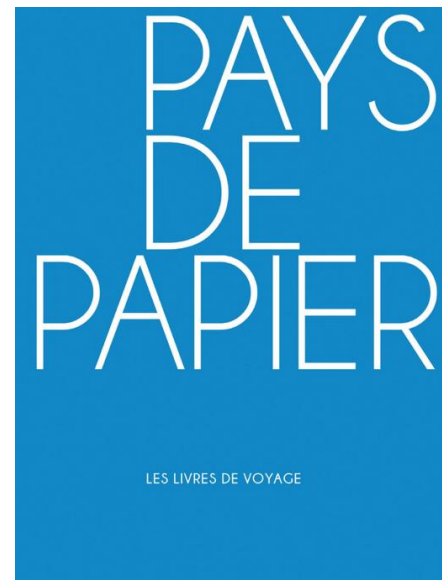


Construire un genre

- *Philippe Ortel*

A propos de l'ouvrage :

Pays de papier. Les Livres de voyage, textes de David Martens et Anne Reverseau, introduction de Xavier Canonne, Charleroi, Musée de la photographie, 2019, 192 p.
9782871830795



En 2019 Anne Reverseau et David Martens organisent au Musée de la photographie de Charleroi une exposition consacrée au livre de voyage et à son succès éditorial, depuis les années 1920 jusqu'aux années 1970¹. Le beau livre-catalogue qu'ils en ont tiré, *Pays de papier*, ne peut qu'intéresser les chercheurs spécialisés dans le rapport entre le texte et l'image. Le succès de ces « livres de tourisme », comme les appellent les libraires, leur statut génériquement incertain, le rôle joué par la photographie dans leur élaboration, l'irruption qu'y firent ponctuellement grands écrivains et grands photographes les inscrivent plus largement au carrefour de plusieurs disciplines : poétique des textes, histoire du livre, études photo-littéraires, études culturelles, histoire du tourisme, autant de champs que traversent avec fluidité les sept études qui composent le commentaire – « pays de papier ou comment voyager dans un fauteuil », « Visages d'un genre éditorial », « Livres de tourisme », « pépites », « Les coulisses des portraits de pays », « partages de

¹ Voir à ce sujet le compte rendu de l'exposition de Charleroi par Gyöngyi Pal : « Pays de papier. Les livres de voyage », dans *L'Exporateur. Carnet de visites*, May 2019.
<http://www.litteraturesmodesdemploi.org/carnet/pays-de-papier-les-livres-de-voyage/>.



lieux communs » et « instrumentalisations idéologiques ». Dans un langage accessible et élégant, sont analysés de nombreux ouvrages connus ou oubliés, signés parfois de grands artistes, comme Cendrars pour *Le Brésil* (1952, avec des photos de Jean Manzon), Claude Roy et Paul Strand pour *La France de profil* (1952), Germaine Krull pour *Paris* (1929) et *100 X Paris* (1929), Nicolas Bouvier pour *Japon* (1967), ou encore Isis pour ce best-seller incroyable que fut en 1950 le *Paris des rêves* (120 000 exemplaires vendus).

En soi, *Pays de papier* est un objet éditorial aussi intéressant que réussi. Avec ses sections en blanc sur fond bleu, à l'image des panneaux de l'exposition, il tient d'abord du catalogue : pas de chapitre ni de table des matières, mais un cheminement qui rappelle au visiteur les différentes étapes de son périple. Reproduites à l'intérieur du texte, mais aussi tout autour, parfois sur plusieurs doubles-pages, ses quelque deux cents illustrations favorisent une lecture immersive, semblable à l'expérience du public dans l'espace muséal ; guidé par des intertitres en bleu, le lecteur voyage entre les documents comme entre les vitrines et cimaises de l'exposition. Pourtant avec sa couverture cartonnée azur, son format vertical 27,5/20,5 cm, sa forte reliure et son papier glacé, *Pays de papier* a aussi toute l'apparence d'un livre, aussi soigné dans sa réalisation que les « beaux livres » dont il traite. Il en a la tenue, la solidité ainsi que le sérieux documentaire, conforté ici par de précieuses bibliographies placées en fin de section. Une telle hybridité rappelle aussi les livres de voyage : inventaires des beautés d'un pays, ils tiendraient du simple catalogue touristique si le soin mis à leur réalisation et un commentaire développé ne les apparentaient simultanément au genre plus noble du livre. Leur finalité est non seulement de promouvoir le pays à visiter mais aussi de nous le faire connaître intimement, dans tous ses aspects, à l'exception bien sûr des plus négatifs.

A l'image de l'exposition dont il est issu, *Pays de papier* se distingue ensuite par le double geste qui le fonde. Comme l'expliquent les auteurs, le manque de prestige des livres de voyage entraîne deux conséquences : figurant chez les brocanteurs et bouquinistes plutôt que dans les bibliothèques, les exemplaires tendent à disparaître physiquement, tandis que le manque de considération les prive d'une reconnaissance générique explicite. Pris entre le récit de voyage d'écrivain, littérairement reconnu, et le guide touristique, à vocation pratique, le livre de voyage ne répond pas à un cahier des charges formalisé qui en codifierait la production et en structurerait la réception. En voie de disparition et d'une identité mal assurée, il ne peut accéder au statut de genre



qu'à la faveur d'un double travail d'inventaire et de reconstruction théorique, de patrimonialisation et de définition *a posteriori*. En légitimant la désignation générique à partir de la collecte d'archives et, inversement, les critères de la sélection des ouvrages par l'exhumation de critères génériques, *Pays de papier* donne un exemple original de poésie appliquée.

Anne Reverseau et David Martens ne s'en tiennent cependant pas à une approche différentielle du livre de voyage. En affirmant rendre fidèlement le pays qu'il promet, ce type d'ouvrage se donne un objectif déterminé qui suppose un savoir-faire spécifique. Là où le récit de l'écrivain voyageur se tourne vers l'expérience de l'auteur et le guide de voyage vers le confort du consommateur, le livre de voyage grand public se voue entièrement à son univers de référence. Les auteurs de *Pays de papier* relèvent le retour insistant d'une métaphore structurante pour traduire l'exigence de fidélité des rédacteurs à l'égard des contrées qu'ils décrivent ; celle du *portrait* :

Issu d'une tradition picturale séculaire, il est l'un des principaux véhicules de la préservation et de la circulation de l'identité des individus, qu'il s'agit pour le portraitiste de saisir de façon aussi synthétique que possible, en une seule image. C'est sur cet horizon que nombre d'auteurs de portraits de pays ou de villes situent leur travail².

Leur enquête révèle que le modèle s'invite un peu partout, dans les titres de certains ouvrages ou collections (*Portrait de la France*, 1962), dans l'usage de certains vocables (on nous livrera le « visage », les « traits » ou la « physionomie » du pays concerné), mais aussi iconographiquement quand une séduisante habitante représente par métonymie l'ensemble du pays visité, comme dans *Hollande* de Bernard Pingaud (1954). Du rôle joué par cette métaphore plastique, Anne Reverseau et David Martens tirent une dénomination générique : implicitement ou explicitement le livre de voyage se veut un « portrait de pays ». Méthodologiquement leur proposition illustre bien ce que peut l'approche poéticienne quand elle s'attaque à des genres incertains : entre une existence historique erratique et une reconstitution critique rétroactive, une désignation comme « portrait de pays » tient à la fois de la découverte et de l'invention. Certes cette appellation n'a pas existé comme telle au XX^e siècle, mais elle a cependant orienté la « conscience générique »³ des auteurs

² D.Martens et A. Reverseau, *Pays de papier. Les Livres de voyage*, p. 21.

³ Comme l'écrit David Martens dans « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », *Poétique*, vol. 184 (2), 2018, p. 248.



de livres de voyage et organisé en profondeur la conception de leurs ouvrages. On voit aussi ce qu'une théorie des genres gagne à une approche intermédiaire de la littérature : quand rédacteurs ou écrivains ne trouvent pas dans leur propre champ médiatique, éditorial et esthétique les normes capables de définir ce qu'ils font, ils vont chercher dans d'autres pratiques l'ensemble des paramètres capables d'orienter et de justifier leur travail.

En tant que genre éditorial soumis à des usages sociaux spécifiques (répondre aux demandes du tourisme de masse), le livre de voyage est aussi susceptible d'intéresser les historiens du livre, notamment du livre illustré. C'est pourquoi *Pays de papier* insiste sur les « coulisses éditoriales »⁴ de ces productions. On le sait, là où la poétique classique travaille sur des normes prises dans un système discursif des genres, l'approche éditoriale travaille sur les conditionnements économiques, médiatiques ou humains (rencontres, réseaux...) qui entraînent le choix de tel thème, de telle illustration ou de telle mise en page. Avec aisance et précision, *Pays de papier* offre au lecteur un nombre important d'informations sur les conditions de production de certains ouvrages. On y découvre l'importance de la collection et de son titre pour qu'un volume trouve sa place (ainsi de la « guilde du livre », à qui la photographie humaniste des années 1950 doit beaucoup, ou de « Petite Planète », la collection créée par Chris Marker aux éditions du Seuil), ainsi que la dimension collective et quasi anonyme du travail : quand il n'y a pas d'invité de marque, éditeurs et directeurs de collection n'hésitent pas à recourir à des sources multiples, en choisissant les textes et les images pour la qualité de leur information ou leur coefficient de séduction. Apparaît enfin l'influence des financeurs (ministères, compagnies aériennes, organismes touristiques, états) dans la rédaction des contenus et le choix des images. Les correspondances mi-professionnelles, mi-privées reproduites dans le catalogue montrent bien les tractations, rétractations, obstacles, rencontres, coups de chance à partir desquels tel ou tel ouvrage a vu le jour.

Bien sûr le livre de voyage est aussi le théâtre de réussites littéraires et photographiques qui l'arrachent en partie aux déterminismes de son temps par le plaisir intense qu'il continue de nous apporter. Sous le nom de « pépites » *Pays de papier* consacre de nombreux passages à ces réalisations d'exception qui ont su faire date sans être datées et qui, quoique commerciales à

⁴ D. Martens et A. Reverseau, *Pays de papier. Les Livres de voyage*, p. 104 et sq.



l'origine, ont révélé de nouveaux talents, comme celle de Brassai dans *Paris de nuit* (en 1932 avec un texte de Paul Morand), celle du jeune Robert Doisneau dans *La Banlieue de Paris* (en 1949 avec un texte de Blaise Cendrars), ou celle de William Klein dans les impressionnants portraits photographiques de villes qu'il publie dans les années cinquante-soixante (*New York, Tokyo, Rome et Moscou*). Dans des collections phares comme « la Guilde du livre » et « Petite Planète », les normes éditoriales et médiatiques s'intriquent aux normes esthétiques introduites par les artistes. Entre le monde et le livre, de nouvelles médiations apparaissent alors : ainsi est-ce par le truchement de cadrages frontaux, si caractéristiques de la *straight photography*, que le grand photographe américain Paul Strand nous montre *La France de profil* (1952), ou à travers un kaléidoscope audacieux et complexe de textes poétiques, manuscrits ou tapuscrits, que Claude Roy accompagne ces images⁵. Au principe d'économie que privilégie le tout-venant de l'édition, en jouant par exemple sur le « déjà vu » (l'Égypte et ses pyramides, la Grèce et ses temples...), s'opposent alors les dépenses d'une personnalité, d'une vision et d'un style, avec leurs audaces de mise en page, de composition ou d'écriture.

« Sismographes des turbulences historiques et géopolitiques »⁶, comme l'écrivent joliment les auteurs, les livres de voyage présentent ensuite un intérêt historique et culturel évident : s'y inscrivent les croyances, les préjugés mais aussi les désirs et les rêves d'une époque. Au voyage dans le temps qu'ils nous font faire inévitablement, comme *La France travaille* (1932-1934) de François Kollar, plongée aussi remarquable que rare dans la France industrielle des années trente⁷, s'ajoute un voyage plus mental, puisqu'on pénètre aussi l'imaginaire de générations disparues. L'altérité à laquelle on se confronte alors est d'autant plus troublante qu'elle se dresse entre nous et nous-mêmes ; l'impression d'exotisme qu'engendrent les désirs et les préjugés d'autrefois inscrit le divorce au cœur de notre identité et de notre histoire. Faut-il « en rire ou s'en montrer consterné »⁸, se demandent les auteurs à propos du vibrant hommage rendu par Pierre Dumas aux « bienfaits » de la colonisation dans son ouvrage sur *Le Maroc* (1928) ? Rire et indignation consomment le divorce. Certains lieux communs paraissent cependant plus retors : entre autres formules apparemment

⁵ *Ibid.*, p. 84 et sq.

⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸ *Ibid.*, p. 160.



stéréotypées, Anne Reverseau et David Martens repèrent « pays de contraste »⁹, ou encore l'ambition du rédacteur de saisir « l'unité » d'un pays « dans sa diversité ». A l'instar du couple « permanence et changement », inévitable en histoire, difficile pour l'auteur-voyageur de ne pas chercher l'unité d'une culture derrière la variété de ses manifestations ou de ne pas souligner au contraire les « contrastes » offerts par le pays visité pour les opposer à l'image abusivement uniforme qu'on s'en fait souvent à l'avance. Une telle difficulté suggère qu'il faudrait peut-être distinguer entre stéréotype et archétype. Alors que le stéréotype avoue sa nature sémiotique en se réduisant à des formules verbales figées (la « Grèce éternelle ») ou des formes iconographiques répétitives (les ruines grecques), une structure archétypale est trop consubstantielle à l'expérience qu'elle organise ou au genre chargé de traduire cette expérience pour se réduire à des automatismes. Vivante, la structure en question organise objectivement le monde et ce qu'on en peut dire, ce qui explique la difficulté des auteurs les plus aguerris à s'en passer. Dans ce cas, des formules comme « pays de contrastes » ou « l'unité dans la diversité » seraient moins des stéréotypes qu'une loi du genre, qu'elles contribueraient à alimenter.

Le dernier voyage auquel nous sommes invités s'opère dans l'espace médiatique que forment les livres eux-mêmes, une fois rassemblés. Livre sur des livres, *Pays de papier* révèle par ce redoublement comme par son titre la dimension « médiale » de toute publication liée au voyage. Quant aux illustrations, en montrant pages et couvertures à partir de leur surface, elles aussi font remonter le support sous le message, le papier sous la plage ! En dépit de ses efforts pour s'effacer comme tel, le livre de tourisme est d'abord une fabrication, à tous points de vue. A l'inverse, c'est aussi le talent des éditeurs de faire oublier le *médium* et de créer l'illusion. A cet égard, les reproductions de *Pays de papier* présentent l'avantage d'être suffisamment grandes pour nous permettre d'entrer fugitivement dans les ouvrages reproduits. Même fragmentaire, on prend plaisir à découvrir le texte d'Andrée Chedid sur le Liban¹⁰ ou celui de Paul Morand sur le Paris nocturne : « la nuit n'est pas le négatif du jour »¹¹ déclare ce dernier pour nous ouvrir au nouveau monde inauguré par la nuit. Quant à la photographie, même sous l'objectif d'inconnus, elle voit ses potentialités révélées : des années 1920 à la fin des années 1970 elle déploie toutes les

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.



manifestations possibles de cette *photogénie* qui fait sa spécificité esthétique, et que les auteurs évoquent bien à propos de Venise, avec son labyrinthe de reflets¹². Si le pittoresque renvoie étymologiquement à ce qui est digne d'être peint, au fil des décennies le livre de voyage aura révélé à la photo argentique ce qui est digne d'être photographié¹³. De sites en visages, de monuments en détails, elle aura exploité toutes les formes de réflexion de la lumière sur la matière et su transformer leur rencontre en qualité esthétique.

On l'aura compris, au-delà de sa fonction de catalogue, *Pays de papier* se présente à la fois comme une réflexion stimulante et comme un indispensable outil de travail pour qui veut traiter de l'histoire du tourisme, du livre illustré ou des usages sociaux et esthétiques de la photographie. Plus spécifiquement, l'ouvrage nous invite à chercher la littérature en-dehors de ses frontières attitrées, au milieu d'objets culturels qui, en dépit de leur banalité apparente, méritent d'être à la fois pensés et sauvés de l'oubli.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ Sur le rôle de la photographie dans le livre de voyage, voir A. Reverseau, « Enjeux des portraits de pays photo-illustrés. Une introduction à un genre phototextuel », *Portraits de pays illustrés, un genre phototextuel*, sous la direction d'A. Reverseau, Paris, Classiques Garnier/Lettres modernes Minard, « La Revue des lettres modernes », 2017, pp. 7-20.