

Quelle place pour l'écrivain dans les portraits de pays photo-illustrés?

Anne Reverseau
FWO / KU Leuven

Résumé: Cette communication s'intéresse aux contributions des écrivains dans les livres de voyage illustrés par la photographie que l'on peut appeler « portraits de pays ». Dans les années 1950 et 1960, ce genre éditorial est à son apogée et de nombreux écrivains sont sollicités pour rédiger légendes, préfaces, notices, avant-propos, autant de textes fictionnels ou documentaires visant à compléter le portrait d'une entité géographique. Ces objets hybrides seront ici abordés dans une perspective interdisciplinaire de façon à mettre en avant les différents équilibres possibles entre les représentations linguistico-littéraires d'un lieu, en l'occurrence d'un pays, et ses représentations photographiques. Il s'agira de montrer, au-delà d'une approche purement textuelle, les rapports de force et le difficile partage des territoires, pour poser les bases d'une poétique de la collaboration. Cette étude s'appuiera sur un choix représentatif de ce genre photo-textuel : *La France de profil* de Claude Roy et Paul Strand (La Guilde du Livre, 1952), *Belgique, pays de plusieurs mondes* de Franz Hellens et Maurice Blanc (La Guilde du Livre, 1956), *Le Brésil, Des Hommes Sont Venus* de Blaise Cendrars et Jean Manzon (Les documents d'art, 1952) et *Les Pays-Bas* de Pierre Mac Orlan, Arielli et A. Ginsbourg (Albin Michel, 1965).

Mots-clés: géographie, portrait, illustration photographique

Resumo: Este artigo interessa-se pelos contributos dos escritores nos livros de viagem ilustrados pela fotografia que pode ser chamado de "retratos de paisés". Nos anos 1950 e 1960, esse género editorial está no apogeu e inúmeros escritores são soliciados para escrever legendas, prefácios, notas, preâmbulos; muitos textos ficcionais ou documentais que visavam completar o retrato de uma entidade geográfica. Esses objetos híbridos serão aqui abordados numa perspectiva interdisciplinar afim de destacar os diferentes equilíbrios possíveis entre as representações linguístico-literárias de um lugar, neste caso um país, e suas representações fotográficas. Tratar-se-á de mostrar, para além de uma abordagem meramente

textual, as relações de força e a difícil partilha dos territórios, para lançar as bases de uma poética da colaboração. Este estudo basear-se-á numa seleção representativa desse género foto-textual: *La France de profil* de Claude Roy e Paul Strand (La Guilde du Livre, 1952), *Belgique, pays de plusieurs mondes* de Franz Hellens e Maurice Blanc (La Guilde du Livre, 1956), *Le Brésil, Des Hommes Sont Venus* de Blaise Cendrars e Jean Manzon (Les documents d'art, 1952) e *Les Pays-Bas* de Pierre Mac Orlan, Arielli et A. Ginsbourg (Albin Michel, 1965).

Palavras-chave: geografia, retrato, ilustração fotográfica.

Le Brésil de Blaise Cendrars, *Le Portugal que j'aime* de Jacques Chardonne ou encore *Le Japon* de Nicolas Bouvier : rares sont les ouvrages appartenant à la catégorie des portraits de pays photo-illustrés à être restés dans la mémoire collective, même si les amateurs de photographie et les collectionneurs connaîtront peut-être la production de La Guilde du Livre, notamment celle d'Henriette Grindat ou la collection « Petite planète » au Seuil. Les portraits de pays photo-illustrés constituent pourtant dans les années 1950 et 1960 un phénomène éditorial majeur. Le genre – des livres de voyage illustrés par la photographie qui visent à faire le portrait d'un pays – est alors à son apogée et de nombreuses collections se partagent le marché de langue française : « Les Beaux Pays » (Arthaud, Grenoble), « Escales du Monde » (Les Documents d'Art, Monaco), « L'Atlas des Voyages » (Rencontre, Lausanne), « Itinéraire historique et contemporain » (Albin Michel, Paris), « Le Monde en couleurs » (Odé, Paris) ou encore la maison d'édition Sun à Mulhouse et, bien sûr, le club de livres de Lausanne, La Guilde du Livre.

Il n'est pas anodin que l'on se souvienne justement du *Brésil* de Cendrars ou du *Portugal* de Chardonne : on a oublié le photographe Jean Manzon, dont seule une petite part des clichés ont été repris dans la réédition du *Brésil*, tout comme les nombreux photographes qui ont illustré le *Portugal* des éditions Sun (le cas de Bouvier, à la fois écrivain et photographe, est à part). C'est que ces livres font désormais partie de leur bibliographie, ce qui n'est pas forcément le cas des nombreuses préfaces qu'ont rédigées Paul Morand, Pierre Mac Orlan, et même Tzara ou encore Robbe-Grillet !

On le voit, nombreux sont les écrivains à avoir été sollicités pour rédiger légendes, préfaces, notices, avant-propos et autres textes fictionnels ou documentaires visant à compléter le portrait d'une entité géographique. Alors que dans les années 1930, qui semblent correspondre à la formalisation du genre, on faisait surtout appel à

des écrivains-reporters ou écrivains-voyageurs – les « littérateurs du verbe partir » dont se moque Aragon dans le *Traité du style* (Aragon 1991: 80) – ceux à qui l'on passe commande dans les années 1950 et 1960 sont beaucoup divers. Dès lors, il est légitime de se demander pourquoi dans l'espace francophone, on fait alors appel aussi massivement aux écrivains. Quelle est leur place dans ces objets hybrides dont l'auctorialité aussi bien que le statut littéraire sont problématiques ? Comment s'équilibrent, dans ces portraits de pays, les représentations linguistico-littéraires et les représentations photographiques d'un lieu ?

L'analyse de la place concrète et symbolique de l'écrivain dans les portraits de pays photo-illustrés des années 1950 et 1960 met à jour, au-delà d'une approche purement textuelle, les rapports de force et un difficile partage des territoires. De la place de l'écrivain à la place de la littérature, il y a peu à franchir. En cherchant à poser les bases d'une poétique de la collaboration, cette étude montre, à travers le goût pour les citations et les anthologies littéraires en particulier, que l'écrivain est autant une caution culturelle qu'un compilateur d'images.

De la place concrète à la place symbolique: l'écrivain comme caution culturelle

La place de l'écrivain est d'abord une question de paratexte : où et comment l'écrivain est-il mentionné sur la première de couverture, sur la jaquette, sur la page de titre ou en quatrième de couverture ? L'écrivain n'est pas le seul auteur dans les portraits de pays photo-illustrés, qu'il signe avec des graphistes et des photographes, mais aussi, parfois des publicistes. Ainsi, dans *Les Pays-Bas*, trois noms figurent sur la page de titre : « Introduction / Pierre Mac Orlan // Photographies de Arielli // Commentaires / A. Ginsbourg » (**FIG 1**). La page suivante précise: « recherches iconographiques, maquette et mise en pages d'Arielli ». La couverture de *Liban Lumière des siècles* indique quant à elle « Texte liminaire de Max-Pol Fouchet // Photos Fulvio Roiter ». Les pratiques dépendent des maisons d'édition et sont révélatrices d'une politique éditoriale dans le cadre de laquelle la fonction dévolue au littéraire constitue l'un des facteurs déterminants.

Chez Marguerat, à Lausanne, par exemple, les écrivains apparaissent en premier, mais les photographes sont mis en valeur par des expressions comme « photographies

originales » ou « inédites », ce qui « met l'accent, écrit Alessandra Panigada, sur le travail du photographe, auquel on doit également l'organisation de la partie illustrée » (Panigada 2012). Les pratiques peuvent également varier avec le temps dans les livres photo-illustrés, comme en témoigne le cas du fameux portrait de ville *Paris de nuit* : présenté en 1933 comme un livre de Paul Morand, avec « 60 photos inédites de Brassai » – le nom du photographe n'étant sur la couverture originale pas plus gros que celui du directeur de la collection Jean Bernier – l'ouvrage phare de Brassai voit ensuite le photographe tenir le haut de l'affiche tandis qu'est mentionné, sous la photographie de couverture, « Texte de Paul Morand ». Ce renversement dans les hiérarchies montre que la place de l'écrivain dans le paratexte dépend de son degré de notoriété mais aussi des pratiques d'époque.

Dans les portraits de pays photo-illustrés, les écrivains signent souvent la préface, qui, quel que soit son prestige, est un texte de statut secondaire. Dans *Belgique, pays de plusieurs mondes*, l'écrivain et le photographe apparaissent côte à côte, mis sur un pied d'égalité, séparés par une barre verticale sur la couverture (**FIG 2**). Mais l'ouvrage ne peut être considéré comme un livre de Franz Hellens : son texte, numéroté en chiffres romains est mentionné dans la table des illustrations à la fin, comme « Ouverture de Franz Hellens », tandis que l'auteur des photos n'est pas précisé. C'est donc qu'éditorialement parlant *Belgique, pays de plusieurs mondes* est donné à lire comme un livre de Maurice Blanc. Franz Hellens, écrivain belge reconnu, y a alors un statut d'invité, convoqué pour sa nationalité, sa célébrité et ce qu'il symbolise. Le fait que le nom du préfacier figure comme auteur en couverture montre que l'auctorialité pose problème dans ces objets hybrides.

Dans les livres de photographie portant sur les pays, les « introductions », « textes liminaires », avant-propos et autres préfaces ont un rôle plus évocatif qu'informatif. On demande aux écrivains de mettre l'eau à la bouche, en utilisant leur subjectivité et leurs souvenirs personnels. C'est là une mission dont Mac Orlan s'acquitte parfaitement dans *Les Pays-Bas* qui commence en Flandre belge (!), avec des souvenirs de Sluis et de Knokke, à la frontière, et enchaîne sur des souvenirs personnels de lectures et de peintures. Cette introduction, qui contient peu de choses sur les Pays-Bas, est davantage un texte sur l'imaginaire des Flandres et du Nord, ce qui justifie l'ajout des

textes informatifs du publiciste Ginsbourg, qui sont quantitativement plus importants que le texte de Mac Orlan¹. Dans cet ouvrage, les rôles évocateurs et informatifs sont clairement séparés, mais c'est loin d'être le cas partout.

Parfois, les éditeurs demandent d'autres textes que la préface aux écrivains. En général, il s'agit de rédiger les légendes des photographies, de manière plus ou moins développée. Ce phénomène semble constituer une véritable recette dans les livres de photographie sur Paris depuis le livre de photographie *Paris vu par Kertész*, dont préface et légendes sont rédigées par Mac Orlan, qui imagine, dans de vrais microrécits, la vie des lieux et des personnes apparaissant dans les photographies². Ce sont aussi les légendes qu'on demande à Paul Morand pour *Le Portugal que j'aime*. Dans *L'Espagne d'« Escales du monde »*, les photographies sont légendées par de courts textes, en italiques, qui semblent des citations de la préface, selon une vieille tradition du livre illustré. Cette pratique est une façon de réutiliser le texte littéraire, de resserrer le dialogue avec les photographies et peut-être de démultiplier l'écrivain. T'Serstevens se prête tout à fait à cette surprésence. « Tolède n'est qu'un dédale de ruelles à tous les plans de l'altitude » ou « Près de San Juan de Los Reyes qui se découpe ici sur le ciel bleu noir » (**FIG 3**) (T'Serstevens, 1952 : 19-20). Les légendes sont au-delà de l'informatif car si elles indiquent le lieu de la photo, elles insistent sur un détail pittoresque, utilisent la métaphore et l'emphase et expriment des opinions et sentiments personnels, bref, jouent la carte du « littéraire ».

Ce qui nous amène à l'une de nos questions principales : quelle est la valeur ajoutée de l'écrivain par rapport au journaliste, par exemple, dans ce genre éditorial ? Pourquoi leur confie-t-on préfaces et légendes plutôt qu'à un historien, un représentant politique, voire un diplomate ? C'est que l'écrivain fait figure d'autorité culturelle d'un pays, mais que cette représentativité n'est ni celle de la diplomatie ni celle du monde politique : l'écrivain est un ambassadeur spirituel. Aussi l'écrivain est-il une caution culturelle. Dans *Seuils*, Genette estime que les jeux d'échos ou d'emprunts « apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle » (Genette, 1987 : 87) : le nom d'un écrivain a lui aussi des effets connotatifs et implique tel ou tel type de discours (narratif, poétique, politique, historique, etc.).

Une des valeurs ajoutées des écrivains dans ce genre éditorial est, il ne faudrait pas l'oublier, une caution institutionnelle. De nombreux textes de portraits de pays sont signés de membres « de l'Académie française », ce qui relève d'une tentative de séduction du grand public, mais aussi d'une quête de légitimité pour ces livres illustrés qui ne sont pas considérés comme littéraires et figurent, dans les librairies et les bibliothèques dans les rayonnages « Voyage », « Géographie », ou, pire, « Tourisme ». Tout comme l'obsession du touriste est de se distinguer à tout prix des autres touristes (ainsi que l'a montré Jean-Didier Urbain), l'obsession des livres de tourisme est de se distinguer des autres livres de tourisme, notamment des guides, comme nous le rappelle un texte de présentation de la collection « Petite planète », en 1957 : « Le monde pour tout le monde : l'essentiel des connaissances actuelles sur un pays et tout ce qu'on ne trouve pas dans les guides » (Geneix, n.d.)³.

La place concrète de l'écrivain dans les portraits de pays photo-illustrés traduit sa place symbolique : c'est lui qui apporte une caution commerciale, culturelle et institutionnelle. En examinant maintenant plus en détail le partage des territoires dans ces collaborations éditoriales, on fera apparaître de nouvelles formes d'auctorialité.

De la place au territoire : collaboration et partage de l'auctorialité

Le territoire est un lieu en rapport avec une collectivité humaine, un lieu de rencontre, amené à évoluer, entre une population, une histoire, une géographie. Comme les territoires dont ils traitent, les portraits de pays sont des lieux de rencontre entre différents intervenants, même si les différents auteurs se sont contentés d'apporter leur pierre à l'édifice sans concertation. La collaboration est néanmoins plus riche lorsque les ouvrages ont fait l'objet de véritables rencontres, souvent souhaitées par les directeurs de collection et éditeurs. C'est le cas de la collection « Merveilles de la Suisse » où l'initiative revient à l'éditeur Jean Marguerat, qui met en contact le photographe et l'écrivain, « leur proposant de participer de façon collaborative à sa réalisation⁴ » (Panigada 2012). Parfois, la collaboration commence en dehors de tout support éditorial, comme c'est le cas entre Cendrars et Doisneau pour *La Banlieue de Paris*, publié en 1949, mais dans d'autres cas, souvent par pur opportunisme éditorial, l'écrivain ne rencontre même pas le photographe.

De nombreux portraits de pays n'offrent pas de possibilité de rencontre interpersonnelle dans la mesure où les photographies proviennent de sources multiples, comme dans les collections « Petite planète » ou « Escales du monde ». En présentant cette dernière en préambule au volume sur la Hollande, André Siegfried utilise néanmoins le terme de « collaboration » : « Les éditeurs des Documents d'Art ont estimé qu'une collaboration de l'image, des écrivains et des poètes serait encore la meilleure formule » (Leprohon 1951 : XIII). La question de l'appropriation du livre et de l'espace de la photographie par l'écrivain se pose tout de même, comme on le voit dans *L'Espagne* où T'Serstevens intervient à trois endroits dans le dispositif du livre : dans le grand texte introductif « Âme et visages de l'Espagne », dans les légendes et dans les notices des photographies, réunies à la fin. C'est dans ces notices que l'écrivain semble trouver un espace qui lui convienne : il y développe de petits textes descriptifs qui peuvent inclure pensées et souvenirs de façon très libre, malgré leur caractère contraint – numérotés, mis en séries, avec la mention systématique de la source de l'image. Ces notices donnent à l'ouvrage un statut d'album personnel : « ce sont peut-être là-haut les ruines de l'Alcazar ; je ne les reconnais pas de ce côté... » (T'Serstevens 1952 : t. 1, 101) est un commentaire subjectif, comme on le ferait avec un ami. La position de l'écrivain est parfois surprenante, refusant par exemple d'être un expert : « Je n'ai jamais vu ce précieux retable et m'en excuse (on ne peut pas tout voir) » (*idem*: 103). L'auteur profite de cet espace pour interagir concrètement avec les images, en commentant le travail du photographe, que ce soit pour le féliciter (« Rien de plus typique que cette photo 31. On y est ! Ça sent la gomina et la pâte dentifrice » (*idem*: 103)) ou le critiquer (« La photo donne l'illusion d'une oasis africaine. Ce n'est pas du tout ça » (T'Serstevens 1952 : t. 2, 109)). Dans les notices, beaucoup plus que dans le texte d'introduction, emphatique et définitif, l'écrivain se soucie des images qui sont présentées au lecteur. Elles deviennent prétextes à une réflexion générale sur le tourisme (« Ceci me fait penser qu'on devrait faire un "Guide négatif du Tourisme" qui vous renseignerait sur tous les endroits à ne pas voir » (T'Serstevens 1952 : t. 1, 107)) et l'occasion de redresser les images faussées que peuvent donner la photographie, en les remettant en contexte et en élargissant la perspective : « Le touriste aurait tort de s'imaginer qu'on s'habille et danse ainsi tous les

jours » (T'Serstevens 1952 : t. 2, 111) lit-on au sujet d'une planche couleur représentant des andalouses en costume de corrida.

Le portrait de pays photo-illustré met donc en cause l'auctorialité traditionnelle du littéraire en la situant en plusieurs lieux et en en chargeant plusieurs instances. Face à ce territoire à partager, certains écrivains laissent faire et se contentent de livrer leur texte, et d'autres, comme T'Serstevens, véritable spécialiste du genre, cherchent à reprendre la main, à saturer de mots les images, à les encadrer, par la préface, les notices et les légendes. D'autres encore prennent en main en photographiant eux-mêmes les lieux qu'ils décrivent⁵.

Une des attitudes récurrentes face à cette auctorialité partagée est l'affirmation d'une supériorité du texte sur l'image. « Aucune photo ne peut donner une idée de cette craquelure de ruelles qu'est Séville » (*idem*: 102), lit-on dans *L'Espagne* et ils sont ainsi nombreux à affirmer le rôle de l'écrivain, comme s'il s'agissait de jouer des coudes face à une photographie efficace et envahissante. On retrouve dans bien des portraits de pays le besoin, pour l'écrivain, de définir l'objet auquel il collabore, et, par la bande, sa place dans ces ouvrages. Dans *Les Pays-Bas*, Mac Orlan écrit que le livre qu'il préface est « un témoignage plus efficace qu'un guide officiel : un témoignage de compréhension » (MacOrlan et Arielli 1965 : 5-6). C'est cette capacité de compréhension qui sert de caution à l'authenticité, valeur phare des portraits de pays. Celle-ci est garantie par la subjectivité de l'écrivain, à qui l'on demande de faire en profondeur le portrait de pays qu'il connaît.

Du point de vue de l'éditeur cette fois, l'authenticité est une des valeurs ajoutées de l'écrivain. Dans la présentation de sa collection, « Escales du monde », André Siegfried justifie le recours au texte ainsi :

les éditeurs [...] n'ont pas cru pouvoir se fier uniquement à l'image : ils ont estimé indispensable de recourir au texte écrit, c'est-à-dire au commentaire, à l'appoint de l'intelligence. [...] La photographie est toujours ce qu'il y a de plus exact, mais non pas nécessairement ce qu'il y a de plus vrai. (Leprohon 1951 : XI-XIII)

Il justifie l'apport du texte en reprenant l'opposition canonique entre réalité et vérité et en l'appliquant au rapport entre texte littéraire et images photographiques. Ici,

ce n'est pas la subjectivité de l'écrivain qui sert de plus-value, mais ses capacités discursives. Le « vrai » est en quelque sorte le pouvoir du *logos* face aux images. Mais alors, quelle différence entre le discours de l'écrivain et un discours informé, journalistique ou scientifique ?

C'est peut-être pour son sens de la complexité que l'écrivain est convoqué dans les portraits de pays. La tâche est en effet difficile : comment dépasser les contradictions d'un pays ? Comment rendre compte de la multiplicité et de la complexité ? C'est là un véritable *topos* du portrait de pays, exprimé avec beaucoup de justesse par Andrée Chedid dans le volume de « Petite planète » sur le Liban :

Petite terre. Quelques heures suffisent pour la sillonner, pour toucher ses frontières, les mots pour la décrire devraient tenir dans une coupe. Mais la phrase qui allait naître, s'inscrit dans le vent, balayée, gommée aussitôt. [...] // « N'y touchez pas », s'entend-on dire aussi. Trop d'imbrications, de complexités. Même à vol d'oiseau on ne s'en tire pas ! Décrivez plutôt un pays lisse, d'une seule coulée ». « Un pays lisse ? ... Vous en connaissez ?... Ou bien un homme sans souterrains, des visages sans labyrinthes, des mots sans couloirs ? » // Peu à peu l'obstacle aiguise l'appétit. L'insaisissable n'a aucune raison de décourager, il tient de la vie même. Abordons ce pays sans écarter la fascinante déraison, ni l'entendement du cœur ; [...]. (Chedid 1969 : 6)

Cette ouverture d'un portrait de pays très « littéraire » a l'allure d'une *captatio benevolentiae*, mais affirme clairement la force des « mots » qui « se pressent » au seuil du livre (*idem*: 7). Ce texte dit aussi combien le portrait de pays est un genre qui doit jouer avec les clichés et déjouer les attentes. Il n'est pas anodin que le texte de Cendrars sur le Brésil s'ouvre sur une satire des touristes des paquebots qui braquent leurs appareils photographiques sur le « Paradis terrestre » et font « tirer des photos au format des cartes postales illustrées que l'on mettrait par centaines dans la boîte aux lettres à la prochaine escale » (Cendrars 1952 : XI) : c'est là une façon d'opposer portrait photographique et portrait textuel, plus à même d'aborder un pays en profondeur.

Face aux belles planches du noir et blanc contrasté de l'héliographie ou aux spectaculaires reproductions couleur des portraits de pays dans lesquels ils publient, les écrivains font en effet souvent le choix de se concentrer sur leurs privilèges et de ne faire ce que ne peuvent faire que les mots. Le texte qui ouvre *La Chine dans un miroir* de

Claude Roy est à cet égard symptomatique : « La Chine, bien entendu, *ne ressemble pas* : ce ne serait pas la peine d'être la Chine. Elle ne ressemble pas aux coteaux et aux expressions modérés, aux horizons et aux raisons mesurés au quart de millimètre, à ce clair génie français, à ce clair génie italien, à ce clair génie suisse [...] » (Roy 1953 : 7). Claude Roy choisit de dire tout ce que la Chine n'est pas avant de dire ce qu'elle est : « Pour ce qui est de la sagesse gréco-latine, des grandes traditions helléno-romaines, des jardins de curés, des vergers d'amour et des cieux gris couleur gorge de pigeon, il vaut mieux ne pas chercher cela en Chine » (*ibidem*). Cet *incipit* fait ce que ne peut faire qu'un texte, décrire par la négative. Il crée un effet d'attente qui appartient aux procédés de dramatisation.

Malgré ces tentatives de contrôle, la responsabilité éditoriale échappe nécessairement aux écrivains puisque les portraits de pays photo-illustrés sont des objets hybrides dont le sens se construit sur le texte, les images et les interactions qu'ils suscitent chez le lecteur. Avec ces bouleversements de l'auctorialité, le lecteur devient en effet une pièce maîtresse du dispositif. Philippe Ortel écrit ainsi qu'en « dotant d'un contexte iconique le texte et d'un contexte discursif l'image, [le livre illustré photo-littéraire] fait émerger un ensemble d'indications réciproques dont la particularité est de n'exister que dans le regard du lecteur », ce qui l'amène à conclure : « l'écrivain ne peut donc pas contrôler complètement les effets de l'illustration. » (Ortel 2008 : 19)⁶

La place de l'écrivain est donc celle que lui donne le dispositif photo-textuel lui-même, mais, aussi, sur un plan plus symbolique, le rôle qu'il accepte ou rêve de prendre dans une auctorialité partagée. Cette place symbolique est souvent renforcée par une large présence du littéraire dans les portraits de pays photo-illustrés.

De la place de l'écrivain à la place de la littérature : anthologies et citations dans les portraits de pays photo-illustrés

La place de l'écrivain dans les portraits de pays, au-delà de sa position et de son statut symbolique, engage la place de la littérature. On ne peut qu'être frappé, dans ces livres d'images, par la place donnée à la chose littéraire au sens large, notamment aux citations et à l'anthologie, que l'on peut considérer comme une forme développée de la citation.

La citation a une fonction ornementale ou didactique, dans le cadre d'un discours informatif, comme, lorsque, dans un portrait du Brésil, Charles Vanhecke décrit Brasilia en construction en s'appuyant sur les déclarations de Lucio Costa et Oscar Niemeyer (Vanhecke, 1976 : 37), mais elle a un rôle spécifique dans les portraits de pays. Elle sert à insister sur une filiation et sur la pérennité des identités nationales, reprenant à son compte l'idée romantique selon laquelle la littérature exprime l'âme d'une nation.

Dans *L'Espagne*, de la collection « Les Beaux-pays », Yves Bottineau s'interroge : « qui ne se laisse séduire par l'invitation au voyage que l'Espagne nous adresse ? » et y répond par des « vers de Joan Salvat-Papasseit [qui lui] reviennent à la mémoire » (Bottineau 1959 : 11-12). La citation peut aussi être convoquée hors du texte introductif, isolée sur une page, comme dans le volume de « Petite planète » sur l'Italie où l'on trouve, en guise de légende d'une photographie d'une fontaine anthropomorphe de l'agence « Anderson-Giraudon » cette citation de Pétrarque : « *Volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta* » (traduite par « Tourne vers moi tes yeux, et entends mes soupirs » (Lechat 1954 : 166-167) (**FIG 4**). Il s'agit ici de créer des échos en jouant sur la reprise du motif de l'œil et la circulation du regard sur la double page, mais aussi d'évoquer Pétrarque, figure centrale de l'identité italienne. D'une certaine façon, dans le texte ou isolée par la maquette, la citation convoque d'autres cautions culturelles. Certains portraits de pays, comme *Liban* d'Andrée Chedid, donnent une place privilégiée à la littérature, en particulier à la poésie qui se prête à merveille à la légende, au raccourci et aux effets d'écho⁷ : les poètes libanais Fouad Gabriel Naffah (14) et Djatal-Eddine Roumi (55) voisinent avec les poètes français comme Nerval (73) et le chapitre consacré à la langue et la culture s'ouvre sur une photographie de l'écrivain Leila Baalbaki (150).

Certains portraits de pays fournissent de véritables anthologies littéraires où les textes cités fournissent un portrait fragmenté et indirect, un portrait subjectif à plusieurs voix. *Belgique, pays de plusieurs mondes* fournit ainsi une large anthologie de textes littéraires concernant la Belgique : après les 11 pages de la préface d'Hellens et une inattendue recette de « choesels au Madère » (6), ce sont 35 extraits de prose ou poèmes qui accompagnent les photographies. On remarque que contrairement aux citations de Pétrarque ou de Joan Salvat-Papasseit, celles des autorités culturelles belges sont complétées par des écrivains français, puisque Verlaine y est aussi présent que

Verhaeren. Les citations sont données comme texte autonome, et placées, dans une belle maquette, en écho aux photographies. Parfois, seul un vers est cité et sert de légende, en corrélation étroite avec les photographies, comme « La plaine immense et nue où les nuages passent... » et « les blanches maisons » de Verhaeren au-dessus de deux belles héliogravures au format carré (Hellens et Blanc 1956 : 74-75) (**FIG 5**). L'effet anthologique permet ici de multiplier la présence d'écrivains de prestige contrairement aux livres photo-illustrés de Claude Roy qui s'attachent à une forme populaire de littérature.

Dans ses ouvrages, l'anthologie devient une véritable forme poétique. *La France de profil* de Claude Roy et Paul Strand présente une anthologie moins traditionnelle, composée de chansons médiévales comme « Le Roi Renaud » ou « Réveillez-vous Picards » (96), mais aussi d'une chanson antimilitariste de 1917 « La Chanson de Craonne » (97). Elles ne sont ni intégrées à un texte ni commentées, et leur mise en série crée un effet de collage. Claude Roy semble vouloir qu'un sens surgisse de ces textes comme lorsqu'il juxtapose sur une double page des petites annonces, faits divers et carnets roses (74-75). Dans le même ouvrage, on découvre, au-dessous d'une photographie de voiliers au port, la chanson « Les filles de la Rochelle ». Les chansons, poèmes et textes littéraires sont des documents qui se joignent aux photographies de Paul Strand pour offrir un portrait « de profil », nécessairement partial et partiel, d'une France populaire, humble et rurale.

Dans *La Chine dans un miroir*, que Claude Roy publie l'année suivante, ce goût pour l'anthologie prend encore une autre ampleur. L'écrivain apparaît ici comme un compilateur de génie qui réunit, avec un beau texte introductif et une superbe maquette, photographies, dessins, chansons, poèmes, contes, avec une prédilection pour les « chansons enfantines », comme dans la double page sur le chameau (Roy 1953 : 44-45) (**FIG 6**). En effet, textes et photographies sont présentés comme des documents permettant de dresser le portrait de la Chine puisqu'en dessous des « illustrations photographiques », on trouve mentionnées des « illustrations littéraires » en page de titre. Le titre prend alors tout son sens : la Chine se présente au lecteur francophone « dans un miroir », c'est-à-dire à travers ses propres textes, même si le

miroir de la traduction est nécessairement déformant. La Chine est vue par elle-même grâce à sa littérature populaire.

Même s'il ne s'agit ni de photographie, ni à proprement parler d'un portrait de pays, on évoquera ici *Lisbonne voyage imaginaire* de Nicolas de Crécy et Raphaël Meltz, exemple encore plus radical d'anthologie littéraire, puisque le texte utilise largement extraits de romans, récits de voyage, correspondance, etc. Ce récit de (non-)voyage illustré par le dessin obéit à la même logique anthologique de *Belgique, pays de plusieurs mondes*, *La Chine dans un miroir* ou *La France de profil* : il s'agit de proposer une vision d'un pays par ceux qui l'ont vu et décrit. Il s'agit également de se confronter à la difficulté que pose la question du stéréotype dans les portraits de pays. « Or, que sont les stéréotypes et les clichés sinon justement des citations ? » (Compagnon 1979 : 29). En voulant décrire un pays, une ville, une région, on répète nécessairement ce qui a déjà été dit, contribuant à la constitution et au renforcement des clichés. Puisque tout a déjà été dit, ne faudrait-il pas maintenant recopier ? Puisque tout a déjà été dit, ne faudrait-il pas que l'écrivain se transforme en compilateur ? Sans poser explicitement cette question – ce qui conduirait à dévoiler le dispositif du livre –, l'ouverture de *Lisbonne voyage imaginaire* interroge les fondements du récit de voyage :

Dire du mal, d'accord. Mais, sinon, comment décrire, comment peut-on décrire une ville ? Comment croire qu'on peut ? Décrire quoi ? Par le menu, rue après rue, lieux après lieux, ou, au contraire, les sensations – petites notations poétiques qui, par fragments, composeraient le portrait de Lisbonne ? Doit-on la diviser par quartiers ? Chercher une cohérence : d'abord Baixa, ensuite Alfama, et puis après Bairro Alto ? Et le temps qui passe sur la ville, on le raconte, comment dans un récit de voyage ? (De Crécy et Meltz 2002 : 8)

Vers une poétique de la collaboration ?

Observer la place des écrivains dans les portraits de pays photo-illustrés permet de poser les bases d'une étude de la collaboration entre écrivains et photographes. Malgré les difficultés soulevées par le caractère hybride et hétérogène des portraits de pays et leurs impératifs techniques et commerciaux, c'est précisément leur caractère partagé et impur, à la frontière du littéraire et du non-littéraire, qui intéresse aujourd'hui.⁸

Certes, la Guilde du Livre accorde, plus que d'autres, une grande place à la littérature. Certes, la poésie de Claude Roy procède, plus que d'autres, par citations. Il n'empêche que la place de l'écrivain et de la littérature dans les portraits de pays photo-illustrés de la sphère francophone est tout à fait privilégiée, reflétant ainsi le rôle dévolu à la littérature dans la sphère culturelle. Citations et effets d'anthologie montrent que la littérature occupe la place d'une voix collective, celle de la culture. Ce premier balisage permet également de faire apparaître quelques constantes à travers un corpus limité mais relativement représentatif : l'édition illustrée a besoin de l'écrivain comme caution culturelle et institutionnelle, c'est son regard à la fois informé et subjectif qui est recherché. L'écrivain est, pour l'éditeur, gage d'authenticité et de profondeur dans le portrait de pays : garant du respect de la complexité, il est aussi celui qui permet la synthèse. Aussi le texte ne s'oppose-t-il pas aux photographies : il les complète, les rend lisibles, et transforme, précisément, une série d'images en *portrait*.

Bibliographie

- Aragon, Louis [1928] (1991), *Traité du style*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire ».
- Arielli et Mac Orlan, Pierre (avec des commentaires d'A. Ginsbourg) (1965), *Les Pays-Bas*, Paris, Albin Michel, « Itinéraire historique et contemporain ».
- Bottineau, Yves (1959), *L'Espagne*, Paris, Artaud, « Les Beaux Pays ».
- Bouillon, Marie-Ève (2014), « Le Panorama. Merveilles de France, Algérie, Belgique, Suisse », in *Études photographiques*, n° 31, Printemps 2014, <<http://etudesphotographiques.revues.org/3401>> [20 avril 2015].
- Bouvier, Nicolas (1967), *Le Japon*, Lausanne, éditions Rencontre, « L'Atlas des Voyages ».
- Cartier-Bresson, Henri et Robbe-Grillet, Alain (1968), *Impressions de Turquie*, Paris, Bureau de tourisme et d'information de Turquie.

Cendrars, Blaise et Manzon Jean (1952), *Le Brésil, Des Hommes Sont Venus*, Monaco, Les documents d'art, « Escales du monde ». (réédité en 2010, Paris, Gallimard « Folio »).

Chardonne, Jacques (avec des textes de Michel Déon & Paul Morand) (1963), *Le Portugal que j'aime*, Mulhouse, Éditions Sun.

Chedid, Andrée (1969), *Liban*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Petite planète ».

Compagnon, Antoine (1979), *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil.

Fouchet, Max-Pol et Roiter Fulvio (1967), *Liban, Lumière des siècles*, Lausanne, Éditions Clairefontaine.

Geneix, Nicolas. (en cours). « La collection "Petite Planète" (Seuil) - "Sous la direction de Chris Marker, 1954-1964" », *Fabula, Atelier de création littéraire*. <http://www.fabula.org/atelier.php?La_collection_Petite_Planete> [20 avril 2015].

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

Hellens, Franz et Blanc, Maurice (1956), *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Paris, La Guilde du Livre.

Lechat, Paul (1954), *Italie*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Petite planète ».

Leprohon, Pierre (introduction par André Siegfried) (1951), *La Hollande*, Monaco, Les documents d'art, « Escales du monde ».

Mac Orlan, Pierre (1934), *Paris, vu par André Kertész*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, librairie Plon.

Meltz Raphaël et de Crécy, Nicolas (2002), *Lisbonne : Voyage imaginaire*, Paris, Casterman, « Carnets de voyages ».

Nourissier, François (avec une préface de Paul Morand) (1968), *La Suisse que j'aime*, Mulhouse, Éditions Sun.

Ortel, Philippe (2008), « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », in Montier, Jean-Pierre *et al.* (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », pp. 17-35.

Panigada, Alessandra (2012), « Les Éditions Jean Marguerat : Merveilles de la Suisse », *Photo d'encre. Le livre de photographie à Lausanne, 1945-1975*, exposition virtuelle sous la dir. d'Olivier Lugon. <<http://wp.unil.ch/livre-photo/la-librairie-marguerat/merveilles-de-la-suisse/#sthash.DWW07vXV.dpuf>> [20 avril 2015].

Photo d'encre. Le livre de photographie à Lausanne, 1945-1975 (2012), Exposition virtuelle sous la dir. d'Olivier Lugon, UNIL, <<http://wp.unil.ch/livre-photo/>> [20 avril 2015].

Roy, Claude et Strand Paul (1952), *La France de profil*, Lausanne, La Guilde du Livre.

Roy, Claude et Collomb Denise (1953), *La Chine dans un miroir*, Lausanne, La Guilde du Livre.

Urbain Jean-Didier (2002), *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

Sved Étienne et Tzara Tristan (1954), *L'Égypte face à face*, Lausanne, La Guilde du Livre.

T'Serstevens, Albert (1952), *L'Espagne*, Monaco, Les documents d'art, « Escales du monde ».

Vanhecke, Charles (1976), *Brésil*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Petite planète ».

Anne Reverseau est Post-doctorante à l'université de Leuven en Belgique, je travaille sur le document et l'esthétique documentaire dans la littérature française de 1900 à 1950. L'ouvrage tiré de ma thèse de doctorat sur l'imaginaire photographique dans la poésie moderne est sur le point de paraître en janvier 2015 aux PUPS (*Le Sens de la vue. Le Regard photographique dans la poésie moderne française*). J'ai récemment co-édité *Poésie et médias, XXe-XXIe siècle* (Paris, Nouveau Monde, 2012), *The Aesthetics of Matter: Modernism, The Avant-Garde and Material Exchange* (Berlin, De Gruyter, 2013) et le numéro 109 de *La Licorne* sur « Littérature et document autour de 1930 » (Rennes, PUR, 2014). Au sujet du documentaire géographique, je travaille actuellement à un volume sur les portraits de pays photo-illustrés pour la collection « Lire et voir » chez Minard et, en anglais, à un volume sur les portraits de villes photo-illustrés, aux presses universitaires de Leuven.

Liste des illustrations

FIG 1 : Arielli et Pierre Mac Orlan. 1965. *Les Pays-Bas*, Paris, Albin Michel, « Itinéraire historique et contemporain ». Page de titre (DR).

FIG 2 : Franz Hellens et Maurice Blanc. 1956. *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Paris, La Guilde du Livre. Page de couverture (DR).

FIG 3 : Albert T'Serstevens. 1952. *L'Espagne*, Monaco, Les documents d'art, « Escales du monde », pp. 19-20 (DR).

FIG 4 : Paul Lechat. 1954. *Italie*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Petite planète », pp. 166-167 (DR).

FIG 5 : Franz Hellens et Maurice Blanc. 1956. *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Paris, La Guilde du Livre, pp. 74-75 (DR).

FIG 6 : Claude Roy et Denise Collomb. 1953. *La Chine dans un miroir*, Lausanne, La Guilde du Livre, pp. 44-45 (DR).

Notes

¹ Les textes informatifs fonctionnent comme des légendes mais sont très développés. Ils occupent 40 pages.

² Voir plus tard, les légendes de Claude Roy, pour *Paris* de René Burri (1950) ou celles de François Cali pour *Sortilèges de Paris* (1952), ainsi que les légendes d'Antoine Blondin pour *Paris que j'aime* (1956) et *La France que j'aime* (1964).

³ Cette collection, lancée en 1952 au Seuil, était ainsi présentée en 1957 dans les encarts publicitaires des collections Microcosme (sans faire mention de l'illustration fort abondante pour l'époque). Une des particularités de la collection est qu'elle fait appel à des écrivains peu connus qui explorent le pays en profondeur et ne se contentent pas d'une préface.

⁴ Elle ajoute « Dans la phase d'élaboration, l'ingérence de l'éditeur est apparemment minime. L'écrivain et le photographe ont une liberté presque totale, dans la mesure où ils respectent les accords pris préalablement. Lorsqu'il est nécessaire, l'éditeur intervient pour solliciter la remise du texte ou proposer des modifications, afin de respecter les délais fixés avec l'imprimeur et honorer ainsi l'engagement envers sa clientèle ».

⁵ Outre le cas de Nicolas Bouvier, bien connu, se glissent aussi des photos des auteurs dans *L'Espagne* de T'Serstevens ou des photos de Chris Marker dans la collection « Petite planète ».

⁶ Le dispositif photo-textuel est analysé plus précisément dans la suite du texte : il s'agit, explique Philippe Ortel d'une relation par contiguïté mais aussi par modèles intériorisés : « chaque système sémiotique se transforme en outil interprétatif, capable d'agir sur son partenaire » (Ortel, 2008 : 20).

⁷ Il faudrait développer la spécificité de la citation poétique et le rôle privilégié des poètes dans les portraits de pays et de villes. Dans le *Paris des rêves d'Izis* (Gilde du Livre, 1950) best-seller de l'édition photo-littéraire, chaque image est accompagnée d'un court texte manuscrit de nature en général poétique (Roy, Ponge, Eluard, Breton, Carco, Tardieu, etc.). Dans *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla et Costa Martins (1959), ce sont des textes de six poètes qui accompagnent les images.

⁸ Cet article consiste en un balisage de problématique, premier jalon d'un projet de recherche plus large sur les portraits de pays, qui en est à ses débuts. Le premier ouvrage collectif que j'ai dirigé sur le sujet, intitulé *Portraits de pays photo-illustrés, un genre photo-textuel*, paraîtra en septembre 2015 dans la collection « Lire et voir » chez Minard, et constituera un panorama des objets d'études de ce projet de recherche collectif.