auteur et un reportage sur la Somalie. Ces deux séries sont ponctuées d'extraits d'anciennes actualités ou de documents d'archives ainsi que de citations de films de fiction. En 1992, la trilogie des films réalisés Bernard Giraudeau, intitulée *Les carnets de voyage de Bernard Giraudeau*, offre un commentaire littéraire et intime en voix hors-champ de chaque périple : *La Transmazonienne*, *Un ami chilien*, *Esquisses philippines*. Patrice Leconte livre ses impressions sur la spécificité du Cambodge dans *Dogora* et semble aussi tourné vers la quête de l'Autre. Toutes ces productions sembleraient évoquer l'héritage de Jean Rouch et brouillent les frontières entre le documentaire et la fiction, une spécificité qui semblerait « la marque de fabrique » du carnet de voyage.

Une fiction peut-elle être référencée comme « carnet de voyage » ?

Si l'on définit le carnet de voyage comme « le récit autobiographique d'un déplacement (aspect géographique) illustré où l'image est centrale, voire prédominante par rapport à l'écrit » (Argod, 2009), dans quelle mesure une fiction peut-elle mentionner dans son titre le terme de carnet de voyage ? Ainsi le film *Che Guevara : carnets de voyage* (« *Diarios de motocicleta* ») (2004), réalisé par le cinéaste brésilien Walter Salles, pourrait apporter des éléments de questionnements à ce sujet. Il s'agit d'une biographie fictionnelle de la vie du Che pour nous faire revivre son périple initiatique à travers l'Amérique du Sud : en janvier 1952, deux jeunes Argentins désinvoltes partent à la découverte de leur continent en moto à travers la Patagonie, le Chili, le Pérou jusqu'au Venezuela. Ce *road movie* s'inspire en effet des notes de voyage écrites par Ernesto Che Guevara lors de son périple et du livre de son coéquipier, Alberto Granado, *Con el Che por America Latina*. L'adaptation d'une œuvre littéraire de récits de voyage peut-elle s'intituler « carnet de voyage » alors que le réalisateur n'a pas vécu le périple et le retranscrit 50 ans après l'expérience des protagonistes ? La définition du genre « carnet de voyage » cinématographique renverrait donc peut-être à celui du *road movie*.

Le style des *road movies* : de la quête de soi à travers l'errance

La *beat generation*, suivie par la littérature viatique fondée sur les fragments et l'esquisse, développe à partir de 1955, sous l'impulsion de Jonas Mekas, un cinéma underground qui réunit 23 réalisateurs indépendants pour s'affranchir de l'exigence hollywoodienne et faire du cinéma un moyen d'expression personnelle et non le produit d'une industrie. Les *road movies* s'inspirent du thème « *beat* » de la quête de soi à travers l'errance, la dérive transcontinentale sur la route 66, et annoncent aussi un nouveau type de héros, le perdant magnifique emprunté à l'ouvrage *Sur la route*, de Jack Kerouac, publié en 1957.

En 1969, le film *Easy Rider*, de Dennis Hopper et de Peter Fonda, est devenu culte pour la génération « Beatnik ». Il marque la naissance du *road movie* et met en scène le périple de trois hippies motards qui tracent un voyage à la recherche de l'Amérique devenue introuvable : c'est le mythe romantique de la route comme fuite ultime pour oublier le passé. La mobilité est synonyme d'errance et de désir d'anticonformisme : à travers le voyage initiatique, il s'agit de chercher à se découvrir afin de se construire par opposition à la norme sociale. L'errance, la marginalité et la liberté permettent de se faire son expérience de l'Amérique. Pour tourner *Paris-Texas*, Wim Wenders devient cinéaste voyageur et parcourt pendant trois mois l'Ouest américain afin de photographier les lieux de tournage. Il sillonne aussi le monde avant de réaliser son film *Jusqu'au bout du monde*. Sa démarche est celle d'un voyageur à la quête de son œuvre au fil du voyage, appareil photo à la main comme le peintre a son pinceau. Avant de réaliser son chef-d'œuvre, il prend des notes, des esquisses afin de mener des recherches. Cette démarche serait une évocation du carnet de voyage de Delacroix dans la tonalité des carnets de voyage des peintres romantiques ou orientalistes ; il réalise un « carnet d'inspiration » préparatoire à son chef-d'œuvre final.

En somme, le genre semblerait osciller entre documentaire de création ou fiction puisqu'il raconte en images le périple du voyage qui n'est, somme toute, qu'un regard sensible sur le monde, une interrogation du réel héritée de l'œuvre de Jean Rouch. Carnet d'inspiration et de quête artistique préparatoire à l'œuvre, ou réflexion philosophique ou anthropologique sur le monde ou l'Ailleurs, le carnet de voyage se tourne vers l'essai plus que vers le romanesque malgré la tendance des *road movies* des années 1960. Il a su évoluer vers un carnet de voyage intermédiaire et il pourrait aussi évoluer vers « l'installation cinéma » évoquée par Thierry Lancien sur le thème du voyage en favorisant des correspondances entre des regards de cinéastes : « [S]i les installations proposent donc de nouvelles modalités de réception, ce serait dans un réseau où se tissent des liens entre les œuvres qui innovent, les technologies qui proposent de nouveaux modes de visionnage et les installations elles-mêmes » (Lancien, 2006 : 63-67).

Conclusion

Vers le carnet de voyage comme médium pour promouvoir un « tourisme authentique »

L'ethnologue serait un antitouriste ; l'ethnologie serait-elle une des dernières manières de vivre l'aventure ? Le carnetiste est un voyageur occidental influencé par ses codes culturels d'étranger au pays qu'il visite et dont le séjour est souvent réduit à un mois dans le pays : sa vision sera parcellaire et déformée, voire exagérée. À l'opposé, l'autochtone ou le résident de plusieurs années, et même l'ethnologue spécialiste du peuple, offrirait une vision plus explicative, voire ethnographique. Or, la production de carnets est réalisée de manière prédominante par des voyageurs étrangers de passage. Le carnet de voyage est-il la finalité d'une quête ? Laquelle ? En fait, les voyages touristiques des spectateurs s'opposent aux voyages hors normes des cinéastes carnetistes, donc ceux qui sont rêvés plus que vécus. Le mythe du voyage d'exploration et l'attrait pour les récits de voyage ou d'aventure expliquent cet engouement pour le carnet de voyage. Le mythe du héros contemporain et le goût pour le voyage d'exception reflètent une tradition française de la géographie depuis la naissance de la Société de géographie en 1821. De plus, l'aventure du voyage, souvent hors norme, à pied, à vélo, en traîneau des neiges... suscite l'admiration et la curiosité que La Biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand en France souhaite développer.

Le support du carnet de voyage valorise le voyage comme moyen d'apprentissage et le voyage authentique, voire solidaire, comme moyen de découvrir le monde et de rencontrer l'Autre, loin des voyagistes. À travers le voyage, il s'agit en effet d'accepter la perte du corps-à-corps avec sa terre et son lieu d'origine, le dépaysement et le changement de repères dans le temps et dans l'espace. C'est aussi prendre ses distances avec son groupe d'appartenance et sa culture afin de se confronter à d'autres mœurs qui risquent de remettre en cause ses représentations et ses opinions, voire sa propre culture. De plus, Michel Tournier définit d'« extime » (Tournier, 2002) la mise en danger de l'intime sous d'autres latitudes que mettent en exergue certains globe-trotters qui s'épanouissent dans le mélange d'intime et d'extérieur, à la quête du soi à travers la

rencontre de l'Autre, point de vue partagé par Rachid Amirou (1995). La notion d'écotourisme semble offrir des atouts marketing au voyage personnalisé et « customisé » tel que le reflète si bien le carnet autobiographique du voyage, mémoire artistique et intime du périple. Le voyage personnalisé dans lequel le participant s'implique et devient actif par sa démarche créative, donc attentif au monde, est la promesse de rencontres authentiques donnée par le voyageur. Des agences de voyage l'utilisent comme outil de communication et proposent des voyages pour initier au carnet de voyage à travers des ateliers de pratique artistique animés par un artiste-carnettiste, sur l'exemple d'Atalante ou d'Orients voyages. Certains voyageurs en ligne ont même tissé des partenariats avec des plate-formes de carnets de voyage tels que : uniterre.com, carnetsvoyages.free, expedia.fr, blog-de-voyage.fr, abm.fr, routard.com...

Aujourd'hui, le carnet de voyage est lié au développement du tourisme déterminé par des logiques commerciales. Patrick Charaudeau démontre l'effet pervers de l'idéologie du « rendre visible l'invisible » et du « sélectionner ce qui est le plus frappant » (Charaudeau, 2004) qui fait construire une vision parcellaire à partir des « miroirs déformants » que sont les médias, qui offrent donc une vision amplifiée, simplifiée et stéréotypée du monde. Il explique les deux logiques, économique (marché d'échange de biens économiques) et sémiologique (machine produisant des signes), qui se combinent afin de « capter le public ». En quoi le miroir déformant de la vision de l'Ailleurs joue-t-il sur le succès commercial de ce genre éditorial ? Plus généralement, dans le champ de « la communication touristique » (Viallon, 1994), qu'est-ce qui garantit dans tout acte de communication qu'il y ait correspondance entre les effets que l'instance d'énonciation souhaite produire sur l'instance de réception et les effets réellement produits sur celle-ci ?

Vers un « autre ciné-tourisme » pour un ciné-tourisme tourné vers l'Autre

L'intérêt du carnet de voyage ne résiderait-il pas dans cette approche différente du voyage et de l'Autre à la quête d'une « géopoétique » (White, 1994) de l'Ailleurs ? Celle-ci susciterait d'autant plus la séduction de l'Autre que le vécu du réalisateur est rendu proche, intime et sans artifices. Ce genre de ciné-tourisme ne serait-il pas alors plus convaincant pour susciter le désir d'ailleurs ? Le carnet de voyage audiovisuel et cinématographique offrirait des champs de recherches à approfondir à partir de la définition d'autobiographie filmée d'un périple original, de la différenciation entre documentaire de création et reportage. L'héritage de Dziga Vertov, Jean Rouch, Roberto Rosellini et Louis Malle est incontestable, mais le style fictionnel *road movies*, dans la filiation de la *beat generation*, semblerait se situer aux limites du genre « carnet de voyage cinématographique ». Les processus à l'œuvre, de collages et de collision entre les arts, et de confusion médiatique font migrer le carnet de voyage vers de nouveaux médias, multimédias ou hypermédias. L'hybridation en art ou l'artialité serait à l'origine de la naissance des genres qui, ensuite, s'adaptent à tous les médias et se diffusent par le processus de l'intermédialité définie comme « *Work in Progress* » (E. J. Müller, 2006) et souligné par Thierry Lancien dans la préface au dossier intitulé « D'un

média... l'autre » de la revue *Médiamorphoses*. Selon Altman (1999), l'intermédialité est un état transitoire où un média est en émergence et non stabilisé dans son identité médiatique. Ne serait-ce pas le cas du carnet de voyage ? L'étude vers de *Nouveaux médias, nouveaux contenus* (Delavaud, 2009) ouvre d'autres champs d'investigations comme le carnet de voyage vblog ou vidéo blog qui est objet d'un concours lancé à La Biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand par l'association Vidéoformes, organisatrice du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand. ■

Références

- ALTMAN, Rick (1999) « De l'intermédialité au multimédia. Cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol 10, n° 1, Cinélekt 3, p. 37-53.
- AMIROU, Rachid (1995) *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris : PUF. 264 p.
- ARGOD, Pascale (2005) *Carnets de voyage : du livre d'artiste au journal de bord en ligne*, Ministère de l'éducation nationale, SCEREN-CRDP d'Auvergne. 271 p.
- ARGOD, Pascale (2009) *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*. Thèse de doctorat, Pessac : Université de Bordeaux III. 790 p.
- ARTHUS-BERTRAND, Yann (dir.) ; Sibylle d'Orgeval et Baptiste Rouget-Luchaire (2009) *6 Billion Others*, DVD, France : Goodplanet et BNP Paribas. Edition vidéo France Télévisions Distribution, CNC.
- BEYLOT, Pierre (dir.) (2005a) *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris : L'Harmattan. 202 p.
- BEYLOT, Pierre (2005b) *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin. 402 p.
- BOILLAT, Alain (2006) « Point de vue », DANS GERVEREAU, Laurent. (sous la direction de), *Dictionnaire mondial de l'image*, p. 834-837. Paris : Nouveau monde éditions.
- CHARAUDEAU Patrick (1997) *Le discours d'information médiatique : La construction du miroir social*, Paris : Nathan, Institut national de l'audiovisuel. 286 p.
- CHARAUDEAU, Patrick (2004) *La voix cachée du tiers : des non-dits du discours*, Paris : L'Harmattan. 235 p.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005) *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Paris : De Boeck. 250 p.
- DE LA VÉGA, Xavier et Jean ROUCH (2008) « L'aventure d'un regard », *Sciences Humaines*, août-septembre, n° 196. p. 56-61
- DELAVAUD, Gilles (dir.) (2003) « Télévision : la part de l'art », *MEI Médiation et Information*, janvier, n°16. 205 p.
- DELAVAUD, Gilles (2009) *Nouveaux médias, nouveaux contenus*, Rennes : Apogée. 284 p.
- DELAVAUD Gilles, et Thierry LANCEN (2006) « D'un média... l'autre », *Médiamorphoses*, n°16, avril, p. 20-23.
- GAUTHIER, Guy (2000) *Le documentaire, un autre cinéma*, 3^e édition (1995), Paris : Nathan. 351 p.
- GUÉNOT, Christelle (dir.) (2007) « Le voyage par les voyageurs », Uniterre, <<http://www.uniterre.com/index.php>>, consulté le 11 juin 2007.
- JUHEL, Françoise (dir.) et Francis ANOYE (coord.) (2006) « Documentaire », DANS *Dictionnaire de l'image*, p. 117-118. Paris : Vuibert.
- LANCIEN, Thierry (2006) « L'installation cinéma : une expérience du regard. Le spectateur introuvable », *Médiamorphoses*, n° 18, p. 63-67.
- LANCIEN, Thierry (2009) *Le cinéma comme expérience interculturelle : repères pour l'approche interculturelle du cinéma en formation : Colloque international « L'Interculturel dans la formation à l'imag »* (Ouarzazate, Maroc, 5 et 6 juin).

- LEBLANC, Gérard (1997, r. 2002a) *Scénarios du réel*, tome 1, Paris : L'Harmattan. 239 p.
- LEBLANC, Gérard (1997, r. 2002b) *Scénarios du réel*, tome 2, Paris : L'Harmattan. 230 p.
- LIOULT, Jean-Luc (2004) *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence. 175 p.
- LIOULT, Jean-Luc (2008) *De mouvants indices du monde : documentaire, traces, aléas...*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence. 178 p.
- MALLE, Louis (1968-1969) *L'Inde fantôme, réflexions sur un voyage (7 films de Louis Malle), Calcutta*, livret de 40 pages du coffret de trois DVD, France : Arte, collection Francis Doré, 364 min.
- MAURO, Didier (2005) *Le Documentaire, cinéma et télévision : écriture, réalisation, production, diffusion, formation*, Paris : Editions Dixit. 304 p.
- MAXIMY De, Antoine (2007-2008). *J'irai dormir à Hollywood*, DVD, France : Bonne Pioche productions avec la participation de France 5, Canal+ et Cinéma 2, Buena Vista Home entertainment, 100 min.
- METZ, Christian (1972) *Introduction. Essais sur la signification au cinéma*, volume 2, Paris : Klincksieck. 224 p.
- METZ, Christian (1975) « Le signifiant imaginaire », *Communications, Psychanalyse et cinéma*, n° 23, p. 3-55.
- MÜLLER, Jürgen E. (2006) « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, avril, p. 99-110.
- NINEY, François (2002) *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris : De Boeck. 347 p.
- ODIN, Roger (2000) *De la fiction*, Paris : De Boeck. 183 p.
- PASOLINI, J. J. (1966, r. 1989) *L'expérience hérétique*, Paris : Ramsay. 158 p.
- ROUCH, Jean (1978) « La caméra et les hommes », *DANS Pour une anthropologie visuelle*, p. 53-71. Paris : Mouton.
- TOURNIER, Michel (2002) *Journal extime*, Paris : La Musardine. 237 p.
- VENAYRE, Sylvain (2006) *Rêves d'aventures, 1800-1940*, Paris : Editions de La Martinière. 221 p.
- VERAY, Laurent (2006) « Documentaire », *DANS GERVEREAU, Laurent (sous la direction de), Dictionnaire mondial de l'image*, p. 301-306. Paris : Nouveau monde éditions.
- VERON, Eliséo (1988) *Fragments d'une théorie de la discursivité*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes. 230 p.
- VERON, Eliséo (2007) *Sémiotique ouverte : itinéraires sémiotiques en communication*, Paris : Hermès. 194 p.
- VERTOV, Dziga (1923) « Le manifeste «Ciné-œil» », *Revue Manifeste*, LEF, n° 3, juin.
- VIALON, Philippe (1994) *La communication touristique*, Paris : PUF. 128 p.
- WHITE, Kenneth (1994) *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset. 362 p.

30 ANS D'EXPÉRIENCE EN TOURISME

Complétez votre collection

- | | | |
|--|--|---|
| <input type="checkbox"/> Géotourisme
Tourisme et femmes
vol. 29, n° 2, 2010 (15\$) | <input type="checkbox"/> La science du tourisme
vol. 27, n° 1, printemps 2008 (12\$) | <input type="checkbox"/> Tourisme et santé
vol. 24, n° 3, automne 2005 (12\$) |
| <input type="checkbox"/> Tourisme des racines
Tourisme et autochtones
vol. 29, n° 1, 2010 (15\$) | <input type="checkbox"/> Tourisme et solidarité
vol. 26, n° 3, automne 2007 (12\$) | <input type="checkbox"/> Tourisme, religion et patrimoine
vol. 24, n° 2, été 2005 (12\$) |
| <input type="checkbox"/> Tourisme, sport et développement
vol. 28, n° 2, 2009 (15\$) | <input type="checkbox"/> Tourisme et attractivité
vol. 26, n° 2, été 2007 (12\$) | <input type="checkbox"/> Maroc
vol. 24, n° 1, printemps 2005 (12\$) |
| <input type="checkbox"/> Tourisme polaire
vol. 28, n° 1, 2009 (15\$) | <input type="checkbox"/> Tourisme Caraïbe
vol. 26, n° 1, printemps 2007 (12\$) | <input type="checkbox"/> Regards sur l'hôtellerie
vol. 23, n° 3, automne 2004 (12\$) |
| <input type="checkbox"/> Nouveaux musées, nouveaux tourisimes
vol. 27, n° 3, automne 2008 (12\$) | <input type="checkbox"/> Forêt
vol. 25, n° 3, automne 2006 (12\$) | <input type="checkbox"/> La qualité en tourisme
vol. 23, n° 2, été 2004 (12\$) |
| <input type="checkbox"/> Les grands équipements touristiques
vol. 27, n° 2, été 2008 (12\$) | <input type="checkbox"/> Désirs d'Orient
vol. 25, n° 2, été 2006 (12\$) | <input type="checkbox"/> Au risque du politique
vol. 23, n° 1, printemps 2004 (12\$) |
| | <input type="checkbox"/> Tourisme gourmand
vol. 25, n° 1, printemps 2006 (12\$) | <input type="checkbox"/> L'accessibilité, une conquête inachevée
vol. 22, n° 3, automne 2003 (12\$) |

Retournez ce bon de commande avec votre paiement.
Taxes et frais de transport en sus.

Presses de l'Université du Québec, Service des abonnements
Édifice Le Delta I, bureau 450, 2875, boulevard Laurier
Québec (Québec) G1V 2M2, CANADA

Prénom	Nom	
Adresse	Ville	Province
Code postal	Pays	
Mode de paiement :	<input type="checkbox"/> Chèque (à l'ordre des PUQ)	<input type="checkbox"/> Visa <input type="checkbox"/> Master Card
Détenteur de la carte	Numéro de la carte Date d'expiration	
Signature		