



CLASSIQUES
GARNIER

MARTINS (Susana S.) et REVERSEAU (Anne), « Portraits de villes et portraits de pays au-delà de la différence d'échelle », *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, p. 131-151

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-05647-8.p.0131](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-05647-8.p.0131)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – Cet article compare des portraits de pays photoillustrés et des portraits de villes publiés entre les années 1930 et les années 1960, en se concentrant sur leurs différences. La comparaison, en termes de temporalité, d'auctorialité puis d'esthétique, montre que les premiers sont plus conservateurs que les seconds, qui participent au changement. Le changement d'échelle entre ville et pays n'est pas seulement un resserrement ou un élargissement du cadre : on pense différemment ce qu'on voit différemment.

PORTRAITS DE VILLES ET PORTRAITS DE PAYS AU-DELÀ DE LA DIFFÉRENCE D'ÉCHELLE

Pour Danielle Lennaerts.

Entités géographiques de dimensions différentes, villes et pays sont des territoires, c'est-à-dire des lieux où se rencontrent géographie et histoire, topologie et population. Ils désignent à ce titre des espaces concrets, mais aussi des espaces plus abstraits, des territoires imaginaires qui peuvent être personnels, poétiques, politiques, etc. Villes et pays sont les sujets de prédilection des ouvrages illustrés où interagissent images photographiques et textes. Il n'y a qu'à feuilleter les trois volumes de *The Photobook*, qui en présentent une large sélection, pour s'en rendre compte¹. Certains pays sont particulièrement représentés : l'Italie, l'Espagne, la France, destinations touristiques européennes majeures dès le début du xx^e siècle. Certaines villes semblent même concentrer plus de titres que leurs pays respectifs : Paris, New York, mais aussi, dans une moindre mesure, Londres, Lisbonne, Rome, Amsterdam et Buenos Aires.

Portraits de villes et portraits de pays se situent dans une continuité, en s'appuyant parfois sur l'entité intermédiaire que sont les régions. Les portraits de pays sont souvent constitués de portraits de régions qui les structurent, que l'on pense par exemple à la série de fascicules *Le Visage de la France* publiés par Horizons de France, sur « La Bourgogne et le Morvan » ou « L'Auvergne et le Massif central » (fig. 1). Un portrait de pays cherche à le dépeindre par la somme de ses parties, dont les villes. Ajoutons que ces deux entités géographiques engagent la notion de voyage : déambuler

¹ Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook : A History*, Londres, New York, Phaidon, t. I, 2004 ; t. II, 2006 ; t. III, 2014.

dans une ville, faire le tour d'un pays, traverser une région impliquent en général un sens du circuit, du déplacement voire du nomadisme. Quels que soient leur degré de subjectivité ou d'objectivité, ces livres ont aussi en commun la volonté de rendre compte d'une entité géographique réelle, en faisant notamment appel à son histoire. Cette ambition documentaire accompagne la soif de connaissances qui va de pair avec l'essor du tourisme². Temporalité horizontale du voyage et temporalité verticale de l'histoire : les deux logiques sont à l'œuvre dans ces *photobooks*³.



FIG. 1 – *Le Visage de la France*, « L'Auvergne et le Massif central », cliché de G. L. Arlaud, fascicule 15, 1925, couverture © Anne Reverseau.

- 2 Au fur et à mesure que le tourisme se développe, le désir de connaissances se transforme en désir d'images vraies, montrant les aspects réels des villes et des pays. Ce désir d'authenticité se situe en contrepoint des cartes postales. Contrairement à Martin Parr et Gerry Badger, nous employons le terme « *photobook* » en un sens générique, pour désigner des albums de photos individuels ou collectifs, et non pour désigner une seule catégorie (luxueuse, esthétiquement travaillée, ou rare) des livres de photographies.
- 3 Nous empruntons cette distinction à Bruno Curatolo, « Paris en France », p. 83-93, in Marie-Odile André, Marc Dambre et Michel P. Schmitt (dir.), *La France des écrivains : éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 91.

Pourtant, comme le suggère la structure de l'essai si souvent cité de Perec, *Espèces d'espaces* (le zoom arrière du « lit » et de « la chambre », jusqu'aux « quartier », « ville », « pays », et « monde »), nous envisageons notre espace selon diverses échelles. Celles des villes et des pays engendrent des points de vue et des affects différents. Le changement d'échelle n'est pas seulement un resserrement ou un élargissement du cadre : on pense différemment ce qu'on voit différemment. Ainsi, qu'est-ce qu'une ville demande à la photographie qui soit différent de ce qu'un pays lui demande quand il s'agit de représentation phototextuelle ? Notre but est ici d'esquisser une comparaison entre portraits de villes et portraits de pays photoillustrés, en nous concentrant sur leurs différences. Portraits de pays et portraits de villes sont deux genres éditoriaux autonomes, avec leurs caractéristiques propres, et ils soulèvent des enjeux spécifiques.

Cette comparaison n'est pas tâche facile : elle peut sembler vaine tant exemples et contre-exemples se succèdent. En effet, les genres sont aussi vieux que la photographie elle-même et les livres répondent à des objectifs différents, dans des cadres institutionnels qui n'ont rien en commun. Au fil des années, la multiplicité des agents qui sont intervenus dans ces genres est devenue trop importante pour que l'on puisse tirer des conclusions générales. Pour cette raison, nous choisissons de nous concentrer sur les années 1930-1960, qui constituent un âge d'or du documentarisme et des livres photographiques modernistes. Les années 1930 connaissent en effet une véritable explosion des portraits de ville dans les périodiques et les imprimés. Quant aux années d'après-guerre, outre l'essor du tourisme qu'accompagne sans faille cette vogue éditoriale, elles connaissent un sursaut d'intérêt pour les pays et les identités nationales⁴. Quelques exemples significatifs choisis dans ce corpus permettront de faire apparaître les traits distinctifs des portraits de villes et de pays, regroupés selon trois grands axes : la question de la temporalité, le statut de l'auteur et le rapport à la modernité. Seront ainsi mis en lumière des aspects qui pourraient se retrouver à d'autres périodes et dans d'autres contextes, tout autant que seront ouvertes plusieurs pistes de réflexion à propos de ces genres phototextuels déjà anciens mais perçus à toute époque comme contemporains.

4 Pour le cadre historique, voir l'introduction au présent volume, « Enjeux des portraits de pays photoillustrés : une introduction à un genre phototextuel ».

PAYS ET VILLE SUR L'ÉCHELLE TEMPORELLE : HISTOIRE, MÉMOIRE ET CONSERVATION

Parce que leurs objets n'ont pas les mêmes enjeux en termes historiques et patrimoniaux, portraits de villes et portraits de pays ont un rapport différent au temps. Tout portrait est profondément lié à la notion d'identité de deux manières : le portrait symbolise (traduit) l'identité dans un rapport métaphorique ou métonymique en même temps que le portrait définit (fixe) l'identité, comme dans la photo d'identité. Or, villes et pays n'ont pas le même rapport à leur identité : à la relative stabilité des identités nationales, on peut opposer les identités plus changeantes des villes (en particulier aujourd'hui dans leur *branding* ou auto-promotion). Les portraits de villes ont ainsi tendance à mettre l'accent sur les transformations et les rythmes urbains, sur les échanges et les circulations, particulièrement difficiles à représenter, comme l'a montré Danielle Leenaerts⁵. *A contrario*, la représentation des identités nationales implique des simplifications, des répétitions, voire un ressassement, qui va souvent avec une approche scolaire. On apprend par cœur les dates clés de la fondation d'un pays, la liste de ses présidents ou encore ses départements dans l'ordre alphabétique. L'histoire et la géographie constituent en effet un socle de connaissances dont les États attendent toujours beaucoup pour cimenter la nation. Une large part des portraits de pays photoillustrés présente cet aspect didactique du cours de géographie. Le texte d'introduction de Max-Pol Fouchet à *Liban : Lumière des siècles* fournit par exemple les informations essentielles sur l'histoire et la géographie du pays⁶, et les portraits de pays

5 « Comme l'a souligné Françoise Choay, le langage commun désigne aussi par le mot "ville", le lieu d'une triple communication, engageant l'échange de biens, d'informations et d'affects. On entre ici dans le domaine de l'inquantifiable, voire de l'irreprésentable. » (Danielle Leenaerts, « Photographier la ville : le cas de Paris de nuit, de Brassai (1932) », *Equinoxes*, n° 5, printemps-été 2005, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%205/eqx5_Leenaerts_apropos.htm [consulté le 18/06/2015]). Voir aussi Danielle Leenaerts, *L'Image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFC éditions, « Lieux de mémoire », 2009.

6 Fulvio Roiter et Max-Pol Fouchet, *Liban : Lumière des siècles*, Lausanne, Clairefontaine, 1967, p. 7-16.

rendent généralement explicite leur vocation patrimoniale⁷, dans des textes qui contiennent ce qu'Anne-Marie Thiesse appelle « la “check-list” identitaire » (grands ancêtres, langue nationale, histoire, paysage décrit et peint, folklore muséographié et musique)⁸.

Face à des portraits de ville qui célèbrent la modernité urbaine, les portraits de pays semblent quelque peu conservateurs. C'est que l'identité d'un pays se décrit par ses constantes, sinon son essence, par ce qui résiste aux bouleversements temporels. Or, la description a toujours une dimension prescriptive : qui décrit un pays progressiste ou figé semble le désirer progressiste ou figé. Cet incontournable du discours fait que tout portrait de pays est politique, comme l'a rappelé, récemment, Jean-Christophe Bailly. La représentation d'un pays soulève en effet l'épineuse question de l'identité nationale. Plus que le portrait de ville, le portrait de pays cherche à rassembler ce qui est disjoint et cette question de l'unité et de la diversité a « un tour éminemment idéologique⁹ ». Elle est très visible dans les pays à identités nationales problématiques, comme la Belgique. L'ouvrage *Belgique, pays de plusieurs mondes* (1956) exhibe cette tension entre singulier et pluriel par son titre, mais aussi par sa couverture composite figurant un site industriel sur lequel on a ajouté un paysage côtier, un monument emblématique de Bruxelles et une vue aérienne de Bruges (fig. 2)¹⁰. Mais c'est aussi le cas pour des pays dont l'identité nationale est plus stable, comme l'Italie ou la France, particulièrement obsédée par l'idée de patrimoine national¹¹.

7 Sur le lien entre patrimoine et identité nationale, voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIII-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, notamment : « Appartenir à la nation, c'est être un des héritiers de ce patrimoine commun et indivisible, le connaître et le révéler. [...] Tout le processus de formation identitaire a consisté à déterminer le patrimoine de chaque nation et à en diffuser le culte. » (en commentant Renan, p. 12).

8 *Id.*, p. 224.

9 Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement*, Paris, Seuil, « Points », 2012, p. 384.

10 Maurice Blanc et Franz Hellens, *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Lausanne, La Guilde du Livre, Éditions Clairefontaine, 1956.

11 Voir le texte de Claude Roy, « Le métier de français », cité en introduction, ou Alain Schaffner qui montre par exemple le contraste entre des visions fragmentaires de la France (la logique de l'inventaire, l'hétéroclite, etc.) et une vision républicaine, unitaire et autoritaire (celle des manuels scolaires par exemple) dans « Les chroniques de Vialatte : les éclats du mythe perdu », p. 171-182, in *La France des écrivains, op. cit.*, p. 177.

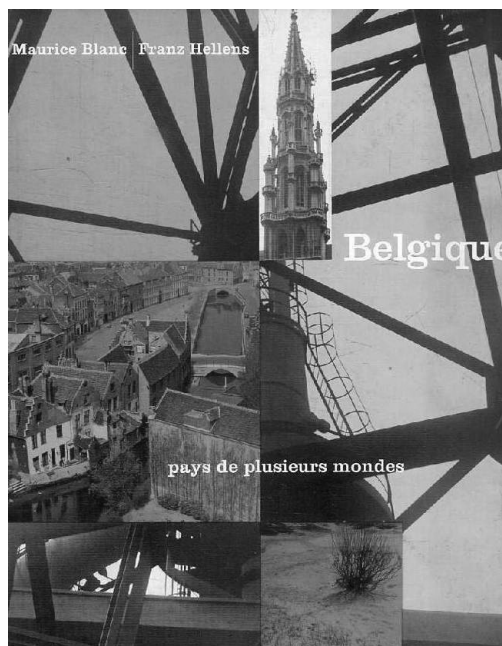


FIG. 2 – Franz HELLENS et Maurice BLANC, *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1956.
Avec l'autorisation des ayants droits de La Guilde du Livre.

Un second ensemble de raisons explique que les portraits de pays paraissent globalement plus conservateurs que les portraits de ville : l'identité d'un pays est affaire de regard rétrospectif et se construit au passé, ce qui justifie la part consacrée à l'histoire dans les textes. Il est surprenant de remarquer que l'histoire des villes est plus développée dans les textes portant sur des pays que dans les portraits de villes eux-mêmes. C'est le cas pour un pays dont le réseau urbain est très dense, comme la Belgique. Le texte que rédige Franz Hellens en préface à *Belgique, pays de plusieurs mondes* présente les villes les unes après les autres à travers quelques éléments historiques, tout comme *En Belgique* des éditions Paul Hartmann¹². Lorsque le présent rattrape l'histoire, pendant la

12 « à mesure qu'on se rapproche de Mons [...]. À Liège, c'est le fer, le métal [...]. Nous approchons de Tournai [...]. Gand et Bruges sont villes sœurs. [...] Si Bruges n'est pas

guerre, par exemple, qui met en péril les États-nations, les portraits de pays risquent de se figer dans une vision conservatrice. C'est le cas du collectif *France* publié en 1939, pour l'Exposition internationale de New York, volume que Christian Bouqueret qualifie de « document » « assez anachronique » qui « célèbre une France puissante et intemporelle, régnant encore sur un empire colonial¹³ ».

Du côté des images photographiques, on est aussi frappé du caractère conservateur de bien des portraits de pays. Les fascicules *Le Visage de la France* offrent une vision intemporelle des régions françaises, dont les paysages n'offrent pas de trace de modernité : le volume sur le Poitou, l'Angoumois et la Saintonge (n° 13) présente des paysages et des monuments et ne comporte qu'une photographie trahissant son siècle, où l'on voit un « bac » pour traverser un fleuve, près de Tremblade¹⁴. On retrouve cette esthétique dans *France* de Jean-Louis Vaudoyer, paru en 1940¹⁵. Quelle est la différence entre ce conservatisme dans le choix des objets représentés et ce qu'Olivier Lugon appelle la « volonté conservatoire » à l'œuvre dans « bien [des] campagnes de documentation architecturale », et donc bien des portraits de ville ? Cette volonté n'est, selon lui, « pas étrangère au fait que l'histoire de cette discipline ait souvent croisé le chemin de milieux très conservateurs¹⁶ ». C'est au sujet de *Changing New York* de Berenice Abbott qu'il parle de « volonté conservatoire » pour qualifier la mission que se donne l'artiste photographe face à un pays ou une ville qui change. Pourtant, contrairement aux portraits de pays conservateurs, le livre d'Abbott s'intéresse précisément à ce qui change, ce qui implique de travailler les contrastes entre passé et

[...] » (*Belgique, pays de plusieurs mondes*, op. cit., p. VIII-XIII) ; *En Belgique*, Paris, Paul Hartmann, 1939. Dans les deux cas, les photographies suivent aussi cette succession de villes.

13 Christian Bouqueret, *Paris, les livres de photographie, des années 1920 aux années 1950*, Paris, Gründ, 2012, p. 221. On peut aussi évoquer, l'année précédente, *Aspects de la France*, avec les photographies de Laure Albin-Guillot et les textes de Daladier, Claudel, Maurois, Jamot, Valéry, Duhamel, Vaudoyer, Fargue, etc., Paris, édité par le gouvernement français, 1938.

14 *Le Visage de la France*, n° 13, « Le Poitou, l'Angoumois et la Saintonge », Paris, Horizons de France, 1925. Néanmoins cette photographie est reprise en couverture.

15 Jean-Louis Vaudoyer, *France*, Paris, Horizons de France, 1940.

16 Olivier Lugon, « Un exemple historique de documentation urbaine : *Changing New York* de Berenice Abbott, 1935-1939 », *Magazine en ligne du Jeu de Paume*, 2012, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/04/un-exemple-historique-de-documentation-urbaine-changing-new-york-de-berenice-abbott-1935-1939/> [consulté le 18/06/2015].

présent. D'autres portraits de ville sont plus mélancoliques, comme ceux constitués par les photographies de Charles Marville, Charles Nègre ou Eugène Atget qui ont fait œuvre d'inventaire photographique en montrant non ce qui changeait mais ce qui était en train de disparaître. En effet, on s'étonne par exemple de ne pas trouver d'automobiles dans les photographies d'Atget de la fin des années 1910¹⁷. Mais ce type de mélancolie, inséparable du travail d'archive, touche, semble-t-il, toute initiative patrimoniale, qu'elle porte sur les villes ou les pays, comme la Mission Héliographique de 1851¹⁸.

La mémoire des destructions de villes agit sur une autre échelle temporelle, entraînant une vision non mélancolique de ce qui disparaît. La capitale portugaise fournit des exemples de ce cas particulier d'usage conservatoire du portrait de ville : en grande partie détruite en 1755 par un tremblement de terre, Lisbonne a fait l'objet de plusieurs livres figurant la ville disparue par le dessin ou la gravure. Les photographies, impossibles à la date du tremblement de terre, sont remplacées dans *Lisboa antes do terramoto* par des images d'une maquette de l'ancienne ville, copie de la copie, véritable simulacre d'une réalité dont il n'existe plus d'original¹⁹. Après la Seconde Guerre mondiale, les villes allemandes sont également le sujet de nombreux livres conçus sur le modèle du avant/après. Les travaux de Johanna Blokker ont montré qu'il n'y avait ni mélancolie ni nostalgie dans ces livres photographiques allemands des années 1950 et 1960, mais qu'ils se présentaient comme le témoignage du travail de reconstruction et répondaient à la nécessité de garder la mémoire visuelle²⁰.

Portraits de pays et portraits de villes semblent appartenir à deux temporalités distinctes, les portraits de pays se situant du côté du passé, qu'il faut relater et évoquer, et les portraits de ville du côté du présent,

17 Au sujet de cet aspect de l'œuvre d'Atget, voir Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, et les travaux de Guillaume Le Gall.

18 Au sujet du rapport des portraits de pays à l'Histoire et au patrimoine, voir le texte de David Martens dans le présent volume : « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité ».

19 *Lisboa antes do terramoto* (Lisbonne avant le tremblement de terre), Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1964. La maquette de la ville est exposée au Museu da Cidade (Musée de la Ville) à Lisbonne, et photographiée par Mário Novais.

20 Voir Johanna Blokker, « Remembering and Experiencing German Cities in Photographic Books after World War II », in Susana S. Martins et Anne Reverseau (dir.), *Paper Cities. Urban Portraits in Photographic Books*, Leuven, Leuven University Press, 2016, p. 191-214.

même lorsqu'il s'agit de faire état de changements. Cette distinction est encore plus claire si l'on prend acte des affinités du portrait de ville avec la photographie de rue²¹. La photographie de rue est nécessairement une photographie du présent et une photographie vivante qui s'oppose aux images plus figées et plus proches des cartes postales topographiques des portraits de pays. Dans la préface au premier livre de photographie d'Atget, publié en 1930, Pierre Mac Orlan explique que, pour saisir Paris, comme toutes les villes du monde, il faut s'éloigner de « la grande internationale des monuments historiques » et ajoute : « Ce n'est pas pour avoir vu les monuments célèbres d'une grande cité qu'on peut espérer en entendre la chanson familière ». Un portrait de ville passe nécessairement selon lui par ses rues et ses quartiers populaires. Les « ouvrages destinés à faire connaître Paris », déjà nombreux en 1930 sont, selon Mac Orlan, tous « conçus sur le plan classique » de « Paris en vingt leçons », alors qu'il suffit « d'une bonne leçon pour connaître une ville²² » !

L'opposition paraît simpliste et on pourrait avancer de nombreux contre-exemples, mais, il reste qu'en consultant un grand nombre de ces livres de photographie portant sur des villes ou des pays, on est frappé par les différences de traitement entre ces objets. Pour paraphraser la célèbre formule du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, chaque genre éditorial correspond à une face de l'art : si la ville est du côté de la modernité, c'est-à-dire « le transitoire, le fugitif, le contingent », le pays se situerait du côté de « l'éternel » et de « l'immuable²³ ». Cette référence à Baudelaire ne devrait néanmoins pas nous faire croire en une essence des pays qui informerait les portraits que l'on fait d'eux. Ce sont surtout, en effet, les conditions concrètes de réalisation et les époques dans lesquelles se sont développés les deux genres éditoriaux, que l'on va examiner maintenant, qui fondent la distinction entre portraits de ville et portraits de pays.

21 Parr et Badger consacrent une page à *Street life in London* de John Thomson qu'ils considèrent comme le précurseur de Jacob Riis en matière de documentation sociale visuelle et de photos de rues mises en scène (*The Photobook*, t. I, *op. cit.*, p. 48 et p. 53).

22 Pierre Mac Orlan, préface à *Atget, Photographe de Paris*, Paris, Henri Jonquières, 1930, repris dans *Pierre Mac Orlan. Écrits sur la photographie*, Clément Chéroux (éd.), Paris, Textuel, « L'Écriture photographique », 2011, p. 86-87.

23 Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1152-1192.

PORTRAITS DE VILLE ET PAYS
ENTRE INSTITUTIONS ET EXPÉRIENCE
La question de l'auteur

Dans son ouvrage de synthèse *Photography and Literature*, François Brunet dresse un rapide historique des livres de photographie et rapproche dans le corpus des premiers *photobooks* les voyageurs en terres exotiques et les premiers explorateurs de la vie urbaine que sont Charles Marville à Paris, Thomas Annan à Glasgow ou John Thomson à Londres²⁴. Il va falloir longtemps, explique-t-il pour que la démarche d'auteur prenne le dessus sur la logique d'archive. Ce phénomène a-t-il eu lieu de la même façon pour les portraits de ville et de pays ? Nous voudrions examiner l'hypothèse selon laquelle cette démarche a pris plus facilement dans le cas du portrait de ville, sans doute moins lié à des enjeux directement institutionnels. À l'inverse, le portrait de pays semble davantage soumis aux contraintes éditoriales d'une approche plus objective, neutre et informative. Bien plus que les portraits de villes, qui assument de façon plus ou moins implicite la subjectivité des photographes et écrivains et l'aspect nécessairement fragmentaire d'une telle entreprise, les portraits de pays sont souvent déchirés entre les exigences du portrait objectif et de la synthèse et celles du regard partial et partiel des auteurs. Un des *leitmotive* des textes introductifs aux portraits de pays est précisément l'expression de ces difficultés, qui apparaît comme une *captatio benevolentiae* dans ces textes d'Henri Queffélec, d'Andrée Chedid et de Claude Roy :

Portrait de la Suède : nous ne dissimulons pas ce qu'un tel titre peut avoir de réellement hardi et nous voyons bien les imperfections de notre effort²⁵.

« N'y touchez pas, s'entend-on dire aussi. Trop d'imbrications, de complexités. [...] Décrivez plutôt un pays lisse, d'une seule coulée ». « Un pays lisse ? ... Vous en connaissez²⁶ ?... »

[I]l faut se souvenir du vieux truc de Pascal, tenir serrés les deux bouts de la vérité et embrasser de l'un à l'autre tout *l'entre-deux*. La vérité de la seule

24 « *early explorers of city life* », François Brunet, *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009, chap. 2 : « Photography and the Book », p. 35-61.

25 Henri Queffélec, *Portrait de la Suède*, Paris, Hachette, « Le Tour du Monde », 1948, p. 9.

26 Andrée Chedid, *Le Liban*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1969, p. 6.

géographie qui m'intéresse, je veux parler de la *géographie humaine*, est faite de deux constatations qui ont l'air absolument contradictoires – mais ce n'est pas vrai²⁷.

À l'appui de cette hypothèse, nous aimerions comparer *Paris que j'aime* et *La France que j'aime*, deux livres de photographie publiés respectivement en 1956 et 1964 sur le même modèle par les éditions Sun et se présentant comme une déclinaison l'une de l'autre²⁸. Les légendes sont rédigées par Antoine Blondin dans les deux cas, mais la différence est profonde : *Paris que j'aime* est illustré exclusivement de photographies de Patrice Molinard tandis que *La France que j'aime* comporte des photographies d'auteurs et d'agences divers. Le cadre fermé de la ville se prête ainsi davantage à un projet photographique d'auteur, plus subjectif et plus poétique que la synthèse que se doit de proposer le portrait d'un pays, qui se veut objective²⁹.

L'exemple des portraits photographiques du Portugal confirme cette hypothèse : le livre de Jean Dieuzaide *Silhouette portugaise*³⁰ est une exception parmi les nombreux ouvrages illustrés par plusieurs photographes, avec des photographies issues des archives. De la même façon que l'on montre toujours les mêmes endroits aux gens qui viennent en visite, on retrouve les mêmes photographies dans les portraits portugais du Portugal comme dans ceux faits à l'étranger, car les photos utilisées sont celles des services de propagande. Pour des raisons pratiques, politiques ou touristiques (l'enjeu touristique est essentiel dans le Portugal des années 1950 et 1960), dans les portraits de pays les photographes ont une approche moins auctoriale que dans les portraits de ville. Même lorsque le texte s'oppose explicitement à une approche touristique du pays, les photographies n'échappent pas à une vision standardisée, souvent renforcée par un effet de collection. C'est le cas, par exemple, du

27 Denise Collomb et Claude Roy, *La Chine dans un miroir*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1953, p. 9.

28 Patrice Molinard, Marcel Aymé, Jean-Paul Clébert et Antoine Blondin, *Paris que j'aime*, Mulhouse, Éditions Sun, 1956 ; Jacques Laurent, Antoine Blondin et Kléber Haedens, *La France que j'aime*, Mulhouse, Éditions Sun, 1964.

29 Cette idée est exprimée dans le texte qui figure à la fin du présent volume : « "Des livres qui donnent envie de voyager". Xavier Canonne évoque des portraits de pays, de villes et des livres de voyage ».

30 Jean Dieuzaide, *Silhouette Portugaise*, Nazaré, Portugal, 1954. Jean Dieuzaide a aussi illustré, sous le pseudonyme de « Yan » le livre d'Yves Bottineau, *Le Portugal*, Paris, Arthaud, « Les Beaux Pays », 1956.

Brésil qui, en 1952, fait dialoguer un étrange texte de Blaise Cendrars avec les photographies documentaires de Jean Manzon³¹. Le texte s'ouvre sur une satire des touristes qui, des paquebots, 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 escale³² » alors que les photographies présentent, assez classiquement, vues aériennes de villes tentaculaires, scènes de carnaval, portraits d'Indiens d'Amazonie, et autres documents plus sociaux sur les mines ou la culture du café.

Inversement, lorsqu'on examine le corpus des portraits photographiques de villes, plus connu et mieux balisé que celui des portraits de pays, on se rend compte que les villes sont l'objet d'approches plus expérimentales et que les images, en tout cas, paraissent d'emblée « modernes ». Les portraits de ville sont d'abord des livres de photographes, qui plus est de photographes modernistes. Les volumes sur Paris ou sur Marseille de la collection « Éditions d'histoire et d'art » font penser à André Kertész et à Germaine Krull plus qu'à Pierre Mac Orlan et André Suarès qui en ont rédigé les textes (fig. 3)³³. L'exemple de *Paris de nuit* va également dans ce sens : lancé en 1933 comme un livre de Paul Morand, avec « 60 photos inédites de Brassai », l'ouvrage est ensuite devenu l'ouvrage phare de Brassai. Danielle Leenaerts a rappelé à quel point il avait lancé une mode, citant par exemple « le Français Roger Schall, qui publiera chez Peignot en 1938 un *Paris de jour* nettement moins audacieux » et « l'ouvrage de Bill Brandt paru la même année, sous le titre *A Night in London*, l'hommage le plus abouti à la voie ouverte par Brassai, non seulement dans le champ de la photographie, mais aussi dans celui, plus impondérable, de l'imaginaire urbain³⁴ ».

31 Blaise Cendrars et Jean Manzon, *Le Brésil, Des Hommes Sont Venus*, Monaco, Les Documents d'art, « Escapes du monde », 1952.

32 *Id.*, p. xi.

33 André Kertész, texte de Pierre Mac Orlan, *Paris*, Paris, Plon, « Éditions d'histoire et d'art », 1934, et Germaine Krull, texte d'André Suarès, *Marseille*, Paris, Plon, « Éditions d'histoire et d'art », 1935. Voir notre notice d'exposition, Susana S. Martins et Anne Reverseau, « Portrait d'une ville », in Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau et Carmen Van den Bergh, *La Littérature comme document. Les Écrivains et la culture visuelle autour de 1930*, 2014, http://www.litteraturesmodesdemploi.org/exposition/piece_expo/20-portrait-d%E2%80%99une-ville [consulté le 18/06/2015].

34 Danielle Leenaerts, « Photographier la ville : le cas de Paris de nuit, de Brassai (1932) », *op. cit.*

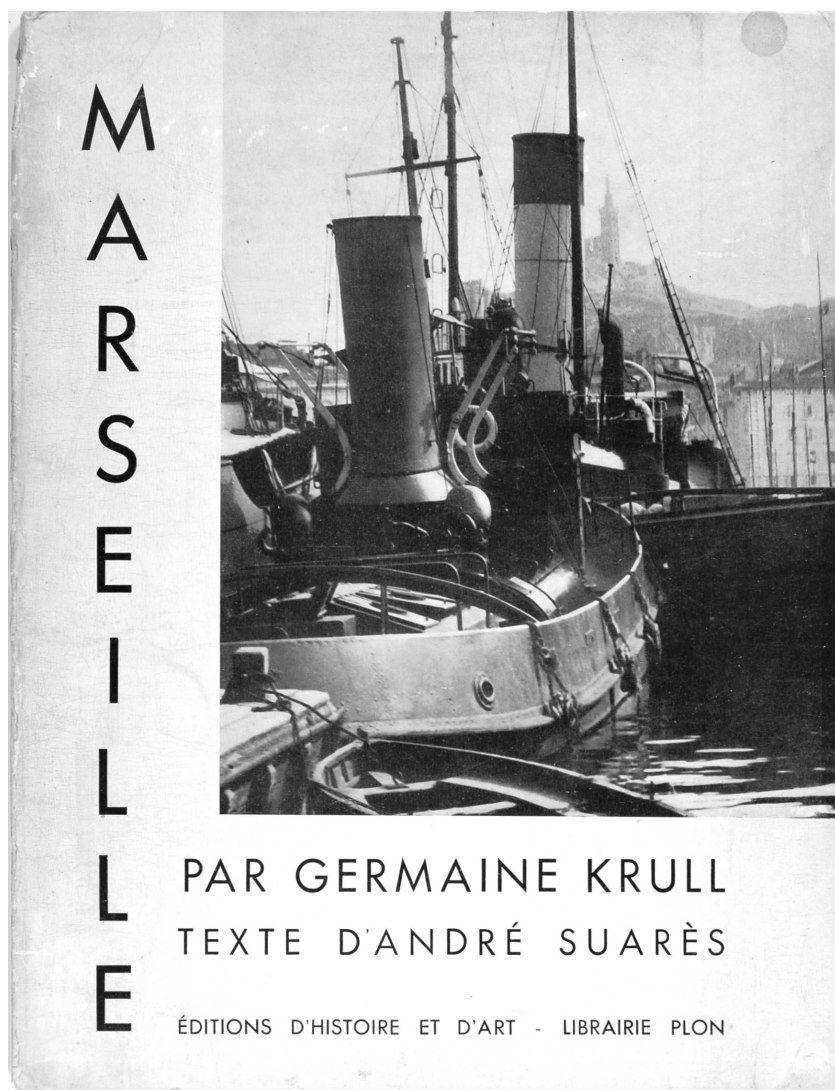


FIG. 3 – Germaine KRULL et André SUARÈS, *Marseille*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon, 1935. © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen.

Le portrait de ville moderniste connaît donc une véritable vogue éditoriale dans les années 1930 et cette mode s'exporte au-delà des frontières européennes. Le photographe Horacio Coppola a par exemple réalisé plusieurs livres illustrés sur sa ville natale en cherchant à faire passer la Nouvelle Vision en Amérique du Sud. *Buenos Aires* montre les villes, les routes et les gratte-ciel sous des angles surprenants³⁵. Cette esthétique moderniste de la ville se poursuit après-guerre et donne lieu à de superbes publications, comme *Lisboa : cidade triste e alegre* paru en 1959. Ce livre conçu par deux architectes-photographes aborde les thèmes de la photographie humaniste dans une forme moderniste et « produit une impression vibrante, cinématographique », estiment Parr et Badger³⁶. Les auteurs ont en effet photographié la ville pendant trois ans, jour et nuit, réussissant à produire un portrait visuel qui échappe au pittoresque et se veut à la fois sentimental et réaliste. Les images dialoguent avec des textes de poètes portugais, ce qui ajoute de la chair à l'ouvrage. Une ville moderne comme Milan donne également lieu à différentes expérimentations graphiques, comme *Milano* de Mario Carrieri (1959) ou *Milano* de Giulia Pirelli et Carlo Orsi (1965), deux ouvrages où, selon Parr et Badger, se reflètent pleinement leurs époques³⁷. Enfin, dans les années suivantes fleurissent des livres présentant des visions alternatives de villes, images surprenantes, radicales ou anti-touristiques. Dans les portraits de villes, davantage que dans les portraits de pays, sans doute, l'auteur est le photographe, et celui-ci se plaît à expérimenter.

Autre raison pouvant expliquer ces différences entre portraits de ville et portraits de pays, la représentation d'une ville, qu'elle soit textuelle ou photographique, glisse volontiers vers l'expérience subjective, voire la quête personnelle. Ce qui fait que, parfois, les portraits de ville sont des autoportraits à travers un lieu, ouvrages où il ne s'agit pas de représenter

35 Horacio Coppola, *Buenos Aires*, Buenos Aires, Edicion de la Municipalidad de Buenos Aires, 1937 (ouvrage issu de la commande publique, Parr et Badger, *The Photobook*, t. II, *op. cit.*, p. 97).

36 *Lisboa : cidade triste e alegre* (Lisbonne ville triste et heureuse), Lisbonne, Circulo do Livro, 1959 (http://www.fba.up.pt/~ag/textos/livro_lisboa.pdf). Parr et Badger en font « un florilège de toutes les possibilités graphiques réunies en un seul volume » (*The Photobook*, t. I, *op. cit.*, p. 212-213).

37 Mario Carrieri, *Milano*, Milan, C.M. Lericci Editore, 1959 ; Giulia Pirelli et Carlo Orsi, *Milano*, Milan, Bruno Alfieri, 1965. Voir Parr et Badger, *The Photobook*, t. I, *op. cit.*, p. 214 et p. 224.

une ville, mais d'en faire l'expérience³⁸. Un exemple contemporain peut aller dans le même sens : les travaux photographiques de Bernard Plossu portant sur des villes (par exemple Porto ou Charleroi³⁹) sont sans doute plus subjectifs que ses ouvrages ou expositions portant sur un pays ou plus largement encore sur l'Europe⁴⁰, projets nécessairement soumis à l'exigence de synthèse géographique mais également chronologique puisque les photographies rassemblées appartiennent à différentes époques, contrairement aux portraits de villes, qui sont saisis d'un coup.

Au-delà du contraste entre expérience d'auteur et commande institutionnelle, portraits de villes et portraits de pays se développent à deux époques distinctes, ce qui explique aussi leurs différences.

PORTRAITS DE VILLE ET PORTRAITS DE PAYS ENTRE MODERNISME ET HUMANISME

Portraits de ville et portraits de pays correspondent aux deux vagues du *photobook*, celle des années 1930 et celle des années 1950, qui ont un rapport bien différent à la modernité. Dans la première vague, c'est l'audace formelle et l'insistance sur les rythmes urbains qui sont mises en avant. Un de ses ouvrages représentatifs pourrait être le *Paris* de Moï Ver (1931) qui « rompt radicalement avec la tradition de la représentation narrative et descriptive de la capitale ». Christian Bouqueret estime que « la photographie n'y est plus l'illustration documentaire du texte d'un auteur connu, mais une œuvre autonome qui véhicule du sens sans l'intervention de l'écriture ». Il ajoute que ce n'est pas « un recueil de vues, comme le sont moult ouvrages à succès sur Paris » mais « tente

38 L'ouvrage de Nicolas Bouvier, *Japon* (Lausanne, Éditions Rencontre, 1967), analysé par Jean-Michel Rietsch dans le présent volume (« Nicolas Bouvier. Les visages du Japon »), offre un beau contre-exemple puisque l'écrivain-photographe essaie de faire un portrait de lui-même en voyage, mais à l'échelle d'un pays. Son ambition le rattache donc davantage aux portraits de ville que nous avons examinés qu'aux portraits de pays entendant proposer une synthèse et une vision stable d'un territoire et d'une nation.

39 Bernard Plossu, *Porto*, Porto, Centro Português de Fotografia, 1999 ; *Charleroi-Plossu*, Mont-sur-Marchienne, Musée de la Photographie, 2011.

40 *L'Italie de Bernard Plossu*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2015 ; Bernard Plossu, *Europa*, texte de Manuel Arce, Madrid, La Fabrica, 2011.

au contraire de trouver une sorte d'équivalent photographique de la démarche du passant, de la déambulation du promeneur, de l'appréhension de l'espace, et cherche à créer un paysage intériorisé ». Ces principes de construction, suivant la dérive du piéton, crée un « ordre-désordre du feuillettement⁴¹ » que l'on va retrouver après-guerre chez William Klein qui commence en 1956 sa grande série sur les villes, *New-York* puis *Rome* (1958), *Moscou* (1961) et *Tokyo* (1962)⁴².

L'idée de modernité est liée plus directement à la ville qu'au pays. Une ville évoque le changement, le progrès, la transformation ininterrompue, les flux, le mouvement, etc. Le genre du « portrait de ville », en photographie mais aussi en littérature ou au cinéma, est le genre moderne par excellence et le lieu d'exercice du modernisme, que l'on pense aux textes de Paul Morand en France, au *Grosstadroman* en Allemagne ou au genre cinématographique qui s'y rattache, les films-symphonies sur les villes comme *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann ou *Manhatta* de Paul Strand et Charles Sheeler. Dans *Paris, les livres de photographie*, Christian Bouqueret cite un grand nombre de livres qui appartiennent à cette esthétique moderniste : outre *Paris* de Moï Ver et *Paris de nuit* de Brassäi, *100x Paris* de Krull, *Moi Parij* d'Ilya Ehrenbourg (1933) et à l'étranger, *Paris, das Gesicht der Städte* de Mario von Bucovich et Germaine Krull (1928), avec une préface de Paul Morand⁴³.

Le portrait de ville serait-il alors la forme privilégiée du *photobook* moderne ? On pourrait le croire en effet, tant les portraits de ville ont collé au plus près à l'histoire du *medium* photographique depuis la manufacture Blanquart-Évrard. Martin Parr et Gerry Badger estiment par exemple que les deux livres d'Alvin Langdon Coburn sur New York (1910) et sur Londres (1909) sont deux livres modernistes, mais que la forme même de la ville de New York « incite Coburn à une vision plus radicale⁴⁴ ». Dans ces années 1900-1910, de nombreux livres de photographie sont à la fois pictorialistes et modernistes, comme, selon

41 Sur Moï Ver, *Paris* (Paris, Jeanne Walter, 1931), voir Bouqueret, *Paris, les livres de photographie*, *op. cit.*, p. 77.

42 William Klein, *Life is good and Good for you in New York*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1956.

43 Voir Bouqueret, *Paris, les livres de photographie*, *op. cit.*, p. 7 et p. 30. Ces visions modernistes ne sont pas toujours des visions d'auteurs puisque cette esthétique correspond aussi à un pittoresque réclamé par les éditeurs.

44 Parr et Badger, *The Photobook*, t. I, *op. cit.*, p. 74.

Parr et Badger, *Mexico* d'Anton Bruehl ou *Amerika* de Mendelsohn, de la même façon que l'esthétique moderniste continuera à se développer après la Seconde Guerre mondiale.

Néanmoins, les années d'après-guerre correspondent à une bascule historique dans l'histoire du livre illustré. Deux phénomènes majeurs sont à mentionner : le public est plus large grâce aux techniques de reproduction des images, aux tirages plus conséquents, mais aussi aux logiques de collection qui sont poussées plus loin, et le tourisme connaît un essor fulgurant. En outre, la question des identités nationales devient centrale après la guerre qui a vu s'opposer des idéologies, certes, mais avant tout des États. La reconstruction n'est pas uniquement matérielle : ce sont tout à la fois les pays que les idées de pays qu'il faut reconstruire. La question de l'identité nationale revient après guerre, par le biais de l'humanisme et de l'idéal de la fraternité. *La France de profil*, dont le photographe Paul Strand se situait dans l'entre-deux-guerres dans une esthétique radicalement moderniste, est un bon exemple de cette nouvelle vague de portraits de pays des années 1950. L'ouvrage rassemble plusieurs documents photographiques, poétiques et triviaux. Les montages de petites annonces et de faits divers que propose Claude Roy, ainsi que la juxtaposition de chansons du folklore populaire français, vont dans le sens de la synthèse recherchée par le portrait de pays⁴⁵. Le principe du montage est poussé encore plus loin dans la collection « Petite planète » que Chris Marker dirige de 1954 à 1958 au Seuil. Dans le volume sur l'Italie, par exemple, les figures détournées, en marche, créent une impression de mouvement, tout comme l'utilisation de photographies du film documentaire *Gli Italiani si voltano* qui témoigne des regards masculins sur les femmes dans les rues italiennes⁴⁶. Le volume sur le Portugal fournit un autre exemple à travers une séquence de six images de Lisbonne, intitulée « Petit cinéma des rues ou Les Mystères de Lisbonne », qui offre une vision originale aux échos surréalistes⁴⁷.

45 Paul Strand et Claude Roy, *La France de profil*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1952, p. 74-75 et p. 96-97. Voir l'article de Jean-Pierre Montier dans le présent volume, « *La France de profil* : du portrait de pays au territoire photolittéraire ».

46 Paul Lechat, *Italie*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1954, p. 2-3, p. 18-19 et p. 9.

47 Franz Villier, *Portugal*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1957. Voir Susana S. Martins, « Petit Cinéma of the World or the Mysteries of Chris Marker », *Image & Narrative*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 95-98 : <http://ojs.arts.kuleuven.be/index.php/imagenarrative/article/view/57138> [consulté le 18/06/2015]. Sur « Petite planète », voir aussi Nicolas Geneix, « La collection

C'est aussi parfois la volonté de synthèse qui rend certains portraits de pays cinématographiques. Le fait de vouloir « faire le tour » d'un pays comme on fait le tour d'une question crée en effet une narrativité, qui n'apparaît pas aussi fortement dans les portraits de villes. Le phénomène est visible dans *Brésil* de Cendrars : après le texte introductif, la succession des photographies crée plusieurs séquences narratives (autour des *gauchos* ou d'Ouro Preto, par exemple). Dans l'édition originale du *Brésil*, le cahier photographique marque un vrai itinéraire⁴⁸ et raconte une histoire, par séquences, comme on construit un film.

Faire un portrait de pays suppose qu'on en fasse le tour, qu'on le traverse ou même qu'on le survole, comme Max-Pol Fouchet dans l'*incipit* en avion de *Liban : Lumière des siècles*. La déambulation et le mouvement ne sont en effet pas l'apanage du portrait de ville. La ville, on l'a vu, favorise la déambulation et la marche à pied. De son côté, le pays (même les petits pays comme la Suisse ou la Belgique) favorise la traversée, que ce soit en voiture ou en train. Traverser un pays, c'est réfléchir à ce qui fait l'unité de son territoire, c'est tenter de l'unifier par le regard. Anne-Marie Thiesse rappelle combien « parcourir la nation » est important pour la constitution des identités nationales⁴⁹. Les traversées de pays se développent précisément pendant cette deuxième vague de *photobooks* et correspondent à une volonté humaniste qui chercherait à représenter une population plus qu'une nation⁵⁰. Il y a en effet un mouvement dans ce sens, visible dès les titres de livres comme *Les Européens* d'Henri Cartier-Bresson, *Les Américains* de Robert Frank ou *Les Allemands* de René Burri pour citer les plus connus⁵¹. La collection « Petite planète » pourrait aller dans ce sens, notamment en raison du choix de Chris Marker de faire figurer une femme sur la couverture (fig. 4). Ce choix nourrit le processus de symbolisation du portrait, mais c'est aussi une façon de peindre un pays par sa population, à la différence de bien des portraits

Petite Planète. Sous la direction de Chris Marker 1954-1964 », *Fabula, Atelier*, http://www.fabula.org/atelier.php?La_collection_Petite_Planete [consulté le 18/06/2015].

48 Les photos sont particulièrement liées aux lieux et aux commentaires, mais cela s'est perdu dans la réédition en « Folio » (Paris, Gallimard, 2010).

49 Thiesse, *La Création des identités nationales*, *op. cit.*, p. 245.

50 À ce sujet, voir Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009. Elle analyse notamment comment la traversée d'un pays est devenu un procédé artistique.

51 Henri Cartier-Bresson, *Les Européens*, Paris, Verve, 1955 ; Robert Frank, *Les Américains*, Paris, Delpire, 1958 ; René Burri, *Les Allemands*, Paris, Delpire, 1963.

de pays illustrés dont les couvertures figurent un paysage (*Les Pays-Bas*), une vue aérienne (*Le Liban*) ou encore un monument emblématique (*En Belgique*). Dans les années 1960 et plus encore 1970, on trouve de moins en moins de portraits de pays qui s'intitulent sobrement *La Norvège*, *L'Italie* ou *La Suisse*. Le genre subit un fléchissement du côté des populations, correspondant peut-être au passage de la *Street Photography* à la photographie des intérieurs remarqué par exemple par Michel Poivert⁵².



FIG. 4 – Jason SIMON, *Petite Planète poster*, 2006 (montage de couvertures de la collection « Petite planète », Seuil). © Courtesy Jason Simon.

Un autre trait humaniste de cette deuxième vague de *photobooks* creuse encore la différence entre portraits de pays et portraits de villes : le choix du pays se fait souvent contre l'idée et l'expérience de la ville. En effet, dans les années 1950, le portrait de pays semble gagner en authenticité

52 Michel Poivert, « La photographie, expérience démocratique », p. 9-19, in Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert (dir.), *L'Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Histo Art », 2014, p. 18-19. Cette esthétique du domestique est illustrée par François Hers (*Familles en France*, 1973) ou Bill Owens (*Suburbia*, 1972).

s'il s'éloigne des villes. Les textes partent à la recherche de la véritable Russie, de la France authentique ou du Maroc vrai. On peut rappeler que *La France de profil* naît de la volonté de Paul Strand de représenter la communauté idéale d'un petit village en France qui n'a été touché ni par la reconstruction d'après-guerre ni par la modernité⁵³. Ce choix du pays contre les villes s'explique par un désir d'authenticité et par une conception de la ville comme lieu trop cosmopolite pour représenter un pays. Que les auteurs et les photographes critiquent ou louent cette ouverture internationale, c'est là un *topos* des imaginaires urbains. Dans la préface au *Paris d'Atget*, Mac Orlan insiste sur l'internationalisme de Paris, qui ne représente en rien la France, et dans la préface de *Belgique, pays de plusieurs mondes*, Hellens écrit : « Il faut terminer cet aperçu géographique et démographique [...] par deux villes, deux régions du pays, dont la nature et le caractère diffèrent essentiellement des autres parties du domaine belge : je veux parler d'Anvers et de Bruxelles⁵⁴ ».

Les villes peuvent en effet jouer contre les pays. Elles en font partie, parfois malgré elles, mais ne les représentent pas. Dans le « Petite planète » sur le Sénégal, on peut lire que « Dakar, ce n'est pas l'Afrique⁵⁵ ». Et qu'on songe au nombre de fois où on lit aujourd'hui encore, à propos de New York, que ce n'est « pas une ville américaine » et de Paris qu'elle ne « représente en rien la France ». On retrouve naturellement aujourd'hui ce choix du pays contre la ville dans les portraits de pays contemporains : il est explicite chez Depardon qui fait le choix du périurbain pour donner à voir la France et parcourt des zones intermédiaires qui s'opposent en tout point à des villes⁵⁶.

Une esthétique humaniste cherchant à faire le portrait d'un pays et de sa population face à une esthétique moderniste profitant de l'architecture,

53 Claude Roy lui propose de photographier le village Gondeville où il a passé son adolescence. N'y trouvant pas tous les aspects de la communauté idéale, Paul Strand décide de photographier d'autres villages en France (Lorraine Tilliette, « Claude Roy et Paul Strand, *La France de profil*, 1952 », in Olivier Lugon (dir.), *Photo d'encre. Le livre de photographie à Lausanne, 1945-1975*, 2012, <http://wp.unil.ch/livre-photo/guilde-du-livre/la-france-de-profil/#sthash.bMU0eFJ7.dpuf> [consulté le 18/06/2015]).

54 Blanc et Hellens, *Belgique, pays de plusieurs mondes*, op. cit., p. XIII.

55 Christian Saglio, *Sénégal*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1980, p. 5-6.

56 Voir sur Depardon, le texte d'Ari J. Blatt, « Tours et détours en France. Sur la route avec Jean-Christophe Bailly et Raymond Depardon » dans le présent volume.

du rythme et de la modernité des villes pour exprimer sa créativité : les choses ne sont bien sûr pas aussi tranchées, mais force est de constater que portraits de villes et portraits de pays ont connu dans l'histoire du *photobook* leurs âges d'or à des périodes où dominaient deux esthétiques différentes. L'impression que les portraits de pays sont plus souvent conservateurs, tandis que les portraits de villes accompagnent et appellent un changement est due certes à une temporalité et un rapport à l'Histoire propres à leurs objets, mais aussi à des périodes d'apparition distinctes et à des rapports aux institutions qui impliquent un statut auctorial différent, en particulier pour les photographes. Que les portraits de pays tournent le dos aux villes et que les portraits de villes refusent d'être une partie des portraits de pays, n'est-ce pas là un des symptômes de la déconstruction de la hiérarchie des identités locales, nationales et transnationales, phénomène que ne manquent pas de pointer sociologues et politologues depuis la fin du xx^e siècle ?

Portraits de ville et portraits de pays sont deux genres éditoriaux relativement autonomes qui connaissent aujourd'hui des héritages différents. De nombreux exemples contemporains iraient dans le sens de cette distinction. Tandis que les portraits de villes poursuivent leurs métamorphoses et s'orientent aujourd'hui vers des formes expérimentales, en photographie comme dans le domaine du roman graphique, le travail de Depardon sur la France appartient à l'histoire de la photographie topographique institutionnelle, dans la lignée de la DATAR. Cet héritage peut être radicalisé par des portraits de pays qui penchent du côté sociologique et anthropologique⁵⁷, mais aussi critiqué pour la vanité de sa quête d'une identité nationale stable.

Susana S. MARTINS
Université Nouvelle de Lisbonne

Anne REVERSEAU
KU Leuven, FWO

57 Voir, dans le présent volume, « “Des livres qui donnent envie de voyager”. Xavier Canonne évoque des portraits de pays, de villes et des livres de voyage ».