



HAL
open science

L'usage du roman-photo

Jacqueline Guittard, Martine Lavaud

► **To cite this version:**

Jacqueline Guittard, Martine Lavaud. L'usage du roman-photo. Romanesques : revue du Cercle : roman & romanesque, 15, pp.75-212, 2023, 10.48611/isbn.978-2-406-15077-0.p.0075 . hal-04173203

HAL Id: hal-04173203

<https://u-picardie.hal.science/hal-04173203v1>

Submitted on 18 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

2023, n° 15

Romanesques

Revue du Cercll / Roman & Romanesque

L'usage du roman-photo

Sous la direction de Jacqueline Guittard et Martine Lavaud

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2023

ROMANESQUES

Revue du Cercll / équipe « Roman & Romanesque »
 Université de Picardie – Jules-Verne

UFR des Lettres
 Citadelle
 10, rue des Français Libres
 80080 Amiens
 Courriel : cerr@u-picardie.fr

DIRECTION

Directeur de la revue : Christophe REFFAIT
 Directrice adjointe : Aurélie ADLER

COMITÉ DE RÉDACTION

Aurélie ADLER, Bernard ALAVOINE, Sylviane ALBERTAN-COPPOLA, Carlo ARCURI, Philippe BLONDEAU, Anne DUPRAT, Catherine GRALL, Jacqueline GUITTARD, Camille GUYON-LECOQ, Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, Christian MICHEL, Christophe REFFAIT, Marine RICORD, Luc RUIZ.

COMITÉ DE LECTURE

Wolfgang ASHOLT, Laurence BROGNIEZ, Claude COSTE, Marie DOLLE, Colas DUFLO, Morgane KIEFFER, Éric MECHOULAN, Christian MICHEL, Andréas PFERSMANN, Christophe REFFAIT, Marine RICORD, Alain ROMESTAING, Daniel SANGSUE, Alain SCHAFFNER, Pierre SCHOENTJES, Anne SIMON.

Tous les articles reçus par *Romanesques* sont soumis à double expertise, au sein du comité de lecture ou bien auprès d'experts extérieurs, choisis en fonction de leur spécialité.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
 Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
 Tous droits réservés pour tous les pays.
 ISBN
 ISSN

SOMMAIRE

Christophe REFFAIT et Aurélie ADLER

Avant-propos /

Foreword

p. 5

APPROCHES DU ROMANESQUE
APPROACHES TO THE ROMANESQUE

Arnaud BERNADET

L'épopée d'une goutte d'eau : *Mobile*, de Michel Butor

p. 7

Marianne ALBERTAN-COPPOLA

Tenter le pauvre, une séquence narrative récurrente dans le roman français des Lumières p. 23

DOSSIER / *SPECIAL REPORT*

L'USAGE DU ROMAN-PHOTO

Martine LAVAUD et Jacqueline GUITTARD

Introduction. L'usage du roman-photo

p. 43

Martine LAVAUD

Cet inepte objet du désir. Réflexions sur le bovarysme photoromanesque

p. 51

Jacqueline GUITTARD

Roman-photo : Barthes ou le charme de l'obtus

p. 61

Jan BAETENS

Le ciné-roman-photo, un roman-photo cinématographique ?

p. 71

Fabien GRIS

Les auteurs de romans-photos sont-ils des cinéastes ?

p. 83

Danièle MÉAUX

Un photo-roman pour documenter les métiers du *care* (*Les Femmes du lien* de Vincent Jousseau, 2022)

p.94

Magali NACHTERGAEL

Dévoisement littéraire et roman-photo : du livre au numérique, une expérience de lecture transmédiatique

p. 105

ENTRETIENS / *INTERVIEWS*

Jacqueline GUITTARD

Le (re)nouveau roman-photo ? D'après deux entretiens avec Clémentine Mélois, auteure, et Nathalie Fiszman, directrice éditoriale au Seuil. p. 114

Martine LAVAUD

Réinventer le récit : autour du roman-photo. Entretien avec Benoît Peeters p. 123

RÉSUMÉS / *ABSTRACTS*

AVANT-PROPOS

Le présent numéro de *Romanesques* consacré au roman-photo s'inscrit à plusieurs égards dans la ligne éditoriale et la logique institutionnelle de la revue ces dernières années. Comme le numéro du printemps 2021 dirigé par Gaëlle Debeaux et Charline Pluvinet sur *Numérique et romanesque*, il explore une définition transmédiate du romanesque, mais en s'enracinant dans la problématique dix-neuviémiste du feuilleton. Comme le numéro du printemps 2020 sur *Littérature de jeunesse et romanesque*, dirigé par Anne Besson et Francis Marcoin, il témoigne de la complémentarité, sans redondance, des intérêts du laboratoire « Textes et Cultures » de l'Université d'Artois et de l'équipe « Roman et romanesque » du Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires de l'Université de Picardie – Jules Verne. En effet, à l'instar du numéro d'automne 2021 *Jeu vidéo et romanesque* dirigé par Isabelle Hautbout et Sébastien Wit, le présent numéro est le produit d'un séminaire doctoral commun aux deux universités qui s'est déroulé de janvier à juin 2021, et qui était cette fois co-dirigé par Amiens et Arras.

Martine Lavaud et Jacqueline Guittard, qui avaient d'abord intitulé ce séminaire « De la culture à la sous-culture : ce que le roman-photo fait de la littérature », composent ici, à partir des communications recueillies et de contributions supplémentaires, un ensemble dont le titre plus large traduit la richesse. En effet, concentré sur le discours de critiques ou d'acteurs éminents du champ, ce dossier agile et pénétrant parvient aussi bien à penser la définition sémiologique de l'objet roman-photo (en interrogeant son rapport au roman, au cinéma, à la photographie, à la bande dessinée) qu'à en considérer les aspects culturels et pragmatiques, mais aussi les conditions de production. La revue s'enrichit ainsi d'un dossier qui embrasse la question du romanesque (hors du roman) dans sa plus belle extension : le romanesque « au sens le plus désuet, et le plus 'dramatique' que l'on puisse donner à ce terme », écrit Danièle Méaux ; le romanesque tel que l'envisageait Hubert Serra, dont l'autobiographie est citée par Martine Lavaud ; le romanesque tel que le concevait Barthes, auquel Jacqueline Guittard consacre son article... Les entretiens qu'ont menés les deux directrices du dossier montrent parfaitement l'empan de la réflexion, puisqu'ils envisagent aussi bien le roman-photo comme objet stéréotypé passible de détournements, que la rencontre la plus exigeante qu'on puisse concevoir entre scénario et photographie.

Comme il est d'usage dans les numéros de printemps de la revue, ce dossier et les entretiens qui lui sont afférents sont précédés de deux articles de *varia* qui envisagent la notion de romanesque à partir de corpus tout à fait différents. Produit d'un échange nourri avec Arnaud Bernadet, le premier article sur Michel Butor interroge, notamment à partir de *Mobile* (1962), l'évolution du roman vers un objet textuel posant, outre la question de l'épique, la question même de la phrase et de la polyphonie. Produit de la manipulation d'un corpus romanesque large et varié, l'article de Marianne Albertan-Coppola interroge la valeur d'un segment narratif type du roman du XVIII^e siècle.

Christophe REFFAIT et Aurélie ADLER
Équipe « Roman & romanesque »
CERCCL, Université de Picardie - Jules Verne

APPROCHES DU ROMANESQUE

L'ÉPOPÉE D'UNE GOUTTE D'EAU : MOBILE DE MICHEL BUTOR

C'est dans *Degrés*, le cinquième et dernier roman de Michel Butor, que s'énonce peut-être le plus explicitement « le désir de l'Amérique¹ », ouvrant par la suite le champ de ce que l'auteur nomme lui-même des *études*, alors perçues comme un « changement brusque de manière² » et caractérisées par une forte indétermination générique, « quelque chose qui est entre l'essai, le poème ou le roman³ ». De *Mobile* ou *6 810 000 litres d'eau par seconde* au *Génie du lieu*, spécialement *Où*, *Boomerang* et *Transit* et, par-delà la fascination récurrente, éprouvée à l'égard des voyageurs et autres explorateurs, Christophe Colomb en tête, l'écrivain s'adresse aussi bien au Brésil ou au Canada qu'au Mexique par exemple. Il récuse « l'équivalence Amérique = États-Unis⁴ », largement redevable de la domination économique et politique du pays dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Certes, l'expérience des USA en 1960 aura été fondatrice par sa « nouveauté culturelle » et le « renversement d'influence⁵ » ; mais Butor s'attache plutôt à déclinier la diversité américaine, ses lieux et ses peuples, au nom de « plusieurs passés » et de plusieurs avenir, des strates d'histoires mêlant Indiens, Noirs et Européens comme les « phénomènes de *catches*, de tabous, de refoulements⁶ » qui leur sont associés. Au reste, la triple narration de *Degrés*, organisée autour de ce point obsédant qu'est la « leçon pivot⁷ » sur la Conquête, se traduit elle-même par l'« inachèvement » puisque de « la tour d'où l'on devait voir l'Amérique⁸ » ne reste à la fin qu'un projet en « ruine », laissant entière la question : comment observer mais aussi montrer l'Amérique ? comment la représenter ? comment articuler dire et voir ?

L'entreprise romanesque fait valoir à ce sujet deux événements. Le premier a trait à ce que la découverte du nouveau Monde a produit une « multiplication par deux soudainement des dimensions de l'univers⁹ » ; le second, ordonné autour du lycéen Maurice Tingala, « un noir qui vient des Caraïbes¹⁰ », tient à « ce détail qui est le signe de tant d'autres différences, ce pigment dans sa peau grenue » ou métonymie ironique de la pluralité qui crée une « grande fissure¹¹ » dans la logique du même, et retire à l'Europe son « exclusivité » civilisationnelle. Les études américaines de Butor sont gouvernées par la corrélation entre ces deux événements. Le multiple des *dimensions* a été dûment commenté par l'auteur lui-même (et à sa suite par la critique), non seulement en termes de rupture dans la représentation intellectuelle mais également de perception à l'échelle matérielle, « immensité¹² » ou « énormité » d'abord du

¹ Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, p. 90.

² Michel Butor, « Un art nouveau ? Michel Butor nous éclaire sur les recherches d'aujourd'hui (1969) » dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, t. II (1969-1978), Paris, Éditions Joseph K, 1999, p. 19.

³ Michel Butor, « Entretiens sur l'art actuel (1964) » dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, t. I (1958-1968), Paris, Éditions Joseph K, 1999, p. 243.

⁴ Michel Butor, « Où les Amériques commencent à faire histoire » dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 250-251.

⁶ *Ibid.*, p. 252-253.

⁷ *Degrés*, *op. cit.*, p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 385.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, p. 91.

¹² *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 188.

continent nouveau qui peuvent aller jusqu'à la répétition et à la « monotonie¹ ». *Mobile* instaure ce lieu commun de l'Européen confronté à la démesure américaine, mais en y attachant de manière durable pour les ouvrages à venir une démarche résolument expérimentale autour de la « physique du livre² », depuis le format, la ponctuation de page, les marges et le répertoire des caractères jusqu'à la transition de la bichromie à la polychromie, du noir vers la couleur (*Boomerang*). Le multiple des *différences* entraîne quant à lui une position énonciative singulière. Car il ne se déploie qu'à la condition d'un « regard extérieur³ », apte à libérer un discours critique sur la culture et les cultures. En même temps, cette position s'exerce de manière ambiguë, à double sens. En vertu d'une leçon qui appartient peut-être moins cette fois à l'historien de *Degrés* qu'à l'ethnographe, l'observateur fait ici partie de l'observation : l'Européen qui lit l'Amérique est révélé tout autant par l'Amérique qu'il s'efforce de représenter. Entre l'observé et l'observateur se place enfin un réseau complexe de locuteurs, anonymes ou identifiés, sous l'espèce ou non de citations et de discours rapportés. Ainsi, le multiple des différences se déploie en raison d'un principe de choralité, « chœur de races⁴ » de *Mobile* ou « catalogue de bruits⁵ » dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* par exemple.

Pourtant, si la préoccupation artistique originelle devant la « réalité américaine », inlassablement glosée par Butor, est d'abord sa composante « cosmique⁶ », et la capacité de l'écrivain en retour à donner « une impression d'espace⁷ » au point qu'il questionne sa tradition littéraire elle-même à l'image de Walt Whitman échouant à donner dans ses *Feuilles d'herbe* la notion des « distances qui existent⁸ » à l'intérieur de son pays, ce qui importe n'est peut-être pas tant la dimension et les différences qu'elle rend visibles, que la catégorie de l'*innombrable* qui les subsume. Comme variante de l'infini, de ce qui le réduirait virtuellement au silence, et défie au contraire sa parole, l'*innombrable* met encore l'auteur en quête « de ce qui n'existe pas encore⁹ ». Non seulement d'une Amérique à décrire ou à représenter mais de l'Amérique comme nom même de l'inconnu¹⁰. Si l'on veut, une géographie à inventer et capable à ce titre de recharger la parole de l'utopie qui tôt hantait le romancier : « une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique¹¹ ». Or « les aventures de l'*innombrable*¹² », par avance repérables depuis Homère dans le corpus européen, et sensibles encore dans le procédé poétique de l'énumération et de la liste chez Butor, ne sont pas strictement synonymes d'excès et de grandeur. L'épopée n'est pas à entendre classiquement comme le récit d'actes héroïques, historiques ou mythiques d'un individu ou d'un peuple, sorte de matière fabuleuse voire sublime, même si cette dimension n'est pas totalement absente. En dépit de « l'immensité du Sud-Ouest » des États-Unis par exemple, suivant une citation interposée qui sert aussi d'allusion à Hugo, ce sont plutôt et bien souvent « de petites choses vues, entendues, senties, qui créent les impressions les plus durables¹³ » – autant d'accidents et de vécus, de phénomènes imprévisibles que le genre non-genre de l'étude tente de rendre à la fois visibles et audibles. C'est donc sous l'angle de *petites épopées*, d'un récit et même d'un récitatif de ces petites choses vues et entendues, ou, si l'on veut, d'une *épopée du détail* que doit aussi se comprendre l'américanité de Michel Butor, alliant à l'*innombrable* une logique de l'infime ou du minuscule, hypothèse dont on limitera ici la démonstration à *Mobile*.

¹ *Ibid.*, p. 269.

² Michel Butor, « La littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 402.

³ Michel Butor, « Où les Amériques commencent à faire histoire », art. cité, p. 253.

⁴ Michel Butor, *Mobile, essai pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962, p. 327.

⁵ Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 20.

⁶ *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 184.

⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰ « *Terra incognita !* » conclut *Mobile*, *op. cit.*, p. 331.

¹¹ « Instantané : Michel Butor (1957) », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 33.

¹² « Victor Hugo romancier », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 230.

¹³ *Mobile*, *op. cit.*, p. 9 pour les deux citations.

LE DÉTAIL ET LA SIGNATURE

À première vue, une telle proposition renouerait avec la lecture de Roland Barthes qui avait bien perçu le rôle du détail, à la source du discours « brisé » ou « énumératif¹ » de *Mobile*, jusqu'à l'exhausser « au rang de structure² » dans un ensemble textuel – faut-il le rappeler – largement dominé par le modèle du catalogue. À revers de la tradition rhétorique, notamment des valeurs du lié qui progresse plutôt par plans hiérarchiques, articulés et développés, Barthes reconnaissait dans la distribution mouvante et la répétition « d'éléments clos³ » une littérature du discontinu, un art à variété « purement combinatoire⁴ ». Sans doute datée par sa méthode, cette vision trouve appui sur le modèle du signe et du mot alors que Butor conçoit le livre en raisonnant plus volontiers à partir de la double unité de la phrase et de la page. Et certes le détail met en œuvre une dynamique du morcellement, il ressortit à la pratique du découpage syntaxique et rythmique, visuel et graphique :

Les glaciers Vieux-Soleil et Arc-en-ciel, – la forêt nationale de Kootenai.

FAIRFIELD.

Ils vont, ils sont tourmentés par la fièvre de l'or...

Les buttes Bleues.

Le toit qui craque dans la nuit.

HAMILTON, DAK. N., middle-west, –... de Fort Berthold⁵.

En retour, le détail sollicite autant de stratégies possibles de liaison ou de cohérence de la part du lecteur suivant « un art de la collaboration⁶ ». Mais pour être ce segment à la fois second et caractéristique du discours, quelconque sinon insignifiant tout en se révélant singulier, il convient aussi qu'il se détache et se remarque dans l'ensemble, et en conséquence qu'il se charge d'un degré de visibilité et d'audibilité inhabituel :

FULTON.

Une fenêtre allumée dans la campagne.

LEXINGTON.

LEXINGTON, sur le Missouri, cf. de La Fayette, MISSOURI, middle-west⁷.

La perception du détail, comme ici pour « une fenêtre allumée... », n'est pas si aisément décidable en vertu même de ce découpage dont l'effet premier consiste à égaliser entre eux les segments du point de vue syntaxique ou informationnel. Ce qu'à côté du discours toponymique et géographique, historiographique (les sorcières de Salem) ou politique (les pères fondateurs) rappelle la mention de faits divers : « *Un suicide à Kansas City. / Hold-up à Saint-Louis*⁸. »

¹ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques* dans *Œuvres complètes*, t. II, édition d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 437.

² *Ibid.*, p. 433.

³ *Ibid.*, p. 436.

⁴ *Ibid.*, p. 439.

⁵ *Mobile*, *op. cit.*, p. 162.

⁶ « Rencontre avec Michel Butor (1962) », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 194.

⁷ *Mobile*, *op. cit.*, p. 155.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

Selon cette logique il résulte néanmoins nombre de notations miniatures qui parsèment ou étoilent le récit de voyage : « Une déchirure dans les nuages. » ; « Orion. » ; « Feu rouge. » ; « Des écharpes de brume. », « Les odeurs de la nuit. » ; « L'aiguille étincelante d'un avion. » ; « La lune au-dessus de l'enseigne Coca-Cola¹ », etc. Ainsi envisagé, le détail s'accorde aisément avec l'analogie pratique et artisanale de la couture qui décrit l'étude en son entier :

Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en est peut-être la collection de courtepointes, ou « quilts », en mosaïque d'étoffes. Ce "Mobile" est composé un peu comme un « quilt »².

Encore la comparaison a-t-elle cet autre effet de coordonner immédiatement la dimension formelle de l'expérience littéraire, retirée à la logique du « bien-écrire³ », et ses implications culturelles en se rapportant aux arts populaires, comme ailleurs la contiguïté sinon la continuité voulue entre les procédés visuels de l'imprimé et les *comic books*, le prospectus ou l'affiche publicitaire. Est-ce à dire qu'elle assimile également l'objet-mobile à la navette du métier à tisser et qu'elle s'enracine dans une métaphorique stéréotypée du temps, reprise à la liturgie chrétienne, de la trame à l'enchaînement du récit, d'origine évangélique spécialement ? Dans cette perspective, le principe de couture servirait à suturer des temporalités hétérogènes comme à rapiécer des lieux distants les uns des autres.

En fait, alors que la dominante est à la disparate et à l'assemblage, en plus du statut muséal qu'acquièrent les courtepointes, l'idée de mosaïque double ici le propos d'une nouvelle analogie en mettant l'accent sur la logique de matériaux multicolores propres à ce genre artistique : cubes de pierre, marbre, émail, verre, métal ou bois, des murs ou des piscines aux tables et aux vases, à commencer par les ornements romains. En regard des formes solides, du tissu au texte le mobile se caractérise plutôt par sa relative flexibilité, il devient un indice de *plasticité*. Il décrit et brouille simultanément les divisions et les frontières de la carte des États-Unis que le lecteur doit déplier à l'ouverture du livre pour suivre. Ainsi, le détail qui prend place comme unité dans la mosaïque est d'abord révélateur du matérialisme de l'écriture chez Butor et, corrélativement, du vis-à-vis entre la matière et la manière dont, conformément au registre épique⁴, les signaux empiriques, ceux de la subjectivité (assignables notamment à l'auteur⁵), tendent à s'infléchir et à disparaître au profit d'une construction polyphonique et décentrée :

L'Empire State building : 3500 miles de lignes téléphoniques et télégraphiques.

*Et jusqu'à quand allez-vous rester à New York ?
Chut !*

Attestation :

« ... Nous sentons que Freedomland sera tout à fait chez lui parmi nous. Étant le plus grand parc d'attractions du monde, il convient parfaitement à la plus grande métropole mondiale des affaires et du tourisme... »

¹ *Ibid.*, respectivement p. 62 ; p. 124 ; p. 142 ; p. 158 ; p. 216 ; p. 273.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Michel Butor, *Transformer le monde par le langage*, propos recueillis par Amir Biglari, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 187.

⁴ Pour une mise au point concernant le genre de l'épopée chez Butor, voir les articles d'Antoine Raybaud, « Saint-John Perse, Glissant, Butor : une épopée française d'Amérique ? », dans Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 25-45 et Delphine Rumeau, « Catalogue et épopée : *Mobile* de Michel Butor », dans Vincent Dussol (dir.), *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique*, actes du colloque international de l'Université de Montpellier III, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 301-309.

⁵ Dans le genre épique, comme l'explique par exemple Hegel dans son *Esthétique*, la manière doit se rendre invisible ou transparente au lecteur et les indices de subjectivité doivent être neutralisés.

Robert F. Wagner, maire de New York¹.

Du reste, l'insistance portée sur la matière – le volume et la typographie spectaculaires du livre en tout premier lieu – doit s'entendre à l'aune d'autres arts, la peinture par exemple :

Il y a des peintres à matière très visible. Ça se traduit en général dans la peinture à épaisseur comme Rembrandt et dans la peinture lisse dans laquelle le peintre s'efforce de masquer sa propre main comme Van Eyck, Ingres, Mondrian... Chez Matisse, il y a des moments où la main se montre à travers le coup de ciseau de ses « découpages ». Lorsque le peintre veut se cacher c'est aussi une façon de se montrer. Voir comment Mondrian s'efforce de se cacher et voir justement comment il se montre admirablement dans cette pudeur et cette modestie, c'est merveilleux !...²

En ce sens, le détail serait aussi une façon de se montrer et deviendrait le lieu d'une signature. C'est pour cette raison qu'il est finalement irréductible à l'optique combinatoire, qui le limiterait à l'état de signal paradigmatique, sorte d'unité taxinomique relevant d'une rationalité du classement en partage dans les savoirs de l'époque (de Lévi-Strauss à Greimas) : *les mots et les choses* formant un certain ordre symbolique valant comme intelligibilité de la culture américaine. Le détail unique ou exemplaire participerait alors d'une logique additive qui assimilerait les « ensembles verbaux³ » du livre à la somme de leurs détails, l'assemblage comme mosaïque à une totalité décomposable. Cette démarche est évidemment familière à Butor qui, comparant Homère et Hugo, considère dans ce cas l'innombrable sous l'espèce du « dénombrement », c'est-à-dire comme « ensemble de fonctions⁴ », notion structuraliste s'il en est. Sous ce versant, l'innombrable se définit comme série ou suite inachevée et inachevable d'éléments *discrets* – et le terme a servi à la logique et aux mathématiques avant d'être transféré vers la linguistique. C'est parce qu'il n'a pas d'autre mode d'être *a priori* que le détail se prête idéalement au « rangement⁵ » (ce que laissait déjà entendre la *collection* de Shelburne comme inventaire patrimonial), ou au *répertoire* dont l'emblème reste dans *Mobile* l'organisation alphabétique des États (ou, plus subtil, le jeu sur les fuseaux horaires).

Il n'empêche qu'au sein même du rangement Butor fait valoir un autre processus, qu'il approche par les « arias⁶ », ces arrêts suspensifs du récit hugolien, et précise mieux sous l'espèce du « répons⁷ ». Des personnages de fiction à l'organisation formelle de la prose, il souligne l'importance de figures telles que la « masse », l'« assemblée », les « groupements⁸ ». Cependant, l'enjeu n'est pas tant de savoir comment, une fois qu'il a été perçu, le détail s'intègre ensuite à la masse que de comprendre comment il *fait* masse, par quelles opérations une zone de localité devient ensemble – l'ensemble même. Car s'il est possible de dénombrer l'innombrable, activité ouverte et par définition illimitée, c'est à la condition inverse d'« obtenir des *continus*⁹ » sans lesquels l'étude américaine se trouverait dépourvue d'*epos*. Or c'est un autre trope, semble-t-il, qui assume le détail au rang d'unité continue, d'unité du continu ; il s'agit non du *quilt* mais de la goutte d'eau, apte à convertir le rangement en répons.

L'AMÉRIQUE GOUTTE À GOUTTE

¹ *Mobile*, *op. cit.*, p. 198.

² *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 84.

³ « Recherche sur la technique du roman », *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 98. L'expression reparait dans « Réponses à *Tel Quel* » (*Ibid.*, p. 298).

⁴ « Victor Hugo romancier », *Ibid.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁶ *Ibid.*, p. 220.

⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁸ *Ibid.*, respectivement p. 220, 233 et 235.

⁹ « Michel Butor au travail du texte (1976) », *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 157.

Entre la mosaïque tissée et la goutte d'eau, il y a deux mondes séparés en apparence. De l'une à l'autre, on aura aussi gagné en fluidité. Mais la représentation du territoire américain aura par ce biais corrigé de possibles défauts de perspective, le grandissement par l'amointrissement, le macroscopique par le microscopique. Car la goutte est l'acte même de détailler, le geste qui réduit à l'élément simple, minime voire mineur, et désigne aussi probablement une autre limite du visible. Expression de la petite quantité, voire de la quantité nulle, la goutte prend sa source dans *Mobile* avant de s'élargir en volume et en masse dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* en prenant la forme des chutes du Niagara. Il importe d'autant plus de le souligner qu'il s'agit moins ici d'une métaphore de la lecture que du paradoxe entrepris par l'auteur. Dans l'économie géographique d'ensemble, l'étude stéréophonique de la cataracte, de l'avis de Butor lui-même, n'est qu'un ajout à *Mobile* intégrant « de nouveaux éléments de détail¹ » saisis à un lieu frontière entre le Canada et les États-Unis. Si l'on veut, *6 810 000 litres d'eau par seconde* représente un détail grossi à la dimension d'une œuvre, qui donne lieu à un calcul savant de nature humoristique, fondée sur la disproportion entre mesures de capacité et mesures du temps. Alors que dans *Mobile* ce débit est très loin d'être atteint encore et n'existe au mieux qu'en devenir : la goutte d'eau en est certes l'unité originelle mais figure d'abord comme détail parmi d'autres détails – en marge, second, imperceptible. Le « monument liquide² » de Niagara se prête assurément à une métrique et à une statistique. Mais la goutte n'est pas le litre. Dans *Mobile*, elle est sinon décomptée du moins comptable ou mieux isolable. Elle ressortit encore, par conséquent, au régime discontinu de l'innombrable.

Entre Cleveland et Oxford, dans la section sur la Géorgie, elle crée à elle seule l'événement : « Une goutte de pluie, – passée la rivière Chattahootchie, qui rejoint la rivière du silex, pour former le fleuve Apalachicola³ ». De « l'extrême Nord » au « profond Sud⁴ », d'Est en Ouest, elle sert bien sûr d'indicateur climatique, depuis les « centaines de gouttes⁵ » du Tennessee jusqu'aux orages violents de l'Illinois, le vent, le « tourbillon de poussière » et « l'accroc de nuages » se refermant sur « le ruissellement des routes » et ces averses « frappant les eaux du fleuve »⁶. Autant de mentions peut-être moins descriptives que suggestives et évocatrices, qui rappellent combien cet élément banal et anecdotique fabrique aussi la perception du paysage américain, et appartient de plein droit à la relation de voyage, au calendrier des faits et des humeurs. Et bien qu'elle désigne par excellence un fragment, derrière les conditions météorologiques elle agglomère aussi entre eux les détails : « une goutte sur le pare-brise⁷ » ou « les phares à travers les gouttes » au milieu d'une « pluie obscure⁸ ». Elle se situe aux limites mouvantes du visible et de l'invisible dans un œuvre qui s'ouvre de surcroît par une « nuit noire⁹ » à Cordoue en Alabama avant de s'éclaircir progressivement à hauteur du Missouri : « Le ciel nocturne qui pâlit¹⁰. » Lueurs d'incendies aperçues dans la campagne, « neige éclatante¹¹ » des Rocheuses et « enseignes lumineuses¹² » des villes, « visage illuminé¹³ » des étoiles d'Hollywood (Marilyn Monroe, Cary Grant, Kirk Douglas) ou « lucioles qui montaient des prés à Bryn Mawr¹⁴ » – rare allusion biographique aux débuts

¹ « Le livre futur (1967) », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 298.

² *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op. cit.*, p. 10.

³ *Mobile*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 7-8.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Ibid.*, respectivement p. 62, 63, 68 et 70.

⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹² *Ibid.*, p. 270.

¹³ *Ibid.*, p. 101 *sq.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

universitaires de l'écrivain en Pennsylvanie : la question est de savoir comment donner forme à un « spectacle aussi grand que l'Amérique elle-même¹ » d'après le prospectus de présentation de Freedomland, en être à la fois le producteur, le metteur en scène et le régisseur.

Sans doute le contraste de la lumière et de l'obscurité indexe-t-il ici plus particulièrement la bichromie typographique du livre en libérant plus largement le paradigme des couleurs en plus de l'énumération des saveurs (les glaces Howard Johnson). Mais de la pluie aux pare-brises et aux essuie-glaces, la goutte se veut d'abord l'opérateur d'une construction métonymique du réel. Et l'instrument privilégié de cette exploration est sans hasard la voiture, mobile dans le *Mobile* dont l'auteur décline à l'envi les marques et les modèles au long de l'ouvrage : Dodge, Packard, Jeep, Ford ou Pontiac². Elle correspond certes à une mythologie de l'espace, à ce mouvement de reconquête et de découverte vers le Sud et le Pacifique consacré en 1957 par *On the Road* de Jack Kerouac. Elle devient l'objet-emblème d'une mutation sociale et économique de premier ordre à l'âge du *consumerism*. En lien avec la bichromie du texte, la goutte s'élève ensuite au niveau d'un opérateur symbolique. De la terre de la liberté elle décrit cette fois l'envers du décor, l'autre Amérique ou l'Amérique des autres, résumant à la fois une histoire politique et une anthropologie (particulièrement sensibles dans la raciologie et les préjugés racistes des extraits de Thomas Jefferson). « *Ils attendent, ces Noirs, ils n'ont même pas besoin de parler entre eux, il leur suffit de voir leur couleur, une goutte de leur couleur dans tout le lait d'une peau blanche suffit à leur faire un allié³...* » La haine et la peur du métissage, supposément contraire aux valeurs et aux institutions de la démocratie blanche (« notre Washington », « notre capitole⁴ » – « panthéon » ou « monuments » au « blanc étincelant⁵ »), se double d'une résistance identitaire à l'expansion et à la contagion. En attendant l'Amérique future ou « Amérique renversée⁶ », la goutte d'eau se métamorphose en goutte de sang, genèse de la diversité ethnique qui se conjugue aux flux migratoires : « Non seulement les Noirs, mais les Mexicains⁷. »

Ainsi la goutte est-elle à la fois une unité du réel (le fragment métonymique), une unité de mesure (le principe quantitatif) et une unité de culture (l'indice symbolique). Elle désigne pour finir une unité poétique chez Butor. Ce n'est pas un hasard si elle articule plus particulièrement la question ethnique et éthique à l'expression artistique. Car c'est bien en apprenant à « écrire » que les « esclaves » de l'« hypocrite Europe », négociés et vendus pour débarquer en terre américaine, se sont plu à « se tacher d'encre » de sorte que « tous les livres pour nous se sont teints de noir »⁸. Or au plan de la représentation, dans ce livre lui aussi teint de noir qu'est *Mobile*, la goutte se rapporte au mieux à un point et à un éclat à l'image de « la ville de Chicago sur la carte, semblable à une éclaboussure⁹ » dans la section « Bienvenue en Ohio ». La notion s'associe aussitôt au dédicataire de l'œuvre, Jackson Pollock et sa technique du *pouring* et du *dripping*, une manière d'occuper la surface *all over* et de déborder le cadre au contraire du « grand héron bleu » contraint de courber « la tête jusqu'au sol pour entrer dans le format de la page, au bord d'un étang, parmi les roseaux courts »¹⁰. Entre le geste et le mouvement, il n'y a pas de *diction* épique, il n'y a pas de *diction* monumentale sans le goutte à goutte de l'écriture.

¹ *Ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 77-78. Ce qui n'exclut pas d'autres moyens et aventures tels que *Réseau aérien*, diffusé puis imprimé la même année que *Mobile* : « *L'avion dans lequel je voyageais vers San Francisco s'est arrêté trois fois à Los Angeles : à Long Beach, à l'aérodrome international, à Burbanks. Je voyais défiler sous mes yeux les hectares et hectares de petites rues perpendiculaires faiblement éclairées...* » (*Mobile*, *Ibid.*, p. 15).

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 133-134.

⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98. Sur le rapport à Pollock, voir Catherine Dhavernas, « *Mobile* : effets de couleurs pour une représentation des États-Unis » dans *Butor et l'Amérique*, *op. cit.*, p. 141-150. À titre plus général, Jean Duffy, « *Mobile* et l'art américain : une

LA DICTION MONUMENTALE

Sous ce terme de diction, qui n'exclut peut-être pas l'ancienne acception rhétorique, Butor ne vise pas en soi la récitation physique mais renvoie aussi bien aux propriétés rythmiques internes du vers qu'à la « prosodie généralisée¹ » du roman, un phénomène qu'il ne limite pas à la « partition » des voix, en y incluant au contraire tous les « aspects visuels² ». La diction a trait à la naissance d'un phrasé, l'accomplissement en cours d'un continu qu'il commente dans la poésie énumérative et descriptive de Hugo, s'attachant entre autres au cas de *Dieu* et du cirque de Gavarnie³. « Chose géante⁴ » ou architecture « sans constructeurs⁵ », l'amphithéâtre naturel des Pyrénées et ses cascades constituent la version française des chutes du Niagara, mais là encore ils n'ont d'autre auteur que « la molécule d'eau » ou « l'atome de pluie⁶ » qui les a sculptés à travers les siècles.

C'est dans ce contexte qu'au « dynamisme vertical⁷ » des vers-listes, juxtaposant des « mots-foules⁸ », ou des vers onomastiques de *La Légende des siècles*, Butor oppose le « dynamisme vertical de la colonne » dans *Dieu*, et qualifie de la sorte « la masse des phrases coulant et rebondissant⁹ » le long des alexandrins à rimes suivies. Il en sort l'image d'une « diction » ou « million de gouttes d'eau¹⁰ » pour en étendre le principe en suivant les angles et le relief du site de Gavarnie : « c'est la goutte d'eau qui tombe d'assise en assise, de page en page, de ligne en ligne, la goutte d'eau qui parfois se répand en nappe, la goutte d'encre en tache¹¹ ». Et le critique de conclure que « les pages des grands poèmes de Hugo sont donc littéralement des cascades de mots, les lignes des gradins sur lesquels l'eau de la parole se précipite » si bien que le vers lui-même passe pour « une goutte d'eau qui érode »¹². Bien entendu, face à ces associations convenues, qui miment l'objet plus qu'elles ne l'expliquent, n'importe quel lecteur mettrait en doute la pertinence ou la justesse de tels procédés spéculaires si ceux-ci n'avaient en même temps la valeur d'une auto-exégèse. En effet, le plus surprenant est encore l'usage de l'adverbe « littéralement » qui valide le travail de surmétaphorisation et dénie son statut de représentation au cœur du commentaire. Il faut comprendre que la goutte d'eau réserve comme trope une théorie et une pratique en acte de la diction, qui ne sauraient se communiquer qu'à travers un exemple à la fois détourné et concret.

À quel enjeu renvoie donc cette allégorie de la lecture ? Établie elle-même en miroir, la réponse se trouve aussi bien chez Hugo lisant Butor que chez Butor lisant Hugo. Car pour le poète de l'innombrable, le cirque de Gavarnie est Babel en creux, l'ombre ou l'empreinte d'une tour mythique de l'unité, dont la construction s'interrompt sous l'effet de l'intervention divine par la dispersion des hommes et des peuples, la différence voire la mésentente des langues et des cultures. Or à cause de leur complexité formelle le cirque et ses cataractes sont comparés à un livre, et concentrent l'idée d'une « masse qui croule perpétuellement sur elle-même en

histoire abrégée et sélective » dans Amir Biglari et Henri Desoubieux (dir.), *Dix-huit lustres. Hommages à Michel Butor*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 337-357.

¹ « Le roman et la poésie », *Répertoire II, op. cit.*, p. 22.

² « La littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire III, op. cit.*, p. 400.

³ Dans l'article « Babel en creux » de *Répertoire II*, paru en 1964 ; pour rappel, *6 810 000 litres d'eau par seconde* est publié en 1965, l'année suivante.

⁴ Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, édition de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1950, p. 994.

⁵ *Ibid.*, p. 991.

⁶ *Ibid.*, p. 997. La séquence s'achève par cette question : « – Mais cette goutte d'eau, criais-je, qui l'a faite ? » (*ibid.*, p. 999).

⁷ Michel Butor, « Babel en creux », *Répertoire II, op. cit.*, p. 203.

⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹¹ *Ibid.*, p. 206.

¹² *Ibid.*, p. 205.

s'accroissant¹ ». Entre Gavarnie et Niagara, la goutte d'eau rapporte ainsi la (sur)dimension de l'épopée – le gigantisme des éléments et des paysages décrits et célébrés – à la « monumentalité du livre² » lui-même en instaurant l'unité en devenir d'une « énorme œuvre inachevée » sous l'espèce de tensions continues entre de nouvelles « esquisses » et des « vides³ » multipliés. Cette utopie, le livre comme œuvre inaccomplie et différée, éclatée et impossible, est la modernité même telle que la conçoivent les années soixante. Mais elle a une incidence plus concrète dans l'économie interne des textes de Butor. Babel, Gavarnie ou Niagara sont autant de variantes, puisées dans l'encyclopédie de la culture ou de la nature, de la tour écroulée qui concluait *Degrés*, celle d'où l'on devait précisément voir l'Amérique. En accord avec l'histoire même des dispersions et des migrations, l'épopée américaine impliquerait donc par nécessité la genèse et la fondation d'une nouvelle civilisation, envisageant pendant un instant comme le recommencement de l'ancienne ce qui, en vérité, serait plutôt un état natif « de commencement, d'invention⁴ » :

En attendant ce triomphal retour, ne fallait-il point reconstituer autour de soi une nouvelle Europe, effacer le plus possible de son esprit ce continent qui nous accueillait mais nous effrayait ?

Nouvelle

France,

Nouvelle

Angleterre,

Nouvelle

Écosse,

Nouveau

Brunswick,

Nouveau

York, [...]

Londres sur une

Nouvelle

Tamise.

Ne suis-je point encore, ou plutôt ne suis-je point déjà en Europe, puisque je suis bien à Milford ?⁵

Mais l'élément capital tient davantage à ce que « la matière de Babel » révèle usure et travail, l'ensemble qui prend forme ne désigne jamais qu'un « ensemble de fragments s'écartant les uns des autres, laissant découvrir entre eux tout ce qu'ils ne peuvent pas dire »⁶. Et dans son incomplétude il en va du livre-objet comme de l'œuvre, « le mouvement ascensionnel du blanc⁷ » résultant des creux produits dans l'imprimé par la goutte d'eau. On serait tenté d'y voir une ontologie négative, l'expression d'une totalité défective et différée. Mais l'épopée est traversée à l'instar des textes de Hugo par des « hommes-gouttes qui creusent⁸ » comme par des objets-gouttes, des signes-gouttes, des événements-gouttes, des voix-gouttes et, parmi eux ce « creuseur par excellence » qu'est « le poète »⁹. Non que ce dernier crée uniquement des vacances. En œuvrant la matière il la soustrait moins qu'il ne la sonde et ne l'explore pour mieux la modeler. Il fait de la négativité des fragments et de ce qu'ils « ne peuvent pas dire » la condition même du continu de la diction – ce qu'il y a à dire indéfiniment.

¹ *Ibid.*, p. 212.

² « Victor Hugo romancier », *Répertoire II, op. cit.*, p. 238. En prenant appui sur la relation du livre et de l'architecture depuis *Notre-Dame de Paris* (« Ceci tuera cela »), Butor place Hugo dans une philosophie moderne du livre avant Mallarmé et Claudel.

³ « Babel en creux », *Ibid.*, p. 213.

⁴ « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », *Ibid.*, p. 178.

⁵ *Mobile, op. cit.*, p. 99.

⁶ « Babel en creux », *Répertoire II, op. cit.*, p. 212.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹ *Ibid.*, p. 211.

LE « RÉALISME OPTIQUE » DE LA PHRASE

Ainsi, la goutte d'eau est la base même du monument américain. Elle n'oriente plus l'innombrable vers l'infini discontinu ou l'infini comptable, conçu au rang de totalité. Passés les centaines et même le million de gouttes (ou selon de plus rigoureuses conversions les 6 810 000 litres d'eau), il ne vaut plus vraiment la peine de calculer en considérant autant d'entités divisibles potentielles. Le nombre devient pure estimation, destinée surtout à exprimer un ordre (approximatif) de grandeur. Mais dans la centaine ou le million il n'importe pas non plus que les gouttes accumulées atteignent ces moyennes hyperboliques. L'essentiel est que la centaine ou le million conservent pour étalon primitif la goutte, au point que celle-ci y perd dans la masse d'eau ses limites et son identité – unité dérisoire qui n'aurait plus guère de pertinence. C'est donc en même temps la plus petite mesure qui par la centaine ou le million devient incommensurable, crée du massif, de l'indivis : un continu qui par définition ne se dénombre plus, l'infini conçu au rang d'ensemble. Or ce continu que Butor attache à la prosodie et au répons ne ressortit pas au vers à la manière de Hugo, et tient plutôt ici de la « poésie longue¹ » de la phrase et de sa « syntaxe plurielle² ».

Car il y a une *question* de la phrase chez Butor, sorte de débat interne récurrent autour duquel gravite l'œuvre, situé au point de transition des romans et des études dont la nouveauté exige « une nouvelle façon de lire, d'entendre, ou de regarder³ ». Cette question s'explique, affirme l'auteur, par « l'obligation dans laquelle je me trouvais d'écrire quelque chose sur les États-Unis » et qui « m'a amené à une transformation de ma "grammaire"⁴ ». En l'occurrence, l'impropriété métalinguistique du terme *grammaire* se double régulièrement de sa nécessité. C'est d'abord une critique de la phrase qu'adresse Butor, ou plus précisément la critique d'un modèle de phrase, qui prend à revers la tendance contemporaine à la brièveté, imputable à l'évolution de la langue française et aux habitudes des scripteurs, mais également aux interdits et aux prescriptions de l'appareil scolaire. À l'inadéquation de « la petite phrase⁵ » l'auteur oppose plusieurs repères de la tradition rhétorique (Rabelais, Bossuet, Saint-Simon) et le rôle formateur de Proust et de Joyce en ce domaine. Ce faisant, il précise aussi les contours de cette phrase personnelle que serait à ses yeux la phrase longue, déjà émergente dans *L'Emploi du temps* ou *La Modification*. Car son allure singulière résiderait moins dans un phénomène d'expansion et d'amplification que dans une rythmique nouvelle de la division. Sans doute à l'image du dictionnaire ou de l'annuaire, à la manière de poètes aussi (Prévert ou Michaux), la technique de l'*alongeail* recourt pour partie à la liste dont Butor propose une version immédiatement spatialisée, une perpendiculaire d'« un, deux, n⁶ » composants insérés dans la phrase, en lien avec la société du catalogue que sont les USA. À ces parties énumératives se combinerait enfin tous les « contrastes de couleurs » ou « différents "styles"⁷ » possibles par citations et parodies insérées, liant l'innombrable et l'hétérogène. Mais l'essentiel ne se situe pas tant au niveau de l'accumulation de marqueurs eux-mêmes cumulatifs que des « organisations très serrées d'éléments assez nombreux⁸ » dont ils procèdent, et pour lesquelles Butor ne renonce pas vraiment à l'appellation de phrase(s).

Des paragraphes aux chapitres, entre les marges et les colonnes comme entre les lettres majuscules et minuscules, à travers les séries graphiques (gras, romain, italique), il se crée des phrases à l'intérieur des phrases, si bien que le livre devient lui-même une *espèce de phrase*

¹ « Entretiens sur l'art actuel (1964) », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 244.

² « Mallarmé selon Boulez », *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 250.

³ « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 64.

⁴ « Michel Butor au travail du texte (1976) », *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 150-151.

⁵ « Recherche sur la technique du roman », *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 98.

⁶ « Le livre comme objet », *Ibid.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸ *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 154.

dont la syntaxe visuelle produit à la fois du reconnaissable et du méconnaissable, éprouve le regard classificateur et la définition du concept. Si l'on veut, c'est parce que la phrase n'a d'autre unité que la page qu'elle s'ouvre à la dimension du livre. C'est parce que la page configure désormais la phrase que disparaît également l'opposition entre phrase et non-phrase, l'entrecroisement des séries laissant apparaître des segments qui dérogent variablement à l'ancienne acception linguistique du terme :

RICHMOND, Macomb, État des gloutons.

Il rêve.

MANCHESTER, cf. de Clay, État du bourbon.

Rêve.

MANCHESTER.

La vague de sommeil qui vient de Pennsylvanie.

MANCHESTER, Washtenaw.

Il rêve qu'il possède une voiture.

JACKSON, cf. de Jackson.

Blues reparaissant¹.

Non seulement ces segments ne sont pas régulièrement conformes à l'ordre syntaxique attendu mais ils peuvent être aussi sémantiquement lacunaires. Quant à la borne graphique finale, sa valeur varie considérablement : le point apparaît moins finalement comme le signe d'une improbable clôture que le lieu solidaire de la coupure et de la suture. À l'inverse, lorsque Butor compare la manière dont ce qu'il appelle les « figures typographiques » relient mots et propositions entre eux dans ses études comme il en irait avec des « outils grammaticaux » tels que la « conjonction² » par exemple, c'est bien que la phrase ne désigne plus une catégorie de la langue mais la catégorie d'une poétique, irréductiblement singulière. Et tandis qu'il revendique à cet égard la tradition issue du *Coup de dés*, l'auteur s'autorise à décrire *Mobile* comme une « seule phrase sans commencement ni fin³ » et dans la foulée à mentionner la « grande phrase que sont les quatre romans⁴ » de ses débuts. On dira que le concept de phrase perd à proportion de son extension partie de sa substance. Mais cette extension indexe moins un problème logique – celui de la définition du terme – que l'historicité même de ses pratiques, et répond en premier lieu au besoin de « trouver une manière nouvelle, à la mesure des complexités de notre temps⁵... ». Au sens où, étant l'exigence d'une parole renouvelée et risquant une forme inédite de phrase, cette manière se situe à la rencontre d'une mesure personnelle et d'une mesure collective. Peut-être déconcerte-t-elle les « habitudes anciennes », les habitudes de lire en particulier, y mêlant une « incompréhension temporaire⁶ » dont témoigne en 1962 la réception polémique et violente de *Mobile*. Cependant, que le livre se

¹ *Mobile*, *op. cit.*, p. 118.

² *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 262.

³ *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 148. Cette grande phrase est également le symptôme que Butor admet lui-même d'être « toujours en train d'écrire la même œuvre » (*ibid.*, p. 143) à la manière de Claude Monet devant ses *Nymphéas*.

⁵ *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 132.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

confonde désormais comme ensemble avec une phrase unique sans commencement ni fin, c'est ce que tend précisément à suggérer sa ponctuation :

Algol.

SUPERIOR.

ALBANY, Albany.

La nuit.

Le pic de la Rivière-du-Vent la nuit.

BUFFALO¹.

La dernière page dissipe l'illusion de la fin. Et bien qu'elle s'installe de manière circulaire en écho à la nuit noire d'Alabama sur laquelle s'ouvrirait le voyage, le point caractérise un discours interminable qui, parvenu en Utah, s'arrête non moins arbitrairement, mais pourrait tout aussi bien se poursuivre d'une ville à l'autre ou d'un comté à l'autre par exemple. Car le niveau sur lequel porte le signe ponctuant n'est pas tant ici la phrase, le paragraphe, le texte ou même l'œuvre qu'un syntagme représenté à lui seul par un nom propre, exemple qui prolifère dans *Mobile*. Et à l'inverse le passage des frontières, comme la transition au moyen du saut de page entre les sections internes de chaque état, est assuré par la virgule marquant le mouvement épique de valeurs suspensives et inaccomplies :

« Allô, je voudrais Milford, Iowa. », – l'aérodrome de Mason City, chef-lieu de Cerro Gordo.

PRESTON. – Quand il est sept heures du soir à
PRESTON,

[*saut de page*]

BIENVENUE AU KANSAS

sept heures à
PRESTON.

Ce qu'il y avait d'effrayant dans ce continent, ce n'était pas seulement ses lianes empoisonnées²...

De la phrase-livre, ou phrase longue sans commencement ni fin, il se dégage quatre conséquences qui expliquent que Butor puisse aussi aisément en exporter la catégorie pour réunir à titre rétrospectif quatre de ses romans. La première est que si la phrase ne participe plus à une théorie de la langue, et se repère aux divisions des paragraphes, aux espacements de la page comme à la bichromie du livre, la classe de ces marqueurs poétiques est a priori ouverte : leur nombre et leur usage est partie intégrante du processus d'invention. La deuxième est que cette phrase-diction conjuguant les procédés visuels et les procédés rythmiques fait de la longueur moins un problème de dimension qu'un enjeu pour le continu et une pensée du

¹ *Mobile*, op. cit., p. 333.

² *Ibid.*, p. 104-105.

continu. Ainsi s'explique qu'il n'existe pas de limites *a priori* à la phrase. La troisième se déduit logiquement des termes mêmes du débat, que Butor rassemble en déclarant que « tous les éléments qui sont à l'intérieur de *Mobile* peuvent être compris comme les détails d'une phrase immense¹ ». De ce point de vue, la phrase longue devenue immense comme le continent qu'elle sert à déchiffrer est irréductible à la somme des mots ou des syntagmes, et surtout des petites phrases ou des phrases moyennes qu'elle articulerait entre elles. Ce ne sont pas les détails qui font la phrase, selon le mouvement analytique qu'emprunte habituellement la lecture, mais la phrase qui crée les détails dont la goutte d'eau représente chez Butor le *pattern*. Dit autrement, c'est par la phrase que peut s'entendre et se voir le détail (mais non l'inverse) ; c'est par elle qu'est donné pouvoir à l'étude de « rendre visible l'audible² » et réciproquement. La dernière conséquence s'y trouve impliquée : la phrase longue n'est pas séparable du « réalisme optique³ » de la page.

VÉRITÉ ET CHORALITÉ

C'est en reprenant le débat entre la poésie et le roman, en l'état où l'avaient laissé notamment Breton et les surréalistes (non sans quelques omissions remarquables, celle d'Aragon par exemple), que Butor se prête peut-être le plus clairement à décrire une nouvelle « grammaire du réel⁴ ». Le continu du phrasé ne tiendrait pas tant à la manière dont « les mots sont choisis à l'intérieur de la phrase » qu'à la manière dont s'y enchaînent les phrases « les unes les autres⁵ » mais aussi les paragraphes et les épisodes, ou plus concrètement, son apparition serait soumise à un principe de rencontre repris au surréalisme lui-même mais déplacé – « les rencontres des phrases, non celles des mots⁶ ». À cette condition il serait possible de faire entendre « la voix de la rue », ces phrases « de tous les jours », ordinaires ou « banales », mais lestées d'un « sens nouveau » grâce entre autres aux « “contextes”⁷ » dans lesquels elles sont saisies. Le changement de niveau, qui décentre la double pratique de l'écriture et de la lecture en dehors du champ du signe, fait valoir la solidarité entre la phrase et l'énonciation. Butor en retient moins cependant des propriétés pragmatiques que des « assonances » ou une « structure rythmique⁸ ». L'exemple stratégique des poèmes conversations, « Lundi rue Christine » et « Les Femmes » d'Apollinaire, y sert à révéler « une signification que nous avons oubliée » ou que « nous n'avons pas su entendre⁹ ». Dans ce cadre, la grammaire du réel serait avant tout une grammaire dialogique, l'écoute des voix de la rue, et proprement de la *voix du lieu*, de ce qui change l'espace ou le « phénomène géographique¹⁰ » en une « catégorie peuplée », capable de libérer la « pluralité humaine¹¹ », le *génie américain* spécialement.

Dans *Mobile*, Butor étend le phrasé en passant d'une « stéréoscopie » de la page à une « stéréophonie¹² » de la lecture. L'*epos* procède d'un site qui est non seulement *interlocution* mais *translocution*. En conséquence, il ne sépare pas du principe de choralité l'expression de l'américanité, elle-même distincte du « message de l'américanisme¹³ » et de sa version

¹ *Entretiens*, t. II, *op. cit.*, p. 302.

² « Le livre futur (1967) », *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 297.

³ *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ « La musique, art réaliste », *Ibid.*, p. 28.

⁵ « Le roman et la poésie », *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Transformer le monde par le langage*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹ *Entretiens*, t. I, *op. cit.*, p. 238.

¹² *Ibid.*, p. 344.

¹³ *Mobile*, *op. cit.*, p. 211. Au prix de 65 000 000 dollars, les reproductions de Cap Canaveral, les « mannequins d'Indiens cachés dans les buissons » qui « tirent des coups de feu inoffensifs et lancent des flèches téléguidées » (*ibid.*, p. 202), l'incendie

simulacre que vante le parc d'attractions éphémère et coûteux de Cornelius Vanderbilt Wood. Ce n'est pas un hasard si en fin de parcours *Mobile* synthétise sous l'espèce de montages conversationnels le principe de discontinuité polyphonique observé dans l'ensemble du livre selon le même jeu d'espace graphique :

cigarette ?
Bank of Manhattan, 71 étages,
 éteins, veux-tu ?
 non, non, je vais rentrer,
Radio Corporation of America, 70,
 toute seule ?
 oui, je t'en prie...¹

De même que les extraits des catalogues des deux grands magasins, Sears Roebuck and Co et Montgomery Ward sont découpés de sorte qu'ils « aient l'air de dialoguer² » au même titre que les coupures de presse, les guides touristiques ou les slogans publicitaires, et cohabitent avec des voix narratives, introspectives, « *Mon mari dort à côté de moi. / [...] Il ne connaît pas mes rêves³* », poétiques, « *La mer, / milliers de lèvres noires, / milliers de langues sombres⁴* » ou contrastent avec des autorités discursives définies (Thomas Jefferson, Andrew Carnegie, William Penn, etc.), les répliques accueillent des séries antérieures. Ainsi, « *j'ai fait retenir une chambre, / il doit y avoir une erreur, / WHOM, émissions ukrainiennes, / ferme ça !* » reprend l'énumération des stations de radio : « *dormez, / dormir, / Avez-vous pensé à acheter vos Kleenex ? / Si vous pensez que toutes les soupes concentrées⁵ ...* ». Cette litanie de la persuasion, s'apparente à la langue industrielle des hommes de Madison Avenue : « Si vous pensez que toutes les soupes concentrées ont le même goût, c'est qu'il est temps que vous essayiez Heinz⁶ ! » Tandis que l'échange est assimilable à la liste, les paroles deviennent bribes et les voix se muent à leur tour en « bruits » (en fait : des représentations de bruits), du moins tel que paraît le suggérer le recours à l'onomatopée :

avez-vous pensé...
 si vous pensez...
 uiiiie,
 uuiiie,
 vez-vous pensé,
 vous pensé,
 olez,
 umez,
 cacola,
 sicola,
 clic,
 clac,
 qu'est-ce que c'est ?
 ce n'est rien,
 vraiment rien,
 rien,
 uvez,

de Chicago, le tremblement de terre de San Francisco (*ibid.*, p. 204) comme le « vieux petit New York » (*ibid.*, p. 254), constituent une représentation de représentation. Censés faire revivre le « grand héritage américain » (*ibid.*, p. 198) entre 1960 et 1964, qui date la banqueroute de l'entreprise, ils sont plus proches de l'interprétation qu'en donne Baudrillard comme dramaturgie de l'« hyperréalité » (*Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 57).

¹ *Mobile*, op. cit., p. 318.

² *Entretiens*, t. I, op. cit., p. 190.

³ *Mobile*, op. cit., p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

mal ? angez,
 merci,
 c'est là, bonsoir,
 je t'aime [...]¹

Dans cet enregistrement défaillant du réel, qui n'a d'égal que la ritualité et la stéréotypie des propos (« merci », « bonsoir », « je t'aime », etc.), il n'y a plus de sujet(s) mais plutôt une diversité de locuteurs. L'important n'est pas tant ce qui est dit que le fait que *ça parle*. Dessaisis de leur(s) identité(s), ces *parleurs* se caractérisent donc par la réversibilité sinon l'interchangeabilité. En ce sens, ils sont similaires aux conducteurs qui filent et défilent sur les *highways* de *Mobile*, moins entendus qu'aperçus, mais eux aussi mutuellement substituables. Et ce, en dépit de trop *voyantes* précisions qui, au demeurant, leur attribuent moins une fonction de personnalité qu'une valeur de contraste, des détails si développés qu'ils atteignent parfois l'in vraisemblance. Car à la vitesse probable de 60 ou 65 miles à l'heure sur la route comment identifier avec certitude telle « énorme Cadillac mirabelle » dirigée « par un vieux gros Blanc très jaune à chemise bleue à pois orange² », sinon pour user localement de quelque dissonance comique, apte à déjouer par exemple la brutalité des antagonismes raciaux qui traverse l'ouvrage en son entier : « Une Plymouth chocolat conduite par un Noir presque blanc à chemise cerise à pois cassis, dont la radio hurle “Saint-Louis Blues”³ ».

Ainsi, les voix anonymes ou signées s'assemblent sans se ressembler dans un grand phrasé épique, une phrase qui n'appartient à personne, que n'importe qui pourrait donc s'approprier. Cette phrase collective existerait donc à proportion même de son impersonnalité. Mais cette choralité est ce qui sert en même temps le travail d'anamnèse et fait voir et entendre au gré de multiples détails « la vérité sauvage⁴ » du lieu américain. Comme il advient au sujet des Navajos :

[...] (les Indiens des États-Unis, au nombre d'environ cinq cent mille, vivent pour la plupart dans des réserves dispersées sur tout le territoire, où ils ont été parqués peu à peu lors de l'occupation progressive du pays par l'envahisseur blanc. Il ne serait pas gentil de les comparer à des camps de concentration. Ce serait même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques)⁵.

L'ironie agressive de la prétérition repose sur l'anachronisme délibéré et provocateur, mais finalement assumé par le locuteur qui, en puisant dans l'histoire récente de l'Europe, réinscrit aussi la question autochtone dans un récit plus large des persécutions et des génocides en Occident. Au demeurant, la conversion touristique des réserves est une manière de négocier cette histoire traumatique en oubli.

Y fait écho la question afro-américaine elle-même, à travers la nostalgie antiabolitionniste du Blanc, celui du Sud profond, plein d'un esprit de divisions et de rancœurs : « *Gens du Nord, c'est votre civilisation qu'ils menacent, ils ne laisseraient presque rien subsister de votre “american way of life” !* » et plus loin encore : « *Ils ne s'élèveront pas avec vous, mais contre vous, contre ce qui est maintenant, ce qu'est l'Amérique maintenant*⁶ ». La harangue qui dénonce la « *lente force invincible*⁷ » des Noirs trouble l'image que se donne l'Amérique alors triomphante en ce début des années 60 ; elle n'en décrit que mieux l'intensification des marches protestataires, celles du mouvement contemporain des *Civil Rights* en particulier. C'est ici qu'il

¹ *Ibid.*, p. 321.

² *Ibid.* p. 268.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », *Répertoire II, op. cit.*, p. 185.

⁵ *Mobile, op. cit.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 280-181.

⁷ *Ibid.*, p. 282.

convient de prendre garde au sens exact de cette anamnèse. En effet, la dichotomie géographique, « gens du Nord » et gens du Sud, renoue assurément avec l'histoire politique des USA et agit comme réminiscence des suites de la guerre civile. Mais par l'insistance même des discours coloniaux, esclavagistes et racistes au long de l'étude, elle met peut-être aussi au jour, de façon oblique, la situation nationale de l'auteur. 1962 est l'année de dénouement de la crise et de l'indépendance algériennes, et Butor a signé le *Manifeste des 121* deux ans plus tôt. Gens du Nord et gens du Sud désignent peut-être un autre refoulé, celui des tensions coloniales et postcoloniales des anciens empires européens qui, en même temps qu'ils ont perdu les territoires conquis, ont cédé précisément la place au nouveau géant américain sur la carte planétaire. L'émergence de cette troisième civilisation, que l'on range alors depuis une décennie sous le terme de Tiers-Monde, est bien la preuve que les dimensions de l'univers se sont multipliées comme le voulait le narrateur de *Degrés*, que la pluralité des mondes – leur innombrable – doit être moins découverte que redécouverte, et ses vérités sauvages détaillées.

Arnaud BERNADET
Université McGill

TENTER LE PAUVRE, UNE SÉQUENCE NARRATIVE RÉCURRENTÉ DANS LE ROMAN FRANÇAIS DES LUMIÈRES

La vertu, « une chimère, qui n'est non plus d'usage
à présent que les pourpoints du roi Guillaume¹ » ?

Le triomphe de la vertu constitue un *leitmotiv* des romans du XVIII^e siècle. En témoignent à l'envi les titres et sous-titres, ainsi que les préfaces. Un motif moins connu lui est attaché, celui des tentatives de débauche du pauvre. Une centaine de romans, des années 1710 aux années 1780, mettent en scène des pauvres, non plus seulement de simples domestiques assurant une fonction utilitaire ou des miséreux provoquant la compassion des héros et leur permettant de se mettre en valeur par leurs charités, mais des personnages à part entière jouant dans l'intrigue un rôle, parfois de premier plan (notamment sous la figure du noble désargenté). Les récits de tentation des pauvres sont nombreux dans ce corpus : tentation pour les jeunes femmes pauvres de sacrifier leur vertu, pour les hommes de renoncer à l'honnêteté en échange d'argent ou d'une position sociale avantageuse. La mise à l'épreuve prend ainsi la forme d'une transaction, dont les termes sont plus ou moins clairement posés par les narrateurs, mettant en avant le problème éthique soulevé par la situation (est-il légitime de céder à la tentation s'il en va de la survie ?) mais aussi participant à cet effort d'élucidation des sentiments intérieurs des personnages et cette recherche de soi qui caractérisent les romans du XVIII^e siècle, en particulier les romans-mémoires (pour quelles raisons le pauvre succombe-t-il ? qu'en est-il de son identité ?). Au-delà, ces séquences narratives interrogent, entre les lignes, plus peut-être que ne le ferait une critique frontale, les valeurs de vertu et d'honneur sur lesquelles reposent la société d'Ancien Régime, quelque peu malmenées au cours de la mise à l'épreuve.

Le schéma est à peu près toujours le même. Le personnel romanesque semble procéder par couple : le pauvre d'un côté et un adjuvant de l'autre. D'un point de vue uniquement financier l'adjuvant sera le suborneur, sous un angle moral et financier ce sera un bienfaiteur sans arrière-pensée. « La relation étroite entre un adjuvant et son protégé, explique Yves Lochard, offre [...] au romancier des situations narratives quasiment stéréotypées et d'autant plus productives qu'elles placent le personnage devant un choix éthique crucial². » Les séducteurs n'apparaissent pas tant comme des opposants que comme de mauvais alliés : par une sorte de mécanisme bien huilé, l'absence de bons adjuvants – protecteurs désintéressés, parents de substitution comme Mme de Miran auprès de Marianne chez Marivaux ou bienfaiteurs ponctuels, à l'instar de Nicolas, dans *La Malédiction paternelle* de Rétif, auprès d'une jeune fille croisée dans la rue³ – laisse la place aux vils adjuvants, qui espèrent triompher de la vertu des protagonistes en échange d'argent. Dans la mesure où ils procurent des ressources inespérées à des malheureux, et surtout à des malheureuses, ils s'affichent comme des auxiliaires économiques mais, d'un point de vue moral, ils se réduisent à un rôle d'opposant particulièrement néfaste⁴. « Ce conflit

¹ Villeneuve, *La Jardinière de Vincennes*, Paris, Hochereau, 1757, 1^e part., p. 55.

² Yves Lochard, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848-1914)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 94.

³ « En quittant un jour Loiseau, je rencontrai rue de Richelieu une jeune et jolie personne qui mendiait : quelle proie pour un libertin ! [...] je donnai six francs à cette infortunée, et lui recommandai d'être bien sage. » Rétif de la Bretonne, *La Malédiction paternelle*, Paris, Champion, 2006 [1^{ère} éd. 1779], p. 79.

⁴ Le Doyen, chez Prévost, les présente à juste titre comme « une troupe de loups ravissants qui en voulaient à son repos et à sa liberté ». Prévost, *Le Doyen de Killerine*, dans *Œuvres de Prévost* (dir. J. Sgard), Presses Universitaires de Grenoble, t. III, 1978 [1^{ère} éd. 1735-1740], p. 104.

de forces agissantes dont le pauvre est la cible, diversifié en une série de formes, met en scène toujours le même combat entre le bien et le mal et ouvre une dynamique narrative très efficace¹. »

Si cette dynamique emprunte des modalités assez semblables d'un roman à l'autre, elle ne connaît pas toujours le même aboutissement. La situation diffère en effet selon que le pauvre est une femme ou un homme. Pour l'une, la chute relève d'une atteinte à la morale sexuelle, alors que pour l'autre, il n'est question le plus souvent que d'une entorse aux règles de l'honnêteté. Néanmoins, si la situation change, l'impact de la pauvreté est le même, posant le problème général du lien entre pauvreté et morale tel qu'il se joue au sein du roman. Nous envisagerons donc la mise à l'épreuve de la vertu des femmes et celle de l'honnêteté des hommes comme les deux faces d'une même réalité sociale et deux variantes d'une séquence narrative identique, en nous demandant comment le roman orchestre ce thème éthique et dans une certaine mesure le pense. Peut-on encore parler de triomphe de la vertu quand la mise à l'épreuve s'apparente à une transaction, voire à un marchandage ? L'honnêteté saurait-elle résister aux nécessités alimentaires ou aux assauts de l'ambition ? Ce que les traités de morale et les manuels de cas de conscience débattent en théorie, le roman, ce « traité de morale réduit agréablement en exercice² » à l'instar de *Manon Lescaut*, le suggère, l'éclaire, le révèle, pas toujours sciemment, non pas tant pour instruire en divertissant à la manière d'Horace mais, pour faire penser, un peu à la manière des encyclopédistes³. Le roman se mue de la sorte en remarquable grille de lecture d'une société hypocrite qui, sous couvert de vertu et d'honnêteté, se livre à une véritable économie du corps des femmes et à une perversion des valeurs.

LA TENTATION DES JEUNES FILLES DÉMUNIES : UNE MISE À L'ÉPREUVE CODIFIÉE

Cette mise à l'épreuve semble une étape indispensable pour une majorité d'œuvres, que son issue cautionne ou non la morale mise en place par l'univers romanesque. Son résultat est un indice fiable de l'appartenance générique de l'œuvre : aux romans d'inspiration picaresque et romans licencieux l'échec ; aux œuvres sentimentales et œuvres dites sérieuses le triomphe de la vertu. Ces ouvrages divers par la forme et les intentions partagent des situations, des discours codifiés mais qui se ramifient au moment fatidique de la mise en application du choix. Les jeunes femmes qui résistent à la tentation obtiennent un certificat de bonnes mœurs qui rassure autant les hôtesse suspectieuses et les bienfaitrices que les prétendants⁴. Les autres entrent dans une déchéance irréversible.

La tentative de débauche peut être aussi bien le fait d'un individu – un homme en particulier – que de la société en général, où l'attrait du vice constitue une tentation permanente pour les pauvres⁵. La vertu des jeunes hommes s'éprouvant de façon moins évidente et offrant

¹ Yves Lochard, *op. cit.*, p. 94.

² Prévost, *Manon Lescaut*, « Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* ». Il existe bien, comme l'a montré Nicolas Bruker, une « ambition philosophique » dans les grands romans du siècle, tels que ceux de Prévost, Rousseau et Rétif, qui ont pour point commun d'« adresser à la religion et la philosophie une interrogation continue et insistante [...] sans jamais tomber dans l'écueil du roman à thèse ». Des réponses données dépendront les choix de vie des personnages, faisant le lien entre théorie et pratique. Voir *Lumières et religion. La transcendance dans le roman : Prévost, Rousseau, Rétif*, Paris, Champion, 2022, p. 36.

³ Diderot, dans l'article ENCYCLOPÉDIE, se propose de « changer la façon commune de penser » (*Enc.*, Paris, Les Libraires associés, 1755, t. V, p. 642va).

⁴ Voir par exemple Mouhy, *La Mouche*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1^{ère} éd. 1736], p. 259 : « Sa résistance [celle de LusINETTE] m'assurait de sa sagesse. »

⁵ Voir entre autres Rétif, *La Malédiction paternelle*, *op. cit.*, p. 478 : « rien de plus dangereux, pour une femme pauvre et jolie, que ces assemblées où le vice brille de l'éclat des diamants et des rubis, où il couvre la boue en sortant la vertu sage et timide. C'est même là ce qu'il y a de plus dangereux » ; voir aussi Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Classiques Garnier, 2012 [1^{ère} éd. 1761], 5^e part., lettre II, p. 521 : « Ceux qui réussissent [à la ville] et font fortune la font presque tous par les voies

moins de richesse en termes de développements narratifs, les victimes sont surtout des jeunes femmes, dont les protecteurs adoptent bien souvent le masque de la bienfaisance pour camoufler leurs mauvais desseins. L'univers romanesque du XVIII^e siècle, quel que soit le type de roman, abonde en hommes prêts à tout pour arracher les faveurs des jeunes héroïnes, en avançant de manière plus ou moins dissimulée. Ils peuvent passer par des intermédiaires, comme la Signac dans *Les Gascons en Hollande* ou Mme d'Arcis dans *Les Malheurs de la jeune Émilie* ou encore Doña Clara dans *La Vertueuse Sicilienne* :

Comme je suis informé que vous avez tout pouvoir sur son esprit, je m'adresse à vous pour que vous la disposiez à profiter des favorables intentions où je suis à son égard.

La misère l'effraiera ; ne sera-t-elle pas trop heureuse, pour soutenir sa dépense, de vivre de vos bienfaits ? J'aurai soin de lui persuader.

Voilà en vérité, répliqua la scélérate, qui voulait me séduire, une délicatesse qui me paraît très bien placée, et je suis comme vous d'avis que les choses ne se peuvent faire trop secrètement, mais reposez-vous sur moi du soin de conduire votre petite barque, je la mènerai à bon port, et cela avec tant de précaution et tant de ménagement pour votre honneur, que vous n'aurez rien à craindre du caquet du monde¹.

Ils peuvent aussi choisir d'approcher directement la créature de leurs rêves, comme sir James dans *l'Histoire de Miss Jenny* de Riccoboni ou Dunville dans *La Vie de Chimène Spinelli* de Mouhy :

Était-ce dans le sein de la misère, de l'affliction, de l'amertume, que votre passion basse et cruelle devait se choisir une victime ? Vous avez durement abusé de ma triste situation ! Eh, pourtant, quel droit vous donnait-elle sur moi ? Ah Dieu ! ai-je pu regarder l'instructeur des lois les plus saintes comme un généreux protecteur.

L'idée que [Dunville] s'était fait mal à propos, que la vertu ne logeait pas au septième étage, lui avait fait imaginer que celle de cette fille céderait à quelques gratifications, dont il soupçonnait qu'elle avait grand besoin².

Nous pourrions multiplier à l'envi les exemples. Les personnages de tentateurs paraissent en effet tous construits sur un même modèle, confinant au type.

Situations codifiées et personnages typifiés engendrent, cela va de soi, des discours normés. À travers cette mise à l'épreuve se déroulent des combats d'éloquence, dont le vainqueur n'est pas nécessairement celui qu'on attendrait : arguments enrubannés et fallacieux d'un côté, éloquence naturelle émanant de la pureté de l'héroïne de l'autre. La simplicité élocutoire triomphe assez communément des artifices du vice³. Le péril est faible lorsque les intermédiaires prennent la parole : peu cultivées, ces entremetteuses tiennent des discours émaillés de bon sens populaire, de mauvaise morale et dépourvus de rigueur logique⁴, mais il

déshonnêtes qui y mènent. Les malheureux qu'elle n'a point favorisés ne reprennent plus leur ancien état, et se font mendiants ou voleurs plutôt que de redevenir paysans. »

¹ Voir respectivement [Anon.], *Les Gascons en Hollande*, s. l., s. n., 1767, 3^e part., p. 329 ; D'Ormoy, *Les Malheurs de la jeune Émilie*, Paris, Dufour, 1777, 2^e part., p. 103 ; Lambert, *La Vertueuse Sicilienne*, La Haye, s. n., 1743, p. 30.

² Respectivement Riccoboni, *Histoire de Miss Jenny*, Paris, Indigo, 2008 [1^{ère} éd. 1764], p. 116 ; Mouhy, *Chimène Spinelli*, Paris, Ribou, 1737, 2^e part., p. 66-67.

³ Les jeunes femmes à la vertu irréprochable ne cèdent évidemment pas aux propos suborneurs. Quant aux héroïnes peu portées sur la morale, comme Gogo ou Margot, elles n'ont pas besoin de longs discours pour se laisser convaincre de ce à quoi elles croient déjà.

⁴ Voir notamment Lambert, *La Vertueuse Sicilienne* : « Je dirai seulement qu'elles employèrent à l'envi leur impure éloquence pour me persuader que j'avais le plus grand tort du monde de me piquer d'une sagesse qui me laissait exposée à toutes les misères de la pauvreté et que j'étais d'autant plus condamnable, que je ne devais pas espérer que l'occasion de passer à un état

est bien plus grand lorsque c'est le tentateur, beau parleur et lettré, qui se charge de cette tâche. L'exemple emblématique est chez Marivaux celui de Climal dont le discours, habilement mené, s'étend sur une dizaine de pages¹, entrecoupé par de rares et courtes interventions de Marianne. Une disproportion du temps de parole qui signale l'inégalité de statut et de situation entre les deux parties dans cette discussion qui relève plus de la négociation que de l'échange. Le séducteur progresse insensiblement vers ses fins. Partant de la nécessité de ne pas écouter son neveu qui, selon ses dires, la regardera seulement « comme une jolie grisette », qui « ne [l']aimera point », il en vient à évoquer la situation fâcheuse de Marianne (« une orpheline », « orpheline, insiste-t-il, inconnue à tout le monde »). Il bénéficie à cet égard d'un double avantage : il représente pour elle une solution alternative à Valville – et aux jeunes gens qui sont tous du même acabit, comme il a soin de le préciser – et surtout il assume le beau rôle de sauveur. Il est alors temps pour lui de se dissocier de son image d'homme pieux (« Laissons là ma pitié ») pour se présenter plus simplement comme « un homme de bon sens » et de se lancer dans une déclaration d'amour on ne peut plus explicite : « Je vous aime comme une belle et charmante fille que vous êtes. Ce n'est pas de l'amitié que j'ai pour vous, Mademoiselle. » Cette « petite faiblesse », d'après Climal, mais tort ou même crime aux yeux de Marianne, est ingénieusement retournée par l'orateur en chance pour la jeune femme : « Ne semble-t-il pas que c'est la Providence qui permet que je vous aime, et qui vous tire d'embarras à mes dépens ? », ce qui lui permet de se dédouaner de toute faute (« cette réflexion-là [...] me console quelquefois [...]. C'est un petit mal qui fait un grand bien, un bien infini »). À l'en croire, Climal ferait presque à Marianne la faveur de tomber amoureux d'elle ! En termes de finance, de sécurité, la jeune femme aurait intérêt à choisir le dévot, qui lui prédit une « aisance médiocre et passagère » avec n'importe lequel de ses autres prétendants. Elle y gagnerait aussi en termes de réputation : avec Climal, elle ne risque pas que la liaison s'ébruite. Le faux dévot sait décidément manier habilement les faits. Fin connaisseur de la nature humaine, il sent qu'il est à présent nécessaire, après l'avoir à dessein épouvantée en lui traçant un avenir noir, de rassurer Marianne par des gestes (« me prenant dans ses bras ») et des paroles (« tranquillisez-vous »). Ne faisant que reprendre ses arguments précédents – son amour pour elle est une « petite humiliation » mais aussi un bienfait, Valville n'est pas un homme fiable (« une tête folle ») –, Climal prépare ainsi le terrain pour la touche finale. En effet, là, et seulement là, il peut énoncer ses propositions malhonnêtes en les donnant pour « l'unique parti à prendre ». Détaillant ses offres, il se présente comme un parti préférable à tout autre, lorsqu'il est interrompu par l'entrée de son neveu tant décrié. En lisant mal les réactions physiques – principalement ses pleurs – et les brèves paroles de Marianne, le dévot pense être parvenu à ses fins. Cependant, son discours léché, qui aurait pu persuader une personne moins soucieuse de vertu ou moins réfléchie que Marianne, manquera sa cible² : la jeune femme est horrifiée en voyant tomber le masque de son bienfaiteur en apparence pieux.

On a dans cette discussion un exemple frappant de cette confusion entre charité et commerce qui caractérise l'univers romanesque du XVIII^e siècle, relevé par Florence Magnot et que l'on retrouve particulièrement dans les romans de la pauvreté, confusion qui culmine dans

d'abondance, se présentât une seconde fois, si je la laissais échapper », p. 172. Le discours de ces femmes ne mérite même pas, aux yeux de la narratrice, d'être rapporté au style direct.

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Classiques Garnier, 1957 [1^{ère} éd. 1731-1742], p. 111-119. Les références qui suivent seront tirées de ces pages.

² Même les héroïnes les plus alertes et vertueuses ont parfois besoin d'être éclairées par un tiers. Constance, aveuglée par l'amour et la confiance qu'elle porte à M. de Maisoncourt – sincère dans son amour –, ne prend pas l'entière mesure des implications de sa situation. Il lui faudra un message de M. le Franc pour le comprendre : « Mais est-il possible, ma chère enfant, que vous ayez été séduite par les apparences de la fausse délicatesse qui règne dans cet écrit ? Quoi, vous n'avez pas été révoltée des propositions indécentes que l'on vous y fait. Que vous y promet-on autre chose, sinon de faire de vous une fille entretenue ? Ignorez-vous que c'est toujours par de semblables artifices que les hommes séduisent les femmes auxquelles ils connaissent quelque vertu. [...] le vice fut-il jamais si séduisant que lorsqu'il prend le masque de la vertu ? » (Anon., *Mémoires de Constance*, Paris, Bauche, 1753, t. I, 2^e part., p. 296).

la formule moralisante : « c'est un petit mal qui fait un grand bien », aux allures de calcul soupesant le bien et le mal. Dans ce contexte, le verbe « valoir » employé à la fin par Climal (« qui ne me vaudront pas ») prend une autre résonance, relevant de valeurs marchandes opposées à la valeur sentimentale (« vous que d'autres aimeront »). Se dessine, en arrière-plan du récit, une mise en cause de la morale établie au profit d'une morale de l'intérêt. Mais cela, la jeune fille sage, élevée dans les valeurs de vertu, ne peut l'avouer publiquement au moment du choix ni se l'avouer à elle-même. On peut ainsi se demander avec Christophe Martin si, plus qu'une manifestation de la vertu inébranlable de l'héroïne,

« la parfaite indifférence » de Marianne ne dissimulerait pas un sourd dépit devant une maladresse qui ne l'offense que parce qu'elle interdit son consentement. Autrement dit, le conflit exhibé entre la coquetterie et la honte d'accepter un don intéressé pourrait servir avant tout à occulter un conflit intérieur beaucoup plus fondamental : la tentation du consentement à la proposition elle-même¹.

Tout l'effort de la narratrice consiste, semble-t-il, à masquer la puissance de la tentation, laquelle apparaît de manière plus manifeste au moment de rendre la somptueuse parure offerte par Climal. Toutefois, tout rentrera finalement dans l'ordre au moment du repentir de Climal. Grâce à son talent d'écrivain attentif aux termes précis employés par le séducteur, Marivaux dévoile patiemment les tours et détours sinueux dans lesquels se love la pensée de Climal, mais il choisira pour finir de préserver la façade devant Dieu et les hommes. Ainsi, Climal avouera : « je ne l'ai secourue, en effet, que pour tâcher de la séduire ; je crus que son infortune lui ôterait le courage de rester vertueuse, et j'offris de lui assurer de quoi vivre, à condition qu'elle devînt méprisable². » La mise à l'épreuve de la pauvre jeune femme vertueuse a mené de façon plus subtile à celle du bienfaiteur qui reconnaît avoir été « non seulement un homme détestable devant Dieu, mais encore un malhonnête homme suivant le monde³ ». Morale religieuse et convenances sociales se réconcilient, du moins en apparence. On revient au discours normé, correspondant à l'atmosphère littéraire des romans de second rang qui ne s'embarrassent pas tant de détails et de circonlocutions⁴ et n'interposent pas d'écran entre les sentiments affichés et le désir profond.

En règle générale, il n'existe pas de position intermédiaire : l'homme auprès de la jeune femme secourue ne peut jouer que deux rôles, celui de bienfaiteur ou celui de séducteur. Ainsi, dans *Adèle et Théodore* de Genlis, le précepteur du Prince, intéressé à ce que son élève n'entreprenne pas une liaison avec une ancienne pauvre, tente de détourner ce dernier du rôle de séducteur : « Eh quoi ! de bienfaiteur, de protecteur de l'innocence, voulez-vous devenir un vil et lâche séducteur ? Voulez-vous perdre tout le mérite de la première bonne action que vous ayez faite, de cette action qui vous cause tant de satisfaction, et qui me rendit si heureux⁵ ? » Mais Climal repentir a trouvé, lui, une troisième voie : celle de l'amitié pure. Marianne s'écrie en effet sur son lit de mort « vous seriez un véritable ami pour moi⁶ ».

Un usage subtil des potentialités du romanesque permet donc de jouer sur les deux tableaux, celui des apparences et celui du désir profond, autrement dit celui de la culture et celui de la nature, opposition chère aux philosophes du XVIII^e siècle et qui travaille toute la

¹ Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue. Étude de La Vie de Marianne de Marivaux*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, « Vertiges de l'identité », p. 137.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 249.

³ *Ibid.*

⁴ Tous les romanciers n'auront pas tant à cœur de s'attarder sur cette étape topique des romans de l'époque. Mouhy joue avec le motif dans *Le Financier* en ne donnant jamais à lire cette scène attendue entre d'Osambeil et les filles de Mme de Corneil : « ces personnes étant actuellement dans le plus grand besoin, elles céderont à la nécessité » (*Le Financier*, Amsterdam, Jean Neaulme, 1755, p. 37) : après une première rencontre où le Comte ne fait guère plus que louer la beauté des jeunes femmes, il espère dans une seconde entrevue pouvoir les plier à ses volontés. D'Argicourt, qui veille au grain, aura pris soin de renvoyer en Bretagne toute la famille avec l'argent nécessaire. Voir la 1^e part., p. 37-54.

⁵ Genlis, *Adèle et Théodore*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 [1^{ère} éd. 1782], p. 423-424.

⁶ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 250.

philosophie des Lumières. Un autre procédé est à la disposition des romanciers traitant de la thématique de la tentation. Il s'agit de la scène de confidence, que certains romanciers détournent de sa fonction première d'information pour la mettre au service de la caractérisation des personnages – et par là à celui de l'exploration du système moral – grâce à l'alternance des points de vue. Les scènes de confidence entre le séducteur et l'un de ses amis sont moins répandues que celles de séduction, en raison du statut narratorial de la jeune femme à séduire. Mais il arrive, même dans le cadre du roman-mémoires, que ces scènes parviennent à la connaissance de la narratrice et par conséquent du lecteur par divers subterfuges : conversations entendues derrière une porte, message intercepté ou encore confidence à la narratrice par l'ami du séducteur. C'est ce qui se produit dans l'*Histoire de Miss Jenny* de Mme Riccoboni : milord Arundel confie à Jenny les propos passés de sir James, son époux illégitime. Jenny, dans la première partie du roman, pourchassée par sir James, avait fini par consentir à ses vues et accepter de l'épouser. Or, elle ignorait que ce dernier était déjà marié. Le jeune homme, fou d'amour, avait en effet décidé d'organiser un mariage secret pour obtenir enfin celle qu'il aimait, ce dont il se justifiait auprès de milord Arundel dans les termes suivants : « Ah ! Milord, rien n'a pu la séduire. L'indigence, l'abandon, le besoin n'abattent point sa fierté : il ne me reste contre sa résistance opiniâtre que cette odieuse cérémonie, dont le projet m'a longtemps révolté. Après tant de combats inutiles, je m'y détermine enfin ; mon amour l'emporte sur ma répugnance¹. » Riccoboni offre donc aux lecteurs le point de vue radicalement différent des deux époux, en les décalant dans le temps : celui immédiat de Jenny, qui présentait sir James comme un monstre, était désespéré, horrifié² ; celui de sir James, qui intervient à retardement dans la deuxième partie, tend à atténuer l'horreur de sa conduite, montrant qu'il réprouvait également cette « odieuse cérémonie ». Les torts du bigame ne sont évidemment pas effacés mais l'alternance de points de vue confère de la profondeur au récit et permet de sortir des situations codifiées, donnant plus de caractère à des personnages qui sont finalement loin de n'être que des types.

Enfin, l'usage de la rétrospection peut servir à mettre à nu les intentions cachées du séducteur quand celui-ci est un narrateur homodiégétique. C'est le cas pour M. de Monneville, dans l'histoire intercalaire des *Aventures du chevalier de Beauchêne* de Lesage :

Cette vertueuse fille me parut très éloignée d'en venir à mon but. Pour son père, je le trouvai plus facile ; soit qu'il fût touché de mes manières engageantes, soit que la crainte de tomber dans une affreuse indigence ne lui permît pas d'être intraitable, il se rendit à mes instances [...] Il l'assura que je lui avais donné ma parole d'honneur que je l'épouserais publiquement dès que la chose serait possible : ce que je n'osais, disait-il, faire alors, de peur de déplaire à un oncle de qui je devais hériter³.

Désireux de séduire une jeune femme couverte de haillons dont la beauté l'a ébloui, le héros oublie les motifs charitables qui l'avaient guidé dans un premier temps et lui propose « des conditions pour la tirer de la misère⁴ ». Pire, il expose crûment les détails de la négociation avec le père, qui en vient à confondre ses vues avec celles du séducteur lui-même : « nous n'eûmes pas peu de peine l'un et l'autre à séduire la fille⁵ ». La dernière phrase antithétique où « déshonneur » s'entrechoque avec « dépense » consacrera cruellement la victoire du suborneur : « Tandis qu'il n'épargnait rien pour la faire consentir à son déshonneur, je le

¹ Riccoboni, *Histoire de Miss Jenny*, op. cit., p. 179.

² Voir par exemple : « un inhumain s'est joué de l'honneur, de la vérité, du Ciel même, pour acquérir des droits sur une innocente créature ; pour ajouter l'infamie à sa misère ; pour lui ravir bien plus que la fortune contraire ne lui avait enlevé » (p. 110).

³ Lesage, *Les Aventures du chevalier de Beauchêne*, Paris, Champion, 2018 [1^{ère} éd. 1732], p. 281. Notons au passage qu'il s'agit d'un des rares cas où le père assume le rôle d'entremetteur, rôle habituellement dévolu à la mère.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

secondais par la dépense que je faisais pour eux¹. » Contrairement à l'argumentation de Climal que Marianne rapportait entièrement au discours direct et dans tous ses détails, celle de Monneville est ici narrativisée et synthétisée, faisant éclater dans toute sa crudité l'important hiatus entre les convenances et le désir, entre la parole d'honneur et la volonté de séduire. L'expression même de « parole d'honneur » constitue un indice pour le lecteur du détournement de la valeur morale : ce qui devrait se faire selon l'honneur équivaut en fait à un déshonneur. Le séducteur vient ainsi à bout de la vertu de la jeune femme, sans qu'il s'agisse véritablement d'une victoire : obtenue à l'arraché, celle-ci repose sur un biais. Comme de nombreuses jeunes femmes confiantes, la fille se rend à condition d'être épousée, en accordant foi à la « parole d'honneur » de M. de Monneville et de son père. La vertu n'a donc pas triomphé de sa mise à l'épreuve, sans que la faute en incombe à la jeune femme.

Cette opposition radicale entre deux systèmes de pensée (valeur matérielle contre valeur morale) aboutit parfois à un malentendu de fond entre le séducteur et l'objet de sa séduction. En effet, les personnages vertueux regardent avec une suspicion légitime les propositions qui leur sont faites, ce qui les amène à les repousser, tandis que les personnages corrupteurs perçoivent ce refus comme une manière habile de faire monter les offres. Ainsi, dans *La Jardinière de Vincennes* de Mme de Villeneuve, Dupuy, le serviteur du Marquis, est persuadé que Flore et sa mère refusent les présents de son maître par ruse : il « n'avait point changé de sentiment sur le désintéressement de la paysanne, et [...] ne doutait point que ce refus ne fût un stratagème pour s'attirer de plus grandes libéralités². » On pourrait attribuer un peu rapidement cette manière de penser à la catégorie à laquelle appartient le personnage, doublement marqué par l'immoralisme en tant que serviteur et roturier, mais ce serait négliger le fait que les nobles eux-mêmes mésestiment souvent eux aussi les jeunes femmes honnêtes et augmentent leurs offres pour parvenir à leurs fins. La romancière est l'une des rares à employer le terme d'« épreuve » dans cette situation : « pour en faire l'épreuve, il fit cacher cet argent [cent louis] au fond d'un de ses pots au lait parmi quelques bagatelles qu'elle avait achetées pour remporter chez elle³. » Ce test sera aussi peu concluant pour les théories de Dupuy qu'il démontrera avec éclat la vertu de la mère, ainsi que de la fille. Ce qui est « épreuve » dans la diégèse devient ainsi, au niveau de l'auteur, une expérience morale.

Le roman se mue souvent au XVIII^e siècle en laboratoire expérimental permettant à l'auteur de confronter ses personnages à des situations extrêmes susceptibles de faire émerger les dispositions naturelles, désirs, penchants, réactions, tous ces aspects de l'être humain qui intéressent fortement les penseurs contemporains. Ce sont les mêmes que celles que traitent les philosophes antiques et les moralistes du XVII^e siècle, à ceci près que l'étude de l'homme ne se cantonne pas à la théorie, elle passe dans l'humanisme des Lumières par l'expérience réelle (avec les aveugles de naissance chez Diderot par exemple) mais aussi fictive, et dans le domaine de la fiction, le roman joue son rôle. Prévost montre bien la nécessité de l'expérience morale dans l'avant-texte de *Manon Lescaut*. Il applique ce principe dans *Le Doyen de Killerine* où il met en confrontation deux frères guidés l'un par la morale chrétienne, l'autre par la morale naturelle pour vérifier dans quelles limites un chrétien peut se livrer au monde⁴, et surtout dans *Le Monde moral*. Dans cette dernière œuvre, le romancier, attentif à l'observation des mœurs et des principes humains, envisage la mise à l'épreuve du pauvre comme une expérience en mettant en scène un riche cherchant à débaucher une infortunée mais sans que cela soit à son profit. Au cours du livre 3, le narrateur fait la connaissance d'une jeune paysanne Angélique, apparemment attachée à la vertu. Il va alors tenter de la séduire ou, comme il le dit, de « mettre à l'épreuve son espèce de vertu ». Il aurait pu s'agir d'une banale expérience mais c'était sans

¹ *Ibid.*

² Villeneuve, *La Jardinière de Vincennes*, 1^e part., p. 36.

³ *Ibid.*

⁴ Voir Sylviane Albertan-Coppola, « Le Doyen de Killerine, un "anti-Cleveland" ? », dans Coralie Bournonville, Colas Duflo, Audrey Faulot, Sergine Pelvillain (dir.), *Prévost et les débats d'idées de son temps*, Louvain, Peeters, 2015.

compter le trouble imprévu du narrateur : « Je ne dissimule pas que mon cœur éprouvait aussi ses émotions. [...] Je doutai même, un moment, si l'entreprise où je m'étais engagé, ne passait pas mes forces. » Aidé par le souvenir de son séjour au monastère de Trappes, le narrateur peut habilement orienter le cours de la discussion pour soutenir la résistance de la jeune fille – visiblement tentée un instant par l'offre – et lui offrir en dédommagement de ce « combat douteux » de payer les frais pour l'installer avec son amant dans une ferme prospère. Il peut néanmoins conclure de cette aventure que la passion de la vertu ne suffit pas : des principes fermes sont nécessaires pour se conduire moralement¹.

Cette épreuve canonique, qui nourrit le romanesque des récits, à l'âge du « dilemme du roman² » (pris entre impératif moral et injonction de vérité) où la crédibilité de l'histoire racontée constitue un enjeu essentiel, n'échappe pas à la critique. Elle est tournée notamment en dérision dans *L'Ingénu* de Voltaire. Au chapitre 16, elle intervient dans une mise en abyme, où la mise à l'épreuve d'une dame pauvre sert à la réflexion de l'héroïne au cours de sa propre mise à l'épreuve. Mlle de Saint-Yves est en effet placée face à un dilemme moral : céder aux avances du sous-ministre et obtenir la liberté de l'Ingénu ou conserver sa vertu et être indirectement la cause de la mort de son amant. Désespérée, elle se rend chez son confesseur pour avoir son avis. Le jésuite lui conte alors une anecdote, attribuée à Saint Augustin, portant sur une dame pauvre qui sacrifia sa vertu pour sauver la vie de son mari :

Quatrièmement, vous avez des exemples dans la sainte Antiquité, qui peuvent merveilleusement servir à votre conduite. Saint Augustin rapporte que sous le proconsulat de Septimius Acyndinus, en l'an 340 de notre salut, un pauvre homme, ne pouvant payer à César ce qui appartenait à César, fut condamné à la mort, comme il est juste, malgré la maxime : Où il n'y a rien le roi perd ses droits. Il s'agissait d'une livre d'or ; le condamné avait une femme en qui Dieu avait mis la beauté et la prudence. Un vieux richard promet de donner une livre d'or, et même plus, à la dame, à condition qu'il commettrait avec elle le péché immonde. La dame ne crut point mal faire en sauvant la vie à son mari. Saint Augustin approuve fort sa généreuse résignation. Il est vrai que le vieux richard la trompa, et peut-être même son mari n'en fut pas moins pendu ; mais elle avait fait tout ce qui était en elle pour sauver sa vie.

Tout contribue dans ce récit satirique à jeter le doute sur la validité de l'*exemplum* apporté par le docteur de l'Église : contradiction entre la « sainte Antiquité » et le péché de chair dont il est question, adverbe « merveilleusement » qui met l'accent sur l'aspect fabuleux et non rationnel de l'exemple, notations à la fois historiques et pédantes destinées à faire rire le lecteur, discrédit jeté sur le passage de l'Évangile portant sur le tribut dû à César³. La conclusion moqueuse sur le courage et la pénétration tire son caractère savoureux du décalage produit entre le fait et l'effet qu'on en attend (« sauver sa vie »). Voltaire porte atteinte par-là, en même temps qu'à la crédibilité de saint Augustin, à la sacro-sainte épreuve de la vertu dont il produit une version irrévérencieuse et parfaitement immorale.

Cependant l'« ère du soupçon » n'est pas encore venue. En dépit de ces moqueries, la mise à l'épreuve de la vertu reste une situation incontournable, qui fait office de commodité narrative pour le romancier. Il est aisé en effet à celui-ci de faire bouger les curseurs de cette séquence narrative au moyen de quelques variantes : victoire de la vertu ou du vice, noblesse ou roture

¹ Prévost, *Le Monde moral*, dans *Œuvres de Prévost* (dir. J. Sgard), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, t. VI, 1984 [1^{ère} éd. 1760-1764]. Les trois citations du livre 3 qui précèdent sont empruntées aux p. 333 *et sq.*

² Voir Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963. Georges May, pionnier dans ce domaine, s'est penché sur la volonté de faire vrai dans le roman du XVIII^e siècle. Ses travaux ont depuis été complétés et amendés par une nouvelle génération de chercheurs. Voir en particulier l'article collectif de Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Krémer, « Crise et triomphe du roman au XVIII^e siècle. Un bilan », dans Michel Delon et Philip Stewart (dir.), *Le second triomphe du roman*, Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC*, 2009:1, p. 22-66.

³ Matthieu 22, 15-22.

des protagonistes, relation directe ou passage par un tiers, repentir du séducteur ou délectation de corrompre l'innocence, etc. À en juger par la fréquence de son emploi au XVIII^e siècle, il s'agit d'une scène qui plaît au lecteur de romans. Loin d'être une étape insignifiante, elle s'étend généralement sur une large partie du roman et son issue est essentielle pour la suite de l'intrigue dans la mesure où elle trace des chemins divergents pour la jeune femme vertueuse et la jeune femme séduite.

Mais sa portée va au-delà de la dynamique narrative qu'elle enclenche et soutient dans le roman ; elle a des implications éthiques, et pas seulement par les réflexions morales qu'elle suscite chez le narrateur ou la narratrice et les personnages. Une telle insistance sur le péril auquel est confrontée la jeune fille à cause de sa pauvreté n'est pas sans soulever des interrogations. Colas Duflo a brillamment démontré que, dans le roman du XVIII^e siècle, « la philosophie vient inquiéter les lieux communs du roman¹ » en introduisant la théorie dans la fiction. C'est le cas évidemment pour les contes philosophiques de Voltaire ou encore pour les romans de Rétif de la Bretonne qui contiennent des pans entiers de dissertation. Certes, dans la plupart des romans que nous étudions qui constituent la masse de la production contemporaine, la réflexion critique n'est pas très développée mais tous ces romans obsédés par la vertu des jeunes filles posent en creux la question lancinante de la pression à laquelle sont soumises les femmes, de l'oppression qu'elles subissent. Cette production romanesque, plutôt conservatrice dans l'ensemble, n'offre pas de remise en question de la chasteté exigée des femmes aussi frontale et poignante que celle de Roxane, captive du sérail d'Usbek². Se dessinent néanmoins, au détour d'une phrase argumentative, d'une réponse naïve ou parfaitement lucide, à l'occasion d'une manœuvre cynique ou d'une esquive calculée, les linéaments d'une critique de fond, mettant en cause un code moral et un système social qui exposent hypocritement les femmes au danger en prétendant les protéger, comme le soulignent finement tous les effets de distorsion entre façade et profondeur que nous avons observés (doubles discours, discours rétrospectifs, variations du point de vue). Ce que nous dit le roman, à défaut de la narratrice ou de l'héroïne, c'est l'aliénation du deuxième sexe. Ainsi, le roman – oserons-nous dire – se fait lui-même philosophe en se donnant comme expérience vivante des tensions morales qui affectent la société et des conséquences socio-politiques qui en découlent. La « réforme du romanesque » va plus loin ici, semble-t-il, que la « dualité interne [...] entre fiction et pensée³ », propre au XVIII^e siècle. Plus que de dualité, il conviendrait de parler, dans ces romans mettant en jeu la pauvreté, d'intrication du roman et de la philosophie, si ce n'est d'assimilation entre les deux.

L'HONNÊTÉTÉ EN PÉRIL : ASCENSION SOCIALE CONTRE ASCENSION MORALE DU PARVENU

La question se pose de manière bien différente pour les héros masculins tentés d'enfreindre la loi morale pour parvenir. La mise à l'épreuve – ponctuelle dans le destin des filles – intervient dès le début de la trajectoire du parvenant et se répète tout au long de sa carrière. À première vue, dans le roman du XVIII^e siècle, ascension sociale et ascension morale apparaissent comme des entités antithétiques. Éminemment opportunistes, les parvenus romanesques ne paraissent pas s'embarrasser de morale du moment qu'ils parviennent à leurs fins. Ainsi, dans *L'Aveugle parvenu* de Guer, la moralité du héros, d'abord intègre, se dégrade au fil de ses aventures, ainsi que le soulignent, dans un jeu d'échos subtils, l'auteur mais aussi le narrateur lui-même :

j'avais une fortune à faire ; communément elle ne se fait pas quand on y regarde de si près. Le lecteur s'aperçoit que j'avais déjà perdu quelque chose de cette scrupuleuse probité qui est si

¹ Colas Duflo, *Fictions de la pensée, pensée de la fiction*, Paris, Hermann, 2013, p. 1-2.

² Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, 1973 [1^{ère} éd. 1721], lettre 161.

³ Colas Duflo, *op. cit.*, p. 3.

incommoder dans le courant de la vie, et surtout pour ceux qui se sont mis dans la tête d'amasser du bien¹.

Dans un premier temps effarouché par les pratiques des mendiants avec lesquels il voyage, le héros finit par ne plus voir d'un si mauvais œil leur manière de s'approprier le bien d'autrui. Pourtant il portera toujours sur les délits les plus graves un regard désapprobateur. C'est que la chute, contrairement à ce qui se passe pour les personnages féminins, n'est jamais totale ni définitive chez leurs homologues masculins. Suivant longtemps des courbes opposées, trajectoire sociale et trajectoire morale finissent par se rejoindre lorsque le héros a atteint une situation suffisamment stable et aisée pour pouvoir à nouveau se préoccuper de morale. Ici le parvenu romanesque diffère du parvenu réel. Comme l'explique Jacques Rustin :

Au contraire du parvenu cynique qui, dans la réalité contemporaine, fonde sa réussite sur sa « ruine morale », et fait de son ascension sociale la victoire arrogante de ses vices – personnage qui, dans les romans, n'apparaît guère qu'au niveau des mémoires et par le biais d'allusions satiriques –, le parvenu romanesque reste un être en marge dont le bonheur final est lié à une sorte de conversion morale².

Tous les parvenus suivent ce processus dans l'univers romanesque. Henri Coulet prend l'exemple caractéristique des héros picaresques de Lesage. Dans *Guzman d'Alfarache* et *Gil Blas*, le héros emprunte une trajectoire non linéaire dans son élévation de la pauvreté à l'aisance, allant de progressions en reculs. « Lesage, explique le critique au sujet de *Guzman d'Alfarache*, veut raconter une existence qui se fait, non qui se défait ; elle ne va pas à vau-l'eau ; elle revêt une importance sociale de plus en plus grande et un sens moral de plus en plus affirmé³. » Gil Blas connaît également des heurts dans son existence mais il ne repart jamais de zéro, il conserve de sa position précédente quelque avantage, ce qui fait dire à Henri Coulet que « la courbe de son existence monte tout en ondulant ; ainsi apparaît le double principe organisateur du roman, l'ascension sociale de Gil Blas et son ascension morale⁴ ». Cette double progression, inattendue en apparence, est un choix déterminé de l'écrivain, qui a conduit vers le succès son personnage en tant qu'être moral mais aussi comme représentant social de quelque importance. Cette gageure n'est évidemment pas facile à tenir : Gil Blas, plutôt honnête et innocent à son départ, ne peut conserver ses illusions, à cause des tromperies des vagabonds, des employeurs aussi bien que des femmes, sous peine d'être sans cesse ridicule et lésé. Face à un monde rude, sans code moral apparent, le héros ne semble pas avoir d'autre solution que d'adopter l'immoralisme et le cynisme ambiants. Se met ainsi en place un système romanesque qui ne coïncide pas avec ceux des traités de morale et des doctrines religieuses. Ce travail souterrain de sapes n'aboutit cependant pas à une totale remise en cause du fonctionnement de la société, comme le prouvent les fins de romans. On est loin de la déconstruction morale opérée par les romans sadiens ! À la fin, tout rentre généralement dans l'ordre moral et ce n'est pas dans le confort matériel que le héros parvenu trouve le bonheur. Si l'on applique les catégories propiennes à ce type de romans, on dira que, si l'*obstacle* est la difficulté de réussir socialement sans compromissions, la *quête* du héros est la conciliation du bonheur et de la morale. Après toute une suite de hauts et de bas, qui occupent une bonne part du roman, Gil Blas pourra jouir enfin d'une retraite heureuse, en toute bonne conscience.

C'est que le héros pauvre est un personnage qui transige avec la morale établie, et non pas quelqu'un qui la fronde ou la nie : ce n'est la plupart du temps ni un révolté, ni un cynique. Aussi, une fois son but atteint, cherche-t-il à retrouver l'innocence perdue, repos rime pour lui

¹ Guer, *L'Aveugle parvenu*, Paris, Rey, 1755, 1^e part., p. 46.

² Jacques Rustin, *Le vice à la mode*, Paris, Ophrys, 1979, p. 200.

³ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, Colin, 1967, p. 333.

⁴ *Ibid.*, p. 334.

avec restauration morale. Bigand, le héros haut en couleurs de Mouhy, à l'instar des autres parvenus romanesques, fonde explicitement son bonheur sur une conversion morale : « au fur et à mesure qu'il parvient, il tend à renouer avec son innocence perdue et à pallier la dépravation née du mouvement par la vertu acquise dans le repos¹. » Le héros l'explique très clairement – « Je n'étais plus ce Bigand qu'on a vu sans scrupule dans les premières parties de ce livre ; l'honneur m'était devenu cher, et je ne m'en serais pas écarté pour tous les avantages qui auraient pu me revenir² » – et ses actions viendront effectivement confirmer ses propos. Ainsi, lui qui avait dérobé mille écus à son compagnon d'Osilly sous prétexte que ce dernier le traitait plus en domestique qu'en ami, décide au cours de son ascension morale et sociale de restituer la somme : « Tel était l'état des affaires de Madame de B. lorsque ma probité me porta à chercher d'Osilly et à lui restituer les mille écus que je lui avais pris. J'ai dit, si je ne me trompe, que je les lui rendis dans un temps où il paraissait en avoir le plus besoin³. » Dans la plus pure tradition chrétienne, le repentir suppose ici une réparation des torts.

Rares sont les héros parvenus à ne pas devoir leur réussite à des compromissions, tel Bellerose qui, dans *Le Soldat parvenu* de Mauvillon, repousse les offres galantes de Mme Cottiby, « résolu de périr ou de ne parvenir que de la bonne façon » car il serait « honteux de monter au moindre grade de la milice par les intrigues des femmes », et persuadé « que l'amour n'avait rien de commun avec la guerre ; qu'on n'apprenait point l'un par l'autre, et qu'en un mot il fallait que chacun fit son métier⁴. Le héros gardant sa ligne au fil des épreuves, ascension sociale et progrès moral se conjugueront exceptionnellement chez lui tout au long du roman, au lieu de se succéder comme dans la très grande majorité des romans contemporains.

Le parcours de Jacob constitue lui aussi une exception mais suivant une formule plus complexe. Chez lui, non seulement ascension morale et ascension sociale vont de pair tout du long, mais il semble même que les opportunités de gravir les échelons de la société soient des formes de récompenses pour avoir su respecter la morale. Le héros, dans son premier poste de domestique, fait la rencontre de la pimpante Geneviève à qui il donne la préférence parmi les trois servantes de sa maîtresse. Se met alors très rapidement en place un triangle amoureux entre Jacob, Geneviève et le maître, mais Jacob n'aura de cesse de mettre en avant sa moralité dans cette sordide affaire : il considère cet arrangement comme un « traité impur⁵ », rappelle qu'il est « rebuté des dispositions où [il] la voyai[t] et résolu de la laisser pour ce qu'elle valait⁶ », commente les présents reçus (« le ruban lui seul est un terrible séducteur de jeunes filles aimables, et femmes de chambre⁷ ! ») jusqu'au point de rupture où il ne se contente plus de désapprouver en son for intérieur mais fait part de sa pensée à Geneviève sans fard et tente en vain de la dissuader⁸. Un lecteur rigoriste pourrait alors lui reprocher son manque de scrupules à partager les gains de Geneviève mais cela est bien vite compensé par son refus catégorique et outré d'accepter le rôle de mari pantin⁹ et d'avoir à la partager avec son maître. Aussi bien Geneviève que le maître lui font alors grief de ne pas se montrer plus arrangeant. La jeune femme, faisant appel au bon sens populaire, s'efforce de rassurer le jeune homme en insistant sur l'aspect financier du marché : « je gage que si monsieur sait que je t'aime, il sera charmé que je t'épouse, et qu'il voudra lui-même faire les frais de notre mariage¹⁰ » ; et elle repousse l'image horrificante pour Jacob du droit de cuissage en reprenant la métaphore prosaïque de la

¹ J. Rustin, *op. cit.*, p. 200.

² Mouhy, *La Mouche*, p. 432.

³ *Ibid.*, p. 394.

⁴ Mauvillon, *Le Soldat parvenu*, Dresde, Conrad Walter, 1753, 1^{er} part., p. 67.

⁵ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Paris, Classiques Garnier, 1963 [1^{ère} éd. 1734-1735], p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ Refus précédé par « quelque repentir d'avoir accepté de son argent », repentir qui ne prend pas son origine dans la sphère morale mais relève de la sphère pratique.

¹⁰ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 24.

poule et du renard employée par la servante : « Je vais travailler à te mettre en repos là-dessus, me répondit-elle, et à te prouver qu'on n'a pas envie de te disputer ta poule¹. »

L'épreuve sera plus difficile à surmonter face au maître, plus habile rhéteur que Geneviève et donc tentateur plus efficace. Il argumente et avance raison sur raison. Se présentant d'abord comme un bon père de famille attentif au bien-être de sa domesticité, il approuve l'union de Geneviève et Jacob en n'oubliant pas au passage de préciser que c'est lui, et non Jacob, qui prodigue une faveur en consentant à cet arrangement. En effet, comme il le rappelle hypocritement, il espérait un « mariage plus avantageux » pour cette « fille aimable² ».

Il enchaîne alors sur les détails concrets de la mise en place du projet : placement de l'argent donné, départ de Jacob et de Geneviève pour ne pas éveiller les soupçons, etc. Il répond de son mieux aux objections de Jacob : ce que s'imagine Jacob est faux mais quand bien même cela serait, il y gagnerait toujours au change. Ce n'est qu'à l'issue de ce discours lénifiant que le maître abat ses cartes et rend transparent le marché : la cupidité et la concupiscence assouvies en échange d'un établissement social et financier. Il porte le coup de grâce en assénant question rhétorique sur question rhétorique à Jacob avant de conclure : « Allez, mon enfant, l'honneur de vos pareils, c'est d'avoir de quoi vivre, et de quoi se retirer de la bassesse de leur condition, entendez-vous³ ? ». Phrase terrible qui place l'honneur des pauvres dans leurs efforts pour s'élever, quel qu'en soit le prix, comme si la sphère morale leur était interdite. Devant tant de netteté, Jacob ne peut dignement donner son consentement. Toute cette argumentation aura été vaine. Le héros a des principes solides sur lesquels il n'entend pas transiger. Une telle sortie le laisse en apparence démuné car il lui faut quitter le service du maître mais se présente alors une seconde opportunité qui le récompensera de son sacrifice : il fait la rencontre de Mlle Habert, une dévote qui s'éprend rapidement de lui. C'est donc en tout bien tout honneur qu'il parviendra, grâce à son union avec cette dernière. Pour parvenir, Jacob n'aura donc pas eu à déchoir, pas même à accepter la moindre compromission.

Là encore, les personnages masculins se distinguent de leurs homologues féminines. Rares sont les femmes pauvres qui se repentent et, quand elles le font, elles restent marquées du poids de leur faute. Une fois engagées dans le chemin du vice, les jeunes femmes suivent en effet le plus souvent une trajectoire descendante, comme celle que décrit M. le Franc à l'héroïne dans les *Mémoires de Constance* : « comme elles ont fait le premier pas vers le crime, comme leur âme, autrefois si pure, s'est accoutumée à la honte de se manquer à soi-même, leurs faiblesses se sont multipliées. Bientôt elles n'ont plus connu de gradations dans leurs désordres, et elles sont nécessairement tombées dans la crapule la plus déshonorante⁴ ». À l'inverse des femmes qui, si elles ont failli ne serait-ce qu'une seule fois à l'épreuve de leur vertu, perdent tout droit à leur réputation, les hommes peuvent, quant à eux, franchir les limites de la morale sans trop de conséquence. Une fois leur ascension sociale accomplie, ils sont en mesure de ne plus commettre de viles actions et surtout de réparer les torts qu'ils ont causés. La mise à l'épreuve de la vertu fonctionne donc de manière radicalement différente pour les deux sexes : étape décisive pour les femmes, elle se joue sur le temps long pour les hommes.

Ces deux versants – l'un au féminin, l'autre au masculin – de la séquence itérative de tentative de débauche des pauvres ont en tant que dispositif narratif le même potentiel dramatique. Les romanciers, notamment les plus virtuoses d'entre eux, savent en tirer les mêmes effets d'attente, de rebondissement et de détente sur le lecteur. Mais, à l'examen, on peut se rendre compte qu'une version féminine et une version masculine de la même séquence ne nous disent pas la même chose du rapport entre pauvreté et morale. L'analyse des discours des jeunes filles sans fortune met au jour les rouages du système aliénant dans lequel elles sont

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ [Anon.], *Mémoires de Constance*, 2^e part., p. 297.

enfermées de par leur condition, qui les expose à la perte de leur vertu et, par voie de conséquence, de leur réputation. Il en va différemment des hommes, dont la dégradation morale coïncide plutôt avec une perte d'identité. Aussi n'auront-ils de cesse, une fois parvenus grâce à toutes sortes de compromissions, qu'ils ne reviennent à la case départ, à leur innocence première qui, à bien y regarder, constitue leur véritable moi, pour ne pas dire leur essence. Leurs compromissions n'apparaissent plus dès lors que comme des outils provisoires, volontairement choisis et assumés.

FICTIONS DE L'HONNEUR : LA MAUVAISE FOI DU NARRATEUR

Mais toutes ces belles déclarations de vertu et d'honnêteté sont-elles à prendre au pied de la lettre ? Ne s'agit-il pas d'un simple écran de fumée ? Nous pensons ici particulièrement au cas des romans marivaudiens de la maturité, romans-mémoires dans lesquels se pose la question de la mauvaise foi du narrateur¹. Marianne ou Jacob en tant que personnages ne cèdent pas, cela est indéniable, à la tentation. Leur comportement, moral, leur permet d'avancer – que l'on envisage le progrès moral ou l'ascension sociale – mais il convient d'examiner de plus près les raisons qui leur permettent d'aboutir à cette décision. En fin de compte, la vertu de Marianne triomphe de toutes les embûches dressées sur son chemin mais la narratrice nous invite à poser un autre regard sur la situation passée. Factuellement, on ne peut que constater la victoire de la vertu – Marianne n'a pas cédé aux avances de Climal – mais au plan moral en tant que lecteur nous pouvons légitimement nous interroger : est-ce réellement une victoire pleine et entière de la vertu ? Marianne est-elle au fond si vertueuse que cela ?

Pareillement, dans *Le Paysan parvenu*, il est permis de se demander si Jacob n'est pas davantage à la recherche d'une façade vertueuse que d'une véritable vertu. Rappelons que le héros est charmé dans un premier temps par les offres mirifiques de son maître² (« Je savourais la proposition [...] le cœur m'en battait, le feu m'en montait au visage³ »), avant de refuser – pour conserver son « honneur » – le mariage projeté par son maître avec la servante Geneviève en échange d'une rétribution conséquente. On peut toutefois douter des véritables motivations du personnage, comme l'a montré Christophe Martin en analysant la longue délibération de Jacob :

Cette plaisante exposition du conflit laisse quelque peu perplexe. L'Honneur invoqué a-t-il quelque rapport avec une conscience morale ? On peut en douter lorsqu'on l'entend affirmer : « le ressouvenir de la faute [de Geneviève] te la rendra insupportable ». Tout l'effort de Jacob narrateur ne consiste-t-il pas à déplacer sur un plan « purement » moral une problématique beaucoup plus archaïque, à situer du côté de la souillure ou du dégoût⁴ ?

Il en va de même au sujet du mariage avec Mlle Habert. Jacob, après avoir très brièvement évoqué l'aspect sentimental de sa future union avec cette dame (elle « m'aimait, elle était encore assez aimable⁵ »), s'attarde sur les avantages économiques et sociaux concrets qu'il peut tirer de cet hymen, ce qui nous amène à interroger les motifs affichés et la moralité du personnage. Plus que d'une ascension par son honnêteté, il s'agit en fait, à proprement parler, d'une ascension par les femmes. En tout état de cause, montrer les hésitations, les faux-semblants de

¹ Sur les formules narratives propres au roman-mémoires, voir Jan Herman, *Essai de poétique historique du roman au XVIII^e siècle*, Leuven-Paris-Bristol, Peeters, 2020, p. 135 sq.

² Il lui propose, en plus de la « bonne somme d'argent » déjà acceptée par Geneviève, de lui « meuble[r] une petite maison, dont [il] payera[it] les loyers pour [le] soulager », ainsi que de lui transmettre des « commissions lucratives », *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 26.

³ *Ibid.*

⁴ Christophe Martin, « Tentatives et embarras de l'âme chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, n° 25, 1999, p. 135-136.

⁵ *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 85.

Jacob face à l'épreuve constitue une manière pour le narrateur de mettre en avant la grande honnêteté de son moi passé qui aurait pu faillir mais a su surmonter avec brio la tentation. Le narrateur ne cherche pas tant à souligner la dureté de la mise à l'épreuve qu'à en tirer une preuve de son mérite. Une telle présentation s'apparente plus en fait à une reconstitution qu'à un authentique souvenir mémoriel : « En somme, écrit Christophe Martin, ce que suggère Marivaux par le biais du roman-mémoire, c'est que le scénario de la tentation est, au moins en partie, une fable que s'invente le sujet "après coup"¹. »

L'affabulation est d'autant plus patente qu'il existe dans le roman, en miroir de celle de Jacob, une autre séquence de tentation, qui par sa limpidité permet au romancier de faire ressortir la complexité du cas du héros : on peut y voir, en quelque sorte, une preuve annexe. Geneviève, qui est l'objet de la mise à l'épreuve, ne se différencie pas des pâles créatures de papier mises en scène par les imitateurs de Marivaux et le déroulement de la séquence est on ne peut plus simple. Serait-ce pour signifier au lecteur sans ambiguïté que Geneviève est une femme du peuple et ne saurait par conséquent aspirer à mieux qu'un établissement avec celui qu'elle aime, sans se soucier de la morale, tandis que Jacob, lui aussi issu du peuple, possède un je-ne-sais-quoi qui le fait agir différemment de ses semblables et légitime son ascension sociale ? Toujours est-il que la mise à l'épreuve de la vertu de Jacob vient se greffer sur celle de Geneviève, qui souligne par contraste la valeur du héros. Le narrateur se plaît ainsi à décrire la scène avec une grande précision et à la commenter en détail. Jacob tente d'abord de détourner la servante des offres du maître mais elle finit dans un premier temps par accepter des cadeaux sans rien céder au maître, puis de l'argent dans l'espoir d'avancer son mariage avec Jacob qui reste fermé à l'idée : « c'est un honnête homme d'être si amoureux de votre personne, sans se soucier d'elle : bonjour, jusqu'au revoir, que le ciel vous conduise². » Tout ce passage, construit de manière symétrique à la tentation de Jacob, est caractérisé par un retour très fréquent du champ lexical de l'honneur. Tandis que Jacob ne veut pas s'en départir, Geneviève met assez rapidement le pied dans l'engrenage du déshonneur, ce qui donne lieu à une maxime – de la part du narrateur ou du personnage, il est difficile de trancher : « En pareil cas, quand le premier pas est fait, on a le pied levé pour en faire un second, et puis on va son chemin³. » La servante dans cette situation épineuse agit comme Marianne, si ce n'est qu'elle le fait de manière plus schématique et moins crédible, sans doute en raison de son statut de personnage secondaire ou de fille du peuple. Elle ne paraît pas ou plutôt ne veut pas voir en effet le côté trouble de sa conduite. Elle cherche plutôt à se rassurer sur les bonnes intentions du maître et sur le fait qu'elle ne commet aucune incartade :

Monsieur continue de me poursuivre, me dit-elle adroitement, mais d'une manière si honnête que je ne saurais m'en scandaliser ; quant à moi, il me suffit d'être sage, et, sauf ton meilleur avis, je crois que je ne ferais pas si mal de profiter de l'humeur libérale où il est pour moi ; il sait bien que son amour est inutile, je ne lui cache pas qu'il n'aboutira à rien : Mais n'importe, me dit-il, je suis bien aise que tu aies de quoi te ressouvenir de moi, prends ce que je te donne, cela ne t'engagera à rien. Jusqu'ici j'ai toujours refusé, ajouta-t-elle, et je crois que j'ai mal raisonné. Qu'en dis-tu ? C'est mon maître, il a de l'amitié pour moi ; car amitié ou amour, c'est la même chose, de la manière dont j'y réponds ; il est riche : eh ! pardi, c'est comme si ma maîtresse voulait me donner quelque chose, et que je ne voulusse pas. N'est-il pas vrai ? parle⁴.

Mais Geneviève tient à la fois de Marianne et de la Dutour, comme en témoigne ce discours aux accents de la boutiquière invitant Marianne à conserver les présents de Climal sans s'offusquer. Par le biais d'une succession de questions rhétoriques, elle cherche l'approbation

¹ Christophe Martin, art. cité, p. 138.

² Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 20.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

de Jacob, manière en même temps de s'illusionner elle-même. Dans ce discours très factuel, elle cultive ainsi à dessein une ambiguïté lexicale (amitié ou amour), s'efforce de réduire l'ampleur du désastre en lui affectant un cadre temporel (« jusqu'ici ») et en employant des modalisateurs (« toujours »). On note toutefois une différence avec les autres déchués qui peuplent les romans du temps : elle agit par amour, afin de pouvoir épouser Jacob et le « fixer ».

Ces constatations nous conduisent à poser l'hypothèse suivante, à savoir que l'omniprésence du sème de l'honneur s'explique par la volonté de Marivaux d'attirer l'attention du lecteur en suggérant en creux que dans toutes ces glorieuses protestations il n'est finalement pas réellement question d'honneur. Ce mot brandi commodément par Jacob perd dans le discours rétrospectif toute substance : chaque fois que le personnage ou le narrateur se réclame de l'honneur, il faudrait plutôt entendre, s'il parlait en vérité, dégoût, crainte, intérêt, etc. Pour mieux prendre conscience de l'importance du sème de l'honneur, examinons à présent avec attention ses différentes occurrences. Dès le départ, Jacob se construit un *ethos* d'homme d'honneur : « Je lui tins ce discours parce que, dans le fond, je l'aimais toujours un peu, et que j'avais naturellement de *l'honneur*¹. » Malgré cette pétition de principe, l'honneur de Jacob, si on lit entre les lignes, peut déjà quelque peu être mis en doute. On note en effet une ambivalence dans l'expression de ses véritables motivations : amour ou honneur ? Jacob mettra plus tard en application ses principes lorsqu'il se justifiera d'avoir accepté les sommes malhonnêtement acquises par Geneviève :

Peut-être fis-je mal en prenant l'argent de Geneviève ; ce n'était pas, je pense, en agir dans toutes les règles de *l'honneur* ; car enfin, j'entretenais cette fille dans l'idée que je l'aimais et je la trompais : je ne l'aimais plus, elle me plaisait pourtant toujours, mais rien qu'aux yeux, et plus au cœur².

Même s'il reconnaît ne pas avoir suivi « toutes les règles de l'honneur », Jacob adoucit la portée de son acte par des modalisateurs (« peut-être » et « je pense »). Ce qui poserait problème, semble-t-il, dans cette situation ne serait pas tant la provenance du pécule, pourtant pointé du doigt plus tôt par le héros, que les conditions de l'acceptation de cet argent : Jacob, n'étant plus épris de Geneviève, n'aurait aucun droit à cet argent. On sent bien l'embarras du narrateur qui tisse toute une toile de raisonnements spécieux pour justifier à ses yeux et à ceux du lecteur une conduite pour le moins trouble³. C'est seulement dans un second temps de son récit qu'il se rappelle que cet argent est sale : « D'ailleurs, cet argent qu'elle m'offrait n'était pas chrétien, je ne l'ignorais pas, et c'était participer au petit désordre de conduite en vertu duquel il avait été acquis⁴. » On notera qu'il n'évoque pas d'entrée cet argument qui devrait pourtant être le principal, et non pas son manque d'amour pour Geneviève. Le connecteur « d'ailleurs » montre que cet argument n'est pas perçu comme essentiel : faut-il y voir une manière pour Jacob de tenter de dissimuler ou tout du moins d'atténuer cet argument qui devrait pourtant être primordial ?

Mais le lecteur est loin d'en être quitte avec l'honneur de Jacob qui est de plus en plus exposé. Plus Geneviève se perd, plus Jacob est impliqué jusqu'au point de non-retour où il devra prendre position, sans plus d'atténuation, de justification : prendra-t-il ou ne prendra-t-il pas la servante comme épouse ? La tentation est grande pour lui⁵ d'accepter la proposition mirobolante du maître, qu'il se complaît à détailler une fois de plus au lecteur, cachant mal son

¹ *Ibid.*, p. 17. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 22. Nous soulignons.

³ Il adjoindra plus loin au récit de cet événement une explication bâtie sur le modèle du précepte de Machiavel, dans laquelle la fin (apprendre à lire et compter) justifie les moyens (entorse à la morale).

⁴ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ À l'inverse de Marianne qui n'est jamais tentée par l'argent – on se souvient que seule la robe et non l'argent lui coûte à rendre à Climal –, Jacob apparaît ici comme cupide.

trouble et son envie d'accepter le marché derrière une question rhétorique, éloquente sur le brouillage cognitif et éthique du sujet : « N'était-ce pas là de quoi m'étourdir sur l'honneur¹ ? ». Le narrateur a recours en outre à une personnification qui donne plus de poids au dilemme : « cet honneur plaidait sa cause dans mon âme embarrassée² », « l'honneur me disait : Tiens-toi ferme³ ». Cette saynète intime a pour effet de renforcer l'importance de la loi morale tout en conservant dans le même temps une dimension ludique à la scène de tentation.

L'honneur apparaît donc bien, aux yeux du lecteur du moins, comme l'aiguillon de la conduite de Jacob tout au long du roman, ou plutôt il est donné pour tel par le narrateur qui, en toute mauvaise foi, s'applique à se construire un passé glorieux d'homme n'ayant jamais succombé à la tentation. Mais cette victoire apparente n'est qu'une fiction, rendue possible par les particularités énonciatives du roman-mémoires : c'est, pourrait-on dire, une fiction éthique générée par la fiction romanesque, une fiction dans la fiction.

Chez Marianne, la question se pose fort différemment (peut-être pour une question de genre ?). Le terme d'« honneur » est globalement absent et ne s'applique pas à la séquence narrative étudiée plus haut. En revanche, son antonyme « déshonneur » et ses dérivés apparaissent à plusieurs reprises dans les scènes de mise à l'épreuve : « la pratique de ces lâches maximes la déshonorerait toujours », « Petit regret qui déshonorait un peu la fierté de mon dépit⁴ »... Et ils sont associés à d'autres termes appartenant à des champs lexicaux différents : celui essentiel et majoritaire de la vertu (« avec cette infortune, j'avais de la vertu »), celui du respect (« une fille aussi respectable que moi », « être respectée »), celui de la sagesse (« une fille, en pareil cas, serait sûre d'être toujours sage ») ou même celui de la vérité (« j'avais le caractère trop vrai pour me conduire de cette manière-là⁵ »). La situation de la tentation n'est pas dans *La Vie de Marianne* envisagée d'un point de vue unique comme dans *Le Paysan parvenu* où Jacob brandit son honneur tel un bouclier face à chaque épreuve, d'autant plus peut-être que celui-ci est menacé. L'analyse de l'âme de Marianne est plus nuancée. Marivaux excelle à rendre les subtilités de son âme⁶, les délicates différences entre les divers attributs qui composent son caractère. La vertu de son héroïne se décline dans les diverses couleurs de la palette psychologique.

S'il est manifeste que le risque du déshonneur obsède l'héroïne, se dessine ainsi en sous-main une motivation cachée qui oriente ses choix et que la narratrice suggère à demi-mots :

Peut-être n'était-ce pas là ce que je voulais dire, et ne parlais-je de mes parents que pour rendre le sujet de mon affliction plus honnête ; car quelquefois on est glorieux avec soi-même, on fait des lâchetés qu'on ne veut pas savoir, et qu'on se déguise sous d'autres noms ; ainsi peut-être ne pleurais-je qu'à cause de mes hardes⁷.

L'effet de distanciation critique propre au roman-mémoires permet de la sorte de déconstruire le conte que l'héroïne se donne à elle-même et qui apparaît dans les différentes versions de ce qu'elle appelle son « histoire », celui d'une vertueuse résistance à la tentation. La narration rétrospective défait ainsi à petites touches ce que le récit tisse méthodiquement.

Une herméneutique à double entente s'applique donc dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle. Celui-ci délivre un double message : un sens de surface dicté par le narrateur, un sens caché révélé par la fiction. Le combat entre pauvreté et morale devient dans cette perspective

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 26.

² *Ibid.*, p. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Classiques Garnier, 1957, citations tirées des p. 48 et p. 131.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voltaire ne lui aurait-il pas reproché de « peser des œufs de mouche dans des balances en toiles d'araignées » ? (Grimm, *Correspondance littéraire*, 15 février 1763, éd. critique Ulla Kölvin et Françoise Tilquin, Ferney-Voltaire, Centre International d'étude du XVIII^e siècle, t. X, 2016, p. 68).

⁷ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 132.

un facilitateur de l'expérience : la séquence narrative de la tentation du pauvre est un instrument mis au service de l'illusionnisme, non pas pour pousser le lecteur à adhérer mais pour l'inviter au contraire à prendre une distance critique. Ce que *Jacques le Fataliste* faisait en tant qu'anti-roman de manière épisodique, par rupture incessante de l'illusion romanesque, le règne de l'illusion qu'est le roman-mémoires le réalise par dédoublement, de manière structurelle grâce à la loi du genre, mais il le fait de manière malicieuse en appelant à la complicité du lecteur. Une caractéristique héritée du conte de fées, « matrice du roman des Lumières » selon Jean-Paul Sermain, qui a montré la faculté de dissociation de ce dernier, apte à intégrer les valeurs anthropologiques et politiques de son temps :

Le conte de fées aide à comprendre que le roman n'est pas utilisé par le XVIII^e siècle comme support d'un catéchisme formé ailleurs, il est le lieu où se constitue et se problématise le projet philosophique et social de l'écrivain et de son public. Le conte de fées sert d'arrière-plan au roman de l'écrivain, lui-même thématiqué au second degré dans le roman de l'écrivain parvenu, comme Henriette, Marianne ou Jacob. Il atteste, par son existence, d'une entreprise éclairée, lettrée, qui se prévaut de la raison et du progrès¹.

Il existe bien dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* un « roman de l'écrivain parvenu », forgé par la narratrice ou le narrateur à partir de sa véritable histoire sur le modèle du conte de fées. Marianne ne fournit pas moins de treize histoires de sa vie, qu'elle adapte en fonction de son interlocuteur². Mais ces récits idéalisés de l'existence d'une malheureuse orpheline sans ascendants connus, visant à apitoyer et se faire valoir, ne sont pas destinés à prodiguer une leçon de morale. Ils témoignent de la débrouillardise de l'héroïne, capable de tirer le meilleur parti de chaque situation vécue. Ce ne sont pas les fées qui conduisent la vie de Marianne ; c'est à elle qu'il appartient de construire sa destinée. Et il en va de même pour Jacob, personnage qui se construit au fil de ses multiples expériences³. Même si cela n'apparaît pas au prime abord, le roman marivaudien est sous-tendu par un « projet philosophique et social de l'écrivain », particulièrement prégnant, on l'a vu, dans les séquences de tentations du pauvre.

*

Il n'est pas vrai finalement que, comme l'exprimait malicieusement Villeneuve dans notre épigraphe, la vertu n'est qu'une chimère qui n'est plus d'usage en ce XVIII^e siècle. Ce n'est pas en tout cas la leçon des romans, qui s'appliquent sans relâche à la valoriser, à en montrer la possibilité en multipliant les mises à l'épreuve, au masculin comme au féminin. La séquence récurrente de la scène de tentation ou séduction, comme on voudra l'appeler, est l'indice d'une forte tension morale en même temps que d'une hypocrisie sociale, qui est en quelque sorte l'hommage que le vice rend à la vertu. Peut-on, quand on est pauvre, résister à la tentation ? N'est-il pas possible de concilier l'aisance financière avec l'éthique ? Plus profondément, y a-t-il moyen de rester soi-même en assurant son avenir ? Telles sont les questions lancinantes – dont certaines, cruciales, touchent à l'identité de l'individu – qui taraudent les personnages et sous-tendent leur parcours de vie, dont le déroulement chaotique finit, sans remise en cause explicite, par dénoncer avec acuité la violence qu'il y a à vouloir débaucher le pauvre, qui plus est si ce dernier est une femme. L'univers romanesque du XVIII^e siècle met en scène une société où le risque de déchoir guette à tout moment les plus démunis.

¹ Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 375-376.

² Voir l'article d'Anick Jugan, *Les variations du récit dans La Vie de Marianne de Marivaux. Les Instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1978.

³ Voir l'article de Clémence Aznavour, « Sens et connaissance : influences empiristes chez Marivaux », dans *Malice*, 5/2015, disponible en ligne : « <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles> (consulté le 20 janvier 2023) ».

Ainsi, si les scènes de tentation du pauvre peuvent être lues au premier degré comme des passages romanesques aux effets dramatiques, pathétiques et psychologiques provoquant et entretenant l'intérêt du lecteur, tout en respectant la morale établie, un certain nombre d'indices en direction du lecteur semblent fissurer quelque peu l'image lisse produite par l'univers romanesque mis en scène. Le triomphe de la vertu n'est pas aussi évident qu'il en a l'air à première lecture. Si narrateurs et narratrices ont soin, à chaque fois, de pointer selon des modes divers (distanciation critique, autocritique de l'intéressé, opposition d'un tiers...), la responsabilité de l'individu dans son choix de résister ou faillir, tel n'est pas le message souterrain de l'œuvre qui semble le disculper de sa faute pour cause de misère. « La voix de la conscience et de l'honneur est bien faible lorsque les boyaux crient », disait le Neveu de Rameau¹. À l'occasion des mises à l'épreuve se révèlent de la sorte, au second degré, d'un côté les faiblesses de héros et d'héroïnes dont la vertu tend parfois à vaciller et, de l'autre la violence faite aux pauvres dans une société inégalitaire faisant fi des valeurs morales, ravalées au rang de valeur marchande. Il en résulte, en particulier dans les romans-mémoires, l'existence d'un double discours, l'un officiel qui préserve la morale, l'autre souterrain qui remet implicitement en cause aussi bien la société ambiante que les codes moraux. Il est possible même, dans certains cas, de repérer un troisième degré se situant au niveau de ce que Jean-Paul Sermain appelle le « projet » de l'auteur. Dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, le combat entre pauvreté et morale est dépassé : il est comme dévitalisé, vidé de sa substance. La séquence narrative est dépouillée en quelque sorte de son substrat moral pour se charger d'un enjeu socio-politique plus ou moins marqué. Par le biais de la fictionnalité corrosive se trouvent décapés les fondements même du système moral dont la scène de tentation déjoue les rouages. Tout se passe comme si la fiction désignait du doigt la fausseté d'un monde qui affiche des valeurs artificielles, des idéaux frelatés auxquels il ne croit peut-être au fond même pas. Ce monde en déliquescence que décrit *Le Neveu de Rameau* et que les herméneutes marxistes ont jadis repéré à travers le dialogue philosophique de MOI et LUI, le roman-mémoires, lui, le débusque derrière le mensonge du narrateur ou de la narratrice intéressés à masquer le désir et qui ne font qu'exhiber sa force vitale et l'aspiration des êtres à faire sauter les verrous qui entravent leur épanouissement.

Marianne ALBERTAN-COPPOLA
Université de Paris Nanterre

¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1963 [1^{ère} éd. posth. 1891], p. 38.

DOSSIER
L'USAGE DU ROMAN-PHOTO

L'USAGE DU ROMAN-PHOTO

Lorsque l'on prononce le mot roman-photo, on mobilise aussitôt une image mentale générique associant des vignettes, en noir et blanc le plus souvent, des phylactères, un mince espace diégétique qui contient quelques maigres phrases. Et des visages. De beaux visages d'hommes et de femmes figés le plus souvent dans un moment significatif de l'amour, du tourment au bonheur absolu. C'est là le pur roman-photo, idéal, au sens premier du terme. Voire idéal, comme si l'objet s'était constitué d'emblée ainsi et qu'il était destiné à rester tel quel. Pareille survenue dans notre imaginaire provient sans doute de la longévité du genre « en l'état ». Si cette perception têtue persiste, elle n'en est pas juste pour autant. La généalogie du roman-photo montre bien, qu'en ses multiples avatars, il est étroitement dépendant du *marketing* éditorial, du développement cinématographique, de l'évolution économique et sociologique du lectorat et de la révolution numérique. Certes, familier, il demeure fort mal connu, comme sont mal connus également les imprimés icono-romanesques qui lui ressemblent.

Voici donc qu'il est question d'analyser un objet « illégitime », bien distinct des « deux exemples fondateurs » du « roman photographiquement illustré en France, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), et *Nadja* d'André Breton (1928) », dans lesquels « l'incompatibilité entre le photographique et le romanesque paraît nette¹ ». Dans ces deux textes institutionnellement reconnus par l'histoire littéraire, la photographie ou la dérivation de ses collages, purement illustratives et indiciaires, ne prennent en charge aucune dimension diégétique. Fonctionnellement, l'image demeure subordonnée au régime du livre illustré. Esthétiquement et socio-culturellement, les formules novatrices proposées par les romans de Rodenbach et Breton continuent d'exalter la fonction poétique d'un langage qui reste la clef de toute validation littéraire, et qui, dans le cas surréaliste en particulier, se révèle relativement hermétique, loin de toute accessibilité ou diffusion populaires.

Qu'est-ce donc qui peut motiver le choix du roman-photo comme objet d'étude littéraire, et lui permettre ainsi d'échapper à la censure axiologique ? Car il existe, *a priori*, bien des raisons d'exclure un tel objet du « sérail ». Non que son caractère populaire en soit une, sauf à défendre une position politique discutable. La nature de son support de publication historique et majoritaire, le périodique, n'offre pas davantage de prise aux contempteurs du genre : depuis les travaux majeurs de Lise Dumasy (pour le roman feuilleton²), Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant³, et de quelques autres historiens de la littérature médiatisée, nul n'ignore combien la donnée médiatique doit désormais pleinement intégrer l'histoire de la poétique des formes et celle du récit en général. Certes, une différence de taille distingue le roman-photo du roman-feuilleton, ce dernier étant issu d'une migration du roman dans le support médiatique, quand le premier en est directement natif, au point que ce support a pu sembler en être à la fois le berceau, et le tombeau. Pourtant rien n'impose à un objet né dans le journal d'y mourir, et du reste, ne serait-ce que ces cinq dernières années, le marché éditorial, des éditions Les Arènes aux éditions du Seuil, a pu offrir des photo-récits particulièrement soignés, directement adoués par un objet-livre de meilleure qualité, économiquement moins

¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 226.

² *La querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, Ellug, 1999.

³ Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Éditions du Nouveau Monde, 2011.

accessible. Le genre photo-romanesque, son cadre formel, son imaginaire, résistent ainsi à l'oubli jusque dans ces productions plus atypiques et marginales, enfants naturels nés hors collections éditoriales, ou si l'on veut salles d'art et d'essai tranchant avec la population plus nombreuse des superproductions des magazines.

Restent deux propriétés. La première, quantitative, concerne la prépondérance visuelle des photographies relativement au texte qu'elles semblent absorber et « contenir », situation qui rapproche le genre de la bande dessinée, et peut aussi l'associer, dans l'esprit du lecteur, en particulier celui des « ciné-romans », au cinéma, susceptible de former un autre horizon esthétique du roman-photo, voire un « hypergenre ». Ce fait pourrait certes être rattaché à un constat socio-politique : les historiens du photo-roman ont ainsi pu souligner la fonction de l'analphabétisme (notamment en Italie) dans le développement d'une pratique spectaculaire dont l'industrie mêlée du périodique et de l'édition a pu s'emparer, une fois la révolution médiatique du roman-feuilleton achevée. La prééminence du régime iconographique apparaîtrait dès lors comme le corollaire d'un fait de massification culturelle. Mais là encore, que dire de *Droits de regards* (1985) de Marie-François Plissart, objet qui serait presque exclusivement photographique, n'était un intertexte borgésien fugace, brouillé par l'écriture manuscrite et l'absence de toute source, et dont le décryptage ne peut ainsi compter que sur l'érudition d'un lecteur qui, assurément, n'appartient dès lors pas au plus grand nombre ? Potentiellement accessible à un lectorat analphabète, à une exception intertextuelle près dont certes il peut se passer, et cependant porté par une esthétique inhabituelle et socio-culturellement marquée non seulement par la postface de Derrida, mais aussi par des codes narratifs élaborés dont l'organisation n'entretient aucun rapport avec ceux de la littérature populaire, un tel objet brouille les standards de l'esthétique et de la réception : le langage universel de l'image photographique se trouve opacifié par un séquençage inhabituel, original mais complexe. La seconde propriété susceptible de radier le roman-photo de la liste des objets littérairement éligibles est qualitative, et concerne la valeur intrinsèque du texte photo-romanesque, réputé pour sa pauvreté non seulement linguistique et stylistique, mais également structurelle et sémantique. Surdéterminé par des stéréotypes culturels et langagiers indéfiniment recyclés, révélateurs de son faible niveau d'exigence et de son caractère attendu, le roman-photo serait d'emblée privé de tout potentiel créatif. On pourrait certes être tenté de mettre à part les adaptations photo-romanesques des grands classiques de la littérature, telles, notamment, que les années 1970 les ont vu se développer, en particulier grâce au travail d'Hubert Serra. Mais là encore, bien des questions se posent, tant au niveau structurel que poétique : outre le fait que l'organisation diégétique du roman adapté puisse être soumise à bien des suppressions ou transformations, les vastes coupes nécessairement opérées dans le texte-source, les réécritures et simplifications de tous ordres, la prédominance du discours direct sur une narration d'autant plus sacrifiée, sont autant de principes de corruption potentielle de l'œuvre originale. Dès lors, l'appartenance littéraire ne peut plus se raccrocher qu'aux titres et noms d'auteurs, seules cautions qualitatives d'un résultat littérairement voué à l'échec par le simple sacrifice du texte, et dont les défaillances auraient en réalité indigné Stendhal et plus encore Flaubert, ainsi réduits à la fonction de « marque ».

Sacrifice de la fonction poétique du langage, règne de l'image semblant dicter sa loi à un texte tout aussi médiocre, subordination à la logique du marché populaire, figement formel conditionné par la masse, le rythme des tirages et la répétition des clichés, dilution de la concentration auctoriale dans une chaîne de production complexe, bâtardise formelle brouillant la généalogie de l'objet et la possibilité d'un « canon », et donc d'un support de transgression ou de réinvention : tout, dans cet objet, semble contrevenir à la représentation qu'on se fait de la littérature. Il semble même condamné à n'en être que le lointain souvenir, le sous-produit, la dénaturation. Du reste, qu'importe que le roman-photo ne soit pas de la littérature, dès lors qu'il en porte la mémoire, ou l'horizon, qu'il s'agisse de sa dénomination, ou de sa nature de récit

photo-textuel. Dominique Faber, Marion Minuit, Bruno Takodjerad ont ainsi à cœur de restituer au magazine *Nous Deux* une identité narrative plus large que celle du roman-photo qui en a construit la notoriété :

Depuis la création de *Nous Deux* en 1947, la fiction constitue le cœur même du journal. Raconter des histoires sentimentales, policières ou d'aventures, en a été le concept fondateur. Au sommaire des premiers numéros figurent, à côté des romans dessinés, des nouvelles et des romans adaptés en feuilletons. Dans les années 1950, *Nous Deux* publiait de nombreux auteurs italiens, notamment les romans de Liala (1897-1995) qui a vendu plus de dix millions de livres dans son pays. Personnage romanesque, elle avait épousé un marquis, puis un colonel et connu de grandes histoires d'amour : son pseudonyme lui avait été attribué par Gabriele d'Annunzio¹.

Les auteurs précisent que loin de se limiter au simple roman-photo, la tradition du roman-feuilleton populaire et sentimental non seulement a duré près de quarante ans, mais encore a puisé dans un gisement de romans dont le caractère français, qu'il soit authentique ou maquillé par le pseudonyme (par exemple Lucienne Royer pour Luciana Peverelli), constituait une forme de caution qualitative. Dans le cadre d'un ouvrage historique dont la matière est presque exclusivement puisée dans des archives rares de *Nous Deux*, il s'agit de faire du roman-photo « un genre en soi », mais aussi de le repositionner dans une culture romanesque globale et bien identifiée ; d'assumer, dans le même temps, ses caractères prolifique, populaire et sentimental, sans cesser de lutter contre l'anonymat d'un trop grand nombre de productions. Notons au passage que cet anonymat tendanciel de la production forme l'un des traits majeurs de la culture de masse, parmi d'autres, dont l'abaissement des prix qu'impliquent de forts volumes, l'addiction feuilletonesque, et naturellement une culture du spectaculaire qui sera au cœur de la formule photoromanesque.

Via la mise en évidence de cette culture du roman populaire dont le roman-photo ne serait qu'une modalité, Dominique Faber, Marion Minuit, Bruno Takodjerad travaillent à sa revalorisation généalogique et auctoriale : les romans-feuilletons de *Nous Deux* sont ainsi ancrés dans une tradition populaire fortement mélodramatique, elle-même amarrée dans le XIX^e siècle, comme l'indiquent les divers millésimes des dates de naissance des auteurs dont on célèbre les « plumes prestigieuses² ». Des noms axiologiquement valorisants sont également cités, tels d'Annunzio, bien encore Dickens. Or dans le premier cas, on l'a vu, d'Annunzio n'a fait qu'attribuer un pseudonyme à une autrice, et dans le second, il ne s'agit que d'indiquer un rapport de contemporanéité entre Dickens et l'auteur Wilkie Collins, dont quelques récits ont été traduits pour le magazine. Les liens avec les « grands noms », rares et de la plus extrême ténuité, sont exploités comme autant de trompe-l'œil. Dès lors, le roman-photo forme moins une sous-catégorie du roman qu'il ne participe de son imaginaire et de son histoire.

D'un côté, le roman-photo est clairement distingué, axiologiquement, esthétiquement, éditorialement, du roman « littéraire » traditionnel. De l'autre, il ne peut renoncer à une désignation où s'inscrit la mémoire de ce qui, en réalité, relève moins de l'art du roman, envisagé dans l'éventail expérimental de son potentiel esthétique et formel, que du « romanesque », au sens le plus désuet, et le plus « dramatique » que l'on puisse donner à ce terme. Cette réduction du roman-photo au romanesque a été favorisée par les conditions éditoriales, matérielles et socio-culturelles de son émergence, qui ont pour une large part contraint sa construction identitaire. À tel point que le genre en demeure encore prisonnier, quand le potentiel du récit photo-textuel demeure, dans son principe même, expérimentalement divers. On peut donc parler, dans une certaine mesure, de prise d'otage socio-culturelle par une

¹ *Nous Deux présente La Saga du roman-photo*, éd. Jean-Claude Gawsewitch, 2012, p. 194.

² *Ibid.*, p. 195.

configuration industrielle et médiatique donnée dont l'efficacité des productions a fini par devenir « définitoire », quand la formule photo-textuelle de son objet, pour être contraignante, n'en est pas moins fondamentalement ouverte.

Le paradoxe, c'est que cette réduction du roman au romanesque par une certaine pratique quasi-hégémonique du roman-photo est précisément ce qui lui a permis de retrouver grâce auprès d'une frange plus élitiste ou savante de créateurs ou de critiques, et ce en vertu d'une propriété essentielle : le fait que le cliché, sous toutes ses modalités – *doxa*, prêt-à-écrire narratif et langagier, types socio-culturels... – soit devenu le matériau élémentaire du roman-photo. Les schémas narratifs et mélodramatiques pré-construits, la romance et son vedettariat de pacotille ont ainsi pu inscrire le genre dans la généalogie des « objets idiots », les truchements de Rimbaud, des surréalistes, et de l'approche barthésienne, par leur bienveillance attendrie, sensible au « charme » de l'objet populaire, à sa délicieuse « désuétude », ayant à cet égard formé une chaîne de réhabilitation et de légitimation culturelles et critiques majeure. Objet d'une adhésion « naïve », le cliché nourrit le roman-photo tel qu'on croit le connaître, et tel qu'il circule dans la conscience collective, *via* l'industrie périodique dont le volume de production impose « mécaniquement » une forme de canon. Thématisé, il fait l'objet d'une conscientisation parodique. Pris à contre-pied dans la perspective d'une désintoxication de la culture populaire, il devient un objet politiquement subverti, réapproprié, et d'autant plus libérateur, comme l'illustre le cas bien connu des tracts situationnistes. Compte tenu du positionnement politique que la consommation, la reproduction, la critique ou la réécriture du cliché et de la *doxa* dont il est porteur impliquent, rien de moins « innocent », au fond, de moins « insignifiant » que le roman-photo, que bien des productions contemporaines – de Valérie Igounet et Vincent Jarousseau à Clémentine Mélois – ont tâché, par des moyens divers, de « déniaiser », en introduisant toute la distance critique, la dérision, la conscience politique et l'expertise socio-géographique¹ nécessaires dans des objets qui sont alors tout sauf « dupes ». En cela, la diversification formelle et la maturation critique et politique de ses usages sont symptomatiques d'une propriété particulière du roman-photo : son efficacité discursive, sa force de frappe « cognitive », pourrait-on dire, qui le dotent d'un potentiel propagandiste et pédagogique d'autant plus fort qu'il se présente sous le vêtement de l'innocence.

C'est bien ce potentiel formel, narratif et politique de l'objet-photoromanesque dont les plus récents travaux, en particulier ceux de Jan Baetens, ont permis de restituer la richesse, en l'inscrivant, avec précision, dans un contexte éditorial et une configuration formelle aussi visibles que peu explorés : ceux, notamment, des ciné-romans et des romans dessinés. Car c'est dans ce contexte formel que naît le roman-photo (ou le photo-roman, un terme valant l'autre), tel qu'il paraît dans le magazine italien *Il Mio Sogno (Mon rêve)* qui, le 20 juillet 1947, publie le premier épisode de « Nel fondo del cuore » (« Au fond du cœur »). Une contextualisation informée a pu ainsi éclairer ou nuancer la généalogie du genre telle que Serge Saint-Michel, dans une étude par ailleurs pleine d'intérêt², l'avait établie en amont, en la rattachant aux récits stéréoscopiques du Second Empire, à l'interview de Chevreul par Nadar publiée dans *Le Journal illustré* du 5 septembre 1886, puis aux suites d'autochromes des années 1900 mettant en scène « Claudine à l'école ». Or ces faits isolés, pour historiquement précieux qu'ils soient, ne participent pas d'une conscientisation de la pratique romanesque dont Jan Baetens précise les modalités dans un cadre éditorial et historique plus immédiat, et plus resserré, sans omettre la prise en compte d'objets plus confidentiels et consacrés par des signatures plus intellectuelles et prestigieuses, au premier rang desquelles Alain Robbe-Grillet et Jacques Derrida. D'autre part, par ses liens avec Benoît Peeters, lui-même éditeur (Les Impressions Nouvelles), essayiste, scénariste de bande dessinée et, plus ponctuellement, de roman-photo, par sa pratique poétique

¹ Vincent Jarousseau, *Les Racines de la colère. Deux ans d'enquête dans une France qui n'est pas en marche*, Les Arènes, 2019.

² Serge Saint-Michel, *Le Roman-photo*, Larousse, 1979.

et ses expériences photo-textuelles les plus récentes¹, le sujet se trouvait repositionné dans un foyer d'observation qui, servi par une double compétence pratique et savante, pouvait bénéficier de toute la neutralité et de toute l'ouverture souhaitables.

De telles recherches ont bénéficié d'un contexte doublement favorable : d'une part l'inscription des études littéraires dans la perspective plus large de l'histoire culturelle ; d'autre part, le développement des études photo-littéraires initiées par Jean-Pierre Montier, favorisées par la mise à disposition numérique de ressources jusqu'alors dédaignées, qu'il s'agisse des publications du Phlit², ou, plus ponctuellement, de la mise en ligne de deux adaptations photoromanesques de *Madame Bovary*³, désormais célèbres, par le CÉRÉDI de l'université de Rouen, qui a pu permettre à bien des chercheurs de consulter, dans l'espace confidentiel de leur bureau, et non en rasant honteusement les murs de la Bibliothèque Nationale de France, des objets indignes auxquels leur nouveau et confortable lieu de consultation numérique rendait un peu de crédit et de légitimité.

C'est dans cette dynamique qu'un séminaire doctoral associant le centre « Textes et Cultures » (UR 4028) de l'Université d'Artois, et le CERCCCL de l'Université de Picardie Jules Verne, a pu s'inscrire, entre le 22 janvier et le 28 mai 2021. L'intérêt des six conférences qui y ont été prononcées par des spécialistes des rapports entre littérature et image photographique, dessinée ou / et cinématographique, valait bien un volume. Certes le présent dossier ne saurait faire le tour d'un objet complexe, polymorphe, en perpétuelle mutation, mais il espère poser quelques jalons, contribuer à réinterroger les limites et les perspectives d'une histoire de la littérature pensée « au-delà » des formes et des genres habituellement autorisés. Le roman-photo n'est pas un roman « comme un autre », et sans doute d'ailleurs pourrait-on lui adjoindre la mention : « ceci n'est pas un roman », mais il n'empêche que même tenu hors du « territoire romanesque », aussi mouvant soit-il, il présuppose la conscience, porte l'héritage ou l'horizon du roman, et se pense dans la conscience de ses écarts.

C'est bien ce positionnement du photo-roman par rapport à la « littérature » qu'il s'agit de préciser. Dans ses « Réflexions sur le bovarysme photoromanesque », Martine Lavaud tente ainsi d'examiner la complexité et les ambivalences de l'argumentaire et de l'effort de légitimation déployés par Hubert Serra, le « Cecil B. de Mille » du genre. Elle montre également combien l'ambiguïté et le paradoxe ont pu déterminer l'exploitation dramatique du photo-roman par Antoine Vitez, de sorte que c'est au fond la place souvent problématique du cliché romanesque, plus profondément le rapport fondamental que la littérature entretient avec le cliché en général, que le roman-photo permet de cristalliser.

L'ambiguïté se dissimule ainsi derrière une critique aisée, qui veut que le roman-photo ne puisse se prévaloir de relever de l'art. Les histoires à l'eau de rose qu'il met en scène dans des planches hâtives, montées le plus souvent à peu de frais et sans invention lui font une réputation de mauvais genre indigne. Pourtant, par sa naïveté même, par son approximation, par la répétition de sa formule inchangée d'un numéro à l'autre, il a su capter l'intérêt de Roland Barthes. Certes, Roland Barthes n'a en aucune façon écrit à son sujet, ne serait-ce qu'une mythologie, mais il a glissé dans un article célèbre « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », une note de bas de page dans laquelle il avoue reconnaître que le roman-photo le touche. Et qu'il le touche justement à cause de son

¹ Jan Baetens, *Une fille comme toi. Ciné-roman-photo* (300 photogrammes issus d'une collection de plus de 1500 ciné-romans-photos), JBE Books, 2020.

² <http://www.phlit.org>.

³ *Bovary* 73, publié dans *Nous Deux*, n°1340, supplément du 8 mars 1973 ; *Madame Bovary*, d'après Flaubert, 16 épisodes, paru dans *Femmes d'aujourd'hui*, n° 12-28, du 14 mars au 4 juillet 1979. Voir les liens suivants, respectivement : <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary73/accueil.php> et <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary79/accueil.html>.

sentimentalisme niais. C'est ce que montre Jacqueline Guittard dans « Le roman-photo ou le charme de l'obtus » au fil d'une étude qui conduit du « Troisième sens » jusqu'aux « Fragments d'un discours amoureux ». Et, pour le dire autrement, du cinéma d'auteur au roman-photo diffusé dans la presse féminine de masse.

On pourrait aisément confondre le roman-photo avec le ciné-roman-photo. Certes, visuellement et narrativement, on croit avoir affaire au même objet, mais tel n'est pas tout à fait le cas : dans le droit fil d'une archéologie des médias, l'article de Jan Baetens « Le ciné-roman-photo, un roman-photo cinématographique ? », fait le point sur ces deux genres voisins, qui, pour se ressembler, n'en ont pas moins une origine et une visée spécifiques. Contrairement à une idée fort répandue, rappelle-t-il, le roman-photo n'est pas issu du cinéma, mais du roman dessiné qui combine le feuilleton, le cinéma, la bande dessinée. Lancé en 1946 dans la revue italienne *Grand Hôtel*, il connaît un succès incontestable, signe que la recette est bonne, mais il est rapidement supplanté par le roman-photo, capable de la reproduire à moindre coût. Jan Baetens, à partir de planches issues des premiers romans-photos, montre avec précision que ceux-ci empruntent davantage au roman dessiné qu'au cinéma. Quand le roman dessiné va s'essouffler, le roman-photo n'ira pas chercher du côté du cinéma de quoi se réinventer. Le ciné-roman-photo, quant à lui, provient bien du cinéma puisqu'il est entièrement constitué de véritables photogrammes ou de photographies de plateau ; Jan Baetens en retrace la genèse et considère qu'il est une hybridation entre le roman-photo et le « film raconté », formule qui persiste jusqu'aux années 50. Au fil de son évolution, le ciné-roman-photo s'éloigne de plus en plus du « film raconté » pour se rapprocher nettement de l'esthétique du roman-photo : un choix d'images qui nient le mouvement et l'action, une organisation des planches très semblable, place et taille du texte, etc. Dans le même temps, Jan Baetens fait observer que l'un et l'autre conservent leur singularité du fait même de leur histoire et de leur vocation. Le roman-photo peut être séquencé et paraître en feuilleton, ce qui n'aurait aucun sens pour le ciné-roman-photo.

Puisque roman-photo et cinéma paraissent si proches, et qu'ils sont encore rapprochés par des formules telles que le ciné-roman-photo, pourquoi ne pas oser la question suivante : les auteurs de romans-photos sont-ils des cinéastes ? Tel est le titre de la contribution de Fabien Gris, d'autant plus pertinent que celle-ci fait état des grands noms qui se sont rendus célèbres dans la *réalisation* d'œuvres photoromanesques. Par exemple Hubert Serra, l'homme aux 700 romans-photos, se définit comme réalisateur ; si on lui ajoute les auteurs et les acteurs, certes souvent occasionnels, venus du cinéma, alors il serait loisible de conclure que le travail est de même nature : ce n'est peut-être pas une victoire sémantique décisive que le roman-photo aurait remportée sur le cinéma, mais force est de constater que le vocabulaire professionnel en usage dans les deux domaines est quasiment identique, exception faite du son. S'agissant toutefois de l'auctorialité, un flou terminologique persiste, visible dans certains génériques photoromanesques, qui dit également qu'au fond les enjeux, s'ils sont comparables, n'en sont pas moins différents en ceci que la temporalité et la séquentialité les maintiennent chacun dans leur spécificité.

Genre à la fois populaire et méprisé, promis à disparaître mais toujours vivant, le roman-photo prête son esthétique à bien des œuvres contemporaines qui ne sont pas des romances à l'eau de rose. Danièle Méaux s'interroge sur l'album de Vincent Jarousseau, *Les Femmes du lien* (2022), dans un article intitulé « Un photo-roman pour documenter les métiers du *care* ». Photographe documentariste, Vincent Jarousseau n'en est pas à son coup d'essai : il a précédemment fait paraître deux docu-photos, c'est-à-dire des romans-photos à visée documentaire : *L'Illusion nationale* (2017), vaste enquête sur les électeurs du Front National menée en collaboration avec Valérie Igounet, et *Les Racines de la colère* (2019), un sujet sur les trajets des travailleurs, réplique cinglante à l'injonction de mobilité de LREM. Danièle Méaux montre dans son étude des *Femmes du lien* comment le roman-photo prend en charge, avec efficacité et humanité, le quotidien de ces femmes au service des autres. Dans l'album, la

circulation de sens entre la part de la bande-dessinée et celle de la photographie ne fait que donner plus d'épaisseur et d'authenticité aux photographies et à leur montage. C'est un renversement significatif : le roman-photo, désertant la fiction, la romance et les acteurs qui l'incarnent, se révèle éminemment puissant pour mettre en lumière et rendre visibles à tous – et surtout à elles-mêmes – ces travailleuses de l'ombre, bien réelles.

Le docu-photo jaroussien semble donc se situer à l'exacte diagonale du roman-photo originel : fiction contre réalité, romance contre vie quotidienne, stéréotypes genrés contre personnes réelles. Sur cette ligne, temporelle autant que structurelle, se déploient de multiples dispositifs phototextuels qui font danser, chacun, un pas de deux singulier entre l'image photographique et le texte littéraire, et ceci, depuis l'invention de la photographie. C'est ce que montre Magali Nachtergaël dans l'article « Dévoiement littéraire et roman-photo. Du livre au numérique, une expérience de lecture transmédiatique ». On y verra comment la romance entre la littérature et la photographie a été d'abord contrariée, surtout par les hérauts de l'univers littéraire académique. C'est ailleurs, dans des espaces en marge ou des espaces notoirement dissidents (le surréalisme, par exemple) que naîtront des produits et livres illustrés par l'image photographique. Le contexte médiatique de l'entre-deux-guerres, marqué par l'essor des industries culturelles, est favorable à de nouvelles expériences ; se dessinent alors, selon Magali Nachtergaël, les linéaments d'une néolittérature déjà transmédiatique. La forme du roman-photo des années 50, typiquement représenté par le magazine *Nous Deux* dont la pauvreté créative est tournée en dérision, sera réinvestie dans le champ artistique par des photographes tels que Duane Michals et des écrivain.e.s comme Alain Robbe-Grillet, Hervé Guibert et Sophie Calle. Aujourd'hui, l'ère numérique et les ressources qu'offrent les réseaux sociaux accroît significativement la production d'œuvres à la croisée de multiples supports de création comme de diffusion.

Les entretiens sur lesquels se clôt ce numéro donnent la parole aux auteurs et aux éditeurs. Les propos recueillis auprès de Clémentine Mélois pour son roman-photo *Les Six Fonctions du langage* (2021) et de Nathalie Fiszman, directrice éditoriale au Seuil qui l'a publiée et qui a « réalisé » *Guacamole Vaudou* (2022), entrent particulièrement en résonance avec ceux de Benoît Peeters. Car Benoît Peeters est non seulement auteur, mais également le directeur général des Impressions Nouvelles, une maison d'édition qu'il a fondée en 1985.

Le travail de Clémentine Mélois est protéiforme et multicolore. Écrivaine et plasticienne, elle place ces deux activités sur le même plan, d'autant que ses productions font appel à l'un comme à l'autre de ces modes d'expression. Auteure pour la jeunesse, elle a créé les séries *Jean Lou*, *Chère Bertille*, *Les Chiens pirates* et, pour les plus grands, elle a fait paraître *Cent titres* (2014), une parodie de premières de couverture d'ouvrages célèbres, *Sinon j'oublie* (2017), soit 99 portraits d'après des listes de courses, *Dehors la tempête* (2020), *Bon pour un jour de légèreté* (2020), quelques images drôlatiques pour rire de la tragédie du Covid 19. On lui doit les bols bretons « Patrick Henry », « Guy Georges », « Émile Louis », une *Origine du monde* complètement épilée et Michel Foucault posant pour des sous-pulls... Cette présentation n'est évidemment pas exhaustive. La grande variété de son travail n'exclut pas une ligne directrice fermement tracée. Son propos est de faire se télescoper la culture populaire et la culture académique, voire élitiste. *Les Six Fonctions du langage*, véritable roman-photo, s'inscrit parfaitement dans son univers de création : certes, ainsi que le suggère le titre, c'est de langage dont il est question, mais les photographies issues de romans-photos brésiliens, décomposées et recomposées, retravaillées au pinceau, y fonctionnent comme exhausteurs de sens. On « voit » par un effet parodique renversant quelles frictions de langue sont produites par les groupes, les castes et les situations de communication quotidiennes. *Les Six Fonctions du langage* constituaient le premier roman-photo publié au Seuil par Nathalie Fiszman. Depuis, celle-ci a réalisé et produit – dans l'acception cinématographique des termes – *Guacamole*

Vaudou co-écrit par Éric Judor et Fabcaro, un roman-photo aux couleurs comparables à celles de l'ouvrage de Clémentine Mélois, c'est-à-dire celles des années 70. Ces deux opus pourraient inviter à conclure que la tradition *Hara-Kiri* retrouve vigueur : comme la célèbre revue, ils font en effet un usage détourné et parodique de la forme photoromanesque.

Les incursions de Benoît Peeters dans le genre sont d'une toute autre facture. Si le roman-photo est spontanément comparé au cinéma, il est tout aussi spontanément associé à la bande dessinée. Or, Benoît Peeters, titulaire de la chaire annuelle de Création artistique au Collège de France, pour un cours intitulé *Poétique de la bande dessinée*, connaît d'autant mieux les deux genres qu'il a œuvré pour l'un et pour l'autre. Sans s'aventurer sur le terrain d'un renouveau du roman-photo, il fait retour sur les expériences photoromanesques menées avec Marie-Françoise Plissart dès 1979. Dans les années 80, l'offre en bande dessinée était très prolifique cependant que le roman-photo restait cantonné à son format traditionnel et publié dans des magazines ou des revues. Il s'ensuit que les ouvrages – des livres, mais des romans-photos – tels que *Fugues* et *Droits de regards* trouvaient difficilement une place sur les rayonnages des librairies et des bibliothèques, et ce, d'autant moins que le genre ne bénéficiait d'aucun dispositif de légitimation. Fallait-il en modifier l'appellation ? Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart l'ont tenté en privilégiant la formule de « récit photographique », puis de « suite photographique » pour revenir *in fine* à « roman-photo ». Benoît Peeters se souvient qu'il n'était pas du tout facile d'en réaliser un qui soit différent du roman-photo populaire. C'était une question de moyens financiers, de moyens techniques et aussi une question de compétence éditoriale. Les éditions de Minuit savaient faire des livres, mais elles n'étaient pas familières des exigences liées à l'impression photoromanesque. Jérôme Lindon qui croyait pourtant à cette nouvelle forme n'a pas reçu de propositions en dehors de celles de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissard. Là encore se dessine une ligne qui sépare la création de bande dessinée de celle du roman-photo. La première engage l'énergie d'un auteur, mais d'un seul, cependant que la seconde suppose déjà une équipe et un budget, entreprise qui peut en décourager plus d'un. *L'Enfant penchée* (1996) combine les deux modes d'expression, mais ce n'est pas pour autant que cette hybridation sera fertile à long terme. De même, la réussite de *L'Illusion nationale* (Vincent Jarousseau) tient au fait que l'ouvrage est lié à un événement politique, de sorte que le roman-photo « nouvelle formule » resterait une expression isolée.

Entre la famille nombreuse des superproductions populaires et les fratries réduites des coups d'essais éditoriaux, le photo-roman hésite, mais résiste, malgré tout : puissent les analyses et les pistes qui vont suivre contribuer à montrer l'intérêt et le potentiel dont il est porteur.

Jacqueline GUITTARD
CERCCL, Université de Picardie - Jules Verne

Martine LAVAUD
« Textes et Cultures » (UR4028), Université d'Artois

CET INEPTE OBJET DU DÉsir RÉFLEXIONS SUR LE BOVARYSME PHOTOROMANESQUE

C'est par la mise en ligne de deux adaptations de *Madame Bovary*¹ que le roman-photo, produit indigne de la sous-culture de consommation, a pu davantage attirer l'attention officielle des chercheurs en littérature. En se livrant, sous la houlette d'Yvan Leclerc, au précieux travail de leur numérisation, le site flaubertien de l'Université de Rouen donnait à voir deux objets déconcertants, à double titre : parce que leur formule iconographique, développée, mécaniquement, au détriment du texte, produisait ce que, précisément, Flaubert aurait abhorré, et ce qu'Emma aurait, quant à elle, dévoré ; et aussi parce que l'un, *Bovary 73*, montrait une Emma moderne, prise dans le flux historique des cheveux courts, du dernier disque de Gilbert Bécaud et, probablement, de la contraception, quand l'autre, l'adaptation d'Hubert Serra, à grands renforts de rappels pédagogiques relatifs à Flaubert ou à l'histoire du réalisme littéraire, associait les distractions du roman d'amour aux vertus du Lagarde et Michard. Ainsi donc, de ces objets *a priori* bien trop monosémiques et sirupeux pour l'économie flaubertienne ressortaient quelques révélations ou confirmations : l'hypothèse d'une affinité essentielle entre le roman-photo et le « bovarysme », classiquement envisagé, depuis le fameux essai de Jules de Gaultier, comme le « *pouvoir départi à l'homme, de se concevoir comme autre qu'il n'est*² » ; son débordement sociologique potentiel hors de cette double seconde zone que constituent les goûts féminins, et les classes populaires ; une plasticité plus appréciable que prévu, autorisant l'alternative de la réécriture contemporaine et de l'adaptation « fidèle » ; enfin l'étrangeté déconcertante d'un objet en réalité « autre » à double titre : par son apparente résistance à la « littérature », et par ce que cela indique de la spécificité d'un dispositif régi par des contraintes matérielles et des enjeux esthétiques propres. À partir d'un corpus principalement articulé autour des propos d'Hubert Serra sur le roman-photo³, et dans une moindre mesure, sur deux faits de délocalisation esthétique ou socio-culturelle ponctuelle du genre (dans un hebdomadaire culturel, ou dans l'œuvre d'Antoine Vitez), on se propose d'examiner la façon dont le roman-photo se trouve réinterrogé, en particulier sur plusieurs points fondamentaux : son statut culturel, sa position par rapport à la littérature romanesque, et finalement, sa capacité à la piquer au vif en l'interpellant sur son propre rapport au cliché.

BOVARYSME ET DÉCLASSEMENT GÉNÉRIQUE

Dans sa belle étude intitulée « *Bovarysme, histoire d'une notion* », Yvan Leclerc rappelle que la « volonté de reclassement par le haut est constitutive du parcours d'Emma⁴ », et qu'à ce titre, la lecture psycho-pathologique de Jules de Gaultier fait l'économie de la dimension historique du bovarysme. Étudier le « roman-photo », c'est également, relativement au « Roman », considérer le rapport au déclassement, et à l'éventuelle frustration qui l'accompagne. Or sur ce point, la posture d'Hubert Serra est riche d'enseignement.

¹ *Bovary 73*, publié dans *Nous Deux*, n°1340, supplément du 8 mars 1973 ; *Madame Bovary*, d'après Flaubert, 16 épisodes, paru dans *Femmes d'aujourd'hui*, n° 12-28, du 14 mars au 4 juillet 1979. Voir les liens suivants, respectivement : <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary73/accueil.php> et <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary79/accueil.html>.

² Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (1902), Société du Mercure de France, 1913 (3^e éd.), p. 13.

³ Hubert Serra, *Voyage au cœur du roman-photo. Autobiographie*, Les Indes savantes, 2017.

⁴ Voir Yvan Leclerc et Nicolas Terrien (dir.), *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*, PURH, 2004, p. 11.

Hubert Serra est un « réalisateur » prolifique, à tel point que dans son autobiographie, qui ressemble davantage aux mémoires d'un photoromancier, il avoue être lui-même dans l'incapacité d'établir la liste exhaustive des quelque 700 réalisations proposées en vingt-huit années de roman-photo (1956-1984). C'est pourquoi il est difficile de quantifier exactement le nombre de romans ou classiques de la littérature qu'il a pu adapter. Quelques grands titres émergent toutefois, en plus du roman de Flaubert : *Colomba* de Mérimée (pour *Bonnes Soirées*, avec Michel Barbey dans le rôle du frère de Colomba¹), et pour la plupart, dans *Femmes d'aujourd'hui* : *Le Rendez-vous d'Essendilène*, de Frison-Roche (21 janvier – 8 juillet 1965), son premier roman-photo en couleurs, tourné au Maroc ; *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1^{er} octobre 1964 – 8 avril 1965) ; *Le Capitaine Fracasse* (**fig. 1 et 2**) de Théophile Gautier (10 juillet – 16 octobre 1968) ; *Robin des Bois* (**fig. 3 et 4**) d'après *Le Prince des voleurs* de Dumas-père (du 4 mars au 12 août 1970, avec Hugues Auffray dans le rôle-titre) ; *Les Hauts-de-Hurlevent* (**fig. 5 et 6**) d'Emily Brontë (14 mars – 29 août 1973) ; *La Tulipe noire* d'Alexandre Dumas (24 décembre 1975 – 28 avril 1976) ; *Orgueil et préjugés*, de Jane Austen (6 juillet – 2 novembre 1982) ; *Pierre et Jean* (**fig. 7**) de Maupassant (20 mars – 10 juillet 1984)... Ces œuvres signalent une ambition motivée non seulement par la quête de textes plus qualitatifs, mais également, dans un contexte très concurrentiel, par la nécessité d'attirer l'attention :

Cette précarité me poussait à faire beaucoup mieux et surtout à proposer des romans dont le romanesque, s'il restait évident, n'entamait en rien une certaine valeur littéraire. Dans ce genre, les auteurs anglais étaient très efficaces².

Entre 1961 et 1985, le gîte éditorial de *Femmes d'aujourd'hui*, plus particulièrement, accueillera environ cent cinquante réalisations d'Hubert Serra. Créé en 1933, énergiquement géré, avec l'appui de Marthe de Prelle, par sa fondatrice et rédactrice en chef Rosita Werbeek, dont l'absence de snobisme et d'esbroufe, la simplicité et le travail correspondent à son lectorat³, l'hebdomadaire veut en effet que ses romans-photos cultivent « une certaine classe ». Soucieux de l'image des femmes et de leur dignité, le périodique embauchera par ailleurs Claude Ullin, une psychologue de sensibilité féministe que sa vigilance emmènera souvent sur les plateaux de tournage.

En réalité, la position d'Hubert Serra à l'égard de la culture académique ou « bourgeoise » est ambivalente. D'un côté, il ne cesse d'écarter le roman-photo de toute assimilation à la littérature :

Restons clairs. Le roman-photo n'a jamais eu la prétention de faire œuvre littéraire [...] ; son mode d'expression repose sur un texte court et lisible, sur la photographie pour l'ambiance et les acteurs pour le jeu. Le réalisateur est l'artisan qui amalgame ces différents concours. C'est un moyen d'expression fixe⁴.

Un moyen d'expression fixe qui, « à l'origine », s'est « spécialisé dans le romanesque⁵ », au sens esthétique, et non générique du terme. Il ajoute que « le roman-photo est un art éphémère », publié sur un papier journalistique « périssable », et que ses clichés « ont disparu, emportés dans “les poubelles de la culture”, sans doute⁶ ». Mais d'un autre côté, cette dernière formule, qui assimile le roman-photo à un rebut culturel, signale une frustration, une indignation, peut-être même, également, un complexe. Quatre signes l'indiquent : la redéfinition élargie de la

¹ Nous n'avons pu retrouver les dates exactes de publication de cette adaptation, qu'Hubert Serra ne précise pas.

² Hubert Serra, *op. cit.*, p. 55. Quelques coquilles grossières de l'édition du texte de Serra ont, le cas échéant, été corrigées dans le texte cité.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 42.

culture ; la tendance à l’affichage d’un capital de connaissances et de références « bourgeoises » invalidant toute suspicion potentielle d’inculture ; le rattachement régulier de ses créations à des modèles artistiques reconnus, en particulier picturaux ; enfin le récit de sa collaboration manquée avec Marguerite Duras.

Pour ce qui concerne la redéfinition de la culture, Serra dispose d’une référence fétiche, Oswald Spengler :

Qui a dit que le roman-photo est un produit d’inculture ?
 J’ai toujours fait mienne la définition de la culture telle que la donnait Oswald Spengler :
 « La culture est tout ce qui nous entoure, les bois, les plaines, les clochers, le village et ses habitants avec leur savoir-faire, leurs propos et leurs musiques¹. »

Et le réalisateur, lui-même issu de l’émigration italienne – son père a fui le régime de Mussolini pour trouver du travail dans les usines automobiles de Boulogne-Billancourt –, de laisser fuser quelques remarques acerbes sur le mépris de l’*intelligentsia*, et ce qu’il appelle le « crétinisme des forts-en-thème² », incapable de comprendre et de reconnaître l’émotion populaire. C’est bien ce mépris de classe intellectuelle qui motive un certain nombre d’anecdotes, comme celle de son interview par un journaliste qui, lui ayant demandé ce qu’il lisait pour se détendre quand il ne faisait pas des romans-photos, s’étonna de s’entendre répondre : « Lacan et Cioran³ ». Serra réfute la distinction entre ce qui mérite d’appartenir à la culture dite d’élite, ou à la culture populaire, la formule barthésienne de ce « degré zéro de l’écriture » associé au roman-photo l’insupportant plus particulièrement : la qualité d’une œuvre, quelle qu’elle soit, ne réside à ses yeux ni dans la construction mythologique de sa valeur, tant on la survend parfois, ni dans le message dont elle serait porteuse, mais dans sa « facture », le modèle de l’artisan prévalant, pour caractériser le photo-romancier, sur celui de l’artiste dont il serait, avant que le galvaudage du génie ne le surcote, la condition antérieure.

D’Apelle à Picasso en passant par Rembrandt, Le Caravage, Redon, Gauguin, Rousseau, Utrillo, Miro... Serra, qui se voit plutôt comme un « petit maître », nourrit par ailleurs une certaine appétence pour les références picturales, ce qui se perçoit plus particulièrement dans l’évocation de sa biographie photo-romanesque d’un Rembrandt (*Femmes d’aujourd’hui*, 27 avril – 5 octobre 1961), artiste que Michel Galabru a d’ailleurs failli incarner, et dans laquelle le photoroman aurait frôlé l’art de la peinture⁴. De toute évidence, indépendamment des mérites intrinsèques de sa pratique, et en dépit de l’indifférence déclarée de Serra pour les marqueurs de la « distinction » culturelle, les nombreuses allusions et citations dont il truffe son discours semblent autant de compensations d’un déficit de reconnaissance. Sont ainsi mentionnés ou cités, dans le domaine littéraire, Platon, Abélard, Thomas More, Érasme, Du Bellay, Boileau, Racine, Molière, Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Voltaire, Balzac, Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Jarry, Proust, Spengler, André Breton, Genet, Prévert, Steinbeck, Hemingway, Tennessee, Faulkner, Lacan, Reich, Cioran, Foucault, Eco... S’ils ne constituent nullement un critère de jugement, ni une mise en doute de la sincérité d’un goût, l’insistance citationnelle et l’affichage, voire la tendance au *name dropping* associés au caractère souvent rapide, stéréotypique ou approximatif des références ou des citations – Boileau et la clarté, Baudelaire et la drogue, Verlaine et le ciel par-dessus le toit... – confirment une fois de plus une profonde quête de légitimité, et ce jusqu’auprès des acteurs : Serra dit avoir pu leur

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, 54.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ Pour le récit du tournage, voir Hubert Serra, *ibid.*, p. 71. La remarque est d’autant plus étonnante que cette photo-biographie centré sur un épisode de la vie amoureuse de Rembrandt est en noir et blanc.

conseiller la lecture du *Paradoxe sur le comédien*¹ quand, par ailleurs, il indique sa préférence pour les mannequins, compte tenu des faibles talents dramatiques requis par le jeu photoromanesque. Ou bien, pour caractériser la lectrice, mère et femme d'intérieur, de *Femmes d'aujourd'hui*, il la classe dans la catégorie des « femme(s) de l'hymen », qu'il emprunte à Jacques Lacan, ajoutant que « les mesdames Bovary ne se recrutaient pas dans la clientèle du journal, même si un certain goût pour l'hédonisme en concernait quelques-unes² ».

En réalité, la position adoptée se distingue globalement par son ambivalence et son inconfort. Car si d'un côté, le discours d'Hubert Serra prône la valeur de la culture populaire qu'il est fier de servir, de l'autre, il admet avoir « souvent été un tâcheron du roman-photo », sommé de composer avec « des textes d'une bêtise abyssale » prenant « le public populaire pour un rassemblement d'imbéciles », de sorte que l'ineptie photo-romanesque, loin d'être une simple émanation du mépris bourgeois, se trouve bel et bien diagnostiquée et renvoyée dans les cordes de l'industrie de masse, elle-même réfractaire à « l'adaptation d'œuvres littéraires solides³ ». Dans le même temps, Serra dit avoir vécu comme un « artiste fauché » dans une sorte de « bohème moderne⁴ », en marge des circuits de l'enrichissement commercial. Un épisode traduit la quête d'une caution par les grands auteurs : sa rencontre avec Marguerite Duras, par le truchement de l'ancien malfrat Georges Figon. Duras lui aurait proposé d'adapter *Les Petits chevaux de Tarquinia*, mais Serra aurait dû y renoncer en raison de l'intrigue peu adaptée à l'économie photoromanesque, « une sorte d'ennui à l'Italienne au bord d'une plage⁵ ». Quant à l'interprétation de la partie de dialogue qu'il choisit de transcrire, elle est laissée, non sans malice, à la discrétion du lecteur :

- *Votre public, dis-je, est plus choisi et plus averti. Au fond, vos admirateurs se recrutent dans l'élite.*

Elle eut un silence.

- *Ce que vous me dites me fait plaisir*, me dit-elle.

Re-silence.

- *Mais tout de même, des tirages plus importants me combleraient.*

Je compris soudain la puissance du silence « durassien »⁶.

Réciproquement, Del Luca lui-même, l'illustre patron des Éditions Mondiales dont Serra fut longtemps le metteur en pages (en particulier pour *Modes de Paris*), aurait rêvé de prix littéraires. Tout semble signifier le chassé-croisé de deux désirs, celui de la popularité pour l'élite, celui de la reconnaissance des élites pour l'artisan populaire, régime vocationnel et régime professionnel n'ayant, en l'occurrence, pas pu faire affaire.

À défaut de création littéraire, Hubert Serra put prétendre à la fonction de passeur culturel, ou tout au moins de médiateur de notre plus haut patrimoine littéraire. Ainsi bien des lectrices auraient « appris à lire avec le roman-photo », et ce « non par analphabétisme, mais par réticence pour les textes longs », au point que cette lecture facile, et assumée comme telle, les aurait « amenées petit à petit, à entreprendre la lecture des grands textes⁷ » : des enseignantes auraient également écrit à *Femmes d'aujourd'hui* pour exprimer l'impact positif que l'adaptation photoromanesque de *Madame Bovary* aurait eu sur leurs élèves et, on le suppose, sur les plus réfractaires aux lectures de longue haleine. Consolation toute relative pour celui qui regrettait de n'avoir pu disposer de financements plus ambitieux et de supports à la

¹ « Denis Diderot, dans sa célèbre // étude sur l'acteur, explique dans *Paradoxe sur le comédien* tous les mouvements musculaires faciaux d'un sentiment. Personnellement, j'en recommande souvent la lecture aux jeunes comédiens. » (*Ibid.*, p. 66-67).

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 93.

hauteur, lui qui rêvait d'un objet-livre haut-de-gamme, avec son « papier glacé » et « son cartonnage dur et de qualité¹ ».

À défaut des qualités matérielles escomptées, Serra ne cesse de revaloriser la dimension morale de ses productions, de célébrer l'engagement amoureux et de prévenir son lecteur contre cette victoire de la chair sur l'esprit telle qu'elle apparaît dans le cinéma de Nagisa Oshima. Ce faisant, il déplace la légitimation d'une telle position dans le champ de la littérature la plus prestigieuse : c'est ainsi qu'il s'appuie sur *Les Liaisons dangereuses*, le roman qu'il aurait aimé, plus qu'un autre, adapter, non seulement pour la qualité de sa langue, mais aussi « parce que c'est une des très rares œuvres de la littérature qui ne confond pas désir et sentiment² » ; ou bien il invoque *Un amour de Swann*, dont le héros éponyme, parce qu'il aime Odette « bien au-delà des régions du désir physique³ », incarne l'aspiration première d'un roman-photo qui, en cela, prend à contre-pied la promotion médiatique contemporaine de l'amour sexuel. Serra n'a de cesse de faire de la culture populaire, souvent jugée vulgaire, le dernier bastion d'une forme de noblesse morale rattachable au patrimoine littéraire le plus relevé. Ce faisant, il gomme aisément une réalité plus prosaïque, soit l'obédience du roman-photo, en contexte médiatique, à une esthétique et des valeurs publicitaires, avec tout ce que cela implique : valorisation narcissique du lecteur-consommateur, simplicité, efficacité et lisibilité des codes communicationnels, tonalité euphorique et positive destinée à favoriser, après les heures sombres de la guerre (*Nous Deux* se qualifie de « magazine qui porte bonheur »), l'élan consumériste, de sorte que Del Luca interdit qu'on fasse dominer le noir ou qu'on introduise la nuit dans les romans-photos de son groupe. Tout, dans cette euphorie photo-romanesque d'après-guerre, est programmé pour détourner Emma de toute pensée suicidaire.

EN EAUX TROUBLES : LES MERCENAIRES D'EMMA

Pourtant les coulisses du roman-photo ne sont pas dénuées d'ambivalence morale. D'un côté, le genre reste prisonnier d'une exigence de bienséance qui poussa Del Luca à faire appel à l'évêché de Paris pour valider la moralité de ses histoires, et obtenir « une sorte d'*imprimatur* ecclésiastique semi-officiel⁴ ». De l'autre, ni l'*imprimatur*, ni la veille psychologique de Claude Ullin n'empêchent que le paysage professionnel d'Hubert Serra soit traversé par des personnages interlopes. C'est bien sûr le cas avec Georges Figon, un « homme de très bonne famille⁵ » qu'il embauche sur recommandation de Pierre Lemarchand, avocat et député surnommé le « barbouze du général ». Figon, qui a purgé une peine de douze années de centrale pour braquage de bijouterie et tir sur des policiers, sort alors tout juste de prison. Ce brigand à vêture de notaire fraie avec les prostituées, méprise les femmes, et reste fasciné par les escrocs. C'est pourtant lui que Serra a mis à la tête de l'hebdomadaire *Bonjour les amis*, contre-attaque dirigée de façon à peine voilée contre *Salut les copains* et dont Figon ruine, à force de cynisme, l'écriture et la ligne éditoriale. Dans le même temps, Figon fréquente le cercle choisi des artistes et intellectuels soucieux d'inscrire la marginalité dans leur appareil de « distinction », pour parler comme Pierre Bourdieu : Marguerite Duras, dont il intègre le cercle amical, mais aussi *Les Temps modernes* de Jean-Paul Sartre, où il aurait publié un article. C'est également à Figon que Serra aurait inspiré, au détour d'une conversation innocente sur un hypothétique scénario de cinéma, et donc contre son gré, la trame de l'affaire Ben Barka⁶. C'est enfin lui qui, une fois

¹ *Ibid.*, p. 144.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ Le 29 octobre 1965, l'opposant au pouvoir marocain Mehdi Ben Barka fut enlevé avec la complicité de policiers et d'un informateur des services secrets français, fragilisant ainsi le pouvoir gaulliste. Pierre Lemarchand, qui sera mis en cause, sera radié du barreau.

l'opération achevée, fera monter le comploter en cavale dans sa voiture pour le mettre à l'abri dans son appartement¹. Le personnel des acteurs n'est pas, lui non plus, toujours à la hauteur de la beauté morale des rôles photoromanesques qu'il endosse, comme c'est le cas du grand et beau jeune premier à la chevelure rousse et aux yeux verts superbes, qui le temps d'un dîner, tel un Léon subjuguant sa Bovary, envoûte Rosita Weerbeck, la directrice de *Femmes d'aujourd'hui*, en lui racontant combien il aime passer certaines nuits à déclamer, dans la campagne, et sous la pluie, des vers de sa composition. Ses nuits, ainsi que le révélera bientôt la une du *Parisien libéré*², il les passe, en réalité, à détrousser les vieilles dames à Saint-Germain-des-Prés, avant, sa peine purgée, d'entamer une carrière de voyant sous le pseudonyme de « comte de Saint-Germain »³.

Le caractère quelque peu trouble du milieu photoromanesque s'accroît par ailleurs d'un fait contextuel d'un autre ordre, mais à forte incidence sur la trajectoire d'Hubert Serra : l'importance de la guerre d'Indochine, et ce qu'elle implique de solidarité entre des anciens combattants dont le réalisateur fait fidèlement partie. Si un abîme sépare de prime abord la guerre d'Indochine du roman-photo tel que les Éditions Mondiales ou le magazine *Femmes d'aujourd'hui* le cultivent, le lien se fait par la bande, qu'il s'agisse pour Serra de l'apprentissage déterminant de la mise en page dans le journal *Indochine Sud Est Asiatique*, sous l'autorité musclée de son directeur, le commandant Michel Frois, ou, par la persistance d'une solidarité virile renforcée par les souvenirs de guerre, et qui poussera Hubert Serra à embaucher ses anciens camarades. Hubert Serra recrutera ainsi ceux qu'il appelle ses « mercenaires », en particulier des photographes militaires, passés de la dureté du front aux scénarios sucrés des romans-photos. Parmi les anciens d'Indochine, Raoul Coutard, chef opérateur de Jean-Luc Godard que son travail pour *À bout de souffle* fit grandement remarquer, Jean Garcenot ou Jean Lugo. Le réalisateur Schoendorffer, également revenu d'Indochine, fit aussi partie du cercle d'Hubert Serra, et entreprit lui-même « quelques romans-photos pour la revue *Capri*, sans trop d'intérêt⁴. » Aux recrues issues du banditisme, et par ailleurs de la guerre d'Indochine, s'ajoutent d'autres figures inclassables, tel Bayard, surnom donné à un ancien cavalier de Saumur à la silhouette incomparable, « droit comme un piquet⁵ », Pétainiste convaincu, et par ailleurs époux aristocratique de la marquise de Licques, qui, comme lui, « tourna » dans de nombreux romans-photos.

De toute évidence, le roman-photo se cultive, de façon intensive, dans des zones esthétiquement, sociologiquement, médiatiquement étranges. Le discours de Serra se trouve ainsi marqué par une forme d'*indistinction* qui fait du roman-photo une sorte d'hapax axiologique, culturel et médiologique difficilement localisable, en dépit de son amarrage médiatique dans la presse populaire, source de tous les malentendus. Mais de ces catégories Hubert Serra n'a cure : le « ratage » se jouant des axiologies, il écorne le statut immérité des œuvres, leur part d'imposture, l'une d'entre elles se révélant à ses yeux, et bien qu'issue d'un génie, « désastreuse » : *Les Burgraves* de Victor Hugo⁶. Apprécié des femmes mais aussi des hommes, lorgné par les intellectuels en mal de succès comme le roman-feuilleton d'Eugène Sue put être non seulement jaloué, mais désiré par les plus grands, inspiré par l'organisation auctoriale du cinéma, porté par son élément central, la photographie, mais également pris, à l'ère de la couleur, par le désir de faire « tableau », traversé par les références littéraires et l'aspiration aux grands textes, le roman-photo n'aurait péché que par un manque de moyens

¹ Hubert Serra, *op. cit.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ « Les génies les plus doués peuvent aussi produire des œuvres désastreuses. Dans ma jeunesse, j'avais planché sur *Les Burgraves*, une pièce de Victor Hugo. Cela m'avait dégoûté du théâtre romantique pendant longtemps » (*Ibid.*, p. 117).

financiers susceptibles d'en garantir l'indépendance esthétique, d'en libérer le potentiel et de répondre aux plus hautes ambitions, hors des canaux de la précipitation médiatique, hors d'une prison thématique fortement influencée par la culture latine, quand la bande dessinée, elle, avait su « s'élargir à tous les sujets, prouvant ainsi l'universalité de sa culture¹ ».

DE *NOUS DEUX* À VITEZ : UN RECLASSEMENT PAR LE HAUT ?

En dépit du poids de la rancune socio-culturelle et des contradictions d'une activité qui s'est jetée à corps perdu dans le régime industriel, le propos de Serra pointe quelques faits majeurs, et notamment les tabous relatifs à l'irrésistible attrait exercé par l'ineptie photoromanesque, qui ne devient acceptable que passée à la moulinette de l'intellectualisation : c'est ainsi que le réalisateur, invité à évoquer la place du roman-photo dans le paysage socio-culturel sur le plateau d'Armand Jammot, a pu y croiser Évelyne Sullerot, « une éminente sociologue qui s'était intéressée aux romans-photos sur les conseils de Roland Barthes² ». Le propos de Serra permet de bousculer les hiérarchies, de pointer les malentendus et les contradictions potentielles ou effectives de l'élitisme, y compris de gauche, de réinterroger enfin l'idée de culture en l'abordant non sous l'angle figé de la prédétermination sociale, matérielle et canonique, mais sous celui, dynamique, permanent et ouvert, de la phénoménologie sociale et médiatique.

Considéré non dans son potentiel, mais dans la réalité stéréotypée de son mode de production médiatique, le roman-photo semble cependant loin de pouvoir devenir le matériau d'un « roman élitaire pour tous », pour transposer la célèbre formule d'Antoine Vitez. Hubert Serra reconnaissait lui-même que, sur le plan du jeu dramatique, le roman-photo puisait au sein d'une gamme expressive restreinte – *souriant, charmeur, moqueur, sceptique, triste, coléreux, etc.* –, la désignation à l'emporte-pièce, pauvrement didascalique, offrant peu de place à l'invention d'une nuance. C'est pourtant le roman-photo qui a pu inspirer à Antoine Vitez une œuvre telle que *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*. L'intrigue de cette pièce créée dans les quartiers de Nanterre à l'automne 1968 n'a du reste rien du roman-photo tel que la presse sentimentale put le cultiver : le complot ourdi par une bourgeoise qui veut faire reposer le poids de l'assassinat de son mari PDG par son PDG d'amant sur une tierce personne, aboutit à l'ignoble condamnation d'un ouvrier communiste, celui-là même qui a sauvé l'amant d'une fausse noyade. Tous les rouages, économique, politique, médiatique, religieux, d'une machine criminelle parfaitement huilée contribueront ainsi à sacrifier l'innocent sur l'autel des injustices de classe³. Or la fonction de manifeste d'une telle pièce repose sur l'exploitation dérangeante, et comme à contre-pied, des images photo-romanesques dont la photographe Sophie Laverrière⁴ avait la charge. Chaque acteur fut ainsi « phototypé » selon des cadrages, découpages et thèmes propres au roman-photo sentimental, mais de façon à produire un puissant effet de « défamiliarisation » : la projection des phototypes se déroulant parallèlement au développement de la cruelle intrigue sur la scène, le contraste entre une mécanique impitoyable et une imagerie outrageusement idéalisante et normative ne souligne que davantage l'insoutenable mensonge dont nos existences sont imprégnées.

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 140-141. Voir plus précisément Évelyne Sullerot, « Photoromans et œuvres littéraires », *Communications* n° 2, 1963, p. 77-85. Il s'agit d'une étude lancée par le magazine italien *Luna Park*.

³ Remarquons au passage l'ambivalence du lien entre le communisme et le roman-photo. Si le PCF publia en août 1952, dans la revue *Regards* et sous le titre « La loi du mensonge », un anti-roman-photo en tant que tel critique à l'égard du genre, le parti communiste italien a pu quant à lui tirer du genre une exploitation positive et propagandiste.

⁴ Sur ces questions, lire en particulier deux études : Brigitte Joinnault, « Genèse d'un spectacle en forme de roman-photo », in Brigitte Joinnault (dir.), *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 103-120 ; Brigitte Joinnault et Marie Vitez, « Rencontres du théâtre et de la photographie dans l'œuvre d'Antoine Vitez », *Focales* [En ligne], 3 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2019 (consulté le 18 mars 2023). URL : <http://journals.openedition.org/focales/765>.

Pour Antoine Vitez, le phototype est donc un matériau de choix. À la rubrique 8 de ses exercices, en 1974-1975, il écrit ceci :

Le roman-photo. La vie quotidienne sous forme de stéréotypes. On isole les stéréotypes, on les repère et on les reproduit. On cherche à faire semblant de les vivre – et alors, hélas, on s'aperçoit qu'on *peut* les vivre¹.

C'est donc l'imitation du stéréotype qui, décomposé et retravaillé par le jeu dramatique, permet d'en mettre à jour les mécanismes. Or loin de ne se diffuser que dans les classes populaires, ce stéréotype, dont la formule concentre une organisation politique donnée, imprègne l'intégralité de la société. Dès lors, la transformation en convention dramatiquement retravaillée de ce qui, semblant innocent et inoffensif à force de niaiserie, constitue une arme politique d'autant plus redoutable, fonctionne comme une véritable libération. Ainsi que l'explique Nathalie Léger, du roman-photo à la tragédie racontée en cinq minutes, « Antoine Vitez privilégie toujours l'élaboration d'une convention à l'établissement d'une vérité de lecture, et substitue le plus souvent une logique de la structure à une logique de la fable². » C'est bien cette expérience « structurelle » du stéréotype, matériau essentiel du roman-photo, qui détermine la pédagogie mise en place par Vitez auprès de ses élèves de l'atelier théâtral d'Ivry, peu dotés en matière de culture dramatique :

Je choisisais les romans-photos les plus bêtes, les plus misérables, et je proposais aux élèves de prendre les poses des photos. Prendre ces poses et dire ces textes ineptes produit un effet critique extraordinaire sur les comportements imposés par le roman-photo. L'idéologie contenue dans les textes et dans les photos elles-mêmes, par exemple : comment est représenté le rapport entre la secrétaire et son patron ? Comment est représenté le jeune homme de bonne famille ? Le père de la jeune femme ? La maîtresse de l'ami indélicat ? etc. C'est un travail de décryptage d'éléments très vulgaires mais bien constitutifs d'une idéologie dans laquelle nous baignons, donc *ambiante*. Aucune explicitation ne vaut le jouer. Rien n'est aussi intéressant que se mettre à proférer un tel texte³.

Au fond, les personnages caricaturaux du roman-photo semblent les équivalents des « emplois » du théâtre traditionnel, comme eux, conventionnels, codifiés, comme eux, socio-politiquement signifiants et propices à l'instrumentalisation. La compréhension expérimentale et libératrice des stéréotypes photo-romanesques, la conscience de leur réalité socialement pandémique, puisque leur présence subliminale contamine l'ensemble des comportements, y compris chez les élites, sont en quelque sorte, pour Antoine Vitez, des moyens de « débovarysation » d'un monde dont la vérité crue éclate sur la scène de *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*.

Mais en réalité, dans la mesure où un tel retournement fait disparaître la naïveté, quelque chose du rapport premier au roman-photo se trouve irrémédiablement perdu qui, depuis la déconstruction créatrice et politisée contemporaine de la révolution de 1968, n'a pas vraiment été retrouvé, et ce encore moins avec les vogues parodiques de type « Fluide Glacial » auxquelles le matériau stéréotypique prête si bien le flanc. Certes, il y a eu, ponctuellement, des tentatives nostalgiques de résurrection du genre. En proposant, entre le 28 juin et le 16 août 1997, un roman-photo en huit épisodes, *L'Énigme du fétiche noir*, l'hebdomadaire culturel *Télérama* s'est ainsi livré à une expérience isolée mais fructueuse. Servie par un casting associant Richard Bohringer (Pierre, le conservateur du Musée), Ludmila Mikael (Marie,

¹ Antoine Vitez, *Introduction et choix de textes*, par Nathalie Léger, Actes Sud - Papiers / Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique, 2006, p. 63.

² *Ibid.*, « Introduction », p. 12.

³ Antoine Vitez, *L'École*, vol. 3, P.O.L., 1994, p. 67.

l'ethnopsychiatre), Jean-Claude Dreyfus (David, le commissaire de police), Michael Lonsdale (le gardien de musée) et Guy Bedos (le patron de bar), pour les acteurs les plus connus, l'intrigue policière, qui s'articule autour du mystérieux vol d'un fétiche africain à miroir, associe l'éclairage du film noir, quelques sorties dignes d'Audiard¹ et le souvenir d'Hercule Poirot. L'espace du musée, l'humour et la manie citationnelle du commissaire convoquant Pascal, Molière ou Rousseau, ou bien encore les patients africains de l'ethnopsychiatre sont par ailleurs autant de marqueurs socio-culturels susceptibles de coller au lecteur-type de l'hebdomadaire, généralement assimilé à un enseignant orienté à gauche. Le tout situe le lecteur dans un univers codifié, familier, à la croisée des cultures bourgeoise et populaire, et dans un rapport conscient à ses modèles : certaines réparties (« On se croirait dans Tintin » ; la coïncidence « c'est bon pour les romans-photos »...) glissent ainsi dans le récit une distance « méta » qui joue avec son objet non pour le briser, mais pour le « confire » dans cette désuétude qui, depuis que le roman-photo s'est raréfié, est plus que jamais constitutive de son charme et de son esthétique.

Ce charme et cette esthétique photoromanesques peuvent-ils être préservés dans une adaptation de *Madame Bovary* ? On sait que l'expérience du « tournage » de la sienne n'a pas laissé le meilleur souvenir à Hubert Serra qui, dans le chapitre 11 de son autobiographie, apporte sur ce point quelques précisions. Le niveau argumentatif de l'une d'entre elles surprend au premier abord, puisque Serra dit avoir été d'emblée réticent à l'égard d'un texte dont l'héroïne, « antipathique et inconséquente », est une « emmerdeuse² », comme l'a d'ailleurs été la jeune actrice qui l'a interprétée. Il la différencie en cela d'une autre, Carmen, que son caractère et sa liberté placent dans une dimension supérieure de la catégorie précédemment nommée. Et Serra de commenter les mots fameux mais apocryphes de Flaubert (« Emma Bovary, c'est moi ! ») en ces termes : « C'est bien une œuvre de mâle. » *In fine*, son autobiographie *Voyage au cœur du roman-photo* établit un constat d'échec : « Ce chef-d'œuvre est écrit pour être lu et non vu, tant son style et sa narration frisent un naturel dépourvu de toute ambiguïté romanesque³. » Outre le fait que la mention d'une absence d'ambiguïté romanesque signale une compréhension partielle de Flaubert, la remarque est elle-même étrange et contradictoire. En associant le prétendu « chef-d'œuvre » à l'absence d'ambiguïté, elle fragilise un statut littéraire habituellement marqué par la richesse polysémique. Dans le même temps, elle reverse le bénéfice de cette richesse et des ressources du romanesque au profit du roman-photo. Mais il n'y a rien à faire, l'adaptation ne fonctionne pas, et ce roman-là *résiste* à tous les régimes d'expression partiellement ou totalement iconographiques :

Au fond, que ce soit au cinéma, en téléfilm ou en roman-photo, j'ai constaté qu'il était très difficile de rendre tout ce que le roman évoque. Il manquera toujours à ces réalisations la beauté du texte dans toute sa puissance évocatrice. Au fond de moi, j'avais l'impression d'avoir plutôt réalisé le fait divers qui servit de prétexte à l'œuvre que d'avoir illustré le roman de Flaubert⁴ !

L'embarras qui saisit le « réalisateur »⁵ interroge, comme s'il se sentait tomber dans un piège tendu par Flaubert et par la précision imparable de sa position narrative qui, elle, et contrairement aux récits anglo-saxons pour lesquels Serra nourrit une prédilection explicite, *n'adhère pas* absolument à son objet romanesque. Or le régime photo-romanesque, lui, est

¹ « Déjà ? Mais tu es plus efficace que le fils illégitime d'Hercule Poirot et de ma femme de ménage ! » (Pierre au commissaire, Épisode 4, planche 5).

² *Ibid.*, p. 145.

³ Hubert Serra, *op. cit.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵ Sur l'emploi cette désignation, voir, dans le présent volume, l'article de Fabien Gris, « Les auteurs de romans-photos sont-ils des cinéastes ? », p. ###.

déterminé par la pleine adhésion, le « naïf », quand Flaubert, en multipliant les signes discrets d'un positionnement analytique, ironique, lucide, a fait basculer le récit dans le régime « sentimental », pour reprendre les catégories de Schiller¹. De sorte que, voulant « respecter le texte le plus possible », le photo-romancier se sent « imprécis », « doute »², et finalement s'en éloigne. Et pour cause, puisque se rapprocher du texte de Flaubert, c'est marquer l'insoutenable douleur d'une rupture, la fin de la naïveté, vouloir raconter de façon romanesque la négation du romanesque, de sorte que le roman-photo respectueux du roman de Flaubert se saborderait en permanence. Et à l'inverse, ne pas restituer le deuil interminable du romanesque, c'est priver le roman de sa vraie substance et le réduire à une matière factuelle minimaliste et sèche. Le photo-roman ne se rêve pas autrement qu'il n'est. Il ne commente pas, ne conscientise pas le bovarysme comme le fait le roman flaubertien. Réfractaire à toute épaisseur, à tout dédoublement, il se contente d'être, de coïncider très exactement avec lui-même.

Il existe donc, pour le lecteur de roman-photo, un rapport délectablement régressif à la naïveté envisagée comme expérience du premier lecteur qu'il fut, lorsque l'empreinte du texte n'était pas encore brouillée par le gâchis du déjà-vu. À ce titre, il se pourrait que le plaisir du photoroman vienne précisément de cette capacité à atteindre, *via* son esthétique et sa cible moins socialement restreinte qu'on ne le suppose, une vérité humaine profonde, une antériorité délectable des objets encore intacts de la littérature, comme si les images du roman-photo et leurs textes qui ne sont ineptes que pour le lecteur « sentimental » correspondaient à une « littérature non transformée », délicieusement régressive, réduite au matériau de représentations élémentaires, une littérature vierge, sans intertexte, et qui, contrairement à Emma mourante sentant dans sa bouche cet « affreux goût d'encre », ne régurgiterait rien. Le paradoxe du stéréotype photoromanesque est que, semblant avoir été vu mille fois, et n'ayant pas d'intertexte, il se présente comme un objet de la première fois, et à chaque fois : c'est toute la problématique donjuanesque du cliché, éternel objet du déni.

Martine LAVAUD
(Université d'Artois / « Textes et Cultures » / UR 4028)

¹ Voir notamment le développement que Jean-Claude Pinson a consacré à ces notions : « "Sentimental", ainsi compris, renvoie à tout ce qui procède d'une distance critique ou d'une tendance spéculative. Chez Baudelaire cela se nomme : "esprit analytique", "esprit humoristique", ou encore "philosophie railleuse", d'une part et "sens philosophique" de l'autre. "Naïf", de son côté, désigne tout ce qui procède de la fraîcheur d'une intuition qui d'instinct voit les formes dans les choses (Baudelaire : le "génie plastique") ou tout ce qui témoigne d'une inflammabilité particulière de la sensibilité (Baudelaire : l'"enthousiasme lyrique"). » (*Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champvallon, 2002, p. 20.)

² Hubert Serra, *op. cit.*, p. 145-146.

ROMAN-PHOTO : BARTHES OU LE CHARME DE L'OBTUS

Nous devons à la vérité de dire que Barthes n'a rien écrit sur le roman-photo sauf une petite note, note de note même, en bas de page d'un texte fameux intitulé « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », paru en 1970 dans le numéro 222 des *Cahiers du cinéma*. Plus modestement encore, on trouvera une parenthèse rapidement refermée dans les *Fragments d'un discours amoureux* à propos du magazine *Nous Deux*. Rien, donc. Pourtant, c'est ce « presque rien », dissimulé et discret, celui-là même que Barthes nous invite à ignorer, digression autant que repentir, qui figure en épigraphe de l'ouvrage de Jan Baetens *Pour Le Roman-photo* (Les Impressions Nouvelles, 2017). Barthes n'est en rien un spécialiste du roman-photo, pas plus qu'il ne l'est du cinéma et de la photographie en général : ni histoire du genre, ni orientation sociologique, ni corpus savant.

On peut s'amuser ou s'étonner de son art de l'esquive : lorsque *Les Cahiers du cinéma* lui ont fait la commande de l'ouvrage qui deviendra *La Chambre claire*, la revue s'attendait sans l'avoir trop précisé à un numéro sur le cinéma ; ce projet ne l'inspirant pas, Barthes l'a rapidement écarté au profit d'une phénoménologie de la photographie. Un mois avant la sortie de *La Chambre claire*, il répondra à Guy Mandery : « Je précise que c'est un livre modeste fait à la demande des *Cahiers du cinéma*, qui ouvrent avec ce livre une collection en principe sur le cinéma, mais ils m'ont laissé libre de choisir mon sujet, et j'ai choisi la photographie. Ce livre va décevoir les photographes¹. » Au premier paragraphe de la première page de *La Chambre claire*, il écrit sur un mode performatif dont il n'est guère coutumier : « Je décrétais que j'aimais la photographie *contre* le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer². » Quand l'a-t-il décrété ? On ne le saura pas, mais sûrement avant l'écriture de son dernier opus. Bien qu'il ait collaboré dès 1963 avec les *Cahiers du cinéma* à de nombreuses reprises, qu'il se soit forgé une expérience de la critique cinématographique, que ses articles aient été reconnus, il ne s'est jamais senti à l'aise dans le commentaire filmique. Ainsi, Jean Narboni souligne :

Qu'il s'agisse de savoir si le cinéma est un langage ou de la possibilité d'en rendre compte avec les moyens de la linguistique et de la sémiologie, Barthes reconnaît – et cela quel que soit le point de départ choisi (plan, séquence, récit, continuité, montage) –, une gêne, un embarras qu'au fil des années, et malgré le recours à des points de vue et des angles d'attaque différents, il ne parviendra jamais à surmonter complètement³.

Dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, on trouve ce fragment intitulé fort pertinemment « Le plein de cinéma » :

Résistance au cinéma : le signifiant lui-même y est toujours par nature, lisse, quelle que soit la rhétorique des plans ; c'est, sans rémission, un continuum d'images ; la pellicule (bien nommé : c'est une peau sans béance) suit comme un ruban bavard : impossibilité statutaire du fragment, du haïku⁴.

¹ Roland Barthes, « Sur la photographie », *Œuvres complètes*, t. 5, 2^{ème} édition présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 934. Cet article paru dans la revue *Le Photographe* en février 1980 reprend deux entretiens distincts menés, pour l'un par Angelo Schwarz fin 1977 et pour l'autre par Guy Mandery en décembre 1979.

² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 791.

³ Jean Narboni, *La Nuit sera noire et blanche, Barthes*, *La Chambre claire, le cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires/ Capricci, 2015, p. 21.

⁴ *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 634.

Bref, ce qui, dans le cinéma, pose problème au Barthes sémiologue comme au Barthes fétichiste, c'est sa nature même : le mouvement. On se rend très bien compte à quelle esthétique filmique idéale il songe ; elle emprunterait au théâtre brechtien dont les « tableaux » l'ont ébloui, et André Téchiné est le réalisateur qui s'en approche le mieux. Dans son commentaire élogieux de *Souvenirs d'en France*, Barthes égrène les objets signifiants du film, les exorbitant selon un procédé précédemment mis en œuvre pour *Mère Courage* et rendu possible grâce aux photographies de Roger Pic. C'est dans cet article que son rapport au bon cinéma est explicite : « [...] ce qui se “développe” (comme on dit) s'immobilise : le mot le plus sérieux du cinéma est : *Coupez!* ! »

Dans ces circonstances, on ne peut que souligner le geste par lequel Roland Barthes ramène systématiquement le film à la photographie ; c'est avéré concernant la genèse de *La Chambre claire, note sur la photographie* qui devait être – rappelons-le – un ouvrage sur le cinéma. C'est encore plus vrai pour « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». L'article comprend quatre sections : le préambule², le sens obvie, le sens obtus, le photogramme. Celles-ci sont illustrées par 16 photogrammes issus des numéros 217 (novembre 1969) et 218 (mars 1970) des *Cahiers*, auxquels il convient d'ajouter le numéro 219 pour le photogramme de clôture. Roland Barthes suit un plan comparable au recueil *Mythologies* ; il commente d'abord les « images » qui l'amènent au point d'orgue de son article, à savoir la défense (et l'illustration) de « cet artefact majeur qu'est le photogramme ». C'est dans cette section que se trouve la note reproduite par Jan Baetens en épigraphe de *Pour le roman-photo* :

Il est d'autres arts qui combinent le photogramme (ou du moins le dessin) et l'histoire, la diégèse : ce sont le photo-roman et la bande dessinée. Je suis persuadé que ces « arts », nés dans les bas-fonds de la grande culture, possèdent une qualification théorique et mettent en scène un nouveau signifiant (apparenté au sens obtus) ; c'est désormais reconnu pour la bande-dessinée. Mais j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiante devant certains photos-romans : « leur bêtise me touche » (telle pourrait être une définition du sens obtus) ; il y aurait donc une vérité d'avenir (ou d'un très ancien passé) dans ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques, de la sous-culture de consommation. *Et il y aurait un « art » (un texte) autonome, celui du pictogramme (images « anecdotisées », sens obtus placés dans un espace diégétique) ; cet art prendrait en écharpe des productions historiquement et culturellement hétéroclites : pictogrammes ethnographiques, vitraux, la Légende de sainte Ursule de Carpaccio, images d'Épinal, photos-romans, bandes dessinées. La novation représentée par le photogramme (par rapport à ces autres pictogrammes), ce serait que le filmique (qu'il constitue) serait en double avec un autre texte, le film³.*

Si l'on admet que le roman-photo présente quelques ressemblances avec le cinéma, en l'espèce du ciné-roman, qu'il emprunte au genre de la photographie, si l'on se souvient qu'en 1970, Barthes était encore un sémiologue, alors, pour lui redonner son gonflant et son épaisseur, ce lyophilisat de pensée doit être retrempé dans l'œuvre barthésienne et dans l'esprit du temps. Je me propose donc dans cette contribution d'esquisser fort spéculativement une esthétique du roman-photo à la lumière des concepts et des intuitions barthésiens sur l'image en tant qu'ils s'échappent toujours par un pan aux courants dominants (ou en vogue), ceux de la critique structuraliste ou de l'idéologie marxiste. Il faudra donc en passer par ces différents points pour faire émerger un charme de l'*obtus*, repéré en maints endroits de la pensée barthésienne de l'image photographique. Barthes n'ayant commenté aucune photographie issue de romans-photos, il nous faudra procéder par comparaison avec les objets similaires qui ont retenu son

¹ *Ibid.*, p. 798.

² Ce titre ne figure pas dans l'article ; c'est moi qui nomme ainsi les premières pages.

³ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Œuvres Complètes*, t.3, op. cit., p. 504. [Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p.12-19].

attention, et qui, tous, proviennent de la communication de masse : articles de presse illustrés, articles de magazine, expositions photographiques, publicités, cinéma, etc.

PHOTOGRAMME ET ROMAN-PHOTO, LE CINÉMA DES PAUVRES ?

On pourrait s'étonner de ce qu'une contribution dans une revue de cinéma « pour cinéphile » s'appuie seulement sur quelques photogrammes, c'est-à-dire des images fixes issues de trois films, s'étonner encore de la pauvreté du corpus – *Ivan le terrible*, *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein), *Le Fascisme ordinaire* (Mikhail Romm) devant la richesse de l'œuvre eisensteinienne disponible. Sur la pellicule cinématographique, le photogramme est l'une des 24 images qui font une seconde de cinéma : c'est donc la plus petite unité du film. En tant que telle, elle a partie liée aussi bien avec la sémiologie qu'avec le cinéma ; le photogramme est espéré, plutôt que perçu, comme un équivalent iconique du morphème ou du monème linguistique (Barthes ne l'établira pas) et pourrait donc fonctionner comme le langage selon Saussure, s'agréger en syntagmes premiers, en syntagmes seconds. À regarder autrement un film, on pourrait mettre au jour des structures secrètes, restées dans l'ombre, mais agissantes malgré tout. Sur notre inconscient par exemple (on peut songer ici à la très célèbre 25^{ème} image).

Les Cahiers du cinéma ont pris le virage, très en vogue, du structuralisme. Dans le champ cinématographique, Christian Metz fait une première apparition très remarquée dans la revue *Communications* n° 4 avec un article intitulé « Cinéma, langue ou langage¹ » qui précède un ouvrage toujours incontournable à savoir *Essais sur la signification au cinéma* ; ses recherches et ses propositions auront une influence majeure sur la ligne éditoriale des *Cahiers* dans les années 70. De façon plus décisive encore, *Les Cahiers du cinéma* se politisent et cherchent à resserrer les liens entre esthétique cinématographique et lutte des classes. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein fait l'objet de presque tous les numéros des *Cahiers*. Ce cinéaste soviétique, engagé loyal dans la lutte bolchevique est surtout un auteur avant-gardiste, notamment connu pour le montage des attractions².

Certes, il y a une justification d'époque à ce que Barthes accorde toute son attention au photogramme, mais son analyse critique, hors diégèse et comme muette, n'accorde aucune place à la spécificité du montage eisensteinien, à telle enseigne que l'on peut se demander si Barthes a réellement « vu » le film. Le doute est d'autant plus permis qu'il en fait lui-même presque l'aveu, de parenthèse en digression, balayant d'un revers de langue tout ce qui se rapporte à l'argument : « peu importe si je ne me rappelle pas bien le détail de l'histoire » ou encore, à propos des personnages qu'il ne parvient pas à identifier – « leur insertion dans une anecdote que je connais (même vaguement)³ ». On distingue fort mal ce qui, dans son analyse, relève du film *Ivan le terrible* ou du *Cuirassé Potemkine* : les notes de bas de page ne sont pas explicites à cet égard. Mais qu'il songe tout à coup, au détour de son article, au roman-photo comme devant relever d'un traitement sérieux et méthodique qui pourrait contribuer par sa forme spécifique à la compréhension du langage par l'image, voilà qui est plus surprenant.

Barthes admet avoir mis sur le compte de son inculture cinématographique son goût pour le photogramme : face à une telle « image » il se compare d'abord à « ces clients qui ne peuvent accéder à la possession adulte des objets (trop chers) et se contentent de regarder avec plaisir un choix d'échantillons ou un catalogue de grand magasin ». Autre aveu, car, ce faisant,

¹ Christian Metz, « Cinéma, langue ou langage », *Communications*, n° 4, 1964, p. 52-90.

² Le montage des attractions vient de l'expérience théâtrale d'Eisenstein lorsque, par exemple, il a mis en scène en 1923 *Le Sage* (Ostrowky), une pièce « classique » du patrimoine russe du XIX^e siècle : il fait précéder la pièce par un court-métrage supposé rendre compte des pensées de Gloumov, protagoniste de l'histoire. Les pensées de Gloumov sont représentées en fait par des numéros d'acrobate, de pitre, au sens forain ou circassien du terme, sans rapport avec l'argument théâtral. C'est donc une attraction populaire, un supplément burlesque dont l'inscription vise à « actualiser » une pièce datée. Le procédé est repris dans beaucoup de ses œuvres cinématographiques. Dans *Ivan le terrible* : les enfants dans la fournaise, la scène en couleur du ballet avant la mort de Vladimir dans la cathédrale.

³ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », art. cité, p. 504.

non seulement il rejoint l'opinion courante selon laquelle le photogramme comme le roman-photo, c'est le cinéma du pauvre, mais encore il passe à côté de la sienne propre, ou plus précisément de son plaisir à l'image photogrammique. Devant les extraits d'*Ivan le Terrible* et du *Cuirassé Potemkine*, il ne devient pas cinéophile pour autant, mais il reconsidère à nouveaux frais l'intérêt qu'il leur porte. Contrairement à ce qu'il a pu penser en première analyse, il ne croit plus que le photogramme soit simplement « un sous-produit lointain du film, un échantillon, un moyen d'achalandage, un extrait pornographique et, techniquement, une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce que l'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images ». Il est beaucoup plus que cela, rien moins que « le propre filmique », mais un « filmique d'avenir¹ » : au sens étymologique de ce dernier terme, c'est bien d'une orientation de recherche dont il est question.

En sortant le photogramme de sa condition initiale de sous-produit pour les pauvres, Barthes sauve dans le même geste le roman-photo « des bas-fonds de la grande culture ». Il imagine même un « "art" (un Texte) du pictogramme » pour le prendre en charge en compagnie d'autres laissés-pour-compte de l'expression parce qu'il recèlerait une « vérité d'avenir » ou une vérité issue « d'un très ancien passé ». Certes, le roman-photo semble enseveli dans l'hétéroclite de la liste, entre vitraux et bandes dessinées. Ne nous y trompons pas : Barthes en a sûrement feuilleté ; il en a même probablement lu. Encore inscrit dans une recherche sur la communication de masse, il était un lecteur gourmand de la presse populaire et il a sûrement feuilleté « chez le coiffeur » où il lisait *Paris-Match* l'un des 140 titres de romans-photos alors disponibles sur le marché français pour un tirage total de 6 millions d'exemplaires. Cet argument resterait purement spéculatif s'il n'avait pas précisé dans sa note, que cette lecture a (re)produit en lui une expérience familière, celle du *trauma*. Excusez du peu. Car le *trauma*, en ses multiples avatars, constitue dans tous ses articles et ouvrages où figure la photographie le fil rouge auquel s'accrochent les images qui comptent, les images aimées. La première fois qu'il l'éprouve, c'est lors de l'exposition *Photos-chocs* dont il rend compte dans la mythologie éponyme, mais le terme n'apparaîtra qu'au fil de son analyse du « Message photographique ». Constatant qu'il existe un reste de l'image que la sémiologie ne peut absorber, il émet une hypothèse qui persistera sous d'autres formes jusqu'à *La Chambre claire* :

Est-ce à dire qu'une pure dénotation, un *en-deçà du langage* soit impossible ? Si elle existe, ce n'est peut-être pas au niveau de ce que le langage courant appelle l'insignifiant, le neutre, l'objectif, mais bien au contraire au niveau des images proprement traumatiques : le trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification².

Pour le dire autrement, quand trauma il y a, le langage disparaît. Est-ce là une des raisons qui explique qu'il se soit tu sur le roman-photo ? Ce « reste » de l'image photographique, c'est ce qui ne peut être réabsorbé par l'économie du projet auctorial. Mais le « reste », c'est aussi le fait de « rester » : rester longtemps sous le regard. Et persister au-delà, dans l'imaginaire ou l'inconscient. Entreprise dès les *Mythologies* et consolidée dans deux articles « Le Message photographique » et « Rhétorique de l'image », la quête du sens de l'image photographique est reprise dans « Le troisième sens », mais la sémiologie y est pour ainsi dire à bout de souffle et le vocabulaire saussurien s'y affaiblit. En lieu et place du signifié et du signifiant, Barthes propose le cadre suivant :

Il me semble distinguer trois niveaux de sens. Un niveau informatif, ce niveau est celui de la communication. Un niveau symbolique, et ce deuxième niveau, dans son ensemble, est celui de la *signification*. Est-ce tout ? Non. Je lis, je reçois, évident, erratique et têtue, un troisième

¹ *Ibid.*, p. 485.

² Roland Barthes, « Le message photographique », *L'Obvie et L'Obtus, Essais critiques* 3, Paris, Seuil, 1982, p. 23.

sens, je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, ce troisième niveau est celui de la *signifiante*.

Le sens symbolique s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui va *au-devant de moi*. Je propose d'appeler ce signe complet le sens *obvie*. Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le *sens obtus*¹.

Si la sémiologie, dans « Rhétorique de l'image » permettait d'absorber tous les éléments, tel n'est pas le cas dans « Le troisième sens » ; le sens obtus fait fi du projet eisensteinien, ou du moins, le fait passer au second plan. Ce « reste » de l'image, précisément, permet de dessiner les linéaments d'une esthétique de l'obtus, applicable au roman-photo tel que Barthes a pu le fréquenter dans les années 50-70.

CHARME DE L'OBTUS ET ROMAN-PHOTO

Le mauvais goût de l'obtus

Commençons par la fin de la note en bas de page, par les qualificatifs : le roman-photo, né « dans les bas-fonds de la grande culture » est une « forme dérisoire, vulgaire, sottie, dialogique de la sous-culture de consommation ». Pour résumer les mots choisis : le roman-photo relève du mauvais goût, étant entendu que le terme « mauvais » désignerait en l'occurrence « le facile, le factice, l'imitation ou le *simili* ». Mais qu'est-ce le mauvais goût si ce n'est le goût des autres ? Qu'est-ce que le mauvais goût si ce n'est la version dégradée du bon goût tel qu'il est garanti par l'intelligentsia ? Justement, l'intelligentsia change dans ces années-là ; Bourdieu, Baudrillard ou Morin refusent à de multiples reprises de considérer la culture de masse comme « camelote culturelle, toc, ou comme on dit aux États-Unis : kitsch² » et proposent de la regarder autrement. Là où le bât blesse, c'est que la culture de masse est également perçue par les marxistes comme un instrument d'aliénation du prolétariat par la bourgeoisie (le sujet majeur du roman-photo relevant dans les années 60 de l'eau de rose). Mais, collaborateur du CECMAS³, Barthes a besoin de la culture de masse : sans elle, point de sémiologie, et avant cela, point de mythologie.

La sottise applicable au roman-photo a été repérée maintes fois dans les *Mythologies* : un cendrier en selle de cheval, une terrine en corps de lièvre, un chaud-froid de poulet, un deux-pièces à Palaiseau, une plaquette de margarine, un bifteck-frites, le plastique, sont autant de mauvais objets par lesquels il est possible d'attaquer la *doxa* petite-bourgeoise⁴. Barthes ne s'en est pas privé, mais, ce faisant, hors critique de l'aliénation, il les a transfigurés, les extirpant de leur gangue vulgaire pour les hausser au rang d'objets kitsch, voire poétiques. Magie ou ambiguïté de l'écriture barthésienne ? Tout se passe comme si l'appareil mythologique ou théorique devenait une sorte de chasse pour la monstration de ces minuscules choses du quotidien saisies à la manière d'une nature morte. Disons-le à nouveau : dans l'opinion des lecteurs cultivés, le roman-photo, par sa sottise, relève du mauvais goût ; or, c'est précisément ce mauvais goût qui en fait le sel et qu'il convient de comprendre désormais comme un stigmate positif et constitutif. Et surtout, agissant. « Le troisième sens » en apporte la preuve ci-dessous.

Le bon goût de l'obtus : la dérision

¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

² Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, « Critique intellectuelle ou critique des intellectuels », Paris, Grasset, 1962, p. 19.

³ CECMAS : Centre d'étude des communications de masse.

⁴ Ces « objets » proviennent des mythologies suivantes : « Cuisine ornementale », « Conjugales », « Le bifteck et les frites », « Le plastique », « L'Opération Astra ». Roland Barthes, *Mythologies, Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.* p. 671-868.

Pour mieux comprendre la démonstration qui suit, il convient de faire un point sur l'agencement des photogrammes, isolés ou en séquence. L'article s'ouvre sur un unique cliché issu du couronnement d'*Ivan le Terrible*. Suit un montage de cinq photogrammes qui proviennent des funérailles de Vakoulintchouk (*Cuirassé Potemkine*) pour illustrer le sens obvie : un groupe de six personnages attristés, un poing serré, deux femmes en fichu, tête baissée, et surtout, sur la page de droite, deux images d'une vieille dame en pleurs : de celle-ci on devra se souvenir plus tard, mais notons tout de suite que cet agencement-là rappelle le style des séquences photo-romanesques lorsqu'il s'agit de montrer le progrès d'une émotion. Concernant le sens obtus, Barthes utilise, sur quatre pages consécutives, neuf photogrammes. Sur les quatre premiers, on voit Ivan le Terrible avec sa barbe à l'horizontale, une femme en chignon au petit point levé, un autre chignon en contre-plongée, un groupe portant casquettes vu de dos ; les cinq autres, tirés du faux-couronnement de Vladimir (et de sa mort), montrent Ivan posant une couronne sur la tête du jeune homme, la mère de celui-ci à deux reprises, un moine et un garde côte à côte, les enfants dans la fournaise. Comme indiqué précédemment, l'article se clôt sur la reproduction d'un photogramme du *Fascisme ordinaire*.

L'autre qualificatif dominant de la définition de l'obtus, c'est l'adjectif « dérisoire ». Il figure dans la note entre la sottise et la dialogie et dans les commentaires d'images. La dérision, selon le CNRTL, signifie en 1806, *chose de peu d'importance*. Effectivement, le roman-photo ne fait pas le poids ; comparé à un roman ou à un film, il est sans épaisseur. Mais le terme « dérisoire », justement parce qu'il provient d'une *faiblesse constitutive*, signifie également « risible ». Que fait donc le sens obtus au sens obvie d'Eisenstein ? Sur le photogramme n°1, Ivan le terrible est fait tsar sous une pluie d'or. Barthes, rapidement, énumère les symboles manifestes, puis, très vite, fait monter, comme le révélateur dans le bac photographique, l'image de dessous pas bien propres. Ce qu'il voit, en lieu et place de l'emphase qui convient à un couronnement :

[...] c'est une certaine compacité du fard des courtisans, ici épais, appuyé, là lisse, distingué ; c'est le nez « bête » de l'un, c'est le fin dessin des sourcils de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure, qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz¹.



S.M Eisenstein, *Ivan le terrible*, scène du couronnement, [1945], 1958.

Rien de très bienveillant, donc. Et rien sur le jeune Ivan, qui est tout de même le héros. Il procède sur le même mode caustique pour les illustrations suivantes. Un chignon prolongé en frisette tire une femme vers « le modèle ovin », les enfants dans la fournaise sont « d'une

¹ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », art. cité, p. 487.

innocence molle » ; « leur cache-nez sagement haussé jusqu'au menton témoigne d'un ridicule scolaire », « leur peau est de lait tourné... ». D'aucuns qui n'auraient pas vu le film, mais seulement lu l'article ne seraient guère convaincus de l'art d'Eisenstein, plus proche en l'occurrence de la facticité, du « simili » tant les ficelles relevées par Roland Barthes semblent artisanales. La vieille femme en pleurs, visage de l'obvie au premier regard, écope d'une description à la limite du sarcasme :

J'ai alors compris que la sorte de scandale, de supplément ou de dérive imposée à cette représentation de la douleur, provenait très précisément d'un rapport ténu : celui de la coiffe basse, des yeux fermés et de la bouche convexe ; ou plutôt [...] d'un rapport entre la « basseur » de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'au sourcils comme dans ces déguisements où on veut se donner un air loustic et niais, la montée circonflexe des sourcils passés, éteints, vieux, la courbe excessive des paupières baissées mais rapprochées comme si elles louchaient, et la barre de la bouche entrouverte, répondant à la barre de la coiffe et à celle des sourcils, dans le style métaphorique « comme un poisson à sec¹ ».



S.M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, funérailles de Vakoulintchouk, 1925.

Air loustic et niais, sourcils passés, éteints, vieux, paupières qui louchent, la tête d'un poisson à sec... C'est encore une affaire de ficelles grossières, les mêmes que celles que l'on reproche au roman-photo : maquillage hâtif ou appuyé, costumes ridicules, postiches visibles, postures

¹ *Ibid.*, p. 492.

caricaturales. Comme forme dérisoire, le roman-photo prête aussi à rire tant son exagération est sans finesse. Les vignettes de *Bovary 73* fourmillent de cette approximation risible et sottise, par exemple celle-ci où Emma se fait gifler, offrant un visage de la douleur fort comparable, jeunesse mise à part, à celui de la vieille dame.



Madame Bovary, Nous Deux, n° 1340, 8 mars 1973.

Le regard de Roland Barthes déborde le cadre de l'image, de quelque nature qu'elle soit. On le comprendra mieux à la lumière de *La Chambre claire* : le trauma devenu « sens obtus » se fera « *punctum* ». Ce qui pointe dans la photographie pointe aussi celui qui la regarde par le trouble même qu'il en éprouve.

Le sens obtus semble s'éployer hors de la culture, du savoir de l'information : analytiquement, il a quelque chose de dérisoire ; parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval¹.

Paradoxalement, le dérisoire fait advenir la véritable esthétique de l'obtus ; ainsi, le chignon donne à la femme « quelque chose de touchant (comme peut l'être une sorte de niaiserie généreuse), ou encore quelque chose de sensible ». Barthes veut bien le reconnaître : il vient d'écrire un *ressenti* sans rapport aucun avec la critique cinématographique ni avec la sémiologie. Et, précise-t-il :

[C]es mots désuets, peu politiques, peu révolutionnaires, mystifiés s'il en fut, doivent cependant être assumés ; je crois que le sens obtus porte une certaine émotion ; prise dans le *déguisement* cette émotion n'est jamais poisseuse ; c'est une émotion qui désigne simplement ce qu'on aime ; ce qu'on veut défendre ; c'est une émotion-valeur, une évaluation².

¹ *Ibid.*, p. 488.

² *Ibid.*, p. 493.

Un peu plus loin, Barthes désensablera « son poisson à sec » du carnavalesque granuleux où il était en enlisé en écrivant son premier haïku¹ :

Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,
Coiffe bas sur le front,
Elle pleure.

CONCLUSION : L'OBSCÉNITÉ DU ROMAN-PHOTO

Barthes n'a commenté aucune planche d'aucun roman-photo. En associant ce genre vulgaire au cinéma eisensteinien, il le promeut en oblique au titre de la vérité cryptée dans la plus modeste des images fixes, à condition qu'il s'en trouve une où le dérisoire et le touchant se conjuguent en un sentiment poignant, peut-être celui de la pitié devant laquelle nous nous tenons, peut-être celui de l'amour. Sans doute en feuilletterait-il un sans se préoccuper de l'histoire, sans doute s'attacherait-il à une vignette particulière, mais peut-être aussi serait-il sensible à sa romance et à sa sentimentalité. La deuxième occurrence du roman-photo figure dans les *Fragments d'un discours amoureux* – sept ans plus tard – plus précisément dans « L'Obscène de l'amour ». Ce fragment, composé de sept paragraphes, cherche à mettre en évidence les modalités du renversement dont le sentiment amoureux fait l'objet à la fin des années 70, quand celles-ci baignent encore dans l'idéal d'une sexualité libérée. En propos liminaire, est brièvement résumée l'intention :

Obscène : Discréditée par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé ; par un renversement de valeurs, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour².

Le sentiment amoureux ne peut être pris dans aucun discours, ni celui de l'histoire, ni celui de la culture, ni celui du politique. Il est indiscutablement hors champ et c'est en cela qu'il est « bête ». D'une bêtise têtue et irréductible. Or, la plupart des romans-photos disponibles dans les années 70 ne sont pas autre chose que des romances, des histoires d'amour fleurant bon l'eau de rose. Est-ce déjà cette sorte de *bêtise* qui *touchait* Barthes dans sa note ? On peut oser le pari car dans « Le troisième sens » il donne à l'obtus, dès lors très éployé, un développement étonnant :

Tout le monde, je crois, peut convenir que l'ethnographie prolétarienne de S. M. E., [...] a constamment quelque chose d'amoureux (ce mot étant pris ici sans spécification d'âge ou de sexe) : maternel, cordial et viril, « sympathique », sans aucun recours aux stéréotypes, le peuple eisensteinien est essentiellement *aimable* [...]. La beauté peut sans doute jouer comme un sens obtus.

Le visage qui retient alors l'attention de Barthes est celui du beau Basmanov incarnant le jeune Vladimir, bientôt mort. Le rapport de Barthes à l'image est toujours amoureux ; il va chercher sous l'épaisseur du fard le détail « nu » qui le poindra ; sur les clichés de Roger Pic (*Mère Courage*), c'est un col de chemise entrouvert sur la poitrine d'un fils, dans *La Chambre claire*, sur un autoportrait de Robert Mapplethorpe, c'est « ...la main dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon...³ ». On ne saurait en donner ici toutes les occurrences, mais notons tout de même qu'il s'agit dans l'ensemble de fragments par lesquels se manifeste la vérité de l'Être,

¹ *Ibid.*, p. 501.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, t. 5, *op. cit.* p. 217, t. 5. Je respecte la casse.

³ Roland Barthes, *La Chambre claire, Œuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 856, 857.

nu, là, dans la photographie. Des visages et des hommes, il s'en trouve à foison dans le roman-photo. Au moins l'une de ses images a provoqué en Barthes le trouble du sens obtus qui le désigne « lui ».

Pour tel intellectuel amoureux, « “assumer” (ne pas refouler) l'extrême bêtise, la bêtise nue de son discours, c'est la même chose que pour le sujet bataillien se dénuder en public ». Barthes en conclut que « ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le *sentimental* – censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une *autre* morale¹ ». Ainsi, le *Je des Fragments*, peut-être Barthes et peut-être un autre, peut-il confesser : « Lorsque j'imagine gravement de me suicider pour un téléphone qui ne vient pas, il se produit une obscénité aussi grande que lorsque, chez Sade, le pape sodomise un dindon². » C'est au paragraphe 6 qui fait suite à cette énormité sentimentale que Barthes cite le roman-photo :

L'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. [...] [L'] amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. Tel « vieux poupon sentimental » (Fourrier) qui mourrait brusquement en état amoureux, apparaîtrait aussi obscène que le président Félix Faure frappé de congestion aux côtés de sa maîtresse.
(*Nous Deux* – le magazine – est plus obscène que Sade)³.

On ne s'y attendait pas : si la sentimentalité est obscène, alors le roman-photo est *ipso-facto* l'expression la plus transgressive qui soit. Et ce n'est que dans sa forme la plus pure qu'elle peut l'être, c'est-à-dire la plus vulgaire.

Jacqueline GUITTARD
Université de Picardie Jules Verne
CERCLL, axe « Roman & romanesque »

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 218.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, loc. cit..

LE CINÉ-ROMAN-PHOTO, UN ROMAN-PHOTO CINÉMATOGRAPHIQUE ?

À LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE

Durant quelque dix ans, de la seconde moitié des années 1950 à la première moitié des années 1960, la France a été inondée de magazines de ciné-romans-photos, qui publiaient des films, généralement nouveaux mais parfois aussi plus anciens, sous forme de roman-photo. Inventée en Italie en 1954, la formule est vite reprise par des éditeurs français. Ces derniers doivent toutefois partager le marché avec un certain nombre d'éditeurs italiens comme Bozzesi ou Ponzoni qui exportent en version traduite des produits devenus moins rentables sur leur marché domestique (le déclin du ciné-roman-photo italien est net à partir de 1958).

S'il n'existe pas de répertoire complet des revues spécialisées (francophones) de ce type, on peut mentionner au moins les publications suivantes – liste qui ne comprend pas les nombreux autres magazines qui ne réservent qu'une petite place, en règle générale pas plus de quelques pages, au ciné-roman-photo¹ :

Amor Film (éd. des Remparts, 1956-1962)
As de cœur (Artima, 1962-1963)
Attaque (Ponzoni, 1966)
Avec Toi (Mercurio, 1959-1962)
Aventures de cape et d'épée (Ponzoni, 1963)
Bagatelle (Artima, 1963)
Blues Films (Edi-Europ Paris, 1963)
Calypso (Edital/Artima, 1960)
Caracas (Artima/Arédit/Presses de la Cité, 1963-1966)
Célia (Artima, 1962-1963)
Ciné flash (Artima, 1962-1966)
Ciné-Révélation, puis *Ciné-Révélation* « Collection Vie Heureuse » et *Télé-Ciné-Révélation* (Editor, puis Éditions Mondiales, 1954-1964)
Cinéros (Star Press, 1977)
Ciné-Sélection (Mercurio, 1958-1964)
Ciné Succès (Mercurio, 1956-1963)
Cinévision (Artima/Arédit, 1962)
Copacabana (Artima, 1963)
Corail (Artima/Arédit, 1962-1964)
Cowboy Magazine (Ponzoni, 1965-1968)
Étoile d'amour (Mercurio, 1960)
Far West Magazine (Ponzoni, 1964-1967)
Festival Film, puis *Festival Ciné-Révélation* (Éditions Mondiales, 1955-1963)

¹ Les dates entre parenthèses renvoient aux années où les revues ont pratiqué le ciné-roman-photo. Elles sont données sous toutes réserves, car reflétant la composition de l'archive à Louvain mentionnée plus loin. La liste n'incorpore pas non plus trois autres catégories de publications : 1) les revues de romans-photos ayant publié des numéros spéciaux exclusivement dédiés au ciné-roman-photo comme *Charme*, 2) les revues *ad hoc* spécialisés dans la réédition de feuillets télévisés comme *Dallas*, et 3) les projets *ad hoc* comme la version ciné-photo-romanesque d'*A bout de souffle* produite par le journal satirique *Le Hérisson* (voir plus bas le livre *Godard Contrebandes 1960-1968*). Le classement demeure du reste sujet à discussion, certaines revues ayant oscillé entre la formule du roman-photo et celle du ciné-roman-photo. Il reste aussi des magazines dont les « sources » n'ont pas encore été reconstituées, comme *Zatan, roi de la jungle* (ciné-roman-photo ou parodie photo-romanesque de Tarzan ?).

Film Horreur (Skandia, 1976)
Films du cœur, Les (Bozzesi, 1959-1967)
Films pour vous, Les (La Torraccia/Bozzesi, 1956-1964)
Hebdo Roman (Victory/Edisirio/Ponzoni, 1956-1960)
Jungle Film (Edisirio/Ponzoni, 1960-1968)
Miroir du cœur (éd. Edital, éd. Artima, 1959-1963)
Mon amour (Éditions Mondiales, 1958-1960)
Mon cœur (Mercurio, 1960)
Mon Film Spécial (Mon Film, 1957-1960)
Mon Film (Mon Film, 1960-1967)
Mon rêve (Mercurio, 1959)
Nous Deux Film (Éditions Mondiales, 1955-1963)
Nous Deux présente Aventures Actions (Éditions Mondiales, 1962)
Nous Deux présente Roman-Film Étoile (Éditions Mondiales, 1957-1962)
Nous Deux présente Roman-Film Série d'or (Éditions Mondiales, 1959-1960)
Nous Deux présente Roman-Film Vedette (Éditions Mondiales, 1959-1964)
Nous Deux Sélection (Éditions Mondiales, 1960-1963)
Nous Deux série illustrée : Film moderne (Éditions Mondiales, 1957-1960)
Pages d'amour (Ponzoni, 1963-1964)
Paras (Ponzoni, 1967)
Photo Aventures (Ponzoni, 1958-1967)
Photo Roman (Victory/Edisirio/Ponzoni, 1955-1964)
Quiproquo (Artima, 1964)
Récits du shérif, Les (Ponzoni, 1963-1967)
Roman d'amour (Victory/Edisirio/Ponzoni, 1961-1963)
Roman-Film Moderne (Éditions Mondiales, 1957)
Roman Film. Un film pour vous (La Torraccia, 1957-1962)
Roman Film Color (La Torraccia, 1958-1962)
Roman Film d'amour et d'aventures (La Torraccia, 1956-1962)
Star Ciné Aventures (Bozzesi, 1959-1973)
Star Ciné Bravoure (Bozzesi, 1961-1973)
Star Ciné Colt (Bozzesi, 1971-1973)
Star Ciné Cosmos (Bozzesi, 1961-1964)
Star Ciné Roman (Bozzesi, 1957-1965)
Star Ciné Vaillance (Bozzesi, 1962-1964)
Star Ciné Winchester (Comondial, 1969-1972)
Toi et moi (Mercurio, 1958-1962)
Votre Film (Bozzesi, 1962-1963)
Votre roman (Victory/Edisirio/Ponzoni, 1957-1963)
Wampir (Ponzoni, 1967-1970)
West, puis Western (Skandia, n.d.)
Western Aventures (Edisirio, 1962)
Western magazine (Ponzoni, 1966)

Comme le montre l'extrême prudence avec laquelle on donne ici ces premières indications, le ciné-roman-photo demeure une forme médiatique mal connue, tant par les spécialistes du roman-photo, le principal modèle du ciné-roman-photo, que par les chercheurs en études cinématographiques, qui l'ignorent complètement ou presque, une heureuse exception étant le volume *Contrebandes Godard 1960-1968*¹, reprise en fac-similé de l'ensemble des continuations imprimées, ciné-photo-romanesques et autres, des films de Jean-Luc Godard pour la période en question. Il n'est guère utile de revenir ici sur les raisons de ce manque d'intérêt. Celui-ci découle non seulement du mépris brutal, non dénué de misogynie, dans lequel on a longtemps tenu le roman-photo, mais aussi de la rapide disparition du genre, déjà largement

¹ Pierre Pinchon et Marie-Charlotte Calafat, *Contrebandes Godard 1960-1968*, Montreuil, éd. Matière, 2018. Cette publication complète la grande exposition du MuCEM sur le roman-photo (13 décembre-23 avril 2018, commissaires Frédérique Deschamps et Marie-Charlotte Calafat) et le catalogue *Roman-photo*, Frédérique Deschamps et Marie-Charlotte Calafat (dir.), Paris/Marseille, éd. Textuel/MuCEM, 2017.

« invisible » au moment du premier grand essor des études sur le cinéma à l'université, comme de l'absence de véritables archives, le ciné-roman-photo étant devenu objet de collection davantage qu'objet d'étude. Récemment, la situation a commencé à évoluer dans un sens plus favorable, d'abord en Italie, avec la donation de la collection privée du cinéaste Gianni Amelio à la cinémathèque de Turin, qui a produit une grande exposition et un remarquable catalogue sur la question¹ ; ensuite dans l'aire francophone, avec la reprise et la fusion de plusieurs collections de langue française à l'université (néerlandophone) de Louvain, qui prévoit plusieurs manifestations, en ligne comme hors ligne, autour du ciné-roman-photo, à partir de 2024, avec une série de partenaires européens².

Ces nouvelles recherches sur le genre partent de questions très diverses : analyse historique et sémiotique³, ou études du genre et culture des célébrités, par exemple⁴. Dans les pages qui suivent, on se propose d'aborder une question plus limitée, celle de la différence entre roman-photo et ciné-roman-photo, très concrètement dans une perspective qui est celle de l'archéologie des médias.

Cette question est importante pour deux raisons. Premièrement, elle s'attaque à la question de la spécificité du genre, incontestée mais difficile à cerner. Du point de vue du médium comme pratique sociale, le ciné-roman-photo se publie, se vend, s'achète et se lit autrement que le roman-photo. Cependant, vue de loin, la forme visuelle et narrative se distingue à peine des règles de la narration photo-romanesque, d'où sans doute la facilité avec laquelle on a pu ignorer longtemps le ciné-roman-photo comme une brève excursion privée de trop d'intérêt au sein de l'histoire plus longue du roman-photo, qui débute en 1947 et n'a jamais arrêté de se réinventer jusqu'à aujourd'hui⁵. En second lieu, elle permet aussi de relire l'histoire du roman-photo, « origine » du ciné-roman-photo, né lui aussi d'une autre forme médiatique, le « roman dessiné », dont l'appropriation n'est pas sans faire écho à ce qui se fera un peu plus tard avec la « remédiatisation⁶ » du roman-photo par le ciné-roman-photo. Telle relecture du passé, redevenu fluide au contact d'interrogations contemporaines, est typique de l'archéologie des médias⁷.

LES ORIGINES HYBRIDES DU CINÉ-ROMAN-PHOTO

Si on accepte aisément qu'un film n'est pas exclusivement projeté à l'écran, dans une salle dite *obscure* et sur un écran supposé *grand*, forme longtemps hégémonique mais aujourd'hui en rapide perte de vitesse, on ne peut qu'ajouter à cette pluralité de types d'exposition et de communication d'autres gammes et possibilités, certaines traditionnellement matérielles, par exemple sur papier, d'autres plus évanescences, comme le film « dont on se souvient » et qui pourrait fort bien être perdu de manière irrémédiable, sauf dans le souvenir des spectateurs (à l'instar d'une performance non enregistrée)⁸.

¹ Emiliano Morreale (dir.), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia et storie del cineromanzo*, Turin, Il Castoro, 2007.

² La collection, qui couvre plusieurs milliers de films, provient essentiellement des collections de Christophe Bier (Paris), Jacky Martel (Arras) et l'auteur du présent article, tout en devant énormément au soutien de l'éditeur et historien de l'édition populaire Philippe Capart (Bruxelles).

³ Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, Texas University Press, 2019.

⁴ Paola Bonifazio, *The Photoromance. A Feminist Reading of Popular Culture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2020. Cet ouvrage sur le roman-photo italien contient une longue section sur le ciné-roman-photo.

⁵ Pour plus de détails sur l'histoire du genre, voir Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 (édition revue et complétée).

⁶ Francisation du terme « remediation » introduit par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999.

⁷ Pour plus de détails théoriques et méthodologiques, voir Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006, et Thomas Elsaesser, « The 'Return' of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century », *Critical Inquiry* 39 (2), 2013, p. 217-246.

⁸ Victor Burgin, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books, 2004.

Le cinéma sur papier représente lui-même un éventail de modalités fort diverses, allant des affiches ou des photos de publicité aux comptes rendus et scénarios publiés, ou encore des articles illustrés sur le tournage d'un film aux utiles résumés offerts par les répertoires ou les analyses académiques, en passant par les cent et une formes de ciné-roman et de novellisation, les frontières entre ces derniers, genres indéfinissables s'il en est, étant particulièrement délicates à tracer¹. Dans le contexte plus précis des revues de cinéma grand public, il importe de rappeler avant tout la tradition de ce qu'il est convenu d'appeler le « film raconté² », soit des micro-novellisations d'un nombre réduit de pages et illustrées par quelques photogrammes ou photos publicitaires. Véritable phénomène d'édition et de société dans les années 1920 et 1930, voire au-delà, ces magazines, souvent des « petits formats », ne sont que rarement pris en considération dans l'étude des origines du ciné-roman-photo, presque toujours abordé à la lumière d'une comparaison avec le roman-photo – ce qui est, sinon une erreur, du moins une regrettable simplification. Il est nécessaire en effet de ne pas se concentrer d'emblée sur le seul examen des rapports entre roman-photo et ciné-roman-photo. Certes, le ciné-roman-photo peut se définir comme un roman-photo fait avec des photogrammes ou des photos de plateau³ de films existants. Pareille approche passe toutefois sous silence l'extrême variété de l'écosystème médiatique au sein duquel émerge le ciné-roman-photo vers 1955.

En fait, deux phénomènes s'observent, qui concernent à la fois le genre et ses modes de publication.

D'un côté, l'apparition, encore prudente au début, de plages ciné-photo-romanesques dans certains magazines féminins où le monde du cinéma et le roman-photo se taillaient jusque-là la part du lion. Un bel exemple serait la revue *Ciné-Révélation*, pionnière en la matière, qui change plusieurs fois de nom et de formule. Dans tous les cas, l'ascendant du modèle photo-romanesque demeure puissant : les ciné-romans-photos adoptent encore la formule du feuilleton, à l'instar du roman-photo qui se publie presque toujours sous forme de feuilleton, et les récits complets qui commencent à paraître sont en fait des nouvelles, plus proches du *digest* que du roman, généralement entre cinq et huit pages, sans doute pour ne pas bouleverser les attentes du lectorat des romans-photos, habitué à des livraisons faisant entre quatre et six pages hebdomadaires.

De l'autre, on note aussi l'enchaînement chronologique des deux formules, l'ancienne formule du cinéma raconté et la nouvelle formule du ciné-roman-photo, l'une et l'autre réalisées à partir des mêmes films. L'on trouvera ainsi en kiosque deux versions très différentes de *Pain, amour, ainsi soit-il* (1955, réalisateur Dino Risi), troisième épisode du triptyque *Pain, amour amour, etc.*, faisant suite à *Pain, amour et fantaisie* et *Pain, amour et jalousie* (respectivement 1953 et 1954, l'un et l'autre réalisés par Luigi Comencini)⁴. Le numéro 513 du magazine français *Mon Film* sort une version « film raconté », tandis qu'un peu plus tard deux revues italiennes, mais publiées en français, *Star Ciné Roman* et *Ciné Sélection*, offrent au public une version proprement ciné-photo-romanesque (voir fig. 1 et 2)⁵.

¹ Pour plus de détails, voir Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, 1983, et Jan Baetens, *La Novellisation, du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

² Voici en vrac quelques exemples de pareilles revues de films racontés : *Ciné Digest*, *Ciné roman*, *Mon roman cinéma*, *Mon ciné*, *Le Film complet*, *Les Films pour la jeunesse*, *Les Films du Far West*, *La Petite Illustration*, *Cinémonde*, *Ciné pour tous*, sans oublier *Mon Film* ou *Amor Film* (avant leur période ciné-photo-romanesque). Voir aussi le volume dirigé par Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle, *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019.

³ Sur la pratique ancienne, disparue dans les années 1960 seulement, d'enregistrer une « synthèse » de chaque plan tourné d'un film à l'aide d'une photographie de plateau documentant la scène rejouée sous forme de tableau vivant, voir Steven Jacobs, « The History and Aesthetics of the Classical Film Still », *History of Photography*, 34 (4), 2010, p. 373 - 386.

⁴ Rappelons qu'il y aura aussi un quatrième épisode (*Pain, amour et Andalousie* de Javier Seto), légèrement plus tardif et unanimement considéré comme une continuation artificielle et peu heureuse du premier cycle, chef-d'œuvre du « néo-réalisme rose » ouvrant la voie de la comédie à l'italienne.

⁵ C'est sans doute le succès populaire de ce film, avec Sofia Loren et Vittorio De Sica comme têtes d'affiche, qui explique la publication de deux versions ciné-photo-romanesques concurrentes presque simultanées. Si la reprise littérale d'un ciné-roman-



Fig. 1 : « Pain, amour, ainsi soit-il ! ... », *Mon Film*, n° 513, 20 juin 1956 (coll. particulière).



Fig. 2 : « Pain, amour et... », *Ciné Sélection*, 5^e année, n° 74, septembre 1962 (coll. particulière).

Lorsqu'on analyse ces deux phénomènes – à savoir la coexistence des deux formules au sein d'une seule revue, la métamorphose des revues de film raconté en revues de ciné-roman-

photo d'un magazine à l'autre est tout sauf rare, les mêmes éditeurs vendant le même produit sous différentes couvertures, la production de deux versions vraiment autonomes est moins répandue, mais pas exceptionnelle.

photo –, on constate d’abord qu’ils se chevauchent, ce qui paraît quasi inévitable, puis, de manière plus intéressante, que quelque chose se crée en même temps que quelque chose se perd.

Ce qui se crée, c’est évidemment une nouvelle forme médiatique, le ciné-roman-photo, qui se loge à l’intérieur du monde plus large du roman-photo, de loin le média le plus populaire de la première moitié des années 1950¹. Non seulement le ciné-roman-photo ressemble beaucoup au roman-photo, mais ce sont souvent les mêmes éditeurs qui publient l’un et l’autre des deux genres, transférant leur savoir-faire dans le domaine du roman-photo à la pratique émergente du ciné-roman-photo (la liste donnée au début de ces pages montre bien que les Éditions Mondiales, déjà leader de marché dans le domaine du roman-photo avec *Nous Deux*, étoffe son catalogue d’un nombre étonnant de magazines-sœurs spécialisés dans le ciné-roman-photo). Les symétries sont toutefois loin d’être parfaites, y compris sur le plan purement commercial : un numéro de ciné-roman coûte plus cher qu’un numéro de roman-photo, cependant qu’on évolue rapidement vers la formule du récit complet, ce qui encourage l’achat sélectif, au numéro, mais décourage l’abonnement et plus encore l’achat systématique, quasi compulsif de chaque nouveauté, attitude supposée typique du public du roman-photo (d’autres divergences, d’ordre formel, seront examinées dans quelques instants).

En même temps, il y a aussi quelque chose qui se perd, à savoir le lien entre ciné-roman-photo et film raconté. Cette disparition prend deux formes, l’une encore plus radicale que l’autre. On voit d’abord le recul du film raconté dans les magazines qui avaient toujours combiné plusieurs genres ou formes médiatiques du cinéma sur papier. Certaines revues continuent encore un peu à mélanger romans-photos et autres types de textes ou d’images évoquant le cinéma, mais la place du film raconté sera occupée de plus en plus par le ciné-roman-photo. Ensuite, et de manière plus brutale, après quelques brefs tâtonnements et oscillations, certaines revues spécialisées dans le film raconté, comme l’exemple déjà cité de *Mon Film*, basculent à la fin des années 50 du côté du ciné-roman-photo, quitte à revenir, une fois passée la vogue du ciné-roman-photo, à la formule antérieure. C’est ce qui arrive par exemple au magazine *Star Ciné roman*, créé pour surfer sur l’engouement pour le ciné-roman-photo mais obligé plus tard de se replier sur le film raconté. Solution du reste peu satisfaisante, puisque le retour du film raconté, sous une forme certes légèrement adaptée (on pourrait évoquer ici un cas de « remake » non pas d’œuvre, mais de genre), n’a pas sauvé le marché de ce type de magazines².

Ces observations laissent dégager quelques premières conclusions quant à la naissance du ciné-roman-photo.

Il est patent ainsi que le nouveau genre est bien moins nouveau qu’il n’y paraît. Le ciné-roman-photo est l’hybridation de deux autres formes médiatiques bien établies, dont l’une « envahit » l’autre : le roman-photo, clairement déterminant dans la formation du ciné-roman-photo, et le film raconté, qui cède largement – mais pas totalement – la place à la nouvelle formule, quitte à la reprendre dès que le ciné-roman-photo commence à montrer des signes d’essoufflement. Même dans les années où triomphe le ciné-roman-photo, le film raconté survit

¹ Les tirages des magazines leaders sont impressionnants, avoisinant les deux millions pour *Nous Deux*, par exemple. Le succès du genre sera ébréché, puis cassé par la pénétration de la télévision dans les foyers (cette explication n’est bien entendu pas la seule, car les années 1960 verront croître l’abîme entre le langage de plus en plus figé du roman-photo et les goûts rapidement changeants des nouvelles générations de lectrices mais aussi de lecteurs (contrairement à un lieu commun tenace, le roman-photo a toujours été lu par un pourcentage considérable d’hommes, voir Jan Baetens, « Le roman-photo : fait par des hommes, lu par des femmes ? », in *Focales*, n° 3, 2019. En ligne : « <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2500> »).

² Le ciné-roman-photo lui-même, genre populaire et « tous publics », différent des tentatives « art et essai » à naître bien plus tard, ne pourra se maintenir que comme produit de niche (western, horreur, guerre, pornographie), loin de son premier biotope, celui des revues féminines.

diversement, que ce soit à l'intérieur de toutes sortes de magazines ou dans de nouvelles publications indépendantes, par exemple du type « the making of »¹.

Au-delà de ces questions de genèse, il y a d'autres interrogations qui surgissent. La première de ces questions est relative aux rapports entre l'ancien et le nouveau média. En effet, s'il est remplacé en partie par le ciné-roman-photo, le film raconté continue à se maintenir et cette persistance influe sur la production comme sur la réception du nouveau genre, ne fût-ce qu'à travers la comparaison des images utilisées de part et d'autre. C'est ainsi que le ciné-roman-photo recourt fréquemment à une technique que le roman-photo, son soi-disant modèle, n'utilise qu'exceptionnellement, mais qui en revanche n'est pas rare dans le film raconté : l'insertion, non pas dans les marges paratextuelles mais au cœur même du récit fictionnel, d'images pleine page mettant en exergue les vedettes du film, de préférence dans des poses suggestives. De telles images sont visiblement destinées à redoubler *in vivo*, si on peut dire, les photos de célébrité *in vitro*, de type pin-up, qu'on trouve à l'intérieur ou dans les marges du film raconté. Ces échos d'autres formes de cinéma sur papier contribuent à problématiser le rapport supposé exclusif entre roman-photo et ciné-roman-photo.

La seconde question touche plus directement au roman-photo. On peut en effet se demander si le roman-photo, sans être pour autant le seul modèle du ciné-roman-photo, constitue vraiment le genre le plus approprié pour adapter un film à l'aide de séquences photographiques à légendes et phylactères. À première vue, la question paraît absurde, tellement les analogies entre roman-photo et ciné-roman-photo sautent aux yeux. Peu de lecteurs contesteront l'hypothèse d'un genre, le roman-photo, qui en « happe » un autre, le film raconté, pour y imposer ses propres caractéristiques, donnant ainsi naissance à une sorte de vassal médiatique, le ciné-roman-photo. Néanmoins, un regard plus attentif ne tarde guère à révéler que les deux genres sont aussi, du moins sur certains points, de « faux amis », ce qui n'aide pas peu à nuancer la vision stéréotypée du roman-photo comme cinéma du pauvre.

DU CINÉMA À LA PHOTOGRAPHIE

Que le roman-photo, qui n'est pas l'adaptation directe d'un scénario de film, relève du champ plus vaste du cinéma sur papier, est incontestable. Mais il serait faux d'en déduire que du point de vue esthétique et narratif, ses références fondamentales sont cinématographiques.

Revenons un instant sur l'histoire du roman-photo, qui ne va pas sans paradoxe. D'une part, il s'agit d'une nouveauté absolue, qu'on peut dater de manière précise : le roman-photo existe à partir du premier numéro de l'hebdomadaire *Il mio sogno*, le 20 juillet 1947². D'autre part, le roman-photo ne surgit pas dans un vide médiatique. Il représente la réponse, économiquement motivée, de l'industrie de la presse du cœur aux défis créés par une autre nouveauté, celle lancée le 29 juin 1946 par le magazine *Grand Hôtel*³ : le « roman dessiné » (fig. 3). Précédant de peu ce qui sera aux États-Unis les « romance comics », ce nouveau genre est une bande dessinée à tonalité mélodramatique et de style photoréaliste qui se présente comme la version imprimée d'un film qu'on croit « reconnaître » mais qui en fait est purement fictif. En réalité, le roman dessiné est une manière de réunir trois aspects ou rubriques de la presse féminine jusque-là séparés, à savoir le *feuilleton littéraire*, le monde du *cinéma*

¹ Voir Jan Baetens, « Writing "the making of", a new literary genre? », *Beyond the Limit of Representation: Cinema and Literature*, dans *Fictional Films*, Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino and Luca Zenobi (dir.), Brill-Rodopi, 2015, p. 37-48.

² Comme toujours il est possible de trouver des antécédents, mais qui au fond ne deviennent visibles qu'à partir de cette postérité, selon le mécanisme étudié par Borges dans son essai sur les « ancêtres » de Kafka, voir « Kafka et ses précurseurs », dans *Enquêtes et Autres Inquisitions*, Paris, Gallimard, trad. Paul et Sylvia Bénichou, 1952.

³ La revue française *Nous Deux*, qui commence à paraître en 1947, est initialement la version hexagonale de ce modèle italien. Sur l'histoire de cet hebdomadaire mythique, voir Sylvette Giet, *Apprendre la langue du cœur. Nous Deux 1947-1997*, Louvain/Paris, Peeters/Vrin, 1998, et Marion Minuit, Dominique Faber et Bruno Takodjerad, *Nous Deux présente la saga du roman-photo*, Paris, éd. Jean-Claude Gawsewitch, 2012.

(actualités, potins, photos), la *bande dessinée*. Son succès sera foudroyant, mais étonnamment court, puisqu'un an plus tard arrive déjà le roman-photo qui va rapidement se substituer à lui.



Fig. 3 : « Anime incatenate », *Grand Hôtel*, 1^{ère} année, n° 1, 1946 (coll. Particulière).

De prime abord, le roman-photo se lit comme le double photographique du roman dessiné – un double commercialement plus intéressant, car moins cher à produire et capable de toucher le grand public séduit par la modernité de l'image photographique. On peut avoir l'impression que le roman-photo se rapproche davantage du cinéma que le roman dessiné. Ce dernier fait tout pour se faire prendre pour un film sur papier, notamment en plagiant pour le visage de ses protagonistes les photos de célébrités, mais la nature dessinée de ses images le garde à une distance certaine de ce modèle imaginaire (et plus il est « mal » dessiné, ce qui n'est pas rare, plus il sera évidemment difficile de sauver les apparences). Or, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, ce n'est pas la proximité avec le langage cinématographique que va rechercher le roman-photo.

Dans un premier temps – celui de la coexistence, c'est-à-dire de la *concurrency*, entre roman dessiné et roman-photo –, les deux genres étaient publiés par des revues différentes¹ et les images du nouveau média, le roman-photo, s'alignent encore fortement sur celles de l'ancien média, le roman dessiné. D'abord, beaucoup de photos sont retouchées, parfois grossièrement, ce qui tire la photo du côté du dessin. À cela s'ajoute que la mise en page « dynamique », puis l'insertion des parties textuelles copient ce qu'on trouve dans les bandes dessinées de l'époque. Enfin les thèmes et personnages des premiers romans-photos sont également inspirés des lieux communs du roman dessiné (notamment dans le goût d'un orientalisme très kitsch – on sait que les années 50 sont une période faste pour le genre du péplum, voir fig. 4) ; on est encore loin du réalisme « populiste » du roman-photo ultérieur.

¹ Les revues qui sont considérées aujourd'hui comme les publications phare du roman-photo, soit *Grand Hôtel* en Italie et *Nous Deux* en France, ont mis des années avant d'accueillir le nouveau roman. L'une et l'autre ont d'ailleurs continué à miser sur le roman dessiné jusqu'à la fin des années 50.

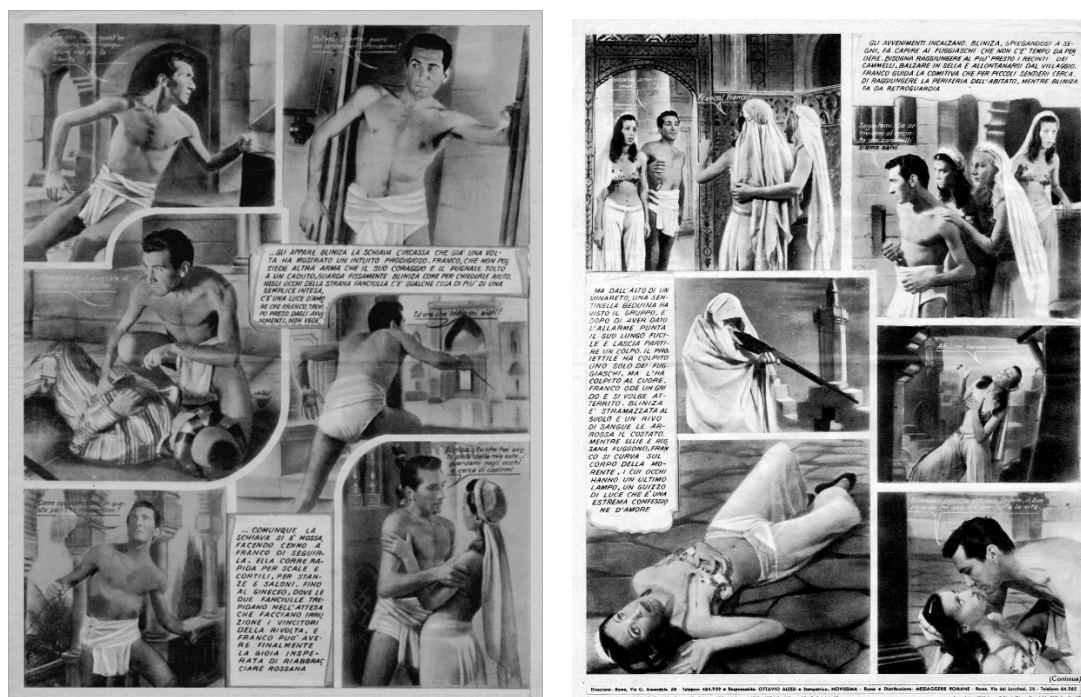


Fig. 4 : « Le vie dell'amore », *Il mio sogno*, 2^e année, n° 1, 4 janvier 1948.¹ (coll. particulière).

Même après l'érosion du roman dessiné, qui survit encore jusque vers 1960 mais toujours en marge du nouveau genre dominant, le roman-photo ne se tourne nullement vers le cinéma. Il construit peu à peu son propre langage et sa propre esthétique, qui ne cherchent pas à rivaliser avec le cinéma. C'est en revanche la fixité photographique qui devient la norme, tant au niveau du montage (l'arrangement séquentiel se coule dans des grilles relativement fixes) qu'à celui du jeu des acteurs (la pose, le figement des corps, le caractère rigide et artificiel des rares photos d'action ont fait l'objet d'innombrables critiques, qui passent toutefois à côté du fait que l'horizon du roman-photo est moins le cinéma que la photographie). Une page typique de roman-photo est avant tout une série de variations sur le portrait, particulièrement le visage des acteurs, soit seuls, soit en couple, de manière à permettre à la fois une circulation très libre du regard sur la page. Le récit passe par le texte, l'identification imaginaire aux personnages passe par les photos, toujours mêmes et toujours autres, ce qui est une bonne façon de renouveler et partant de faire durer un des grands plaisirs qu'on trouve dans le roman, dont les héros et héroïnes ne sont plus des sosies des vedettes hollywoodiennes, comme c'est encore le cas dans le roman dessiné, mais des êtres relativement ordinaires, en qui le public peut se projeter sans la moindre difficulté. Le succès du roman-photo est impossible à comprendre sans l'acceptation de ces mécanismes d'identification, bien plus faciles à obtenir à travers le langage « pauvre » de ce média.

LE RETOUR DU CINÉMA ?

S'il n'est pas facile, hors contexte, de distinguer une page de roman-photo et une autre de ciné-roman-photo, il n'est pas absurde de formuler comme hypothèse de recherche que le ciné-

¹ Les cinéphiles n'auront pas trop de mal à identifier ici le type de créations photo-romanesques parodiées par Fellini dans *Le Cheik blanc* (1952), continuation fictionnelle du reportage de Michelangelo Antonioni sur le monde du roman dessiné et du roman-photo, *L'amorosa menzogna* (1949), disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=1oMv4uIVNI8>. Il est significatif de noter qu'Antonioni ne semble faire aucune distinction entre roman dessiné et roman-photo, présenté comme une innovation interne au genre du roman dessiné.

roman-photo relèverait fondamentalement du désir de réintroduire dans le langage du roman-photo, genre dominant dans la presse du cœur des années 50 ce qui s'est perdu au moment du passage du roman dessiné au roman-photo : la référence à l'image mobile et à l'imaginaire du cinéma. Hypothèse plausible, pour des raisons on ne peut plus banales, qui tiennent au statut des images, toutes empruntées à de vraies photos de cinéma, et aux particularités techniques de la publication en revue, qui dépasse le mode du feuilleton tout en soulignant le lien entre case et écran. D'un côté, le ciné-roman-photo évolue vite vers une forme de publication « autonome », le récit complet long, en moyenne autour de cinquante pages. Découper un film sur papier en épisodes hebdomadaires, comme cela se fait généralement pour le roman-photo, n'aurait pas beaucoup de sens, la fin de l'histoire étant déjà connue même par celles et ceux qui n'auraient pas – ou pas encore – vu le film adapté (certes, on pourrait en dire autant des romans-photos qui adaptent les classiques de la littérature, mais le « résumé » de ces livres, dont les détails sont moins connus du grand public, ne fait pas l'objet de comptes rendus largement diffusés comme dans le cas d'un film). De l'autre, le ciné-roman-photo s'interdit également les petites fantaisies de mise en pages dont se sert le roman-photo pour varier un petit peu sur la monotonie de sa grille de 2 x 3 ou 3 x 4 photos par page.

Sur beaucoup d'autres points, toutefois, l'ascendant du roman-photo sur le ciné-roman-photo demeure massif. Cela vaut, bien entendu, pour les deux caractéristiques qu'on vient de mentionner. L'évitement d'un excès de variations sur la grille fait du ciné-roman-photo une sorte de roman-photo plus conventionnel encore, tandis que le rejet du feuilleton ne fait jamais perdre de vue que le ciné-roman-photo paraît toujours en magazine, et même en des magazines que rien ne sépare des publications de roman-photo : même format, même éditeur, même paratexte, même lieu de vente, etc.

L'influence du roman-photo ne s'arrête cependant pas là. Deux autres traces hautement visibles, car systématiques, en témoignent. Premièrement, la gestion des rapports entre textes et images. À l'instar de ce qui se passe dans le roman-photo, le ciné-roman-photo opte pour un système qui s'appuie sur la combinaison de légendes et de bulles et qui, fait plus marquant encore, ne permet pas que les photos restent privées de textes toujours de longueur plus ou moins comparable. De là des acrobaties parfois amusantes : on ajoute du texte là où la source cinématographique est muette ou uniquement musicale ; on réduit le texte quand le film de départ est trop volubile pour pouvoir se reproduire intégralement (même en tenant compte du fait que les dialogues sont toujours simplifiés et raccourcis, un peu comme dans les sous-titrages d'un film qu'on passe en version originale). Deuxièmement, l'orientation générique et idéologique. Le répertoire des films adaptés montre que le ciné-roman-photo est capable d'accueillir et de traiter n'importe quel genre cinématographique. Toutefois, dans le domaine des revues grand public le transfert ne s'effectue jamais de façon neutre. Aussi les magazines de ciné-roman-photo n'ont-ils pas peur de manipuler les films pour les tirer du côté du mélodrame, souvent dans une perspective très moralisatrice, par exemple à l'aide d'une voix *off* spécialement créée à cet effet. Ils superposent ainsi aux œuvres originales un cadre idéologique « approprié », c'est-à-dire compatible avec les positions idéologiques des magazines et les croyances supposées de leur public¹.

Enfin, et de façon plus étonnante encore, le ciné-roman-photo renchérit sur le roman-photo sur le plan proprement visuel. Les photogrammes et photos de plateau ne sont en effet pas choisis en fonction de leur capacité à simuler le dynamisme des images cinématographiques. Le propos est au contraire de s'éloigner le moins possible des cases du roman-photo. Les auteurs du ciné-roman-photo, presque universellement anonymes, sélectionnent des images « posées »,

¹ Il serait imprudent de croire toutefois, de nouveau sous l'influence d'un cliché hélas durable, que ce message est toujours conservateur. Comme l'a bien montré Sylvette Giet, *Apprendre la langue du cœur* (*op. cit.*), le rôle du roman-photo (et par extension du ciné-roman-photo – sujet qui n'est le sien dans son étude) dans l'émancipation de la femme a été tout sauf négligeable.

sans trop d'animation, et les séquences qu'ils montent reproduisent moins une suite actionnelle qu'une série de variations sur le portrait ou le buste des comédiens, sans reculer devant la répétition des mêmes photos, comme on le remarque dans cet exemple tiré d'*Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, Gaumont, 1958 ; fig. 5) :



Fig. 5 : « Ascenseur pour l'échafaud », *Mon Film*, n° 681, octobre 1960 (coll. particulière).

Toutefois, le caractère photo-romanesque plutôt que cinématographique du langage du ciné-roman-photo – le contenu, bien entendu, est différent et il n'y a jamais tromperie sur la marchandise – n'empêche pas de signaler quelques critères permettant de reconnaître auquel des deux genres on a affaire. Les éléments les plus décisifs ont évidemment à voir avec ce qui disparaît typiquement lorsqu'on se penche sur une seule image ou une seule page : le paratexte et, plus généralement, le support de la publication. Puisque le ciné-roman-photo, à quelques exceptions près, paraît toujours dans des revues hautement standardisées, le contact le plus superficiel révèle tout de suite que le récit en question n'est pas un roman-photo. Qui plus est, la plupart des ciné-romans, ceux en tous cas publiés par des éditeurs français (il en va autrement pour certaines importations italiennes) disposent d'un cadre paratextuel bien fourni, qui dissipe tout malentendu. Mais il est aussi des critères internes, qu'on doit mobiliser quand les indications paratextuelles font défaut (ou que, bien entendu, on ne reconnaît pas les acteurs des œuvres adaptées). Plusieurs de ces caractéristiques ont déjà été signalées, comme la longueur du récit (plus exactement du récit complet, non découpé en feuilleton), la répétition des mêmes photographies ou encore l'utilisation d'une mise en pages très normalisée. D'autres concernent les détails matériels des images. À la différence des images du roman-photo, celles du ciné-roman-photo ont généralement des décors plus riches, un fond bien éclairé et des effets de profondeur, quand bien même on y trouve aussi très peu d'images panoramiques (à l'instar du roman-photo, le ciné-roman-photo privilégie les plans moyens et davantage encore les gros plans). Et contrairement au roman-photo, le ciné-roman se plaît fréquemment à briser, soit au début soit à la fin de chacune de ses pages, le groupement des photos thématiquement et

visuellement similaires par l'insertion d'une image qui se détache un peu du reste de la page (voir aussi fig. 5, qui offre deux variations, l'une visuelle, l'autre textuelle, sur ce mécanisme).

À SUIVRE

Pratiques populaires longtemps tenues pour méprisables, le roman-photo et le ciné-roman-photo ont l'avantage d'offrir à la recherche un champ largement en friche, à même de faire reprendre à zéro certaines questions sur le concept de « cinéma sur papier ». De cette rapide comparaison entre les deux genres, on peut retenir déjà une double conclusion. La première concerne l'analyse des genres mêmes, qu'il n'est plus possible de considérer comme deux formes de la même structure de base. Certes, roman-photo et ciné-roman-photo ont beaucoup en commun, mais ce qui les sépare est plus fondamental. La seconde est en rapport avec l'histoire des médias et la nécessité d'inscrire tant le roman-photo que le ciné-roman-photo au carrefour de plusieurs séries culturelles où interviennent entre autres les différences et analogies entre cinéma et littérature, entre diffusion en salle et diffusion en kiosque, entre feuilleton et récit complet, entre mélodrame et aventure, entre culture des célébrités et imaginaire populaire, et ainsi de suite. Il faut espérer que la redécouverte progressive de ces matériaux oubliés ou négligés permettra également de revenir sur ces questions qui ne sont pas l'apanage des productions culturelles plus légitimes.

Jan BAETENS (KU Leuven)

LES AUTEURS DE ROMANS-PHOTOS SONT-ILS DES CINÉASTES ?

L'une des caractéristiques du roman-photo est sa plasticité, ou plus exactement sa porosité avec d'autres formes et médiums. Littérature ou cinéma ? Bande-dessinée ou photographie ? Ciné-roman ou roman dessiné ? Le roman-photo, largement méconnu et peu considéré, semble condamné à être le jouet de comparaisons incessantes qui tentent, chacune avec la conscience de son imperfection, d'approcher de façon asymptotique ce qui serait une hypothétique essence du genre.

Les réflexions qui suivront ne dérogeront pas à cette tendance, et cela même si le corpus considéré est limité et ne se veut sans doute pas complètement représentatif du genre. Il s'agira en effet de s'intéresser aux relations entre roman-photo et cinéma. Il ne sera pas question ici des ciné-romans ni même des ciné-romans-photos, que Jan Baetens a déjà exemplairement étudiés (on pense à son texte consacré aux ciné-romans-photos adaptés d'*Ascenseur pour l'échafaud*¹). On n'envisagera pas vraiment non plus ces relations d'un point de vue sémiotique, ce qui impliquerait une comparaison des propriétés respectives des « langages » ou « moyens d'expression » de l'un et l'autre objet. Je souhaiterais plutôt réfléchir aux questions d'auctorialité dans lesquelles le roman-photo est pris, notamment en tant que forme complexe, plurimédiale, impliquant plusieurs intervenants et relevant, dans la majorité de ses occurrences, de la culture médiatique populaire. Posons la question de façon volontairement brutale et directe : les auteurs de romans-photos sont-ils des cinéastes ?

Une telle question repose sur plusieurs éléments implicites. D'une part, cela présuppose que les auteurs de romans-photos soient bel et bien identifiables, qu'ils puissent être clairement désignés et nommés. D'autre part, formuler une telle interrogation implique de faire du roman-photo une forme qui dérive assez directement du cinéma, ou du moins une forme qui exploite l'une des virtualités de l'art cinématographique en général, si l'on considère que ce dernier est une expression qui prend des voies multiples et diverses (la fiction, le documentaire, la série, la publicité filmée, le clip, diverses formes télévisuelles...). Enfin, employer le terme de « cinéaste », ou même dans un moindre degré ceux de « réalisateur » voire de « metteur en scène », revient à nimber certains intervenants sur un roman-photo d'une auctorialité spécifique qui participe directement de la légitimation de cette forme.

Si la question se pose, c'est aussi, tout simplement, parce que nombre de concepteurs de romans-photos se baptisent comme tels. On pourrait d'ores-et-déjà citer Hubert Serra, qui a été aux commandes de près de 800 romans-photos et qui parle justement de son métier de « réalisateur » pour désigner son activité ; il a d'ailleurs pu être surnommé le « Cecil B. de Mille du roman-photo² », dans une comparaison éloquente. De même, dans *La Saga du roman-photo*, Dominique Faber, Marion Minuit et Bruno Takodjerad consacrent plusieurs paragraphes et plusieurs pages à ceux qu'ils nomment des « réalisateurs » : du côté italien, Massimo Tonna et sa carrière à « 3000 tournages » à raison de « dix romans-photos par mois », Carlo Micolano, Giovanni Lunardi, Anselmo Marcelli ou encore Piero Orsola ; du côté français, Bruno Gasparini, Nicolas de Ferran et Frédéric Poletti³. De façon plus rare, certains auteurs de roman-photo viennent aussi du cinéma : un exemple-phare est Edward Lachman, « metteur en scène »

¹ Jan Baetens, « *Ascenseur pour l'échafaud* en images fixes, Louis Malle en roman-photo », dans Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), dossier « Écrire après le cinéma », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019, p. 57-73.

² Voir Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2010, p. 37.

³ Dominique Faber, Marion Minuit et Bruno Takodjerad, *La Saga du roman-photo*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch, 2012, p. 190-193 et p. 219-221.

de *Chausse-trappes*¹, qui est initialement un très important chef-opérateur américain, ayant travaillé pour Werner Herzog, Wim Wenders, Paul Schrader, Steven Soderbergh, Robert Altman, Todd Haynes, Ulrich Seidl, etc. Il est d'ailleurs étonnant que sa page Wikipédia, fort complète sur sa filmographie, ne mentionne pas du tout *Chausse-trappes*, comme si cela était une expérience bien trop confidentielle et marginale² !

PROXIMITÉS RÉFÉRENTIELLES ET ESTHÉTIQUES

On peut commencer par quelques rappels étymologiques et historiques sur les termes du débat, puisque la question est pour partie terminologique. On sait que celui de « cinéaste », dérivé de l'italien *cineasta*³, a émergé à la faveur des avant-gardes cinématographiques de la fin des années 1910 et du début des années 1920, notamment grâce à Louis Delluc⁴. « Cinéaste » a pour but d'élever la figure ainsi désignée au rang d'artiste à part entière, au service d'un nouvel art autonome, non subordonné aux arts établis existants. Celui de « réalisateur », qui émerge aussi vraisemblablement dans les années 1910, insiste sur le rôle de celui qui met en image – au sens de faire « passer au réel » – un scénario : celui qui donne chair – avec des acteurs, des lumières, des décors – à ce qui n'était jusqu'alors que des mots. Mentionnons, enfin, le terme de « metteur en scène » ; initialement réservé au champ théâtral, il a d'ailleurs pu être employé par certains, en référence à ce sens originel, pour dévaloriser le travail des cinéastes et pointer sa subordination au texte scénaristique : parler de metteur en scène permettait de réserver l'auctorialité aux auteurs-écrivains et auteurs-scénaristes, afin de minimiser l'apport des réalisateurs. Ce sont les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, et notamment Jacques Rivette dans des textes comme « L'âge des metteurs en scène⁵ », qui ont choisi d'utiliser ce terme en renversant sa faiblesse en force et en faisant de la « mise en scène » la tâche créatrice principale voire unique, et surtout fondamentale, dans l'élaboration d'un film. La mise en scène est le procédé dans lequel et par lequel se révèle la singularité d'un point de vue, l'originalité d'un créateur.

Ceci étant rappelé, on débutera en mentionnant et en examinant le présupposé principal et nécessaire à notre approche : les relations de proximité entre roman-photo et cinéma. Nombreux sont les critiques et théoriciens qui en ont fait, de façon plus ou moins nuancée, le constat. Il est en effet difficile de considérer et de penser le roman-photo sans convoquer le cinéma, qui fonctionne comme un « hypergenre », ainsi que Martine Lavaud l'écrit dans la présentation de ce volume. Depuis sa naissance à la fin des années 1940, le roman-photo s'est très souvent positionné par rapport au cinéma, voire s'est nourri du cinéma, ainsi qu'en témoignent certaines revues qui ont pu initialement faire place à l'objet, comme les bien nommées *Bolero Film* ou *Festival Film*. Comme Jan Baetens a pu le rappeler, le roman-photo est d'ailleurs, en bonne partie, issu d'une forme antérieure, le ciné-roman, la translation de l'un à l'autre ayant néanmoins nécessité une autre étape, celle du roman dessiné. Le théoricien va jusqu'à parler de « cannibalisation⁶ » du cinéma par le roman-photo dans ses premières années. Plus généralement, ce sont de multiples emprunts au septième art, à de multiples niveaux, qu'a réalisés le roman-photo : on pense bien sûr, concrètement, aux stars du grand écran qui se retrouvent en vedettes des pages de magazines, mais aussi à des phénomènes de reprises génériques : le mélodrame, la romance, le film noir et le film policier, le film en costumes, etc.

¹ Edward Lachman et Elieba Levine, *Chausse-trappes*, Paris, Minuit, 1981.

² Voir la notice « Edward Lachman » sur la célèbre encyclopédie participative en ligne – URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Edward_Lachman [consulté le 3 janvier 2023].

³ « Cinéaste » a été pendant un temps en concurrence avec le terme d'« écraniste » (ce fut par exemple le choix de Ricciotto Canudo) avant de s'imposer peu à peu.

⁴ Louis Delluc, *Cinéma & Cie*, Paris, Cinémathèque Française, 1986 [Grasset, 1919].

⁵ Jacques Rivette, « L'âge des metteurs en scène », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.

⁶ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 22.

Les univers référentiels, leurs codes et leurs motifs, sont ainsi en partage entre les deux médiums et sollicitent, ou mobilisent, chez les lecteurs des romans-photos, une connaissance précédemment acquise sur le grand écran – en dépit, bien souvent, d’une économie de production réduite (volontairement ou non), qui utilise ces motifs sous une forme minimaliste, comme signes plutôt que comme équivalents comparables. Si le roman-photo populaire a souvent lorgné du côté du mélodrame et de la romance (avec parfois, il est vrai, un détour par le *soap* télévisuel et le fonctionnalisme plat de sa scénographie), plusieurs romans-photos plus ambitieux voire plus expérimentaux font signe vers d’autres genres cinématographiques. Ils renvoient davantage au film noir – par exemple *Allo, Freddy ?* d’Emmanuel Hocquard ou *Fugues* de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters¹, avec ses récits de filatures enchâssées, ses valises mystérieuses, ses personnages de commanditaires inquiétants – voire, plus précisément encore, aux codes et à l’esthétique du film noir indépendant américain des *seventies*, frayant avec l’atmosphère des œuvres du Nouvel Hollywood, comme dans *Chausse-trappes*, mis en scène par Edward Lachman.

Mais les relations entre roman-photo et cinéma ne sont pas seulement référentielles. Les points communs sont aussi d’ordre esthétique. Dans *La Saga du roman-photo*, on trouve par exemple cette citation étonnante : « Sur un tournage, outre les acteurs, trois personnes sont présentes : le réalisateur, le photographe et la maquilleuse, qui fait souvent office de coiffeuse. Seul le réalisateur est spécialisé dans le roman-photo. [...] Finalement, par rapport au cinéma, il ne manque que le son²... » Le roman-photo serait-il donc du cinéma « simplement » privé de son, les phylactères palliant l’absence de bande sonore ? De même, Marie-Charlotte Calafat, commissaire de l’exposition sur le roman-photo au MUCEM en 2017, a pu dire que « *ce ne sont pas simplement des cases, mais du cinéma en 2D*³ ». Il va de soi que ce genre d’affirmations est plus que contestable ; néanmoins, elles pointent le fait que les deux médiums travaillent globalement sur un matériau similaire, à travers des moyens d’expression comparables. En effet, le roman-photo et le cinéma (hors cinéma d’animation) s’élaborent à partir d’un univers profilmique constitué par des éléments de la réalité empirique plus ou moins réagencés : acteurs en chair et en os, décors, lumières, costumes, accessoires, dont la présence est captée par le prisme de l’enregistrement photographique. Roman-photo et cinéma nécessitent également une certaine organisation de cet univers profilmique, organisation qui préside ensuite à l’enregistrement lui-même, selon une série de choix d’ordre esthétique : découpage de l’action et cadrages principalement. À ce titre, je rejoins complètement les analyses de Jan Baetens qui précise, dans *Pour le roman-photo*, que l’élaboration de ces objets s’oppose assez frontalement à la conception commune et majoritaire de la photographie, conception qu’il appelle, avec plusieurs précautions d’usage, une conception « bressonienne », du nom d’Henri Cartier-Bresson. La photographie comme saisie d’un instant, d’un *kairos*, éclat que le photographe, à l’affût, repère et capte au vol ; dans ce cas, la photographie est alors au service d’une bribe de réalité prise sur le vif, sans réflexion préalable et programmatique⁴. Il va de soi que cela contredit largement ce que je disais auparavant : le roman-photo, y compris lorsqu’il présente un versant documentaire, nécessite bien une réflexion et une organisation préalable à l’enregistrement photographique, le « clic » de l’appareil ne venant que parachever tout un agencement antérieur – là où le déclenchement photographique bressonien représente presque à lui seul le travail à accomplir. Au contraire, le roman-photo exige bien une mise en scène, c’est-à-dire la construction artificielle des conditions du déroulement d’une fiction, en vue de son enregistrement et de sa communication à un public. « Artificialité » qui rompt avec la sorte

¹ Emmanuel Hocquard, *Allo Freddy ?*, Marseille, CIPM, 1996 ; Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Fugues*, Paris, Minit, 1983.

² *La Saga du roman-photo*, op. cit., p. 236.

³ Citée dans « Roman-photo : remise au point », 1^{er} juillet 2019, URL : <http://www.lm-magazine.com/blog/2019/07/01/roman-photo-2/> [consulté le 4 janvier 2023].

⁴ Voir *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 131-134.

de pure disponibilité au réel qui est au cœur de l'idée bressonienne de la photographie. Roman-photo comme film de cinéma réclament un processus de tournage, seul à même de mettre en forme la *fiction* pré-écrite par le scénario (parfois complété par un *story-board*). Point de scénario, point de tournage et surtout point de fiction, au contraire, chez Cartier-Bresson, mais au contraire la croyance en la toute-puissance du réel, dont le photographe parviendrait à saisir certaines des épiphanies.

À ces différents éléments s'ajoute la question, centrale, de la mise en série des images, de la séquentialité. Le roman-photo comme le film se fondent sur ce principe narrativo-esthétique. Les images du premier fonctionnent et prennent sens par leur agencement, par leur ordonnancement, au sein d'un ensemble d'autres images. Elles réclament ainsi un travail de montage, qui est d'ailleurs mis en avant par les créateurs de romans-photos. Même si les éléments montés et séquencés ne sont pas exactement de même nature (on y reviendra), l'opération intellectuelle comme concrète est comparable avec celle à l'œuvre dans le cinéma. Le roman-photo procède bien par raccords microstructuraux d'une photographie à l'autre (raccords dans l'axe, raccords-regards, raccords-mouvements...) et par raccords macrostructuraux (ceux qui créent les liens entre les séquences), de la même façon que le film enchaîne les plans dans une séquence comme les séquences entre elles. Dans les deux cas, la séquentialité produit autant une narration que divers effets de sens, de nature intellectuelle comme émotionnelle.

DES DIFFÉRENCES IRRÉDUCTIBLES

Bien sûr, des différences notables, voire décisives, sont également à mentionner, qui contribuent à spécifier chacun des deux médiums. Outre l'évidente question de la bande sonore, il y a aussi celle du support de diffusion et, plus largement, de l'expérience spectatorielle. Le roman-photo implique une réception individuelle, silencieuse et sans temporalité imposée, qui s'apparente à la lecture, là où le cinéma, dans son dispositif originel et classique, réclame une vision en collectivité et, surtout, une vision avec une continuité et une temporalité imposées – qui sont évidemment celles de l'objet filmique lui-même et de son minutage interne. Mais l'une des différences les plus massives est évidemment la question du temps et de la durée des images elles-mêmes. Même si des photographies peuvent bien sûr être porteuses de temps, *a fortiori* dans des procédés de mises en série et de constructions narratives, ces temporalités sont toujours indirectes, relevant de la réception et de l'interprétation. Si l'on se place à l'échelle des unités de base constituant chacun de ces objets, les photographies du roman-photo restent des instantanés, dépourvues en elles-mêmes de durée, *stricto sensu*, même quand le temps de pose a été allongé. Au contraire, le film est, pour le dire vite, constitué de plans qui sont autant de blocs de durée et qui se déroulent selon un flux continu¹ : Vincent Amiel et José Moure parlent du plan cinématographique comme, entre autres caractéristiques, d'« une portion de temps qui se mesure en termes de durée [...] »². Cette mesure s'appliquant aussi bien pendant le tournage que pendant le visionnage. Cela n'est pas le cas pour la photographie au sens commun du terme, notamment celle qui se pratique dans le cadre du roman-photo – la photographie n'étant finalement, ici, qu'une image arrêtée, représentative d'une portion de temps que le lecteur doit reconstituer et imaginer lui-même, grâce à son propre savoir, sa propre capacité de reconstitution narrative et grâce à la séquentialité des images. Alain Robbe-Grillet le dit à sa manière dans la préface de *Chausse-trappes*, malicieusement intitulée « Pour un roman-photo » : « Ses images, catégoriquement coupées les unes des autres et ordonnancées avec rigueur, affirment leur immobilité comme leur mutisme. Chaque cadrage est un pur instant

¹ Un « bloc d'espace-temps fictif construit par le film », écrit Emmanuel Siéty (*Le Plan. Au commencement du cinéma*, Paris, Nathan-Cahiers du cinéma, 2001, p. 47).

² Vincent Amiel, José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 135.

du récit, sans durée mais figé pour toujours [...]. » Il va même jusqu'à invoquer la « précision » des images du roman-photo, qui évitent les « formes aussitôt nées que déjà évanouies » de la projection cinématographique¹. La fixation et la précision de l'image photographique (que l'on peut détailler, prendre le temps d'observer) s'opposent au flux inarrêtable des images filmiques.

Toutefois, roman-photo et cinéma, en dépit de ces différences structurelles majeures, s'appuient et travaillent sur un matériau similaire, bâtissent des fictions nécessitant une organisation séquentielle et, surtout, une mise en scène programmée, organisée. On pourrait même se demander si, à ce titre, le roman-photo n'appartiendrait pas, comme le cinéma lui-même bien entendu, à ce que le critique et théoricien Patrice Blouin a pu nommer les « champs de l'audiovisuel » et, notamment, au sein de ces « champs » divers et connectés, le champ précis du « scriptural », qui recouvre autant les feuilletons illustrés, la série des *Fantômas* ou des *Vampires* de Louis Feuillade, que les blogs et certains sites internet d'aujourd'hui – c'est-à-dire des lieux où se créent des rapports entre texte et images mais aussi, « plus fortement, entre presse et cinéma », à travers lesquels l'histoire de la mise en scène s'apparente aussi à une « histoire de la mise en page² ». Après tout, André Malraux lui-même n'avait-il pas pour projet, à l'orée des années 1960, de créer un service des Archives audiovisuelles, qui réunirait et conserverait les films de cinéma, les programmes de télévision *et même* les clichés photographiques ?

« RÉALISATEURS » DE ROMANS-PHOTOS ?

Peut-on, alors, si l'on accepte l'inclusion du roman-photo dans les champs de l'audiovisuel, aller jusqu'à assimiler les concepteurs de celui-ci à des cinéastes ? Question corollaire : comment aborder en conséquence le problème de l'auctorialité à l'œuvre dans le roman-photo en général ? Dans les faits, on constate qu'il n'y a pas de complète unanimité dans la dénomination des auteurs de roman-photo. Si l'on a déjà vu que certains revendiquaient le statut de « réalisateurs », ou étaient baptisés comme tels, d'autres cas de figure se présentent, ce qui montre bien la difficulté de définition du genre lui-même, sa plasticité, sa capacité à emprunter à telle ou telle forme d'expression. Autant les termes de « réalisateur », de « metteur en scène » et de « cinéaste » ne posent plus du tout problème dans la sphère propre du cinéma (ce qui n'a pas toujours été le cas), et ne sont plus concurrencés par d'autres terminologies, autant les concepteurs de roman-photo ne sont pas désignés de manière fixe. Les « génériques » présents dans le péri-texte témoignent de cette instabilité. Celui de *Fugues aossice* Marie-Françoise Plissart au poste de la « Photographie » ; de même pour celui de *Droits de regards*, là encore avec Marie-Françoise Plissart dans la même fonction³. Dans le cas de *Chausse-trappes*, la page intérieure de titre mentionne Edward Lachman comme responsable de la « Mise en scène » ; mais le générique final imprimé à la page 169 précise la chose en attribuant à Lachman les tâches suivantes : « Mise en scène, photographie, adaptation et montage ». Dans les grands romans-photos d'Hubert Serra, comme *Les Hauts de Hurlevent* ou *Madame Bovary*, publiés dans *Femmes d'aujourd'hui*, Serra se voit bien, en revanche, attribuer le poste de la « réalisation⁴ ».

Il faut donc se demander si, au-delà de ce flou terminologique, le travail de conception du roman-photo peut être assimilé à un travail de mise en scène *cinématographique* en tant que tel. Dans l'abécédaire qui clôt l'ouvrage *La Saga du roman-photo* et qui est censé expliciter la fabrication des romans-photos du magazine *Nous Deux*, les trois auteurs font bien figurer une entrée « réalisateur », qu'ils développent avec ces mots :

¹ *Chausse-trappes*, op. cit., p. II.

² Patrice Blouin, *Les Champs de l'audiovisuel*, Paris, Éditions MF, coll. « Invention », 2017, p. 162.

³ Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Paris, Minuit, 1985.

⁴ Hubert Serra (réal.), *Les Hauts de Hurlevent*, dans *Femmes d'aujourd'hui*, n° 1454-1478, mars-août 1973 ; *Madame Bovary*, dans *Femmes d'aujourd'hui*, n° 12-28, 20 mars-10 juillet 1979.

Véritable chef d'orchestre, le réalisateur a l'œil sur le moindre détail. Bien avant le tournage, il a l'intégralité du roman-photo en tête, il sait où les scènes seront tournées et par quels acteurs. Il ne s'agit pas de perdre de temps le jour J, tout est minuté. Il dirige le photographe – son double –, coache les acteurs, veille aux accessoires, au stylisme... Il donne le rythme, il insuffle une énergie¹.

Si l'on passe sur la phrase finale, plutôt impressionniste, force est de constater que le reste de la définition se rapproche clairement du travail d'un réalisateur de film. La métaphore du chef d'orchestre est fréquemment utilisée pour évoquer le métier de cinéaste et correspond bien à la centralité de sa fonction, point de convergence des différents paramètres techniques et artistiques à prendre en considération. Le cinéaste est aussi celui qui veille à la cohérence d'ensemble de l'œuvre en élaboration. Deux notations viennent toutefois amener une légère dissonance. La mention du « stylisme » est assez étrangère au cinéma et semble renvoyer plus directement au champ de la mode, vestimentaire comme décorative, qui est l'une des lignes de forces de la presse dite féminine dans laquelle paraissent de nombreux romans-photos – et qui, dans l'esprit du grand public, reste même le canal principal du genre. De même, on évoque non pas la « direction » d'acteurs mais leur « coaching », étonnant emprunt au domaine sportivo-entrepreneurial. Peut-être n'est-ce qu'une concession des auteurs à un certain vocabulaire creux à la mode ; mais peut-être cela signifie-t-il que le travail avec les comédiens dans le roman-photo n'est pas totalement équivalent à celui requis au cinéma : la prise de vue filmée, continue et durative, implique sans doute, auprès de ces derniers, un investissement et une attention plus poussés, plus complexes, nécessairement plus nuancés en raison du déploiement temporel du jeu d'acteur, là où la prise de vue photographique a souvent tendance à restreindre le champ des expressions à quelques valeurs significatives, assez immédiatement lisibles et dont la compréhension complète est achevée, *a posteriori*, avec la mise en séquence des images et l'inclusion des phylactères. Le rapport aux comédiens est en effet, en comparaison du cinéma, très simplifié dans le roman-photo : il n'y a pas de dialogues à faire prononcer et à interpréter, pas d'évolution expressive au sein de la prise de vue continue, pas de déplacements et pas de gestuelle, une proxémique simplifiée qui privilégie dans les romans-photos populaires la monstration frontale des personnages (face ou trois-quarts face), des cadrages serrés. Le « coaching » serait alors un vilain mot qui souligne, malgré tout, une différence d'investissement vis-à-vis des actrices et acteurs.

Enfin, dernier point, la mention du « photographe » comme « double » du réalisateur : on retrouve ici la centralité de l'appareil technique – caméra ou appareil-photo –, qui permet d'enregistrer les images, et le fait que celui qui en est l'opérateur (caméraman ou photographe) est le relais du réalisateur, celui qui rend possible techniquement les désirs et indications qui constituent le point de vue global de ce dernier. C'est d'ailleurs pour cela que, de la même façon que certains cinéastes aiment rester au cadre pendant les prises de vue, certains auteurs de roman-photo sont eux-mêmes les responsables des photographies, sans tierce personne – à l'instar de Marie-Françoise Plissart.

C'est d'ailleurs sur cette question qu'une similarité capitale se fait jour, entre cinéastes et réalisateurs de roman-photo. Les uns comme les autres sont dans une même position créatrice paradoxale par rapport à leur objet. Cela concerne le rapport au médium lui-même, et donc le rapport de l'auteur à sa création, eu égard à *la nature technique* de la production d'images – filmiques comme photographiques. C'est Marie-Claire Ropars-Wuilleumier qui insistait sur ce point dans le cas précis du cinéma. Elle notait une différence avec le peintre, voire avec l'écrivain qui a des brouillons, travaille sur des feuilles de papier ou un ordinateur, couche lui-même les mots sur la feuille ou sur l'écran sans intermédiaires physiques. Selon elle,

¹ *La Saga du roman-photo, op. cit.*, p. 235.

un cinéaste est nécessairement placé dans la « posture problématique d'un créateur qui se trouve privé, par la nature même de sa réalisation, de tout rapport direct avec l'œuvre en cours. Opaque, la médiation technologique supprime la relation immédiate, charnellement reconnue, qui associe la trace sensible et modifiable au geste du tracé [...] » Marie-Claire Ropars ajoute :

[...] l'écrire-cinéma écarte le créateur du corps-à-corps avec le signe. Paradigme de l'auteur déjoué par son objet, le cinéaste ne voit pas ce qu'il doit montrer, il n'entend pas encore ce qu'il donnera à écouter, il ne connaît que ce qu'il imagine ou se remémore. Écarté de la caméra qu'il ne touche pas, même s'il en cherche le regard, et du montage, qu'il ne contrôle que de côté, le réalisateur se voit dépouillé, dans l'excès technologique de la réalisation, de cette pratique d'écriture par laquelle l'écrivain affirme, en l'éprouvant, son être-auteur, incontestable parce qu'attesté matériellement².

L'auteur au cinéma entretient ainsi une étrange relation indirecte avec sa création, à rebours de la représentation que l'on se fait de l'artiste (plume ou pinceau à la main) ; on est loin de ce prolongement charnel entre artiste et œuvre, objet de tant de représentations fantasmatiques de l'auteur (où sont les brouillons ou les esquisses d'un film ?). La place du réalisateur est donc hors de l'image filmique : celle-ci est organisée par lui mais il n'a aucun contact physique avec elle – entre lui et son œuvre se trouvent les instruments techniques d'abord, les techniciens ensuite (cameraman, ingénieur son, puis monteur, mixeur...). Marie-Claire Ropars termine son raisonnement en parlant d'une « relégation qui voue l'auteur à n'être jamais que le spectateur d'un projet dont il reste pourtant la condition³ ». Par rapport aux mythologies traditionnelles de l'artiste, le réalisateur est donc dans une position paradoxale.

Or il semble qu'il en est relativement de même pour les concepteurs de roman-photo. Certes la médiation entre eux et leur création n'est pas aussi prononcée que celle qui a lieu dans la création filmique majoritaire. Les équipes des romans-photos sont très légères, il n'y a pas de bande sonore à enregistrer, l'appareil photographique est bien plus discret, léger et simple dans son maniement, qu'une caméra, la proximité entre le pôle enregistreur et le pôle enregistré est plus grande. Pas vraiment d'« excès technologique » ici. Pour autant, s'il n'y a pas « excès », il y a bien « médiation technologique ». Par leur position même, le ou les auteurs du roman-photo supervisent une création qui se constitue dans une certaine résistance, une certaine opacité, un certain éloignement, ce que Jacques Derrida pointait lui-même dans sa lecture de *Droit de regards*⁴. Il y a toujours la médiation artefactuelle de la prise photographique, puis le travail de « post-production » : le montage des images, leur agencement sur la page, l'inclusion des phylactères, etc. Cette caractéristique a tendance à rapprocher, pour le coup, les deux activités.

UNE AUCTORIALITÉ QUI DEMEURE COMPLEXE ET MOUVANTE

Il y a donc bien, dans le cas du roman-photo, une activité qui relève concrètement de la mise en scène, de la réalisation. En cela, sa fabrication se rapproche tendanciellement, sans jamais s'y superposer totalement, de la fabrication filmique. Pour autant, cela résout-il vraiment les questions liées à l'auctorialité ? À nouveau le roman-photo se retrouve en partie confronté aux mêmes problématiques que le cinéma sur ces points : par son caractère collectif, par son appartenance à la culture de masse, par la diversité des modalités de réceptions suivant les publics et les créations elles-mêmes. Comme dans le cas du cinéma, l'auctorialité peut être

¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « La condition d'auteur », dans Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Pierre Sorlin (dir.), « L'état d'auteur », *Hors cadre*, n° 8, printemps 1990, p. 212.

² *Ibid.*, p. 212-213.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Jacques Derrida : « Un photographe est *a priori* le récepteur, aussi, le destinataire donc, de la photo qu'il "prend", il ne vaincra jamais une certaine passivité devant elle. » (« Une lecture de *Droit de regards* », dans *Droit de regards*, *op. cit.*, p. VIII).

considérée comme partagée *a minima* entre le réalisateur qui supervise les prises de vue et la mise en scène et le scénariste/dialoguiste, compte tenu du fait que la grande majorité des romans-photos naît d'un scénario préalable et inclut des éléments textuels qui portent un rôle capital. Là encore les génériques pérertextuels en rendent compte. La couverture de *Chausse-trappes* associe le nom d'Elieba Levine, scénariste et actrice principale, à celui d'Edward Lachman. Celle de *Mauvais œil* et celle de *Fugues* mentionnent Benoît Peeters aux côtés de Marie-Françoise Plissart (même si, dans ce dernier cas, Peeters est aussi affecté à la « réalisation » et même si le nom de la co-scénariste Joëlle Meerstx, pour le coup, est relégué dans les pages intérieures). De même, quand on regarde le générique des *Hauts de Hurlevent*, on note que le nom du scénariste adaptateur Franck Joley apparaît aux côtés de celui d'Hubert Serra, bien qu'il semble s'agir d'un pseudonyme et même peut-être d'un prête-nom de Serra lui-même. Toutefois, l'importance du travail d'adaptation comme l'importance du texte écrit présent dans les pages justifient une telle mention. Certains estiment d'ailleurs que le roman-photo populaire souffre d'une grande dépendance au texte qui a tendance à réduire les images à des illustrations. Je pense à Jacques Derrida qui, dans son commentaire de *Droit de regards*, fiction justement dépouillée de tout ajout textuel sur ou autour des images, écrit que :

Dans le roman-photo, le discours fait la loi, il dicte le droit, sa juridiction s'étend au droit de regard. Il a droit de regard sur les images en vous imposant une seule interprétation. Dès que l'auteur, le narrateur ou le personnage parle, le visible n'a plus qu'un seul sens [...]¹.

Le propos peut faire penser à la teneur des critiques que les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* adressaient au cinéma français conventionnel des années 1940-1950, cinéma de scénaristes et de dialoguistes qu'ils exécraient, cinéma qui réduisait les tâches du metteur en scène à l'exécution sans créativité nouvelle d'un programme scénaristique préalable. Mais, sans même aller jusque-là, force est de constater que l'on aurait tort de minorer l'apport et la fonction des scénaristes-dialoguistes de romans-photos. En cela ils devraient logiquement partager l'auctorialité avec les metteurs en scène – et cela d'autant plus que la dissociation entre scénariste et réalisateur semble plus systématique dans le roman-photo que dans le cinéma (français, du moins), où bien souvent l'un et l'autre ne font qu'un.

De même, le cas spécifique des adaptations est aussi révélateur. On sait que, dans les premières années du cinéma, certaines adaptations filmiques de classiques évoquaient d'abord voire uniquement les écrivains adaptés dans les attributions auctoriales. Or les adaptations en romans-photos ont aussi tendance à afficher les auteurs des textes littéraires patrimoniaux qu'elles transposent. Pensons au *Madame Bovary* de Serra, qui ne mentionne pas d'auteur-adaptateur mais qui, en revanche, n'a de cesse de mettre en avant Flaubert lui-même, y compris par des encarts pédagogiques en bordure du roman-photo. Là encore le genre retrouve une problématique auctoriale que le cinéma connaît depuis ses débuts, celui d'une forme populaire qui se mesure parfois à des œuvres patrimonialisées de la littérature, avec toutes les difficultés de production et de réception que suscite le processus même de l'adaptation.

Troisième point, que j'aborderai rapidement faute d'exemples suffisants à ma disposition : dans le roman-photo populaire, on peut légitimement penser que l'auctorialité est parfois parasitée par des facteurs externes à l'écriture et au tournage. Quid de l'influence du commanditaire et producteur du roman-photo (à savoir l'éditeur de l'organe de presse où il paraîtra) ? Quid des cahiers des charges sans doute très contraignants qui doivent fortement restreindre, en amont comme en aval, les initiatives créatrices ? Quid des réécritures textuelles voire des modifications séquentielles qui ont lieu avant la parution dans le magazine, opérées par le comité de rédaction lui-même ? Les auteurs de *La Saga du roman-photo* laissent entendre que le comité de rédaction a bel et bien un rôle interventionniste sur les œuvres photo-

¹ *Ibid.*, p. VII.

romanesques qu'il reçoit. Cela rappelle, à nouveau, à l'interventionnisme des producteurs ou des studios dans le champ cinématographique, même si la chose a l'air plus courante voire institutionnalisée dans le cas du roman-photo populaire. On comprend donc les difficultés qui peuvent se manifester sur la définition de l'auctorialité dans ces cas-là, qui sont pourtant très nombreux.

Le quatrième point rejoint le précédent : il s'agit de la variation de l'auctorialité suivant la nature des objets. Martine Lavaud rappelle dans son introduction l'anonymat tendanciel de la production des romans-photos, symptomatique de la définition de la culture de masse. En effet, si les quelques exemples expérimentaux (que j'appellerais volontiers *les romans-photos d'auteurs*, à l'image du cinéma d'auteur) affichent une auctorialité précise et relativement peu problématique (je pense aux travaux de Marie-Françoise Plissart, pour lesquels la photographe est bien mise en avant, seule ou aux côtés de Benoît Peeters, mais aussi sous un tout autre angle à *Guacamole Vaudou*, petit phénomène éditorial porté par la notoriété d'Éric Judor et de Fabcaro¹), il en va autrement pour les romans-photos traditionnels de la presse populaire. Dans ces derniers, les attributions auctoriales ne sont même pas toujours précisées. L'objet qu'on lit se présente anonymement, sans que l'on puisse savoir qui sont les scénaristes et réalisateurs, simples artisans s'effaçant derrière la production au service de laquelle ils ont œuvré, sans imprimer un potentiel style personnel. Je pense par exemple au pourtant relativement ambitieux *Bovary 73*, paru dans le supplément du n° 1340 de *Nous Deux*, en septembre 1973, qui efface de ses planches toute mention de ses auteurs.

De façon plus nette encore que ce qui a cours au cinéma, la question de l'auctorialité opère une partition nette entre les différents types de romans-photos. Alors que le roman-photo d'auteur met logiquement en avant les figures créatrices responsables de l'œuvre, son versant populaire de grande consommation apparaît, aux yeux du public, comme un genre à l'auctorialité facultative, culturellement et symboliquement non nécessaire – un genre où le poids des règles et motifs imposés évoque davantage la posture artisanale que la posture artistique.

EN QUÊTE DE LÉGITIMATION : L’AFFILIATION PHOTOGRAPHIQUE PLUTÔT QUE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

Lorsqu'un concepteur de roman-photo revendique le statut de « réalisateur », il le fait pour une double raison. D'une part, il s'agit de batailler pour obtenir une forme de reconnaissance, pour trouver une légitimation à son travail, par le truchement de ce médium désormais légitime qu'est le cinéma, médium voisin appartenant lui aussi aux champs de l'audiovisuel. Se proclamer réalisateur est assurément stratégique. D'autre part, parler de « réalisateur » ou de « metteur en scène » correspond néanmoins aussi à une réalité concrète : le travail de conception d'un roman-photo ressemble sur bien des points au travail cinématographique. Il s'agit de donner une incarnation visuelle à un scénario préexistant, incarnation consistant à organiser un certain univers profilmique à l'intérieur duquel on opère des sélections, des choix. Acteurs, décors, lumières : les matériaux sont les mêmes ; cadrages, séquentialité et montage : bon nombre des opérations narrativo-esthétiques le sont aussi. Si le terme de « cinéaste », lui, ne convient assurément pas au roman-photo, car il insiste davantage sur les spécificités propres au cinéma, ceux de réalisateur et de metteur en scène ne manquent pas de pertinence.

Toutefois, force est de constater que le roman-photo n'est jamais parvenu à trouver la même légitimité que le cinéma sur le plan de la reconnaissance critique, symbolique, et sur les problématiques auctoriales qui en découlent – notamment, justement, la reconnaissance

¹ Éric Judor et Fabcaro, *Guacamole Vaudou*, Paris, Seuil, coll. « Bande-dessinée », 2022. La couverture de ce roman-photo place significativement le comédien et l'auteur de bande-dessinée sur le même rang auctorial.

publique et critique de « réalisateurs » du genre. Le cinéma appartient à la culture de masse ; il est pour partie « industrie » comme le disait Malraux. Mais il a réussi, assez vite, à conquérir un statut artistique ; il a eu ses thuriféraires, ses analystes, ses historiens ; on a fait son histoire, on lui a bâti des panthéons, on a organisé pour lui de grands rituels de légitimation (revues, festivals, travaux universitaires, etc.). Même si le fossé paraît se creuser davantage aujourd'hui entre ses amateurs éclairés et son public populaire, le cinéma a bénéficié d'un mouvement de fond, né dans les années 1910 et revivifié dans les années 1950, celui de la cinéphilie, qui a volontairement brouillé les frontières entre productions populaires et productions d'auteur. Aux côtés des cas « simples » que sont les avant-gardes cinématographiques, qui concourent immédiatement sur le terrain de l'Art, la cinéphilie (*via* des personnalités comme André Bazin) a postulé qu'un *musical*, un petit polar de série B ou un western pouvaient être, tout autant, des œuvres majeures, marquées par un style, un point de vue, une personnalité auctoriale. Sous cette perspective, et même si les facteurs d'explication sont trop multiples et complexes, le fossé entre cinéma et roman-photo apparaît flagrant : ce dernier n'a jamais pu trouver à ce jour cette légitimation élargie ; il n'a jamais eu ses « cinéphiles » ; il n'a pas vraiment eu d'instances (scientifiques, universitaires, honorifiques...) de reconnaissance, à quelques rares exceptions près. Il manque bien au roman-photo, comme l'écrit Jan Baetens, « une archive, une mémoire¹ ». En dépit de certaines tentatives de jonction, le genre reste très polarisé entre production expérimentale marginale et production à grands tirages majoritaire mais fortement dépréciée sur le plan intellectuel.

Je terminerai en évoquant deux éléments qui tendraient à confirmer ces remarques. Je citerai d'abord l'exemple particulier de *La Jetée* de Chris Marker (tourné en 1962, sorti en 1964). Est-ce un roman-photo ou un film de cinéma ? On sait que cette œuvre se présente comme un « photoroman » dans son générique et qu'elle est constituée – à une brève exception près – d'images photographiques, fixes, montées selon une séquentialité narrative. Certes la question du support et celle de la voix off ne devraient guère laisser de doute quant à la nature cinématographique de l'œuvre. Toutefois, on aurait peut-être tort de ne pas voir aussi en *La Jetée* une sorte de roman-photo – ce qu'une publication papier sous l'étiquette de « cinéroman », est venue corroborer en partie². Mais force est de constater que *La Jetée* a tout de suite été considéré comme un film de cinéma, et cela par toutes les instances possibles et imaginables (revues, critique, récompenses, classements, dictionnaires, etc.). Il ne s'agit de dire que *La Jetée* n'est pas un film : ce serait inexact, y compris même en raison de la nature particulière des images dont il est constitué – moins des photographies que des arrêts sur image. Mais, en dépit même de son propre affichage générique, l'objet a presque instantanément échappé à un classement photo-romanesque qui aurait pu se justifier, comme si les croisements et hybridations entre cinéma et roman-photo, et les profondes affinités esthétiques qui animent les deux arts, tournaient le plus souvent à l'avantage du premier.

Ensuite, plusieurs romans-photos qui manifestent une réelle ambition créative semblent chercher leur légitimité auctoriale en dehors du champ cinématographique. Ils se tournent du côté de la photographie – c'est ainsi que Marie-Françoise Plissart est toujours présentée comme « photographe » dans son travail –, comme si la légitimation du genre devait désormais se faire moins par le prisme du cinéma que par le prisme de l'art photographique (ou, secondairement, par le prisme de bande-dessinée, dans le cas d'œuvres à la visée parodique, satirique voire potache, comme *Guacamole Vaudou* ou certaines de celles publiées par les éditions FLBLB³). Mieux vaudrait se dire photographe de romans photographiques que « réalisateur » de romans-photos. Je rejoins ici les analyses de Jan Baetens dans le dernier chapitre de *Pour le roman-photo*, dans lequel le critique et théoricien réfléchit sur ce qui pourrait donner un nouvel élan

¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 229.

² Chris Marker et Bruce Mau, *La Jetée : ciné-roman*, Paris, Éclat, coll. « Kargo », 2008 [1992].

³ Voir par exemple Amélie Laval, *Le Syndicat des algues brunes*, Poitiers, FLBLB, 2018.

au genre. Parmi les pistes invoquées, il y a celle de l'élargissement de la catégorie : passer du roman-photo à l'« écriture photo-romanesque », c'est-à-dire une « pratique hybride et impure traversant librement un grand nombre d'autres démarches qui prennent forme autour de la séquence photographique narrative ». Et Jan Baetens de citer un propos frappant de Benoît Peeters : « S'il voulait se constituer en langage propre, le récit photographique ne pourrait que se rapprocher de la photographie. Ses renouvellements devraient être l'œuvre de *photographes* [...]»¹. » Gagner ou regagner leurs lettres de noblesse exigerait donc, pour les écritures photo-romanesques, d'assumer plus franchement leur appartenance au médium et à l'art photographiques. La reconnaissance par comparaison avec le cinéma, pour désirable et en partie pertinente qu'elle soit, ne serait donc pas la voie royale pour un développement fructueux et varié du genre.

Fabien GRIS
Sorbonne Université
CELLF (UMR 8599)

¹ *Ibid.*, p. 230 [je souligne].

UN PHOTOROMAN POUR DOCUMENTER LES MÉTIERS DU CARE

(*Les Femmes du lien* de Vincent Jarousseau, 2022¹)

Les héroïnes du photoroman récemment publié par Vincent Jarousseau – Valérie, Marie-Basile, Angélique, Marie-Claude, Rachel, Julie, Séverine et Marie-Ève – ne sont pas des personnages de fiction : ce sont de « vraies » femmes. D’âge mûr, un peu usées par l’existence, elles ont souvent connu des parcours difficiles ; elles sont assistante maternelle, aide-soignante, auxiliaire de vie scolaire, éducatrice spécialisée, assistante familiale... autant dire qu’elles exercent des métiers peu rémunérés qui les amènent au plus près de personnes en difficulté. L’album de Vincent Jarousseau se concentre sur leur vécu professionnel, dépeignant leurs journées de travail fatigantes, entre longs trajets, soins très concrets, adresse de paroles ou de gestes réconfortants à ceux qui en ont besoin. Les vêtements, les corps et les décors sont ceux du quotidien. Quant aux visages, ils sont marqués, souvent pensifs mais relativement sereins, le livre étant exempt de tout misérabilisme.

Dans *Les Femmes du lien*², il n’y a rien de « romanesque » au sens que *Le Grand Larousse de la langue française* (t. 6, 1989) confère à ce terme, à savoir « qui évoque le roman par son côté sentimental, la complication des péripéties, le caractère exceptionnel des faits qui s’y déroulent. » Le vécu professionnel dépeint dans cet ouvrage paraît au contraire assujéti à un austère principe de réalité : le manque d’argent, les origines de classe ou d’ethnie, les contraintes liées au « genre » régissent la vie des salariées dont il est question. Il n’y a place ni pour d’éventuelles péripéties, ni pour de surprenants *happy end*. L’album s’écarte également du *glamour* qui passe pour être la marque du genre photoromanesque. Un déterminisme social implacable exerce ses lois sur les travailleuses du *care* (comme on dit aujourd’hui). Alors pourquoi Vincent Jarousseau a-t-il choisi cette forme qui pourrait sembler, au départ, si éloignée de ses visées documentaires ? Pourquoi a-t-il eu recours à un dispositif qui pouvait, d’une part, paraître aujourd’hui un peu désuet et, d’autre part, plutôt dévolu à des récits relevant de la fiction et du divertissement ? Après être rapidement revenu sur les publications antérieures de cet auteur, nous analyserons *Les Femmes du lien* de façon plus détaillée, afin de tenter de mesurer l’opportunité (et l’efficacité) de la mobilisation du photoroman à des fins documentaires.

DE DEUX PHOTOROMANS PRÉCÉDENTS

Membre depuis 2015 de l’agence « Hans Lucas » qui soutient l’émergence d’écritures contemporaines et travaille à la création de synergies interdisciplinaires, Vincent Jarousseau, est photographe indépendant. Ses images ont été publiées dans la presse nationale ou internationale ; on les trouve dans *Libération*, *La Croix*, *Le Monde*, *L’Obs*, *Marianne*, *Harpers’s Magazine*, *Dissent*, *Das Magazin* ou *Focus*... Il a publié *L’Illusion nationale. Deux*

¹ Danièle Méaux remercie Vincent Jarousseau de l’avoir autorisée à reproduire des extraits de ses photoromans, *Les Racines de la colère* et *Les Femmes du lien*, dont les fragments, ici reproduits en noir et blanc, sont à l’origine en couleur.

² Vincent Jarousseau, *Les Femmes du lien*, Paris, Les Arènes, 2022. Tirage à 8 000 exemplaires.

*ans d'enquête dans les villes du FN*¹ en 2017 et *Les Racines de la colère. Deux ans d'enquête dans une France qui n'est pas en marche*² en 2019 : ces deux albums adoptent la forme du photoroman afin de transcrire des investigations de longue haleine.

L'idée d'entreprendre une enquête approfondie dans des villes récemment remportées par le Front National s'est imposée au photographe au lendemain des municipales de 2014³ ; dans la perspective de la présidentielle à venir, il voulait essayer de comprendre ce qui se passait dans ces communes. Il s'est alors adressé à l'historienne Valérie Igounet, spécialiste de l'extrême droite et du négationnisme en France, qui venait de publier un livre sur l'histoire du Front national depuis 1972⁴. Tous deux s'accordèrent sur l'idée d'entreprendre un travail à ce sujet, sans toutefois être fixés quant à l'envergure ou la forme à donner à ce projet. Ce dont ils étaient sûrs, c'est qu'ils souhaitaient recueillir la parole des électeurs du Front National et mettre en images ces personnes habituellement invisibles. Ils choisirent trois villes comme terrains d'enquête : Beaucaire dans le Gard (30 000 habitants), Hayange en Moselle (16 000 habitants) et Hénin-Beaumont dans le Pas-de-Calais (26 000 habitants).

Valérie Igounet avait soif de changer de support : sans vouloir renoncer à la rigueur des sciences humaines, elle souhaitait toucher un public plus large. Au fil de ses recherches, elle avait toujours valorisé la parole, interviewant les dirigeants du Front National ou le négationniste Robert Faurisson, mais le travail qu'elle entreprenait avec Vincent Jarousseau les conduisait à réaliser des entretiens avec des gens ordinaires, et non des professionnels de la politique. Une telle entreprise requérait d'entrer dans l'intimité des gens, de les fréquenter dans la durée et d'instaurer avec eux des relations de confiance.

Comme le signale Vincent Jarousseau, les personnes votant Front National⁵ font souvent l'objet d'un relatif mépris de la part de ceux qui, appartenant à des catégories sociales plus favorisées, se pensent « de gauche⁶ ». Il lui paraissait essentiel de ne pas regarder de haut ces « individus qui votent mal », quand ils appartiennent à des milieux défavorisés, nettement plus exposés que les autres aux inconvénients du multiculturalisme et que l'offre politique susceptible de répondre à leurs difficultés s'avère quasi inexistante. Il s'agissait donc, pour l'historienne comme pour le photographe, d'aborder leurs interlocuteurs dans le respect de leur altérité.

Au début de l'investigation, les deux auteurs songeaient à élaborer un humble *book* fait de photographies et de paroles rapportées. C'est le rédacteur de la revue *XXI*, Patrick de Saint-Exupéry, qui leur suggéra l'idée d'un photoroman. Grand lecteur de BD, ce dernier voyait dans cette forme la possibilité d'une association de la représentation des personnes et de la restitution de leur propos. Les deux enquêteurs commencèrent par publier onze pages de « bandes photographiques » concernant Hayange dans la revue *XXI* (dont Patrick de Saint-Exupéry est un des fondateurs)⁷. À ce moment-là, ils travaillaient de manière très rudimentaire, dessinant au feutre des bulles sur les images photocopiées. C'est dans un second temps qu'ils entrèrent en contact avec les éditions Les Arènes⁸, avec lesquelles ils signèrent un contrat en vue d'une publication pour laquelle ils furent secondés par un scénariste et un auteur de BD⁹.

¹ Valérie Igounet & Vincent Jarousseau, *L'illusion nationale. Deux ans d'enquête dans les villes du FN*, Paris, Les Arènes, 2017.

² Vincent Jarousseau, *Les Racines de la colère. Deux ans d'enquête dans une France qui n'est pas en marche*, Paris, Les Arènes, 2019.

³ Le FN remporte alors onze municipalités.

⁴ Valérie Igounet, *Le Front national de 1972 à nos jours. Le parti, les hommes, les idées*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

⁵ Le mouvement devient « Rassemblement national » en 2018.

⁶ Entretien de l'auteur avec Vincent Jarousseau, le 4 mars 2021. D'autres propos (non référencés) contenus dans cet article sont issus du même entretien.

⁷ Voir *Revue XXI*, n° 33, janvier-février-mars 2016, p. 42-53.

⁸ Il faut dire que Laurent Beccaria qui a créé les éditions Les Arènes en 1997 est également à l'origine, avec Patrick de Saint-Exupéry, de la naissance du trimestriel de reportage *XXI*, en 2008.

⁹ Il s'agit de Laurent Muller qui a créé le département BD aux éditions Les Arènes.

Fig. 1 : Première de couverture de *L'Illusion nationale. Deux ans d'enquête dans les villes du FN*. Avec l'aimable autorisation de Vincent Jarousseau.

Sur le terrain, leur manière de procéder se précisa également peu à peu. Les deux enquêteurs trouvaient le plus souvent leurs interlocuteurs dans la rue, sans recourir à des intermédiaires. Au cours des rencontres, les échanges verbaux précédaient toujours les prises de vues. Les propos étaient enregistrés, puis retranscrits ; n'étaient ensuite conservées que les phrases qu'ils jugeaient essentielles. Pour les images, il n'y avait jamais de mise en scène. Au début, Vincent Jarousseau utilisait un Réflex volumineux ; il passa ensuite à des appareils plus légers et silencieux, pour son propre confort comme pour celui des personnes interviewées. Le nombre des vues et des enregistrements sonores collectés fut énorme ; quand ils voulurent réaliser l'*editing*, Vincent Jarousseau et Valérie Igounet se trouvèrent face à une masse de données difficile à gérer.

Lors de sa parution, *L'Illusion nationale* fut présentée à Beaucaire, Hayange et Hénin-Beaumont où l'accueil fut très favorable – les personnes représentées manifestant alors une relative fierté d'avoir pour ainsi dire accédé au statut de « personnage » de ce livre. L'album montre que le Front national progresse là où les partis majoritaires ont abdiqué : il comble le vide, engageant une gestion de proximité, faite de mesurette (souci de la propreté, animations pour Noël, police municipale renforcée...) associées à un discours anxigène sur l'immigration ou sur l'Europe. Il apparaît bien, dans cet ouvrage, que le Front National dispense « une illusion ».

Vincent Jarousseau confie que c'est à Hénin-Beaumont (où il enquêtait pour ce premier ouvrage) qu'il entendit parler de Denain, ville noire de 20 000 habitants, terre du charbon et de l'acier, où le Front National cherchait à s'implanter¹. Située dans le bassin minier, cette cité avait vécu une catastrophe économique avec la fermeture, au début des années 1980, de l'entreprise Usinor dont l'activité faisait vivre toute la région : sa population avait diminué d'un tiers pendant cette période ; le chômage et le taux de pauvreté y étaient très importants, la mortalité bien supérieure à la moyenne nationale. Quand émergea la candidature d'Emmanuel Macron pour la présidentielle de 2017, la distorsion entre le vécu de la population de Denain et les injonctions au dynamisme du mouvement « En marche » s'imposa au photographe de sorte qu'il décida d'en faire son objet d'investigation. Un des thèmes principaux de la campagne d'Emmanuel Macron était qu'il fallait bouger pour s'en sortir, dans un monde régi par la compétition². Vincent Jarousseau choisit de s'intéresser à la question de la mobilité des catégories sociales les plus pauvres et s'associa avec les chercheurs du « Forum Vies Mobiles – Préparer la transition mobilitaire » (institut de recherche sur la mobilité, créé par la SNCF en 2011, qui croise des recherches pluridisciplinaires).

Souhaitant prendre en compte des formes de mobilité variées, le photographe retint un panel de huit personnes (ou couples de personnes). Certaines d'entre elles faisaient d'importants trajets dans le cadre de leur activité professionnelle : c'était le cas de Tanguy qui était livreur et passait six nuits par semaine dans son véhicule. D'autres prenaient le train, le bus et poursuivaient leur trajet à pied afin de chercher du travail, d'accomplir des démarches ou de suivre une formation. Il s'avérait en tout cas que ceux dont on dénonce le statisme déploient une mobilité quotidienne importante, effectuant des déplacements chronophages qui pèsent lourdement sur leur budget contraint et sur leur vie familiale. Cette mobilité ne leur permet toutefois pas de « s'en sortir » : l'étude de terrain invite à se départir d'une vision préfabriquée des bénéfices de la mobilité géographique.

¹ Sébastien Chenu, rallié à Marine Le Pen en 2014, y sera d'ailleurs élu député du FN, lors des législatives de 2017.

² Emmanuel Macron a d'ailleurs fait à Denain un de ses plus mauvais scores.

Dans *Les Racines de la colère*, les personnes dépeintes sont moins nombreuses que dans *L'Illusion nationale* – de sorte que l'histoire de chacun est plus détaillée¹. L'auteur explique avoir pris soin d'expliquer sa démarche à ses interlocuteurs, passant beaucoup de temps avec eux. Les conversations retranscrites portent sur la vie quotidienne : elles font ressortir l'importance de la famille dans le milieu ouvrier, les difficultés pécuniaires, les obstacles rencontrés face à l'injonction à la mobilité ainsi que certains paradoxes (la mobilité masculine entraînant souvent par exemple une hyper-immobilité féminine). *Les Racines de la colère* commence par neuf pages de bande dessinée relatant l'histoire récente de Denain. Suit une brève présentation de la ville actuelle. Puis l'ouvrage prend la forme d'un photoroman divisé en huit chapitres, dont chacun est centré sur un individu (ou un couple) particulier. Chaque section s'ouvre sur une photographie en pleine page du (ou des) protagoniste(s) principal(aux), accompagnée d'un bref itinéraire de vie. Sa longueur oscille entre sept et dix-neuf pages, selon les cas². À l'intérieur de chaque planche, le format des images varie, dans un souci de dynamisme et de diversité. La mise en page est vivante et aérée. L'ouvrage se clôt sur les considérations de chercheurs en sciences humaines et sociales sur la question de la mobilité.

Fig. 2 : Première de couverture de *Les Racines de la colère. Deux ans d'enquête dans une France qui n'est pas en marche*. Avec l'aimable autorisation de Vincent Jarousseau.

Le choix de la couleur et l'usage de plans moyens ou rapprochés tendent à conférer aux personnes figurées une certaine présence humaine. Jarousseau précise que c'est avec l'émergence du mouvement des « gilets jaunes » qu'il s'est rendu compte – *a posteriori* donc – qu'il avait documenté la France qui avait donné naissance à ce processus social³. Au terme de l'enquête, certains des protagonistes (un routier, un ouvrier du BTP...) endossèrent d'ailleurs (comme on le voit dans l'album) un « gilet jaune », prenant pour la première fois part à une revendication collective. Le documentaire livre des éléments qui permettent de comprendre les raisons de cette mobilisation : misère économique, mais aussi profond sentiment d'humiliation face à la teneur du discours présidentiel.

L'ouvrage a été bien reçu par les personnes qui y avaient collaboré et a suscité l'intérêt à plus large échelle. *L'Illusion nationale* a été tiré à 10 000 exemplaires, puis il y a eu un second tirage de 5 000 exemplaires. Pour *Les Racines de la colère*, à un premier tirage à 10 000 exemplaires, ont succédé deux tirages à 3 000. L'album a aussi été traduit en allemand. Les ventes et la couverture médiatique ont en tout cas été bien plus importantes qu'elles ne le sont habituellement pour un « livre de photographe » (alors que Vincent Jarousseau ne bénéficiait pas au départ d'une grande notoriété). Des expositions (incluant planches, tirages et archives sonores) ont été organisées à la bibliothèque universitaire du Havre, aux Archives nationales, à la Maison de la photographie à Lille.

DEUX ANNÉES D'INVESTIGATION AUPRÈS DES TRAVAILLEUSES DU LIEN

En 2022, Vincent Jarousseau publie un nouveau photoroman intitulé *Les Femmes du lien* – qui n'est pas sans faire écho au film de François Ruffin *Debout les femmes* !⁴ sorti une année auparavant. À l'origine de ce documentaire du député de La France Insoumise, une mission parlementaire sur les « métiers du lien » menée avec le député LREM Bruno Bonnell. De ce

¹ Au départ, davantage de personnes avaient été prises en compte, puis l'éventail s'est resserré.

² Au fil des deux années passées sur place, Jarousseau a constitué un dossier conséquent par famille, ce qui donnait 25 000 images en tout. Il en a ensuite gardé 3 000, pour n'en retenir que 400 pour l'*editing*. Pour la prise de son, l'ordre de grandeur est le même.

³ Le livre est sorti en librairie le 13 mars 2019, quelques mois après le départ du mouvement.

⁴ François Ruffin, *Debout les femmes !*, 85', 2021. Le photoroman de Vincent Jarousseau se réfère d'ailleurs à la mission parlementaire conduite par les deux députés, pages 54 à 57.

travail sortirent une proposition de loi sur la revalorisation des salaires et des conditions de travail des personnes concernées, mais aussi un long-métrage, sobre et percutant, qui met en évidence les maigres rémunérations de ces salariées (principalement des femmes, qui n'exercent que quelques heures par jour, payées au SMIC et entrecoupées de très longs trajets) et, dans le même temps, leur profonde utilité sociale. À propos de cette production qu'il qualifie de « film féministe de classe », François Ruffin déclare : « L'inconscient de la société, c'est que depuis des siècles des femmes font ça à la maison gratuitement : s'occuper des malades, des enfants, des personnes âgées ; là, elles le font à l'extérieur, elles sont payées un peu, elles ne vont pas nous embêter en plus¹ ! »

Le photoroman comme le film ont été réalisés dans le contexte de la pandémie de la Covid 19 qui a conduit tout un chacun à prendre conscience de l'importance fondamentale de ces professions. L'ouvrage de Vincent Jarousseau est d'ailleurs sous-titré « La vraie vie des travailleuses *essentiels*² ». Il s'avère que ces missions sociales sont, dans une écrasante proportion, confiées à des femmes – dont il est coutume de considérer qu'elles ont, pour ainsi dire, une « propension naturelle » à l'empathie et à l'altruisme. À l'encontre de telles idées reçues, le photoroman insiste sur le fait que l'aptitude de ces travailleuses à dispenser du soin trouve son origine dans leur plus tendre enfance, leur mère ayant parfois exercé des fonctions semblables (de façon privée ou professionnelle), leur propre jeunesse ayant parfois été mobilisée pour s'occuper de fratries nombreuses ou de personnes dépendantes, elles-mêmes ayant d'autres fois été « placées » au sein de familles d'accueil et donc sensibilisées à ce type de mission. Il ressort donc que l'aptitude des femmes au soutien interindividuel n'est nullement innée, mais trouve ses origines dans l'Histoire comme dans les histoires particulières. Féministe, l'album du photographe l'est certainement, mais loin des paillettes qui entourent les origines du mouvement # MeToo, puisqu'il se tient (à l'instar du film de François Ruffin) au plus près de questions de conditions de travail et de salaires, rappelant que la condition réservée aux femmes n'est pas la même selon les classes. Comme dans ces deux précédents photoromans, Vincent Jarousseau s'intéresse à des catégories sociales invisibilisées – auxquelles il s'attelle à redonner parole et visibilité. Il y a là une forme de réparation symbolique, mais aussi un engagement politique dont on peut espérer qu'il contribue à des progrès sociaux.

Fig. 3 et 4 : doubles-pages des *Femmes du lien*. Avec l'aimable autorisation de Vincent Jarousseau.

Le photoroman de 2022 est peu ou prou structuré à l'instar des *Racines de la colère*. Un bref « avant-propos » présente le projet : il s'agit de « [d]écrire et documenter ces vies, rendre compte de la situation de ces femmes laissées dans l'ombre, faire ressentir la complexité et la diversité des expériences, loin des clichés misérabilistes, tel est le but de ce documentaire : adopter le point de vue de celles qui vivent de l'intérieur ce monde quasiment invisible du lien³. » Viennent ensuite huit chapitres qui se présentent comme autant de Vies de travailleuses, composées à l'identique : à chaque fois, figure d'abord en belle page, à bords perdus, un portrait photographique de « l'héroïne », face à une courte fiche qui livre un certain nombre d'informations (prénom, métier, âge, situation familiale, lieu d'habitation, diplômes éventuels, salaire net) ; suivent un texte bref et quelques planches de bande dessinée⁴ qui rappellent son itinéraire passé, puis c'est le dispositif photoromanesque qui prend en charge la description de ses activités professionnelles, sur un empan de douze à vingt-six pages ; le chapitre se clôt sur

¹ Voir : https://www.terrafemina.com/article/francois-ruffin-debout-les-femmes-le-film-qui-donne-la-parole-aux-travailleuses-du-lien_a360234/1 (consulté le 29 septembre 2022).

² Je souligne.

³ Vincent Jarousseau, *Les Femmes du lien*, op. cit., p. 7.

⁴ Thierry Chavant est l'auteur de ces passages en bandes dessinées.

une photographie occupant une double-page et montrant l'héroïne en activité. Les huit sections ainsi constituées sont clôturées par un « épilogue » qui renseigne sur les évolutions récentes de la situation de Valérie, Marie-Basile, Angélique, Marie-Claude, Rachel, Julie, Séverine et Marie-Ève, quelques mois après la conduite de l'enquête, quand le livre est sur le point d'être imprimé.

Par leur facture stylisée et leurs tonalités en camaïeu, les passages en bande dessinée se distinguent de ceux qui contiennent des photographies en couleur. Une certaine importance se trouve donnée à la trajectoire antérieure de ces femmes qui a déterminé leur statut social actuel. Certaines d'entre elles viennent de pays africains et ont dû échapper à des maris violents, d'autres sont divorcés ou veuves et élèvent seules des enfants. Certaines ont été abandonnées à leur naissance et ont connu une enfance difficile. Elles sont toutes d'origines fort modestes : leurs parents étaient ouvrier en trois-huit, tourneur-fraiseur, ajusteur, cheminot, mère au foyer, vendeuse sur les marchés, enjoliveuse... L'accès à la vie professionnelle n'a pas toujours été aisé pour elles. Ainsi se trouvent posées les lois d'un déterminisme social qui s'applique à tous, mais encore plus fortement, sans doute, aux femmes. Ces parcours de vie en bande dessinée établissent qu'on n'arrive pas aux métiers du lien par hasard ou par choix délibéré, par goût du sacrifice. Ces relations de causalité étant clairement posées, cela n'empêche nullement l'ensemble de l'ouvrage de révéler l'extraordinaire engagement de ces femmes dans leur travail, l'attachement qu'elles portent aux personnes dont elles s'occupent, la valeur qu'elles confèrent à leurs missions. À cet égard, les paroles et les images sont éloquentes.

Par contraste avec les planches de bande dessinée réservées à l'évocation du passé, les pages occupées par les vignettes photographiques, selon les conventions du photoroman, manifestent l'intensité d'une présence accrue. Image enregistrée, la photographie semble porter aux yeux du spectateur l'apparence du monde telle qu'elle est advenue au regard de l'opérateur. En raison d'un savoir de l'arché¹ partagé de tous, le lecteur tend à attribuer au médium photographique une puissance d'avènement visuel et un potentiel d'authenticité bien supérieurs à ceux du dessin – fût-il extrêmement vériste, ce qui n'est pas le cas ici, puisque les vignettes dessinées se cantonnent à l'essentiel, préférant une relative schématisation des figures à l'abondance de détails et procédant par aplats de valeurs dégradées.

De surcroît, la composition des planches constituées de photographies s'avère plus variée et rythmée que celle des pages de bande dessinée. Dans leur ensemble, les vues sont de taille plus importante que les vignettes et leurs formats varient davantage au sein d'une même planche. Certaines pages ne comportent que deux photographies superposées d'assez grand format, tandis que d'autres en comptent quatre ou cinq. L'agencement des vues exploite des effets de raccords quasi cinématographiques : des champs/contre-champs et des raccords dans l'axe contribuent à lier les vues les unes aux autres ; des jeux d'opposition ou de symétrie viennent animer les situations représentées, alors qu'il s'agit d'humbles scènes de travail : on suit par exemple Valérie, technicienne d'intervention sociale et familiale, qui partage son temps entre différents foyers, prodigue conseils et soutiens à des personnes confrontées à des difficultés variées ; on observe Rachel, accompagnante éducative et sociale, alors qu'elle soulève les corps de personnes âgées ou rassérène des patients cloués dans des fauteuils. S'il n'y a là rien de bien distrayant, s'imposent la diversité et la complexité des tâches effectuées par ces travailleuses comme l'intensité de certains moments de vie.

Au fil des planches qui possèdent la forme du photoroman, les « femmes du lien » sont souvent présentées en plans rapprochés, de sorte que leurs physionomies sont à l'honneur. Leurs traits, observés de près, renvoient à des émotions, des réflexions et des sentiments. La lumière douce qui baigne les photographies s'avère plutôt avantageuse pour les visages dont l'âge et l'usure ne sont nullement gommés, mais qui ne paraissent jamais laids, tant ils sont emprunts

¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987, p. 13-58.

d'humanité. Aucun regard n'est tourné vers l'objectif (et donc par voie de conséquence vers le lecteur/spectateur). Des échanges ont évidemment eu lieu avec le photographe, mais force est de constater que ce dernier n'a pas souhaité retenir ces indices d'interférence. Il a préféré montrer ses sujets « absorbés¹ » par leurs activités ou leurs pensées.

Fig. 5 et 6 : doubles-pages des *Femmes du lien*. Avec l'aimable autorisation de Vincent Jarousseau.

Les planches photographiques des *Femmes du lien* comportent également de nombreux plans moyens qui présentent les travailleuses en compagnie des personnes dont elles s'occupent. Ce sont dès lors les échanges verbaux ou infra-verbaux, les gestes prodigués qui sont mis en valeur. Les mains touchent les corps, les regards se croisent. Dans ces plans, les rapports interpersonnels priment et le champ est le théâtre de relations humaines. Ces vues permettent aussi l'inscription des corps dans des décors privés – qui sont modestes, mais jamais miséreux. Frappe davantage la dureté du cadre des maisons de retraite ou des hôpitaux dont le mobilier standardisé et l'ambiance clinique sont peu chaleureux.

Les photographies, montées les unes aux autres, sont par ailleurs « parlantes », comme on le dit d'un film. La composition des images a été par avance pensée afin de permettre l'insertion spatiale des phylactères. Les contenus verbaux – issus d'enregistrements auxquels ils restent pour l'essentiel fidèles – revêtent une extrême importance : ils livrent des informations nombreuses, mais aussi des réflexions concernant les conditions de travail ou les difficultés matérielles rencontrées ; ils contribuent à transcrire les liens qui se tissent entre les travailleuses et les personnes dont elles prennent soin.

Valérie, Marie-Basile, Angélique, Marie-Claude, Rachel, Julie, Séverine et Marie-Ève exercent des métiers différents dont les appellations sont précisées au début de l'ouvrage : « technicienne d'intervention sociale et familiale », « aide à domicile », « assistante maternelle », « aide-soignante », « accompagnante éducative et sociale », « éducatrice spécialisée », « auxiliaire de vie sociale », « assistante familiale » – soit autant de dénominations, appartenant à une nomenclature administrative, qui n'étaient pas nécessairement connues du lecteur, mais qu'il apprend à distinguer. Toute l'épaisseur sociale de ces professions se trouve ainsi soulignée.

Selon une tradition attestée sur la longue durée, les théoriciens de l'art ou de la littérature ont formulé la nécessité d'une convenance entre le sujet abordé et la forme donnée à son traitement. Ainsi, certains thèmes populaires (ou bas) concernaient la comédie, tandis que d'autres, élevés et dramatiques, relevaient de la tragédie. Dans cette perspective, force est de constater qu'à la peinture de catégories sociales défavorisées, Vincent Jarousseau fait correspondre une forme considérée comme « populaire ». Le dispositif photoromanesque conditionne d'ailleurs la réception favorable de ses albums par les personnes qui y sont représentées (et qui ne liraient pas un essai théorique portant sur leurs modes de vie). Être en mesure de faire partager l'objet réalisé aux individus qui y ont contribué est essentiel pour Vincent Jarousseau – dont les photoromans touchent tout à la fois le public habituel, plutôt cultivé, des éditions des Arènes et un milieu populaire qui n'accède ordinairement pas au livre. À cela s'ajoute, dans *Les Femmes du lien*, la question du genre. On considère généralement que le photoroman, qui relate des histoires d'amour impliquant de belles héroïnes, s'adresse à un lectorat féminin². Si dans son dernier opus, Vincent Jarousseau s'intéresse bien à des femmes (en relative convenance donc avec le genre qu'il adopte), c'est pour livrer une approche

¹ Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture moderne* [1980], Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1990.

² Cette opinion se trouve fortement modulée par Sylvette Giet, dans « *Nous Deux*, parangon de la presse du cœur : transformation des formes, métamorphose de l'amour et évolution sociale », thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Yves Lavoine, Université de Strasbourg 3, 1997.

politique de leur condition. Dans le même temps, bien loin des normes de la presse du cœur, les corps féminins photographiés se présentent comme « des corps sociaux, des corps de classe¹ ».

UNE FORME POUR LE DOCUMENTAIRE

À la période contemporaine, se sont développées de nombreuses enquêtes, sises entre pratique de création et sciences humaines² ; des procédures variées d'investigation ont été expérimentées et les restitutions proposées exploitent, de manière inventive, les dispositifs du livre, de l'installation ou encore du web... Toutefois, en ce domaine, l'adoption de la forme du photoroman n'avait rien d'attendu. Les libraires ne savent d'ailleurs pas vraiment où disposer les ouvrages de Vincent Jarousseau : au rayon « BD », « livres de photographie », « sciences humaines » ? Lors des présentations publiques de ses albums, certains assistants s'étonnent du reste de l'adoption de la forme du photoroman, qui leur apparaît comme un genre kitsch et populaire. *Les Racines de la colère* a reçu une distinction, mais il s'agit du « prix France Info de la BD d'actualité et de reportage » – ce qui ne contribue pas à la clarification d'une identité générique³ ! On peut dès lors s'interroger sur les effets du choix de cette forme, eu égard au projet documentaire de l'auteur.

S'il y a eu des usages politiques du photoroman (on pense aux détournements du genre pratiqués par les situationnistes dans les années 1960 ou encore aux réalisations du collectif d'urbanistes italiens *Strum Group* dans les années 1970), il y a peu d'antécédents de photoromans de nature non fictionnelle. En 1988, paraît *Gens de France* de Jean Teulé⁴ : assemblant des textes et des photographies, l'album enchaîne une suite d'histoires véridiques qui naviguent entre l'horrible et le loufoque ; il y est par exemple question de Jean-Claude qui se consacre à la construction d'une soucoupe volante (pour emmener sa mère mourir sur une planète lointaine) ou d'une jeune fille de seize ans, Zora, qui a été arrêtée pour le vol d'un soutien-gorge et qui s'est ensuite suicidée par crainte de la réaction paternelle⁵. Vincent Jarousseau confie que cet ouvrage a été pour lui une source d'inspiration. En 2014, paraît *Amitié éternelle*⁶ d'Anouck Durand qui retrace, grâce au remploi d'images d'archives, l'évolution des relations entre la Chine et l'Albanie au cours du XX^e siècle. En 2015, sort *Pauline à Paris*⁷ où Benoît Vidal relate la vie d'une amie de sa grand-mère, en exploitant une iconographie tirée de la presse de l'époque⁸. En 2016, le photographe Carlos Spottorno et le grand reporter Guillermo Abril publient *La Grieta*⁹. Mêlant notes et photographies, l'album se présente comme un reportage aux frontières de l'Europe – dont il fait ressortir les failles. Le sort catastrophique des migrants y est mis en évidence, l'attention se concentrant moins sur des individus singuliers que sur les situations humanitaires et politiques. Dans *La Grieta*, les photographies, passées et repassées au travers de filtres couleur, donnent l'impression d'avoir été dessinées. L'enquête menée par les deux espagnols rend compte de faits réels, mais elle s'apparente davantage au reportage qu'au documentaire – qui tend à mettre en évidence sa dimension praxique et sa

¹ Didier Éribon, *Retour à Reims* [2009], Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2018, p. 20.

² Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Paris, Filigranes Éditions, 2019.

³ « Les Arènes » sont une maison d'édition qui publie des BD portant sur des sujets sociétaux.

⁴ Jean Teulé, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

⁵ Certaines des images reproduites dans cet album sont tirées de l'émission télévisée belge *Strip-Tease* ; c'est par exemple le cas de celles qui évoquent l'histoire de Jean-Claude et de sa soucoupe volante.

⁶ Anouck Durand, *Amitié éternelle*, Paris, Xavier Barral, 2014.

⁷ Benoît Vidal, *Pauline à Paris*, Paris, Flblb, 2015.

⁸ *L'Effet schizomètre. Quand l'art brut dégivre la psychopathologie* (Paris, Epel, 2019) du même auteur réunit des entretiens autour de l'œuvre désopilante d'un artiste imaginaire.

⁹ Carlos Spottorno, Guillermo Abril, *La Grieta*, Astiberri, 2016. Les deux espagnols ont été lauréats du « World Press Photo » en 2015. L'ouvrage paraît en français, sous le titre *La Fissure*, en 2017.

méthodologie, ainsi qu'à afficher le point de vue depuis lequel se mobilise une volonté de comprendre.

Si l'on peut discerner des tentatives relativement récentes d'exploitation du genre à des fins de représentation factuelle, l'association de la planche à la transcription du réel reste bien plus développée dans le domaine de la bande dessinée¹. La figure du reporter est d'ailleurs centrale dans l'histoire de ce médium : de Tintin reporter au *Petit Vingtième* à Fantasio, le journalisme est une des figures fictionnelles récurrentes du genre. Longtemps publiée dans la presse, la bande dessinée puise dans le journalisme un ressort narratif, mais aussi parfois un modèle. La bande dessinée du réel fait aujourd'hui florès. En France, les travaux récents d'Étienne Davodeau en constituent un bon exemple. En lien sans doute avec la fortune de ce courant, Vincent Jarousseau hésite d'ailleurs quant au terme à employer pour caractériser ses ouvrages : « Docu photo » ? « Roman-photo » ? « Roman-photo documentaire » ? « Bande dessinée photographique » ? « Roman-photo(graphique) » ? Pour des raisons promotionnelles, mais aussi par conscience d'une filiation diffuse, l'affichage de la parenté avec la bande dessinée n'est pas sans séduire l'auteur.

C'est cependant la nature documentaire de son projet qui a conduit Vincent Jarousseau à combiner prises de vues et paroles transcrites dans des phylactères. Il confie que ce dispositif lui permet « d'emmenner le lecteur au plus près des familles, de ces personnages qui ne sont pas fictifs ». Les planches faites de photographies et de mots donnent en effet un accès quasi immédiat aux paroles prononcées et aux personnes qui les profèrent – à l'instar de ce que peut faire le cinéma direct. La démarche du photographe n'est d'ailleurs pas sans parenté avec ce type d'approche : il procède en accrochant un micro à son appareil photographique et cette manière de faire rappelle l'usage d'une caméra légère – qui permet de filmer une situation, tout en ne s'en absentant pas soi-même. Si le photoroman autorise la restitution d'une telle démarche, il place également (comme tout livre de photographie) le lecteur dans une relation de proximité avec les personnes représentées.

Sur la quatrième de couverture des deux premiers ouvrages de Vincent Jarousseau, reviennent les mêmes formules : « Le résultat est inédit : un reportage en forme de roman-photo. Sauf que rien n'est inventé. Chaque propos a été enregistré à la virgule près. » Pour *Les Femmes du lien*, la méthode adoptée n'est pas différente. La conformité au réel doit cependant être relativisée, puisqu'il y a toujours sélection des vues et des paroles, insertion des phylactères au sein des images, ce travail s'apparentant au montage cinématographique. Toute représentation suppose par ailleurs une part de construction et d'artificialité, même quand il s'agit pour son auteur de mettre celle-ci au service de la restitution de la vérité. Il n'en reste pas moins qu'il arrive à Vincent Jarousseau de parler de « co-production » de ses ouvrages avec les personnes qu'il a interviewées. Lorsqu'il fut invité à commenter *Les Femmes du lien*, lors du magazine 28' sur la 5, le 22 septembre 2022, il se présenta accompagné de Marie-Basile, aide-soignante qui monopolisa pour ainsi dire le temps de parole.

La question du recueil de la parole de personnes qui ne peuvent d'habitude pas s'exprimer intéresse les sociologues, mais également bien des artistes contemporains – qu'ils emploient l'image mobile, le texte ou encore la photographie. Dans *Daewoo*², François Bon intègre la transcription d'entretiens ; il en va de même de Jean-Paul Goux dans *Mémoires de l'enclave*³. Pour le film *Les Habitants*⁴, Raymond Depardon utilise une caravane comme studio d'enregistrement où il recueille des conversations en différentes villes françaises. Dans *Des Sneakers comme Jay-Z*, les photographes Frédéric Delangle et Ambroise Tézénas rapprochent les vues de migrants, auxquels des organisations humanitaires viennent de fournir des

¹ Voir à cet égard *La Revue dessinée (enquêtes, reportages et documentaires en bande dessinée)*, créée en 2013.

² François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

³ Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, Paris, Mazarine, 2006.

⁴ Raymond Depardon, *Les Habitants*, 84', 2015.

vêtements, des commentaires que ces derniers formulent sur leur nouvelle tenue¹. Tous ces travaux, dans leur diversité, témoignent de la volonté de faire entendre des points de vue ordinairement inaudibles, de capter des témoignages dans l'altérité même de leurs modalités d'expression. Vincent Jarousseau démontre que la prise de vue, associée à la prise de son et débouchant sur la forme du photoroman, est efficace à cet égard.

Les albums réalisés restent toutefois dissonants (ce qui fait une part de leur saveur) puisqu'ils se présentent dans une relation d'écart avec les productions photoromanesques traditionnelles qui constituent leur inévitable intertexte. Les itinéraires de vie présentés dans *L'Illusion nationale*, *Les Racines de la colère* ou *Les Femmes du lien* sont aux antipodes des récits sentimentaux des photoromans. Dans ces derniers, les postures de personnages aux allures de jeunes premiers sont très composées et stéréotypées, tandis qu'elles confinent au naturel chez Vincent Jarousseau. Il en va de même des vêtements et des corps qui s'écartent de la relative aseptisation des personnages de la presse du cœur. Les scènes montrées par le photographe témoignent de difficultés sociales, les visages sont éprouvés par la vie, quand l'univers ordinaire du photoroman est édulcoré, tendu vers un *happy end*. La factualité des situations dépeintes se trouve néanmoins appréciée au travers de la lointaine référence à une forme connotée de fictionnalité, de romanesque et de facticité. Or cet écart, teinté d'une certaine ironie, travaille à éveiller le sentiment d'être confronté à un objet particulier, déjouant habitudes prises et plis établis. Pour le dire autrement, le caractère dissonant et relativement inclassable de ces productions contribue à extraire le lecteur des automatismes de réception ou des catégorisations préalablement établies pour favoriser l'exercice d'une appréhension à la fois personnelle et critique, qui prene pour lui force d'événement.

Il y eut certes des photoromans déviants, tels ceux réalisés par Elieba Levine et Edward Lachman² ou par Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters dans les années 1980³, mais ces derniers se caractérisaient par une relative sophistication narrative, dans le sillage des réflexions qui se développaient à l'époque dans le champ littéraire, et ces tentatives de renouvellement du genre n'eurent que peu de lendemains. Si elles manifestaient de nombreuses audaces et témoignaient d'inventivité, elles se situaient néanmoins délibérément du côté de la fiction, à l'instar finalement du photoroman traditionnel et populaire.

Fig. 7 : Double-page des *Femmes du lien*. Avec l'aimable autorisation de Vincent Jarousseau.

Or tout éloigne les albums de Vincent Jarousseau de la fiction. Les personnes qui figurent dans ses photographies sont des modèles (qu'il a choisis pour leur représentativité sociale), tandis que le photoroman traditionnel fait appel à des acteurs (qui s'affichent peu ou prou comme tels). Le photographe martèle que, par déontologie, il refuse toute mise en scène, quand, dans le roman-photo populaire, la scénographie affiche son statisme⁴ et sa facticité. Enfin l'intrigue du photoroman populaire, centrée sur quelques protagonistes principaux, ressortit toujours à une « feintise ludique partagée » pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer⁵, requérant une « suspension volontaire de l'incrédulité⁶ ». Chez Vincent Jarousseau, la spontanéité de la syntaxe et le naturalisme des prises de vue travaillent au contraire à asseoir un régime de croyance en la réalité des faits, à convaincre de la factualité des scènes et des paroles transcrites. Le paratexte insiste sur la véracité des faits présentés au lecteur et, dans les

¹ Frédéric Delangle et Ambroise Tézenas, *Des Sneakers comme Jay-Z* : « <https://www.ambroisetezenas.com/serie/des-sneakers-comme-jay-z> (consulté le 1^{er} mai 2021) ».

² Elieba Levine et Edward Lachman, *Chausse-Trappes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

³ Entre bien d'autres albums, on peut citer : Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Fugue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 ou encore *Droit de regard. Récit photographique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

⁴ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999.

⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Princeton, PUP/Bollinger, 1983.

entretiens qu'il livre à la presse, l'auteur le martèle encore. Le lecteur/spectateur se trouve ainsi convaincu qu'il appartient au même monde que celui dans lequel évolue l'opérateur et les personnes photographiées. Il est donc concerné par ces situations. Il peut éventuellement douter de la véracité de certains faits ou de certains dires, mais cette possibilité est le propre des représentations factuelles, quand la fiction suppose la mise entre parenthèse d'un tel questionnement.

À cet égard, l'affichage par l'auteur de la démarche et du point de vue adoptés se présente comme une condition de justesse et d'évaluation possible des informations apportées. C'est pourquoi, en préambule de ses livres, Vincent Jarousseau explicite sa démarche : « Comment nous représentons-nous la journée d'une aide à domicile, d'une assistante maternelle, d'une travailleuse sociale ou d'une aide-soignante ? Pendant près de deux ans, avant et pendant la pandémie de la Covid-19, je suis parti à leur rencontre sur deux territoires : l'Avesnois, dans le Nord rural et post-industriel, et la Seine-Saint-Denis, en région parisienne¹ » note-t-il à l'orée des *Femmes du lien*.

Dans un essai théorique consacré aux représentations factuelles et à leur regain de vigueur au sein des arts contemporains, Frédéric Pouillaude distingue : « factualité du contenu » et « factualité des modes de présentation² ». Certaines réalisations conjuguent, à ses yeux, les deux traits : c'est par exemple le cas du « cinéma direct », du « cinéma vérité » ou encore de nombreux reportages photo-journalistiques. D'autres conjuguent à la relation de faits réels des mises en forme habituellement employées pour la fiction. C'est par exemple le cas du « docu fiction », du « *biopic* » ou de la « reconstitution historique » pratiquée à des fins commémoratives. En suivant cette grille d'analyse, on pourrait dire que les réalisations de Vincent Jarousseau, recourant à des techniques d'enregistrement des sons et des images (qui paraissent donc plus ou moins détachées de l'intentionnalité humaine comme de ses capacités de modélisation ou d'abstraction) conjuguent « factualités des modes de présentation » et « factualité des contenus », si ce n'est que l'emploi du dispositif photoromanesque conserve une part d'étrangeté, puisque la charge de réel du médium photographique s'y trouve en quelque sorte modalisé par la référence à des productions qui sont dans leur immense majorité fictionnelles.

Au sujet de la caméra et du magnétophone, le cinéaste Robert Bresson écrivait : « Prodigeuses machines tombées du ciel, ne s'en servir que pour ressasser du factice paraîtra avant cinquante ans déraisonnable, absurde³. » Un tel aphorisme, appliqué à la transcription possible des paroles et des images enregistrées non pas au sein du film mais au sein du photoroman, pourrait prendre l'allure d'un programme – dont Vincent Jarousseau apparaîtrait dès lors comme l'un des initiateurs. Il ne s'agit nullement de souscrire ici à une croyance en la transparence possible des représentations (dont l'épaisseur sémantique se trouverait dès lors gommée) : si l'enregistrement du réel peut renvoyer à l'étude du réel, il suppose toujours une interprétation des phénomènes qui sont découverts au travers de leur reproduction, de sorte qu'ils sont perçus comme ils ne pourraient l'être autrement.

Danièle MÉAUX

ECLLA, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

¹ Vincent Jarousseau, *Les Femmes du lien*, op. cit., p. 7.

² Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles*, Paris, Éditions du Cerf, 2020, p. 90.

³ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975, p. 122.

DÉVOIEMENT LITTÉRAIRE ET ROMAN-PHOTO : DU LIVRE AU NUMÉRIQUE, UNE EXPÉRIENCE DE LECTURE TRANSMÉDIATIQUE

Le roman-photo, et plus largement le phototexte, a une histoire intimement liée à l'invention de la photographie elle-même : on se souvient qu'Hippolyte Bayard, inventeur déçu du calotype, s'était mis en scène dès 1840 en noyé, racontant au dos de son premier cliché la triste histoire du laissé pour compte de l'Académie des Sciences et des arts. Paradoxalement, roman et photographie ont plutôt vécu une romance contrariée, comme en témoignent les réticences exprimées en 1898 par des écrivains lors de la célèbre enquête du *Mercur de France* menée par le journaliste André Ibels¹. C'est plutôt du côté de la culture populaire et des éditeurs grand public que la photographie va trouver sa place : les livres illustrés ne manquent pas au XIX^e siècle, et guides touristiques, albums, revues scientifiques ou documentaires commencent à s'implanter dans le paysage éditorial et culturel de la France, de sorte que, à la Belle époque, le texte illustré par lithographie d'après photographie fait partie du paysage éditorial moderne. L'arrivée des magazines et du cinéma redistribue encore la donne dans l'espace médiatique, où les progrès de l'impression de masse contribuent largement à multiplier les supports pour les images. Le roman reste cependant pour beaucoup à l'écart de cette frénésie d'images et de média, à quelques exceptions notables.

Cent ans après l'invention de la photographie et du premier phototexte, en 1946, le *fotoromanzo*, modèle narratif populaire hybridé avec les *comics*, apparaît à la faveur de la déroute de l'industrie cinématographique en Italie à la sortie de la Seconde guerre mondiale. « Populaire » est le mot-clef de cette constante mise à distance du format photographique de la littérature : trop scientifique, trop documentaire, pas assez artistique, la photographie, démocratisée depuis l'invention du premier Kodak à pellicule celluloïd en 1888, n'est pas du bon côté des hiérarchies symboliques culturelles. C'est donc dans le giron de la contre-culture des « belles lettres » et des avant-gardes historiques qu'elle sera appropriée pour ébranler le bastion bourgeois, notamment par les poètes Surréalistes. *Nadja*, premier « roman-photo » littéraire moderne, réalise ce que *Bruges-la-Morte* n'était pas parvenu à faire, à savoir instaurer l'image photographique dans une déconstruction du littéraire canonique. André Breton élabore ainsi un document sur lui-même et sur le mouvement surréaliste, en intégrant divers matériaux et genres dans son récit : cartes de visites, photographies, affiche de film, mêlés à des extraits de journal intime, explorations du Paris mystérieux, chronique théâtrale, et même plaidoyer de défense face à une supposée accusation d'avoir manipulé la jeune Léona Delcourt, alias Nadja.

La réception de ce récit-photo, dévoiement littéraire et du format lui-même, est aussi déterminée par les supports qui l'entourent, mais encore plus par les supports qui le diffusent. Le roman-photo, on le sait, vient du ciné-roman, produit dérivé de l'industrie cinématographique qui a par ailleurs beaucoup inspiré André Breton dans la construction de son récit, avec d'autres techniques importées du cinéma, tel le cut-up pratiqué par Man Ray², appliqué à l'organisation narrative. L'origine transmédiatique du roman-photo en fait à la fois un modèle d'avant-garde et des médias de masse, une situation d'entre-deux difficilement assumée par bien des auteurs, et encore moins par les éditeurs. Durant cent ans après l'invention

¹ André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Le Mercure de France*, n°97, janvier 1898, p. 97-116.

² J'ai présenté cet aspect de la genèse de *Nadja* dans Nachtergaele, M., 2013, « André Breton's Autobiographical Cut-Ups: Collages, Photographs, and Cinema », in Posman S., Reverseau A., Ayers D., Bru S., Hjartarson B. ed., *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange. European Avant-Garde and Modernism Studies* (p. 19-29), vol. 3. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110317534.29>.

de la photographie, le phototexte littéraire reste donc un hapax, une expérimentation parallèle à une production établie, une excursion dans le parcours d'auteur, alors que par ailleurs l'édition illustrée déborde de références en tourisme¹, documents historiques ou scientifiques, comme si écriture romanesque – et plus largement littérature – et images devaient absolument rester à bonne distance.

Quelle relation entretient le modèle du « roman-photo » avec la production littéraire et phototextuelle au XX^e siècle, entre les périodes marquées par le Surréalisme et les années 1970, tout juste avant l'avènement d'une nouvelle économie éditoriale et celui du numérique ? Les études textualistes de la critique phototextuelle se sont inspirées des travaux de poétique et de sémiologie pour envisager un corpus photolittéraire à part entière. Paul Edwards, en collectant attentivement les œuvres littéraires publiées au Royaume-Uni et en France (*Soleil Noir*) puis en s'intéressant au *Photobook littéraire*, a mis en lumière les caractéristiques éditoriales de ces productions à la marge, pourtant bien présentes dans le paysage européen du tournant des XIX^e et XX^e siècles². Philippe Ortel, Liliane Louvel, Jean-Pierre Montier³, Daniel Grojnowski, Jérôme Thélot et Anne Reverseau ont engagé des recherches fécondes sur les relations entre poésie, photographie, narration et modernité technique, en utilisant la photographie comme embrayeur de discours, de fiction ou de déconstruction des formes canoniques, en majorant la dimension scopique à la fois dans l'écriture et la mise en page des productions poétiques, comme le démontre Anne Reverseau au sujet de Guillaume Apollinaire, Pierre Mac Orlan, ou Pierre Albert Birot⁴. Mais entre avant-garde et littérature populaire, des croisements révèlent d'autres tensions à l'œuvre.

UNE DÉFIANCE GENRÉE

Lors de son enquête de 1898, André Ibels revient voir l'un des pionniers du roman illustré de photographie, Georges Rodenbach. Sa réponse surprend toutefois, dans la mesure où il semble tout simplement renier la dimension innovante et révolutionnaire de sa propre expérimentation photolittéraire :

Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, sinon qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ et un canevas à rêves. Pourtant dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus [...]⁵.

Il conclut en revenant à son cœur de métier, le texte : « Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte, surtout quand il est de vous », laissant aussi comprendre que le choix de l'illustration photographique était sans doute commandité par des considérations éditoriales, le livre étant d'abord paru en feuilleton puis chez Marpon Flammarion avec quatre chapitres surnuméraires et les illustrations photographiques en 1892⁶. Mais qu'en est-il en 1898, et pourquoi Rodenbach ne se revendique-t-il pas d'un « coup de dés » médiatique, tandis que son ami et confrère Mallarmé s'inspire de la typographie des manchettes de presse pour bouleverser la relation du poétique au visuel ?

¹ Voir notamment les travaux d'Anne Reverseau et David Martens sur les « portraits de pays » et Laurent Martin, « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des médias*, vol. 8, no. 1, 2007, p. 142-158.

² Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, PUR, 2008 et *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016.

³ Liliane Louvel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, PUR, 2008.

⁴ Anne Reverseau, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, PUPS, 2018.

⁵ Georges Rodenbach, André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Le Mercure de France*, n°97, janvier 1898, p. 97-116. Voir à cet égard Daniel Grojnowski, le chapitre « L'invention du récit-photo : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002.

⁶ *Ibidem*.

Il faut sans doute chercher du côté du reste de la production photolittéraire de l'époque, qui est loin de bénéficier du prestige symboliste. En effet, les principaux romans illustrés de photographies, comme l'indique Paul Edwards dans son précieux recueil, sont avant tout des romans populaires, dont on constate qu'ils sont de surcroît écrits par des autrices, un indice de plus dans la dévaluation symbolique de cette production¹. Publié tout juste avant l'enquête, le plus remarquable est sans doute *Totote* de Gyp, alias Sibylle Gabrielle Riqueti de Mirabeau, comtesse de Martel, paru chez Nilsson dans la collection Les Romanciers modernes. Dans le sillage des éditeurs de récits de voyage et de tourisme, les éditeurs de « romans à succès », Taillandier, Nilsson / Per Lamm et Offenstadt frères se lancent dans le roman-photo illustré, avec une activité concentrée entre 1897 et 1906 et environ soixante titres². Paul Edwards explique que peu avant, Calmann-Lévy, Flammarion, Charles Mendel et Gauthier Villars les ont précédés³. Seul Nilsson utilise la phototypie pour sa collection parisienne : une série, on le comprend, destinée à la population féminine urbaine. L'on conçoit que la distinction entre roman symboliste et populaire, mais aussi féminin, soit déterminante dans la revendication du médium photographique comme élément constitutif de la narration. Alors que la photographie peine à trouver grâce auprès des écrivains depuis son invention, l'enquête d'Ibels semble signer une fin de non-recevoir : « On tombera tout de suite dans le nu », dit Zola ; « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur », avance Mallarmé ; Baudelaire énonce quant à lui, de façon encore plus radicale : « La poésie et le progrès se haïssent d'une haine instinctive. »

D'une certaine façon, on ne peut leur donner tort, puisque la production pornographique connaît un vrai succès dans la culture visuelle⁴. Et si Gyp ne tombe certes pas dans le nu, elle se range du côté du roman sentimental ou du vaudeville avec *Doudou, roman inédit* en 1907, toujours chez Nilsson, de même que le fameux *En Bombe* de Willy et Colette, signé seulement Willy, publié en 1904 chez Nilsson. La promotion du livre vendu à 3,50 francs, vante sur la couverture les illustrations photographiques pour lesquelles « l'auteur a posé lui-même », dans un souci consommé de la mise en scène de soi et de l'engagement médiatique de la figure de l'auteur. Bien sûr, on ne le verra pas nu, mais on peut concevoir une vague sensation d'obscénité à figurer l'auteur dans de triviales poses destinées à illustrer son propos. La facilité de lecture et la redondance image-texte ne vont absolument pas dans le sens d'une écriture qui tire vers l'hermétisme moderniste. Cette scénographie de l'auteur en images ne fait pourtant que préfigurer l'économie de la présentation de soi dans l'espace public et la nécessité de faire image en plus de faire texte⁵. L'histoire du phototexte, et du format roman-photo, n'est donc pas vraiment à chercher du côté de la littérature mais des productions médiatiques de la Belle Époque, où la presse commence à connaître un véritable essor de masse et à proposer, avec des photographies, de nombreux produits dérivés de l'image, le cinéma devenant l'un des plus spectaculaires et les plus populaires.

CINÉ-ROMAN ET PRESSE ILLUSTRÉE, L'ESSOR DES INDUSTRIES CULTURELLES

Il faut dire que le contexte médiatique des années folles, entre deux guerres, voit une explosion de la photographie dans des espaces certes non-littéraires mais omniprésents dans la vie des écrivain·es. Si les Surréalistes s'inspirent, notamment pour la maquette de la Revue

¹ Il y a bien Loti et la réédition illustrée des *Trois dames de la Kasbah, conte oriental*, Calmann-Lévy, 1896, mais son ouvrage s'inscrit nettement dans la veine des récits de voyage ou des imaginaires coloniaux que l'on trouve dans des revues comme *L'Algérie illustrée* et où circulent les images de Jules Gervais-Courtellemont utilisées pour l'édition de Loti.

² Paul Edwards, chapitre « Le roman photo-illustré », *Soleil noir, op. cit.*, p. 232-243.

³ *Ibidem*, p. 231.

⁴ Voir Maxence Rodemacq, « L'industrie de l'obscénité à Paris (1855-1930) », *Romantisme*, n°167, 2015, p. 16.

⁵ L'ouvrage *L'écrivain vu par la photographie* retrace cette histoire de la visibilité de l'auteur et la construction de son identité auctoriale par la photographie, David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau, *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, PUR, 2017.

surréaliste, de la revue de sciences et de techniques *La Nature*, à cette époque, les ciné-romans se vendent en kiosques à 10 sous, et l'on peut feuilleter les Films complets du jeudi ou des adaptations romanesques illustrées, publiées notamment chez Taillandier dans la collection « Ciné-Bibliothèque »¹.

Fig. 1. Raymond Varinot, *David Copperfield*, roman illustré de photographies du film d'après l'œuvre de Charles Dickens. Cinéma-bibliothèque, n° 705, Paris, J. Tallandier, 1936.

Les revues ne sont pas en reste, certaines étant au format classique comme *L'Illustration* et *Paris Montparnasse*, où officient occasionnellement les photographes surréalistes. D'autres supports médiatiques se distinguent par des innovations graphiques marquantes, comme la légendaire revue *VU* de Lucien Vogel, qui n'hésite pas à bousculer la mise en page pour créer des effets dynamiques et aguicher l'œil, avec des images mises en scène et nettement élaborées pour accentuer la dimension spectaculaire de l'expérience de lecture².

Fig. 2. *VU* n° 484 pp. 860-861 23 juin 1937, Photographies : André Steiner, Roger Schall et Hug Block © musée Nicéphore Niépce.

Ces réalisations graphiques audacieuses transparaissent dans les suprimpressions de *Facile*, composé par Paul Éluard avec Man Ray en 1935 aux éditions confidentielles Guy Levis Mano, et reprennent une esthétique considérée par le titre comme une solution de facilité, en raison de la proximité avec les modèles en vogue dans la presse de grande diffusion. Pourtant, s'il y a une apparente « facilité » à choisir des techniques ayant fait preuve de succès dans le contexte médiatique, il n'en est pas de même dans la représentation de la poésie telle qu'elle se fabrique autour de la NRF à la même époque. Le geste est plutôt anti-littéraire au sens où il s'écarte d'une norme poétique et prend le risque, certes expérimental, de la dévalorisation. Le titre témoigne de cette conscience aiguë, comme une *excusatio propter infirmitatem*.

Deux ans plus tard, chez José Corti, Claude Cahun prend la tangente phototextuelle avec Lise Deharme pour *Le Cœur de Pic*, album de poèmes pour enfants illustrés par des photographies de natures mortes et compositions d'inspiration surréaliste. La collaboration se présente là encore sous le signe de la « facilité », avec un ouvrage à destination des enfants, tout le contraire en apparence d'un travail pointu et approfondi sur le langage ou les images poétiques. À travers ces quelques exemples, on perçoit une ligne historique qui se démarque à la fois de l'histoire de la photographie dans les médias de masse et des grands courants littéraires ou poétiques romanesques alors dominants. Cette ligne contribue cependant à constituer un arrière-plan archéologique de ce que je désignerais comme les prémices de la néolittérature, à savoir une littérature transmédiatique, qui se développe de façon plus nette à l'ère numérique, mais dont les fondements sont déjà présents dans les expériences des avant-gardes historiques, et directement connectés aux modèles présents dans les médias et technologies de masse.

Fig. 3. Lise Deharme et Claude Cahun, *Le Cœur de Pic*, José Corti, 1937.

DU STYLE DOCUMENTAIRE AU RÉCIT AUTOFICTIONNEL : LA VIE COMME UN ROMAN-PHOTO

Plus tard, au moment des avant-gardes historiques, cette littérarité attentive aux manifestations de la modernité, et du quotidien, a généré une constellation de productions dont les limites entre document et littérature deviennent de plus en plus poreuses, en témoignent les

¹ Voir Cécile Fourrel de Frettes, *Vicente Blasco Ibanez et le cinéma français, 1914-18*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2015.

² Michel Frizot, Cédric de Veigy, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, La Martinière, 2009.

livres fondateurs du « style documentaire » (Olivier Lugon) comme *Let Us Praise Now Famous Men*, de Walker Evans et James Agee (1941). La photographie humaniste et le *photo-essay* donnent enfin leurs lettres de noblesse au phototexte, et c'est essentiellement dans le reportage que l'alliance de l'image et du récit vont connaître leurs plus grandes heures. La distinction entre documentaire photo, roman et roman-photo se perpétue encore, bien que à un tout autre niveau désormais. C'est dans le contexte d'après-guerre que le roman-photo, dans son format revue le plus connu, est apparu, en Italie sur les ruines de Cinecittà, en 1946 sous le nom de « *fotoromanzo* ». On le trouve dans les revues *Grand Hotel*, *Sogno* et *Bolero Film*, le titre de la revue gardant trace de son origine cinématographique, puis en France dans *Festival* (1949). Le *fotoromanzo* devient en français roman-photo et sera publié dans le magazine féminin *Festival* fondé le 27 juin 1949 par Cino Del Duca, le premier opus étant « Au fond du cœur » avec l'actrice italienne Gina Lollobrigida.

Le lien entre industrie cinématographique et roman-photo est alors consommé, ce dernier employant des réalisateurs, scénaristes et directeurs de photographies mais aussi acteurs et actrices désœuvrés depuis la défaite de l'Italie et la ruée de quelques chanceux vers Hollywood. Du ciné-roman au roman-photo le bond est fait, et le format semble se stabiliser dans cette veine résolument populaire, visant un public féminin, dans la tradition des romans illustrés de la maison Nilsson – Per Lamm. D'autres revues prennent le relais, comme l'inoxydable *Nous Deux*, où en 1964 la jeune Sylvie Vartan joue « Brigitte » dans un récit intitulé « Les Raisons du cœur » (n°915, p. 17), plus proche des productions romanesques des éditions Harlequin que des éditions de Minuit.

Fig. 4. *Nous Deux*, n°915, 1964 p. 17.

Pourtant, c'est du côté de la maison née pendant la guerre qu'apparaîtront des versions néo-romanesques du ciné-roman avec trois opus d'Alain Robbe-Grillet, (*L'année dernière à Marienbad*, 1961, *L'immortelle*, 1963 et *Glissements progressifs du plaisir*, 1974). Sans m'attarder sur cette série, Robbe-Grillet s'inscrit, depuis *Pour un nouveau roman*, tout comme André Breton à son époque, dans la déconstruction du paradigme romanesque. Cependant, il n'est pas pour autant question de se ranger dans la catégorie populaire du roman-photo : la réactivation du ciné-roman fonctionne comme une échappée nostalgique du cinéma d'avant-guerre, évitant l'écueil du sentimental populaire des histoires pour « bonne femme ». Ce n'est donc toujours pas du côté de la littérature établie que le roman-photo est réinvesti, mais plutôt dans la photographie et l'art contemporain, et aux États-Unis d'abord, où les frontières entre littérature, document et image sont moins nettement hiérarchisées. Duane Michals, photographe, est le premier à développer les récits-photos en images sous le format du carnet intime, suivi plusieurs années plus tard en France par Hervé Guibert. Les deux utilisent l'écriture manuscrite pour éviter l'utilisation de phylactères et là encore le risque d'être trop associé à la bande dessinée – l'autre format matriciel du *fotoromanzo* – et au roman-photo. On remarquera quand même que, chez ces deux auteurs, s'ils ne se revendiquent pas des histoires sentimentales, leurs récits sont subjectifs, intimes, évoquent amours, rêves et émotions nimbés d'homoérotisme.

Ce n'est finalement qu'avec Sophie Calle que le format rejoint le genre, avec un assemblage phototextuel qui certes est plus proche de l'art conceptuel et du Narrative Art, mais qui rejoue les aventures amoureuses et personnelles d'une jeune femme, héroïne de sa propre vie, créant pour ses épisodes de filature, l'un à Venise, l'autre à Paris¹, des situations pleines de suspens totalement artificielles. De même que ses *Histoires vraies* reprennent de la même façon des topoï de la vie féminine qui font cliché et stéréotype.

¹ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, L'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983 et *La Filature*, Arles, Actes Sud, 1998.

La vie se fait roman-photo, documentée par le texte et l'image et scénarisée comme un film. À l'aube des technologies de communication de masse, l'œuvre de Sophie Calle fait office de pionnière et annonce le grand tournant des « mythologies individuelles » généralisées sur les réseaux sociaux à l'ère numérique, et en particulier du web 2.0¹. Ce n'est cependant qu'à de rares occasions que le roman-photo se met en avant, et à nouveau dans un contexte littéraire spécifique. Si certaines collections invitent l'image à s'écrire, c'est généralement dans un élan biographique (« Traits et portraits », au Mercure de France) ou poétique (éditions le Temps qu'il fait).

Fig. 5 : Trois volumes de la collection « Photo Roman », Thierry Magnier.

La collection Photoroman chez Thierry Magnier fait là encore une notable exception : réputé éditeur pour la jeunesse, il constitue une collection spécifique où s'invitent photographe et auteurs à une collaboration pour une fiction. Cependant, le principe montre bien qu'une fois encore l'image fait matrice pour la fiction, et qu'il n'y a pas réellement de co-écriture, comme l'explique l'éditeur :

Cette collection est née de la rencontre de Jeanne Benameur, et du photographe Francis Jolly. L'idée de photoroman est simple : un photographe confie une série d'images, vision intime d'un univers. Un écrivain les reçoit et s'aventure dans l'écriture d'un récit suscité par ces photographies².

Le résultat, malgré le nom, n'a rien d'une bande-dessinée photographique. Le cahier d'images est très nettement dissocié, et là encore, la dimension littéraire est préservée dans la mise en page continue du texte.

VERS LA FICTION NUMÉRIQUE GÉNÉRALISÉE DU « ROMAN-PHOTO »

Le tournant numérique change la donne, dans la mesure où la facilité avec laquelle il est possible de faire soi-même les photographies et de les publier en ligne a engendré une génération d'auteur-ices de plus en plus autonomes. Les prémices de cette production photolittéraire en ligne avaient été mises en scène par Chloé Delaume dans une expérience numérique, non pas sur internet, mais d'une façon vidéoludique qui pouvait potentiellement s'étendre en ligne également. Son ouvrage *Corpus Simsi* paru en 2003 chez Léo Scheer marque un véritable tournant dans la relation à la production d'images et de textes³. À partir du jeu des *Sims*, créer sa vie, se fabriquer une identité, une histoire dans un monde fictionnel pré-établi avec un avatar calqué sur des caractéristiques réelles était déjà une première incursion dans un monde fictionnel stéréotypé, pré-programmé, un peu à la manière des intrigues et histoires des romans-photos qui racontent des histoires très normées dans des structures figées.

De la même façon, les applications de publications en ligne laissent bien sûr libre cours à l'imagination et à la créativité, mais dans un cadre bien défini : que ce soit Facebook ou Instagram (qui appartiennent à la même firme « Meta »), il s'agit de poster une image avec un commentaire, le tout étant augmenté de *stories* ou *reels*, des vidéos qui animent des publications figées, dont la dynamique esthétique, tout comme dans le roman-photo ou le phototexte en général, est un équilibre difficile à atteindre en raison des multiples contraintes, principalement

¹ Je renvoie à mon propos sur les mythologies numériques et les filles du web 2.0, Magali Nachtergaele, « Good girls, bad girls: filles du net 2.0., Fictions de soi et performance des images », in *Récits en image de soi. Textimage*. vol. 10, printemps 2020 http://revue-textimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/nachtergaele1.html et « Mythologies individuelles, mythologies numériques ? » dans Marie-Anne Paveau (dir.), *Espaces numériques : textualités, Itinéraires LTC*, vol. 3, 2013 <https://journals.openedition.org/itineraires/2354>.

² Thierry Magnier, « Collection Photoroman », <https://www.editions-thierry-magnier.com/collection-photoroman-546.htm>.

³ Chloé Delaume, *Corpus Simsi*, Paris, Léo Scheer, 2003.

éditoriales. Aussi le travail de mise en scène doit-il se faire très directement avec les outils de la contrainte, ce que Caroline Calloway avait parfaitement réussi à maîtriser, devenant une des premières influenceuses littéraires à partir d'un hashtag #adventuregrams.

Fig. 6 : Caroline Calloway, #adventuregrams et publications en ligne.

Dans la même veine narrative et fictionnelle, Amalia Ulman a développé en 2014 une série intitulée *Excellences and Perfections*, devenue une œuvre d'art et un livre¹. Le principe reposait à la fois sur une narration et une opération d'anti-narrativité : nous étions bien face à un dispositif en images, avec un effet rétrospectif de récit car si les publications étaient publiées au fur et à mesure, les dernières clôturaient nettement l'épisode de vie. Un paratexte présentant l'autrice, et donnant un titre « Part I » indiquait clairement l'ouverture d'un chapitre. Enfin, la performance elle-même mise en scène sur Instagram, le script et sa mise en scène racontaient finalement une histoire simple : une jeune fille bien sous tous rapports a une déception amoureuse, elle décide de faire de la chirurgie esthétique et chute progressivement dans des pratiques illicites (drogue, armes, prostitution). Si sa vie devient de plus en plus luxueuse, les images sont, elles, toujours plus sombres. Un climax est atteint lorsque la protagoniste se filme pleurant devant la caméra, s'excusant d'avoir mal agi. Vient alors l'heure de la rédemption avec des tisanes et des maximes inspirantes, et la rencontre d'un jeune homme avec qui elle part en voyage. Tous les clichés du roman-photo étaient présents, de même que la mise en scène « à la Sophie Calle » d'une situation complètement construite en amont. En effet, en réalité, Amalia Ulman était la plupart du temps enfermée chez elle à cause d'un grave accident de voiture qui l'obligeait à marcher avec des béquilles et à faire de longues séances de rééducation.

Cette expérience en ligne, devenue un livre, fait celle de la remédiation décrite par Jay David Bolter et Richard Grusin². L'expérience numérique permet aussi de parodier à la fois le jeu attendu sur les réseaux, de les détourner pour en dénoncer la facticité mais aussi la manière dont on se construit un ethos fictionnel par l'image. Si les interfaces Instagram ou Facebook ne reproduisent pas tout à fait la trame du roman-photo, ils en favorisent les thèmes, intimité, histoires sentimentales, voyages qui font rêver, bref, une usine à fiction dans laquelle tout le monde peut être, si ce n'est l'héroïne ou le héros, du moins le ou la protagoniste. La présence importante de l'image dans l'*affordance* même de l'application accentue cet effet de scène visuelle et la sérialité voulue par la grille de présentation par défaut, sur Instagram notamment.

Clémentine Mélois, connue pour avoir détourné de célèbres couvertures de livres de poche (*Moby Dick* devient *Maudit Bic*), a croisé grande littérature – et même théorie – et roman-photo pour *Les six fonctions du langage*³, un roman-photo théorique mettant en scène Michel Foucault et Roland Barthes, joués par des acteurs tout à fait classiques de roman-photo, Mélois ne modifiant que les phylactères. Annoncé sur Instagram, Mélois y publie à la suite la même photographie d'un homme, visiblement dans les années 1970, à voir la couleur de sa chemise et le téléphone filaire, en train de téléphoner : il annonce à sa mère qu'il a trouvé un rôle dans un roman-photo à paraître, et qu'il en garde bien sûr un « exemplaire de côté pour tata ». Entre promotion littéraire et parodie de la *Septième fonction du langage* de Laurent Binet autant que des cinq originelles de Benveniste, le roman-photo reste une trame à deux degrés, ce qu'annonçait l'exposition qui lui était consacrée au MUCEM⁴. Cette lecture double, décalée, impossible à tenir entièrement, est aussi très liée aux postures surjouées des acteurs qui doivent exprimer le masque des émotions en une seule image, dans une économie visuelle extrêmement ramassée et contrainte par le réel. Si l'on pense aux mangas ou à la bande-dessinée, la

¹ Amalia Ulman, *Excellences and Perfections*, Londres, Prestel, 2018.

² Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

³ Clémentine Mélois, *Les six fonctions du langage*, Paris, Seuil, 2021.

⁴ *Roman-photo*, Marseille, MUCEM, 13 décembre 2017-23 avril 2018, commissaires : Frédérique Deschamps et Marie Charlotte Calafat, catalogue, Marseille-Paris, Mucem-Textuel, 2017.

photographie entraîne une forme d'appauvrissement du langage dans le format du roman-photo où il reste finalement peu de place pour développer une histoire, sans tomber dans la trivialité d'un réel manifestement factice.

Pour conclure, ce qui éloigne peut-être le roman photo de la littérature canonique, du phototexte, c'est son potentiel dérisoire, et le peu d'esprit de sérieux dont il fait preuve. Pour les lecteurs et lectrices aussi, il faut sans doute le considérer comme une lecture simple, facile d'accès et de second degré, c'est-à-dire dont on sait absolument la facticité, mais comme pour les réseaux sociaux, sans que cela ne gêne à l'usage, ni ne menace le plaisir que l'on peut avoir à les regarder, voire à s'y projeter. Il appelle une forme de crédulité et bienveillance temporaire, une attitude lectorale qui oblige aussi à un dévoiement du regard littéraire porté sur les récits phototextuels très normatifs, nécessitant des formats d'écriture resserrés et d'une efficacité attentionnelle d'autant plus forte – courts, mais informatifs et appelant à lire la suite. La question de cette ultra-normativité, qui bloque l'analyse à bien des égards, n'est pas réduite au roman-photo. On la retrouve dans la carte postale photographique ou l'album photo familial, un format tout aussi populaire et normatif, qui entre étrangement en résonance avec le roman photo, et laisse peut-être envisager la nécessité d'une singularisation de ces modèles figés étroitement liés à l'image photographique dans la production photolittéraire moderne.

Magali NACHTERGAEL
Laboratoire PLURIELLES - Université Bordeaux Montaigne

ENTRETIENS

INTERVIEWS

LE (RE)NOUVEAU ROMAN-PHOTO ?

D'APRÈS DEUX ENTRETIENS
AVEC CLÉMENTINE MÉLOIS, AUTEURE,
ET NATHALIE FISZMAN, DIRECTRICE ÉDITORIALE AU SEUIL¹

INTRODUCTION : UN GENRE EN VOGUE ?

Lorsque l'on tape la formule « roman-photo au XXI^e siècle » dans un moteur de recherche, on ne peut qu'être étonné de la masse de réponses obtenues en clin d'œil et un clic de souris. Et encore plus surpris que le genre soit devenu désormais un loisir accessible à tous, « fait maison », hors de toute prétention à la publication et au commerce, mais non pas au partage. Chacun peut se lancer dans la création de son propre roman, agencer ses photographies en séquences, intégrer textes et phylactères pour bricoler une histoire destinée le plus souvent à la sphère familiale et amicale : anniversaires, mariages, et autres occasions mémorielles constituent le plus souvent le motif de l'entreprise. Le référencement naturel propose tout de suite en haut de page les sites qui vont aider les *auteurs* occasionnels à réaliser leur ouvrage. Par exemple, *Créer mon roman-photo* offre une matrice de base modifiable qui comprend des cases où l'on pourra télécharger les photographies issues de la « galerie » de son ordinateur ; une fenêtre permet d'intégrer le texte narratif, c'est-à-dire, est-il précisé, un « texte au-dessus de la case pour expliquer un lieu, une situation » ; une autre permet la création de bulles pour « le dialogue » ou pour « la pensée » ; une autre encore pour les onomatopées avec quelques exemples pour ceux qui ne connaîtraient pas le terme : « boom, zip, paf². » Pour les plus avancés, il sera facile de suivre les pas-à-pas des tutoriels disponibles sur Dailymotion ou Youtube : *Comic life*, par exemple ; ou *Comicsnovela*, téléchargeable gratuitement, dont la publicité est assez explicite :

La création de romans-photos n'est plus l'apanage des seuls professionnels, avec des outils adéquats, vous pouvez aussi en réussir. *ComicsNovela* est conçu pour vous aider à créer votre roman-photo en toute facilité. [...] Avec ce logiciel, vous n'avez même pas besoin de connaissance particulière en HTML pour créer votre roman-photo. Tout ce que vous avez à faire, c'est d'importer vos photos dans l'interface, d'ajouter les textes et d'exporter votre création. Il est préférable de réduire la taille des images avant de les importer pour que le chargement soit rapide.

On notera également, dans les propositions, des sites de création à vocation pédagogique : pas de matrice disponible ici ni de tutoriel, mais des leçons ou des recettes rédigées. Ainsi *Smartsitting*, école Montessori, propose aux familles un service de *smartsitters* qui viennent à domicile occuper les enfants de façon créative :

¹ Ces entretiens, menés et transcrits par Jacqueline Guittard, ont été recomposés en vue de leur inscription dans le numéro ; ceci entraîne un certain nombre de « chevilles » textuelles qui n'ont été prononcées ni par Clémentine Mélois ni par Nathalie Fiszman ; il s'ensuit que la langue n'est pas complètement celle des interviewées même si l'esprit des propos a été respecté. Cette transcription a été relue par les intéressées.

² Disponible sur : <https://www.roman-photos.info/creer-mon-roman-photo.html> (page consultée le 26 février 2022).

Créer son roman photo ça vous tente ? Pour les plus jeunes, ce terme ne parle pas vraiment. Mais dans les années 80 et 90, les romans photos étaient dans beaucoup de magazines ou journaux. Il s'agit en fait d'un mix entre une BD, un album photo de famille rangé dans le grenier et les telenovelas (ou série à l'eau de rose). Ça donne envie, non ? Allez, on y va !

Voilà pour la définition (l'auteur n'a pas encore lu Jan Baetens) ; passons aux ingrédients qui la complètent :

Pour remettre au goût du jour les romans photo, tu as besoin :

- d'un appareil photo ou d'un téléphone portable (avec une bonne qualité photo)
- un carnet
- un ordinateur
- une imprimante
- de l'humour
- de l'imagination¹.

La représentation que se fait l'école Montessori du roman-photo est certes partielle et fautive, mais elle dit assez l'idée communément admise que l'on s'en fait, un genre bâtard, indécis, naïf, bien adapté à « l'enfance de l'art » ou, en l'occurrence, à « l'art de l'enfance ». Les expériences pédagogiques en école primaire ou au collège sont antérieures à la mise en ligne de sites de fabrication de roman-photo ; les enseignants les mettent en œuvre pour faire travailler leurs élèves sur le rapport image/texte, la narration, les dialogues et la correction de la langue. À cet égard, les projets pédagogiques que l'on peut trouver en ligne sont plus exigeants – d'abord un scénario, un synopsis et des croquis, puis les prises de vue, etc... – que le prêt-à-remplir des sites de création.

Les sites susnommés répondent à un besoin qui pourrait devenir pressant. Car il faut bien faire quelque chose avec tous ces clichés que l'on prend avec nos téléphones et que l'on remise ensuite dans un ordinateur pour ne plus jamais les regarder. Les centaines de clichés risquant de disparaître à terme (clef USB perdue, ordinateur en panne...), *quid* de la mémoire familiale ? L'impression des clichés numériques en calendrier et en album est une première réponse ; la création d'un roman-photo hausse d'un cran l'exigence. Sélectionner dans la manne iconumérique les photographies et les agencer en une histoire, sinon complexe, du moins quelque peu scénarisée, explique en partie le développement des sites. Dans un autre ordre d'idée, très voisin, le pli a été pris de se raconter en texte et en images sur les réseaux sociaux – on le sait – mais les retombées de cette manie pourraient être plus créatives qu'il semble :

Les *stories* se distinguent des *posts* Instagram non seulement par leur courte durée de visualisation, mais aussi par leur design, les possibilités de manipulation des contenus, et les narrations auxquelles elles donnent lieu – celles-ci étant basées sur la performance dans l'instant présent, plutôt que sur une narration destinée à durer sur le long terme (McRoberts *et al.* 2017). [...] Même si les *stories* se basent largement sur les images et racontent des « courtes histoires » (Georgakopoulou 2017) en *montrant* quelque chose plus qu'en le *disant*, le contenu textuel apparaît comme un élément narratif en rapport étroit avec les images et doué de qualités plastiques et expressives².

De là à penser que les *stories* sont en quelque sorte des *proto* romans-photos, il n'y a qu'un pas que nous ne sommes pas les seuls à franchir. L'instagrammophile est particulièrement familier du montage, et les fonctionnalités de l'application, régulièrement enrichies, lui permettent d'améliorer sans cesse ses productions éphémères. L'application mobile *Steller*, dit une (fausse)

¹ Disponible sur : <https://lesmartsitting.fr/blog/creer-son-roman-photo/> (page consultée le 26 février 2023).

² Serena Ciranna, « Les évolutions du contenu textuel sur les réseaux socionumériques : une étude de la fonction *stories* d'Instagram », *Semen* [En ligne], 49 | 2020, mis en ligne le 07 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/semem/15221> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semem.15221> (page consultée le 25 février 2023).

utilisatrice emballée, « permet de raconter élégamment vos histoires sous forme de *roman-photo digital* [Je souligne]. La création d'une histoire est très simple, elle se fait en trois temps : choix d'un thème parmi une dizaine disponible, choix des photos (jusqu'à vingt photos) puis assemblage où vous pourrez choisir entre plusieurs mises en pages, inscrire et personnaliser vos textes etc. ¹ ». Et, faut-il le préciser, diffuser ensuite la réalisation sur la plate-forme : elle sera vue, lue, commentée, *likée* peut-être, et pourra ainsi rejoindre les collections d'amateurs. Dès lors, on peut postuler que les ressources du numérique, outre le fait somme toute marginal de créer son œuvre propre, favoriserait à nouveau le goût pour le roman-photo et fabriquerait plus sûrement, en tous cas espérons-le, de nouveaux lecteurs pour ce genre daté.

Les éditions FBLBL ont proclamé que leur année 2022 serait celle du roman-photo ; la maison d'édition en publie depuis vingt ans, mais invite les nouveaux auteurs à s'emparer du genre. Thomas Dupuis, alias Otto T., voit une opportunité à saisir dans les technologies actuelles :

La technique photographique est à présent accessible à tout un chacun *via* son téléphone portable et cette nouvelle fluidité devrait permettre d'expérimenter tous azimuts, de pratiquer, comme le font certains auteurs de bande dessinée, une écriture simultanée en images et en textes².

Ce que confirme son collaborateur Grégory Jarry dans son Manifeste « Debout le roman-photo ! » :

Avec les appareils photo numériques (sans parler des smartphones) et les outils de mise en page, la technique n'est plus une barrière pour un auteur de roman-photo, qui peut se concentrer sur la création sans la lourdeur des processus d'autrefois. Les bons outils ne font pas le bon ouvrier, mais c'est tout de même un atout considérable. À cela s'ajoute l'arrivée de nouveaux modes de diffusion, tablettes et liseuses, pratiques pour visionner des photos et pour lesquelles le roman-photo est à réinventer, format, découpage de l'écran, mode d'apparition et défilement des images, des pages, pourquoi pas mise en son et musique³.

Si la petite maison d'édition de Poitiers « au nom imprononçable » est spécialisée dans des « livres incompréhensibles », c'est-à-dire alternatifs plutôt que traditionnels, tel n'est pas le cas des éditions du Seuil, qu'on n'attendait pas sur ce terrain. Pourtant, elles font paraître en 2021 *Les Six Fonctions du langage* de Clémentine Mélois et en 2022 *Guacamole Vaudou* de Fabcaro. C'est là un sacré coup de projecteur qui profite certes aux auteurs mais au roman-photo lui-même dans ses multiples avatars. Il est probable que l'exposition du Mucem y soit également pour quelque chose.

Nouveaux romans-photos ? Nouveaux lecteurs ? Nouveaux auteurs ? Cet article ne prétend pas répondre à ces questions car il est encore trop tôt pour mesurer si l'engouement est durable ou non. En revanche, à partir des entretiens menés avec Clémentine Mélois et Nathalie Fiszman, respectivement auteure et éditrice des romans-photos cités, nous tâcherons de mettre en lumière les motivations qui ont conduit l'une et l'autre à s'engager dans l'expérience photoromanesque.

CLÉMENTINE MÉLOIS, *LES SIX FONCTIONS DU LANGAGE*

Le lundi 21 novembre 2022, malgré un emploi du temps chargé, Clémentine Mélois a la gentillesse de nous recevoir passage Molière, à la Maison de la poésie où elle a ses habitudes.

¹ Disponible sur : <https://journaling.fr/blog/steller-reseau-social-roman-photo/> (page consultée le 26 février 2023).

² Thomas Dupuis, « 2022, année roman-photo ». Disponible sur : <https://content.flblb.com/uploads/2021/12/2022AnneeRP-Catalogue-SP.pdf> (page consultée le 26 février 2023).

³ Grégory Jarry, « Debout le roman-photo ! Manifeste ». Disponible sur <https://www.flblb.com/catalogue/debout-le-roman-photo/> (page consultée le 26 février 2023).

On citera ici quelques-unes des interventions qu'elle y a faites : le 22 novembre 2022, au lendemain de notre rendez-vous, elle donne une conférence intitulée « De Baudelaire à Pif Gadget ». Auparavant, elle a présenté son livre *Dehors, la tempête* (mars 2020), a performé avec l'auteur québécois Marc-Antoine K. Phaneuf sur le thème de la nourriture (avril 2018), exposé avec Wigald Bonning le fruit de ses recherches personnelles lors du Symposium International Des Collectionneurs De Listes De Commissions, abrégé en SIDCDLDC (avril 2017). Sur le pont Saint-Ange, la maison de la poésie a organisé en collaboration avec la Ville de Paris une exposition autour de ses ouvrages *Cent Titres/Sinon j'oublie* (septembre-octobre 2021).

J. G. : Clémentine Mélois, vous avez fait paraître aux éditions du Seuil *Les Six Fonctions du langage* ; quelle place occupe cet ouvrage dans votre parcours et dans votre travail ?

C. M. : Le roman-photo est un « matériau » qui s'inscrit complètement dans mon univers. C'est un objet de la pop culture parmi d'autres ; il se prête d'autant mieux à mes projets que je suis une artiste plasticienne, mais également une écrivaine, et je place ces deux activités sur le même plan. Le roman-photo réunit donc toutes les conditions. J'ai fait mes études à l'École des Beaux-Arts de Paris où j'ai suivi les ateliers de Michel Salsman et de Christian Boltanski. J'ai présenté mon diplôme de fin d'études sur les quais de Seine dans une boîte de bouquiniste bricolée par mon père pour exposer mes détournements ; le jury a dû se déplacer. Je m'intéresse à la pop-culture, aux rapports entre la culture classique érudite et la culture populaire que je fais se télescoper dans mes réalisations. Je suis membre de l'Oulipo depuis 2017, plus particulièrement inscrite dans la veine de Georges Perec dont l'infra-ordinaire nourrit mes travaux. Je détourne volontiers les objets du quotidien, banals et communs pour leur faire dire autre chose, créer une tension. Par exemple, entre naïveté et cruauté, j'ai rebaptisé les bols bretons par les noms des *serial killers* français : Patrick Henry, Guy Georges, Émile Louis.

J.G. : Et même Édouard Philippe ! Vous avez aussi épilé le modèle de *L'Origine du Monde* et placé dans les mains des paysans de Millet en prière (*L'Angélu*) des téléphones portables, une œuvre renommée... *Les Geeks*. Sur votre page Facebook, vous montrez Michel Foucault faisant la promotion de sous-pulls à 19,99 euros pour un magazine qui ressemble fort à *La Redoute*, ancienne manière : tout y est, les modèles, les coloris, les prix, les tailles. C'est à s'y tromper.

C. M. : Oui, j'aime beaucoup jouer avec l'imprimé illustré. Toute petite, je faisais déjà des livres, à la main. Dans mon parcours, la lecture de l'ouvrage d'Anne-Marie Moeglin-Delcroix a eu sur moi un impact majeur ; c'était une révélation¹. En tant qu'écrivaine et plasticienne, je m'attache à l'objet-livre, autant à la forme qu'au fond. Pour *Cent Titres*, j'ai évidemment respecté les codes éditoriaux et j'ai joué avec les mots du titre et les illustrations : *Moby-Dick* devient *Maudit Bic*, *L'Écume des jours*, *Légumes des jours*, *Mythologies*, *Mycologies*. Pour *Les Six Fonctions du langage*, j'ai fait œuvre de plasticienne autant que d'écrivaine puisque j'ai retravaillé les photographies existantes et que le texte est de moi.

J. G. : Mais vous n'êtes pas auteure de romans-photos ; en lisez-vous ?

C.M. : Je n'en lis pas ; j'en ai composé quand j'étais aux Beaux-arts et j'étais très sensible à la place qu'y occupait la femme à cette époque. Il se trouve que je disposais de romans-photos brésiliens que je ne comprenais pas parce que je ne parle pas portugais. Mais leur esthétique m'intéressait. Ce sont eux que j'ai utilisés pour réaliser le livre ; j'ai fait une sélection en rapport avec les histoires que j'avais prévu de raconter. J'ai découpé les scènes, je les ai recollées, sans

¹ Anne Marie Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, éd. Jean-Michel Place/BNF, 1997.

forcément suivre l'organisation originelle. Je n'ai aucune idée du nombre de romans-photos brésiliens que je possède. Ils ne sont pas du tout les seuls à m'intéresser. Je préfère simplement les publications anciennes, plus décalées visuellement que celles d'aujourd'hui. Mais je suis familière du genre.

J.G. C'est pour cela que vous avez collaboré avec Jan Baetens pour l'ouvrage *Le Roman-Photo*, sous-titré « un genre entre hier et demain » ?

J'ai été contactée par David Vandermeulen qui dirige la collection « La petite bédéthèque des savoirs » aux éditions bruxelloises Le Lombard spécialisées dans la bande dessinée ; le principe de la collection, c'est d'associer un scientifique et un dessinateur sur un sujet précis. Jan Baetens a assuré le contenu et j'étais chargée des dessins et de la couleur. J'ai dû un peu batailler pour que soit donné un espace significatif aux romans-photos des situationnistes ; même si ceux-ci utilisaient d'autres supports comme la BD et les publicités, le genre était au centre de leurs détournements.

J.G. : Vous êtes donc la première auteure à publier un roman-photo au Seuil ; c'est une maison sérieuse. Est-ce la raison pour laquelle vous avez choisi les fonctions du langage de Jakobson ? Ça fait savant, c'est de la linguistique... Mais comment avez-vous pu les marier aux romances brésiliennes, les mettre dans la bouche de ces amoureux contrariés ?

C.M. : C'est dans le droit fil de mes préoccupations de faire dialoguer une culture élitiste et une culture populaire. Comme son nom l'indique, le livre est consacré au langage contemporain, surtout le langage « cuit » selon le mot des oulipiens, c'est-à-dire « les expressions toutes faites ». Les histoires que j'ai choisies illustrent des situations de communication et des façons de parler que les lecteurs reconnaîtront facilement car ils les ont sûrement vécues. Les 17 titres traitent chacun d'un quotidien ordinaire où elles sont manifestes : les situations amoureuses, les réunions amicales, les discussions culturelles, le langage professionnel, celui des courriels, de la conversation téléphonique, celui que l'on tient au restaurant, chez le juge, avec l'agent immobilier. Par exemple, la préposition « sur » s'entend beaucoup ; elle est prise au pied de la lettre dans « El Magnifico » où un héros en cagoule et slip moulant bleus annonce « je vais partir sur un fromage de chèvre » ; dans le montage de la dernière planche, on le voit effectivement partir à cheval sur une sorte de cabécou géant : « adios amigo ! » La préposition « sur » s'emploie également quand on veut préciser où on habite : « j'habite sur Paris ». Qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Dans cette histoire, j'ai aussi égratigné le langage contemporain des menus : « Ils ont une super émulsion de pêches blanches aux aromates de saison, un sublime gâteau frais marmoréen à la prunelle périgourdine¹. » Au fil des histoires, d'autres tics actuels sont évoqués qui renvoient effectivement aux fonctions du langage de Jakobson ; je me suis particulièrement amusée avec les fonctions phatique et métalinguistique dans « Wallo » sous-titré « bouquet final ». Une histoire dans l'histoire : je déjoue le code de la fiction en faisant intervenir l'éditrice sur le roman en cours qui manquerait de sexe et d'action ; l'acteur principal, qui répond à l'éditrice au téléphone s'en va donc « coller son point dans la figure d'un personnage secondaire² ». Ce bouquet final fait écho à la première romance : un homme aborde « une envoutante créature » par cette question « vous a-t-on déjà parlé des six fonctions du langage selon le linguiste russo-américain Roman Jakobson³ ? » Leur énumération met la créature en émoi : il s'ensuit une kyrielle de mots compliqués qui font monter la température entre les protagonistes jusqu'à la faute de goût impardonnable quand l'homme prononce le mot

¹ Clémentine Mélois, *Les Six Fonctions du langage*, Paris, Seuil, 2021, p. 49.

² *Ibid.*, « Wallo », p. 104.

³ *Ibid.*, « Pas de gestes brusques », p. 80.

« Boulgour ». Entre la planche d'ouverture et la scène finale de l'ouvrage, où les acteurs s'embrassent sans mot dire à pleine bouche en proférant seulement des onomatopées, il y a un échec du langage.

Le choc entre le langage tenu et le langage attendu traduit l'incommunicabilité indépassable entre des locuteurs qui n'appartiennent pas au même milieu, une inaccessibilité à l'autre ; les visiteurs d'une galerie d'art, après avoir entendu l'artiste expliquer « que sa démarche interroge les notions de praxis et de modes d'apparition formels¹ » repartiront avec la toile dont les couleurs s'accordent bien au papier peint de l'entrée. Échec encore...

J. G. : Il n'y a pas que des situations langagières amoureuses dans votre ouvrage ; le monde de l'entreprise est particulièrement bien représenté.

C. M. : Oui, j'en parodie le langage dans quatre histoires : « L'Anéantisseur ultime, controverse », « Le Pays des bisous », « Le Documentaire », « Asticotissimo » ; c'est surtout dans ce dernier titre que j'attaque frontalement la violence managériale du discours. J'y renverse les rapports de force homme/femme en mettant en scène une cheffe d'entreprise qui accable ses collaborateurs de formules hypocoristiques : « mon petit canard en sucre, mon gros chat, mon doudichounet, ma mignonne truffade poilue, mon chouchinou, bichette, mon bouchon, mon adoré... ». Le cœur de l'échange, c'est une panne de photocopieuse, il faut changer une pièce mais elle n'est plus disponible en stock. Le collaborateur est immédiatement congédié : « il va m'épargner ses explications, le poussinet joli. Sa période d'essai est terminée, il est renvoyé le pitou². » Concernant les autres histoires citées, j'en émaille les dialogues par les litotes fréquemment utilisées en politique et largement relayées par les médias ; « Documentaire » montre une jeune femme déprimée pour avoir entendu à la radio un reportage sur la tragédie vécue par une auditrice : « ma mère est décédée des suites d'une longue maladie. C'était une personne de petite taille, mal entendante et à mobilité réduite. Elle travaillait comme hôtesse de propreté, mais suite à un plan social, on lui a signifié sa mise en disponibilité immédiate... Elle s'est donc retrouvée demandeuse d'emploi dans la précarité³... » Pourquoi ne pas nommer les choses telles qu'elles sont ? Pourquoi ne pas dire « naine », « aveugle », « femme de ménage », « licenciement » ? Dans un autre ordre d'idée, à propos de langage *cuit*, le « drame » intitulé « un cœur plein de désespoir » est totalement construit sur les mails de brouteurs auxquels je n'ai pas changé une virgule⁴. J'en ai conservé l'emphase, les phrases ampoulées, le langage médical erroné et la syntaxe fautive.

J. G. : Compte-tenu de l'intérêt que vous portez au langage *cuit* et à la cosmétique discursive, peut-on dire que le texte l'emporte sur les photographies ?

C.M. : Non, pas du tout. Les photographies de mes romans-photos brésiliens sont très importantes. La stéréotypie des images fait écho à la stéréotypie des formules langagières. Le genre paraissait idéal parce qu'il est conçu sur des clichés, des structures archétypales. J'en adore les images : tout y est figé, faux, factice. Grâce à cette facticité, les romans-photos fonctionnent comme d'excellents exhausteurs de langage et de sens. Quand on associe le pantalon « pattes d'éléphant » à « J'ai envie de dire », on est tout de suite transporté dans les années 70.

¹ *Ibid.*, « La croûte au couteau », p. 39.

² *Ibid.*, « Ascotissimo », p. 99.

³ *Ibid.*, « Documentaire », p. 73-74.

⁴ Le terme « brouteur » désigne les escrocs sur internet et sur les réseaux sociaux ; il fait référence au mouton qui se nourrit sans effort » et à l'expression « couper l'herbe sous le pied » signifiant en dialecte *nouchi* « voler, tromper » (Judith Duportail, les « brouteurs » d'Abidjan, les nouveaux escrocs d'Internet », *Le Figaro*, 07 décembre 2012 ; Yassin Ciyow et Youenn Gourlay, « Entre Paris et Abidjan, la difficile traque des brouteurs, ces cyberarnaqueurs ivoiriens », *Le Monde*, 14 juin 2022.

Le personnage qui figure Roland Barthes n'entretient aucun rapport de ressemblance avec lui ; il en est même très éloigné avec sa moustache et sa calvitie. C'est ce décalage qui transforme en incongruité la leçon de linguistique supposée séduire ses interlocutrices. On les voit au fil des cases manifester un ennui poli face à ce harcèlement, en femmes habituées aux gêneurs ; leur mine est nécessaire et c'est pour cela que l'image compte, sinon la clause perd de son efficacité. Car la dernière finira par sortir un revolver sur ces mots : « Pose cette référence tout de suite. Pas de gestes brusques ! » L'agent immobilier est incarné par un hippie, assis par terre à jouer de la guitare, pour obtenir le même effet : son discours très professionnel n'en est que plus grotesque. J'ai également pris plaisir à malmener les rapports hommes/femmes dans les trois romances du livre. Le roman-photo traditionnel montre en général le partenaire masculin en situation de supériorité ; le cadrage est assez éloquent, le visage de l'homme est toujours en surplomb par rapport à celui de la femme qui lève les yeux sur lui, tout énamourée. Dans « Le meuble en kit », j'ai inversé les rôles : c'est le mâle qui tient un discours romantique entièrement tiré de chansons populaires. On reconnaîtra (ou pas) les titres de Danny Brillant, Joe Dassin, Francis Cabrel. Et aussi le poème de Louis Aragon : « Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire / J'ai vu tous les soleils y venir se mirer¹. » L'aimée ne répond pas du tout sur le même registre ; son désir, franchement sexuel, s'exprime dans une langue que l'on entend plus souvent dans la bouche d'un homme : « J'ai le cœur qui bat entre les jambes, tartine-moi de crème au beurre, tire fort ma bobinette, fourre-moi comme une dinde aux pruneaux » jusqu'à la formule finale « démonte-moi comme un meuble en kit² ». Sans le concours des photographies, sans l'esprit même du roman-photo original, le renversement des rôles serait moins significatif.

On pourrait dire aussi, à l'instar de Rimbaud, que les photographies sont « belles hideusement³ ». Les maquillages sont outrés, les coiffures archi-apprêtées et les vêtements sont extrêmement *flashy*, très *pop*'. J'ai majoré cette esthétique en retravaillant les images. Notamment pour « Bonne Nouvelle » dont le sujet est tout à fait adapté au remaquillage : j'ai outrageusement fardé d'un bleu assez vulgaire les yeux d'un homme satisfait des nouvelles tendances – c'est le sous-titre – de la mode cosmétique. Toutes les vignettes sont repeintes à l'acrylique pour rehausser davantage le vif des couleurs et en renforcer la facticité. Les coups de pinceau sont visibles aussi bien sur les vêtements que sur les fonds : la première planche du « Meuble en kit » montre un ciel bleu très naïf avec ses nuages enfantins, pas du tout réalistes. En ce sens, chaque photographie fait l'objet d'une transsubstantiation qui la tire vers le tableau.

Ce livre n'est pas, pour moi, un livre d'artiste, mais un roman-photo. Tout compte : le format, la couverture souple, le paratexte publicitaire de la première et de la quatrième de couverture qui annonce « entièrement tout couleur » et « 25% de lecture en plus » jusqu'au code-barres que j'ai créé moi-même. Les citations au dos de l'ouvrage sont évidemment fausses ou faussement attribuée à Wittgenstein pour la deuxième des trois. La typographie a été spécialement pensée pour ce roman-photo : *fotonovela* est une œuvre originale de Thierry Fétiveau parce que la façon d'écrire fait partie de l'image.

Je n'envisageais pas de tome 2, mais je n'ai jamais parlé de ne plus faire de romans-photos. À la demande de Christophe Durand, je fais désormais des planches pour *Alternatives économiques*.

NATHALIE FISZMAN : LE MOT DE LA DIRECTRICE LITTÉRAIRE

¹ Louis Aragon, « Les Yeux d'Elsa », Paris, éd. Pierre Seghers, 1942.

² Clémentine Mélois, *Les Six Fonctions du langage*, op. cit., « Le Meuble en kit », p. 43-46.

³ Arthur Rimbaud, « Vénus anadyomène », *Les Cahiers de Douai* [1870], *Poésies*, Laure Blanc-Halévy et Olivier Halévy (éds.), Nathan, « Carrés Classiques Lycée », 2018.

J.G. : Merci Nathalie Fiszman d'avoir accepté une visioconférence pour compléter mon information sur le retour du roman-photo. Et merci encore pour la reproduction des illustrations qui accompagnent cette transcription d'entretiens. Après avoir dirigé les éditions du Serpent à plumes, vous devenez responsable éditoriale au Seuil en 2012 et vous y êtes désormais directrice littéraire. À la suite des *Six Fonctions du langage* (2021), vous avez fait paraître en mai 2022 *Guacamole Vaudou*. Faut-il voir dans ces parutions successives et conçues formellement de la même manière, l'avènement d'une collection « Roman-Photo » aux éditions du Seuil ?

N. F. : Disons que nous en publierons régulièrement sans que ce soit nécessairement formalisé comme une collection. Mais il est vrai que le roman-photo m'intéresse car c'est un nouveau format pour raconter des histoires. Les maisons d'édition ont déjà beaucoup exploité la BD et le roman-photo permet de renouveler cela. Je prévois deux romans-photos en 2024 et le prochain s'inscrira dans une veine noire. Je ne peux en dire plus pour l'instant sur cet ouvrage en gestation.

J.G. : Le roman-photo *Guacamole Vaudou* comprend un paratexte très évocateur du tournage cinématographique : un générique copieux, qui présente tous les acteurs dans leur rôle selon leur ordre d'apparition, une équipe technique au complet depuis la photographe jusqu'à la stagiaire ; sur la page garde de l'ouvrage, on peut lire « Nathalie Fiszman, réalisatrice ». On s'attendait davantage à éditrice.

N. F. : J'ai eu l'idée de ce projet un peu fou et j'en ai parlé à Fabcaro et à Eric Judor. Fabcaro a imaginé une histoire autour du vaudou, ce qui était un souhait d'Éric Judor. C'est un vaudou très fabcarien, qui n'a rien avoir avec le vrai ! Le roman-photo met en scène les péripéties de Stéphane Chabert, publicitaire méprisé au sein de son agence jusqu'au jour où il s'inscrit à un stage animé par le gourou Jean-Claude. À la suite de rituels tous plus calamiteux les uns que les autres, Stéphane connaîtra la fortune en prononçant toutes les demi-heures le mot « guacamole », devenu magique. Il vole de succès en succès jusqu'à sa chute quand quelqu'un change le mot magique par vengeance. Fabcaro m'a transmis le script dessiné en « bonhommes patates ». À partir de sa proposition, je me suis occupée du reste. Il a fallu faire un casting de 49 personnes, trouver les costumes, les perruques, les accessoires, les maquilleuses, repérer les lieux de tournage. Les photos ont été prises en partie au Seuil : bureau, cantine, couloir. Pour les scènes en extérieur, la Fondation Cartier pour l'art contemporain nous a accueillis dans son « Jardin » ; on a aussi travaillé dans le studio de la photographe Céline Nieszawer ; les commerçants de la rue du Nil, Terroirs d'avenir se sont volontiers prêtés à notre jeu. Certaines illustrations ou montages proviennent de banques d'images.

C'était une entreprise ambitieuse pour laquelle j'ai réalisé un plan de travail et un plan de tournage rigoureux. La préparation s'est étalée dans le temps mais le *shooting* a été bouclé en six jours : cela a donné 3000 photos à trier pour en garder finalement 333. Alors, oui, c'était un travail de réalisatrice, et même de styliste et de productrice. Et celui de l'éditrice a eu lieu en même temps !

J.G. : C'est un peu comme si vous aviez retrouvé les conditions de production que bien des auteurs de roman-photo ont connu, entre contraintes et débrouille. Des *Fonctions du langage* à *Guacamole Vaudou*, peut-on dire que vous avez pris le parti d'une esthétique « années 70 » ?

N. F. : Les années 70 sont effectivement les années de référence dans les deux ouvrages. Clémentine Mélois disposait des romans-photos de cette époque ; pour ma part, j'en ai reconstruit l'esprit avec les décors : le papier peint, aux couleurs marron et orange, aux larges

motifs géométriques, donne tout de suite le ton. Les coiffures et les costumes complètent la reconstitution. Même si je me suis autorisée des écarts parce que le minitel vient bien longtemps après les pattes d'éléphant par exemple. Le souci d'être réaliste n'a pas guidé mon travail. Je voulais plutôt donner un ton, une ambiance, une couleur à l'ensemble du roman-photo. Les costumes en tergal écossais des publicitaires, le maxi-manteau à col de fourrure du gourou Jean-Claude, les chemisiers féminins fleuris, les débardeurs enfilés par-dessus, les sous-pulls, tout cela y a contribué. Dans l'esprit des gens, le roman-photo est très lié aux années 70. J'en aime beaucoup l'esthétique, elle m'amuse. C'est peut-être un retour aux impressions de l'enfance, j'avais cinq ans en 74... Dans le groupe constitué autour de *Guacamole Vaudou*, nous avons tous la cinquantaine. Toutefois, ce n'est pas un choix que je maintiendrai pour le prochain ouvrage.

J'adore le roman-photo aussi parce que les émotions sont incandescentes, les passions exacerbées... *Guacamole Vaudou* traite sur le mode de l'absurde un sujet qui, au fond, est sérieux : le management contemporain, le mythe du *winner*, l'engouement pour le développement personnel. L'extrême dérision des situations – il n'y a pas de poulet pour le rituel, on prend du poisson pané –, le décalage permanent – Madonna porte une moustache –, le grimage – les perruques ne trompent personne –, le montage – les projectiles lancés à la tête de Stéphane sont grossièrement détournés –, tout prête à rire dans cette artificialité assumée et le jeu sur les codes du genre.

J. G. : *Guacamole Vaudou* prolonge une tradition de détournement du roman-photo tel qu'on l'a connu, entre autres, avec *Hara-Kiri*. Quel est aujourd'hui son lectorat potentiel ? Les lecteurs de romans-photos, même détournés, ne sont plus très nombreux.

N. F. : *Guacamole Vaudou* est un gros succès de librairie, et rassemble donc forcément diverses catégories de lecteurs. Parmi eux, il y a ceux qui connaissent le roman-photo, ceux qui constituent le public d'Éric Judor, ceux qui suivent le travail de Fabcaro mais forcément plein d'autres. Le livre de Clémentine Mélois, s'est vendu à 15 000 exemplaires et *Guacamole Vaudou* à 90 000 exemplaires. Cela donne envie de poursuivre dans cette voie joyeuse.

RÉINVENTER LE RÉCIT : AUTOUR DU ROMAN-PHOTO

ENTRETIEN AVEC BENOÎT PEETERS¹

C'est le 1^{er} septembre 2022 que Benoît Peeters a eu la gentillesse de nous recevoir chez lui, à Paris, dans le cadre de cet entretien principalement consacré à ses expériences et approches du roman-photo. La période est pour lui d'une riche actualité, tant sur le plan institutionnel que sur le plan éditorial, qu'il s'agisse d'une grande première au Collège de France, soit l'occupation, pour l'année 2022-2023, d'une chaire de création artistique consacrée à la « poétique de la bande dessinée² », ou de l'imminente parution de deux ouvrages importants : *Robbe-Grillet. L'aventure du Nouveau Roman* (Flammarion, « Essais », 2022) ; *Alain Robbe-Grillet – Benoît Peeters. Réinventer le roman. Entretiens inédits* (Flammarion, « Champs Essais », 2022).

Martine Lavaud : Cher Benoît Peeters, votre actualité éditoriale et le cycle de cours que vous allez bientôt consacrer à la bande dessinée offrent un cadre approprié pour un échange sur le roman-photo, forme souvent marginalisée et qui, bien que populaire et grevée d'un déficit de légitimité, a cependant fait l'objet d'expériences élaborées et novatrices, dont les vôtres. Le titre de l'essai capital que Jan Baetens lui a consacré, *Pour le roman-photo*, et que votre maison d'édition, Les Impressions Nouvelles, a republié en 2017, est d'ailleurs une claire allusion à Robbe-Grillet. C'est un auteur auquel vous vous intéressez depuis longtemps.

Benoît Peeters : En effet. Les entretiens que je publie, par exemple, sont la transcription intégrale d'une version filmée en 2001. Quant à *Robbe-Grillet. L'aventure du Nouveau Roman*, il propose un récit à la croisée de la biographie et de l'histoire littéraire. Qu'il s'agisse de mes travaux de fiction ou de mes objets d'étude, mes curiosités ont par ailleurs toujours été diverses. À mes débuts j'ai écrit deux brefs romans (*Omnibus* et *La Bibliothèque de Villers*) et une étude sur *Les Bijoux de la Castafiore*³. Mon parcours universitaire s'est interrompu à la mort de Roland Barthes, en 1980, et n'a repris que beaucoup plus tard, avec mon habilitation, soutenue en 2007. De façon générale, je n'ai jamais vraiment choisi entre la fiction et la non-fiction, et j'ai eu beaucoup de plaisir à croiser, au fil des ans, différents types d'images : le cinéma (un peu), la bande dessinée (beaucoup), et pendant les années 1980 le récit photographique.

M.L. : « Récit photographique », ou « roman-photo » ?

B.P. : Sans doute vaut-il mieux dire roman-photo... La tendance actuelle réhabilite ce mot que Marie-Françoise Plissart et moi avons employé pour nos premiers travaux. Puis nous nous en sommes écartés en privilégiant l'idée de récit photographique (ou de « suite photographique »), avant de revenir au « roman-photo ». Après tout cette appellation n'est pas plus mauvaise que ne l'est, dans son genre, la « bande dessinée », mais elle avait une si forte connotation de romance bon marché que l'on pouvait être tenté de ne pas y recourir, de crainte de rendre le travail tout à fait invisible. À une époque d'ailleurs, la formule « bande dessinée », ou « BD », était elle-même mal considérée. Pour ma part, dans le cadre de ma chaire du Collège de France, j'ai choisi de parler de la « poétique de la bande dessinée », et non « du roman graphique », ou

¹ Cet entretien a été mené par Martine Lavaud. La transcription et les notes ont été relues par Benoît Peeters.

² En ligne : <https://www.college-de-france.fr/chaire/benoit-peeters-creation-artistique-chaire-annuelle>.

³ *Les Bijoux ravis (une lecture moderne de Tintin)*, Magic-Strip, 1984.

« de la littérature graphique » : ce sont des appellations un peu pompeuses qui ne disent pas de quoi on parle. Aujourd'hui, mieux vaut assumer, finalement, l'expression « roman-photo ». Le déclin du roman-photo populaire, depuis plusieurs décennies, fait que l'appellation est devenue plus ouverte ; et si on prend les deux termes, « roman » et « photo », on n'est pas loin de la réalité proposée.

M.L. : Justement, cette fonction du marché dans la reconnaissance d'un objet est déterminante. Concernant la bande dessinée que vous évoquez, on songe à son entrée comme objet d'étude au Collège de France, au fait que c'est aussi le fruit d'une grande productivité éditoriale et du travail de légitimation opéré par les prix, notamment dans le cadre du festival d'Angoulême, dont vous avez présidé le Grand Jury, en 2021. D'ailleurs, l'éditeur que vous êtes aussi, en plus de l'essayiste, du créateur explorateur de formes hybrides, a-t-il déjà reçu des propositions de romans-photos ? Auriez-vous envie de les favoriser ?

B.P. : Un mouvement de légitimation a depuis un demi-siècle accompagné la croissance de la bande dessinée. Avec l'immense succès des mangas, elle occupe à présent près d'un quart du marché du livre. On trouve des œuvres ambitieuses dans les genres les plus divers, mais aussi des expositions, des travaux critiques, historiques ou universitaires, même si ces derniers sont arrivés tardivement. Or, c'est un contexte que le roman-photo n'a pas du tout connu. Il s'agit d'un marché étrange, partagé entre des produits de presse bon marché, aujourd'hui en net déclin, et des objets plus élaborés mais qui ne trouvaient pas leur place en librairie. Aux Impressions Nouvelles, outre la réédition de *Droit de regards*, nous avons publié un livre qui s'apparente au roman-photo, *286 jours*, de Frédéric Boilet et Laia Canada¹. Sinon, nous n'avons pas reçu de projet fort. Il faut dire que les livres photographiques étant coûteux à réaliser et difficiles à vendre, il faudrait un vrai coup de cœur. Le roman-photo reste un objet rare qui a du mal à trouver sa place en librairie. Où va-t-on le ranger ? Et quand un rayon n'est pas bien défini, le livre, si intéressant soit-il, risque de devenir invisible.

M.L. : À moins d'accueillir certaines formules particulières ? Les éditions Les Arènes, par exemple, ont publié en 2017 *L'Illusion nationale*, fruit de la collaboration d'un photojournaliste, Vincent Jarousseau, et d'une historienne, Valérie Igounet, qui ont tous deux parcouru la France en reliant trois municipalités (Saint-Gilles, Hayange, Hénin-Baumont) où le Front National avait placé quelques-uns de ses pions.

B.P. : Il s'agit d'une publication associée à un événement, les élections de 2017. En dehors de tels cas, le problème demeure de faire série. L'une des chances de la bande dessinée, c'est d'exister depuis longtemps comme un vaste rayon, accueillant plusieurs genres. Je me souviens très bien que, quand nous avons travaillé dans les années 1980 avec les éditions de Minuit², Jérôme Lindon, qui était extrêmement enthousiaste et croyait à cette nouvelle forme, s'attendait à recevoir un certain nombre de propositions parmi lesquelles il aurait pu choisir. Mais en réalité il n'a presque rien reçu, parce que, contrairement à la BD qui requiert surtout une énergie individuelle d'auteur, la mise en œuvre d'un récit photographique, si elle n'est pas aussi lourde que celle d'un film, suppose tout de même un contexte particulier. Nous étions, Marie-Françoise Plissart et moi, non seulement complémentaires sur le plan artistique (moi sur le plan narratif, elle sur le plan photographique), mais également très pragmatiques : nous étions les producteurs (avec de minuscules moyens), nous réalisions les repérages, nous devions

¹ Frédéric Boilet, Laia Canada, *286 jours*, Les Impressions Nouvelles, 2014.

² Les livres photographiques publiés chez Minuit, avec pour photographe Marie-Françoise Plissart, et pour (co)scénariste Benoît Peeters, ont été les suivants : *Fugues*, 1983 ; *Droit de regards* (suivi d'une lecture de Jacques Derrida), 1985 ; *Le Mauvais œil*, 1986.

convaincre celles et ceux qui acceptaient de collaborer avec nous, à commencer par les actrices et les acteurs. À cette époque, bien avant le numérique, tout était matériellement compliqué : les phases de prise de vue, de développement, de tirage, étaient entièrement manuelles, et l'intégration du texte dans les images, ou à côté, posait de nombreuses difficultés techniques. Or nous ne pouvions faire appel à aucune structure de soutien, inexistante pour ce genre, et que justement nous voulions faire exister. Quant aux commissions photographiques, elles ne regardaient pas dans cette direction, et pensaient que dans une certaine mesure la narration était un avilissement de l'image photographique. Jérôme Lindon n'a donc pas reçu d'autre proposition que les nôtres ; en tout cas ce sont les seules qu'il a retenues. Ainsi il n'y a pas eu d'effet de collection, ni a fortiori d'effet de masse. Nos livres étaient trop isolés pour que les libraires sachent où les ranger.

M.L. : La fonction éditoriale est à cet égard capitale.

B.P. : En se penchant sur l'histoire du Nouveau Roman, on s'aperçoit que son succès tient à une énergie fédératrice entre un éditeur, Jérôme Lindon, et un écrivain, Alain Robbe-Grillet. En peu d'années, ils sont parvenus à rassembler autour d'eux un certain nombre d'auteurs majeurs, du reste très différents les uns des autres : Beckett était là dès l'origine, puis très vite sont venus Michel Butor, Robert Pinget, Claude Ollier et Claude Simon, ainsi que Nathalie Sarraute et Marguerite Duras, de manière plus épisodique. Un effet de groupe s'est créé, et c'est en tant que tel, à coup de polémiques et de malentendus, que le Nouveau Roman a pu connaître le succès. Dans l'entre-deux guerres, c'est aussi en tant que groupe que les surréalistes avaient pu s'imposer, tout comme avant eux, dans le domaine pictural, les impressionnistes et les fauves. Toutes proportions gardées, nous sommes arrivés chez Minuit, Marie-Françoise et moi, avec un objet très particulier, mais la masse critique n'a jamais été atteinte pour créer un mouvement. Et quand, après quelques années, d'autres auteurs ont publié des récits photographiques dans d'autres maisons d'édition, le même problème s'est reposé : chaque fois, c'était une tentative isolée qui pouvait attirer la curiosité, mais qui ne donnait pas aux libraires, ni aux bibliothécaires, le sentiment qu'un nouveau médium était en train d'apparaître. Plus tard sont arrivés des travaux historiques et théoriques, comme ceux de Jan Baetens et quelques autres, mais il s'agissait déjà d'un regard rétrospectif. Hormis la grande et belle exposition du Mucem en 2018¹, il n'y a pas eu de prise en compte sérieuse, même s'il y a aujourd'hui un certain nombre d'autrices et d'auteurs qui se revendiquent de la forme roman-photo et produisent parfois des choses tout à fait intéressantes. Nous-mêmes, avec Marie-Françoise Plissart, nous avons eu une expérience de collaboration intense, qui a duré une petite dizaine d'années. Nous étions à la fois un duo d'auteurs et un couple pris dans cette énergie créative et cet enthousiasme. Puis nos projets ont pris une tournure différente : mes travaux dans le domaine de la bande dessinée ont connu le succès et pris beaucoup de place, tandis que Marie-Françoise Plissart orientait son travail vers la photo individuelle. L'énergie qui avait présidé à ce travail de roman-photo, et qui était liée à notre jeunesse, notre enthousiasme, à la complicité avec les éditions de Minuit, est un peu retombée. Je reste pourtant heureux et fier des travaux que nous avons menés ensemble ; ils n'ont pas eu le même impact que, par exemple, la série *Les Cités obscures* avec François Schuiten, mais je continue à revendiquer pleinement ces expériences.

M.L. : Dans les années 1982, un article publié par Jean de Belot prenait pour titre : « Le roman-photo s'intellectualise »². C'était juste entre *Chausse-Trappes*³ (1981) et *Fugues* (1983).

¹ *Roman-photo*, exposition organisée au Mucem (Marseille), entre le 13 décembre 2017 et le 23 avril 2018. Voir le catalogue de l'exposition, *Roman-photo*, Frédérique Deschamps et Marie-Charlotte Calafat (dir.), Mucem / Textuels, 2017.

² *Les Nouvelles littéraires*, n°2839, 2 juin 1982.

³ Edward Lachman, Elieba Levine, *Chausse-Trappes*, avec une préface d'Alain Robbe-Grillet, Minuit, 1981.

B.P : Marie-Françoise Plissart et moi avons déjà démarré nos recherches en 1979. Je me souviens de cette date, car elle correspond à l'un de mes derniers rendez-vous avec Roland Barthes. Nous avons réalisé un récit d'une douzaine de pages qu'il avait regardé avec bienveillance et curiosité. Une chose certaine, c'est que, quand la bande dessinée s'est intellectualisée, elle se développait à côté d'une BD de consommation, de divertissement, souvent remarquable d'ailleurs ; les recherches étaient à la pointe d'un phénomène de culture de masse. Mais quand on dit : « le roman-photo s'intellectualise », il faut rappeler qu'il y avait une coupure radicale entre le roman-photo populaire, qui commençait à être concurrencé par d'autres médias – *telenovela*, feuilleton télévisé, etc. –, et un roman-photo très pointu, coûteux, qui s'inscrivait dans le monde du livre et non dans le marché de la presse. Il y avait un fossé entre ces deux formes, alors que la chance de la bande dessinée, si nous pensons à une revue comme *À suivre*, c'était d'être à la fois populaire et ambitieuse. Le travail de Tardi, par exemple, puise dans les racines de la littérature populaire, en même temps qu'il apporte une nouvelle dimension, une sophistication, une exigence. Dans le cas du roman-photo, il n'y avait aucune continuité, mais une rupture entre deux mondes. Les gens qui faisaient du roman-photo sentimental ne s'intéressaient pas du tout à des tentatives bizarroïdes comme les nôtres. Nous-mêmes, nous avons regardé avec curiosité un certain nombre de romans-photos populaires parce que nous cherchions à comprendre une technique sur laquelle il y avait peu d'informations. Je me souviens que vers 1978 ou 1979, nous étions allés à la Photokina de Cologne, où il y avait une petite exposition montrant les étapes de la réalisation d'un roman-photo. Il s'agissait du *making-of* du roman-photo sentimental, à gros moyens, une adaptation d'un classique comme *Madame Bovary*¹. On montrait le travail de préparation, de montage, de casting, et ça nous avait vivement intéressés. Nous étions en quête d'informations de base : quel était le format des négatifs ? comment se préparaient les mises en page ? de quelle manière faisait-on les tirages ou intégrait-on les textes... ? Le manque d'informations nous a obligés à inventer, à tâtonner, avec des solutions tantôt heureuses, tantôt maladroites. Nos seules références, c'était *Nous Deux*, *Intimité*, *Femmes d'aujourd'hui*, d'un côté, et de l'autre, *Fluide glacial*, qui proposait des romans-photos parodiques très éloignés de ce que nous voulions faire : ils plaquaient des codes parodiques venus de la BD sur de la photographie, avec, par exemple, l'intégration d'onomatopées, les mimiques caricaturales des personnages... Nous étions donc tout seuls, en tout cas nous pensions l'être, et c'était à la fois excitant et difficile d'arriver à quelque chose qui se tienne. Il y a donc eu plusieurs expériences avant *Fugues*, qui a été le premier récit abouti. Malheureusement, les éditions de Minuit n'ayant pas une grande expérience de l'impression du livre photographique : ni *Chausse-Trappes* ni *Fugues* n'étaient des objets matériellement très convaincants. Le travail d'imprimerie ne rendait pas justice aux photos. Nous aurions eu besoin peut-être du regard d'un graphiste et d'un imprimeur plus spécialisés. Jérôme Lindon était habitué à imprimer de la littérature et des essais, ce qui ne pose pas du tout les mêmes problèmes, en matière de choix de papier par exemple.

M.L. : En ce qui concerne *Droit de regards*, et au-delà de toute question matérielle, le texte qui l'accompagne, et qui est signé par Jacques Derrida, fonctionne comme une caution qualitative.

B.P : Il avait fallu du temps pour que la préface souhaitée par Lindon, et que Jacques Derrida avait accepté d'écrire, devienne cette immense et généreuse lecture. Quant à Derrida, il ne pouvait deviner que ce jeune homme qui la lui demandait écrirait, vingt-cinq ans plus tard, sa biographie². Derrida a fait preuve d'une extraordinaire ouverture d'esprit par rapport à un objet

¹ *Madame Bovary*, publié en feuilleton dans *Femmes d'aujourd'hui*, du 14 mars au 4 juillet 1979.

² Benoît Peeters, *Derrida*, biographie, Flammarion, 2010 ; *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Flammarion, 2010.

très singulier, qui avait tout pour ne pas être légitime, à la fois par la forme du roman-photo et par le caractère sexuel de plusieurs scènes. Dans son texte, il pose la question du genre ou du non-genre littéraire, mais ce sont aussi les questions des « *gender studies* » qui se profilent et qui donnent aujourd'hui à ce texte une résonance forte, par-delà notre travail. La dimension sexuelle du livre lui a d'ailleurs valu quelques lettres courroucées de collègues. « Vous avez accéléré quelques brouilles inévitables », nous a-t-il dit. S'il prenait ces réactions avec flegme, aux États-Unis a surgi un problème dont il était extrêmement mécontent : comme ses éditeurs habituels ne voulaient pas prendre le risque de publier ce livre en raison du caractère homosexuel de certaines séquences, même si le livre reste quand même chaste, on lui a proposé de publier son texte tout seul. Il a répondu que c'était hors de question, que les deux choses étaient inséparables. C'était de sa part une marque de vraie solidarité avec le livre, dont je pense que les contenus lui importaient. Ce souvenir commun a fait que, trois ans après la mort de Derrida, lorsque j'ai pris contact avec son épouse Marguerite, elle m'a donné l'autorisation d'entreprendre sa biographie en consultant librement les archives. C'était pourtant une chose qu'elle appréhendait plus qu'elle ne la désirait.

M.L. : *Droit de regards* est par ailleurs un objet très différent du roman-photo tel qu'on l'envisage habituellement. D'une certaine façon, il semble en prendre le contre-pied, à commencer par une propriété peu habituelle : l'absence de texte.

B.P. : Avec *Fugues*, on restait encore un peu à l'intérieur du genre : la narration, de type policier, était relativement classique, les dialogues s'inscrivaient dans les images. Mais ce premier travail nous ayant laissé certaines insatisfactions, nous avons radicalisé la démarche. *Droit de regards* est marqué par Robbe-Grillet, par Duras, peut-être par Godard, mais aussi par Borges. Comme nous étions chez Minuit, nous sommes allés au bout de nos envies. *Le Mauvais œil* repose sur une logique formelle encore différente, mais les codes restent proches du Nouveau Roman. À ce moment-là, on n'était pas du tout dans l'idée d'aller vers le grand public. Ce n'est pas qu'on le refusait, mais on avait envie de faire un livre comme on le concevait, de donner la première place à la photographie, de proposer une narration véritablement visuelle. Au fond, comme on travaillait avec très peu d'argent, on se sentait tout à fait libres. Il se trouve que *Droit de regards* dans son étrangeté, avec la lecture de Derrida, a attiré l'attention, au point d'être traduit en plusieurs langues et de susciter de nombreux travaux critiques. C'est le livre le plus radical, mais c'est aussi celui qui a marqué le plus.

Ce qui inquiétait Jérôme Lindon, lorsqu'on lui a présenté l'ensemble des planches, c'est l'idée que les gens allaient le feuilleter comme un album séduisant, avec son caractère érotique et ses beaux décors, sans se rendre compte qu'il y avait un vrai projet narratif et que ces séquences muettes devaient réellement se lire. En insistant pour qu'il y ait un texte d'accompagnement, Lindon voulait retenir le lecteur, c'est-à-dire le ralentir. Ce rôle a été joué merveilleusement par l'apport de la lecture de Derrida, mais cela montre en même temps, paradoxalement, la prévalence du texte chez un certain nombre de bons lecteurs : pour lire l'image, il fallait d'une certaine façon un contrepoint textuel, comme s'il ne pouvait y avoir d'accès direct. Or, si on prend *Droit de regards*, page après page, il me semble qu'on peut vraiment reconstituer le fil narratif, les liens et les échos entre les scènes. Ce n'est pas du tout une collection d'images : il y a bien narration, case après case, page après page, d'un bout à l'autre du livre.

M.L. : Comment l'organisation des photographies et la narration se sont-elles construites ? Rétrospectivement ?

B.P. : Le récit a été construit scénaristiquement, puis réélaboré au moment du montage – on peut appeler montage cette phase, avec des tâtonnements, des essais, des erreurs –, mais *grosso*

modo, la structure était quand même assez précise, et le livre obéit à une structure forte. Je me rappelle que certains effets supposaient une préparation proche du *storyboard*. Il y a notamment ce moment où l'une des petites filles brise l'image dans laquelle elle se trouve (**Fig. 1a et 1b**). C'était une chose assez compliquée à réaliser concrètement en 1983 : il fallait interrompre le tournage, développer et tirer la photographie, et reprendre la scène. Je me souviens très bien être resté à discuter avec les deux petites filles qui étaient toujours maquillées, pendant les quatre heures qu'il a fallu pour ces opérations. Cela supposait qu'on soit très préparé, et qu'on sache exactement l'effet qu'on voulait obtenir, selon une opération technique qui n'était pas du tout instantanée : il fallait développer le film, tirer la photographie, puis l'encadrer. C'est une scène que Derrida a rapprochée de Moïse avec les tables de la Loi¹. C'est en même temps une scène qui joue avec l'impossible, puisqu'il s'agit de briser sa propre image. Nous allions avec cette séquence au bout de la mise en abyme et de ses paradoxes. C'est le genre d'idée qu'il fallait avoir pensé avec précision avant de la mettre en œuvre. Mais en même temps tout cela s'est fait avec une légèreté assez grande puisque nous ne dépendions de l'avis de personne. Nous avions un très beau lieu à disposition – un grand magasin en ruines auquel nous pouvions accéder librement –, ainsi qu'une série de complices heureux de participer à l'aventure. Cela a aussi été le cas pour un autre roman-photo intitulé *Aujourd'hui*, paru plus tard chez un petit éditeur², et moins connu. Il y avait quelque chose d'extrêmement joyeux, comme lorsqu'on tourne un premier film et que les questions d'argent ne comptent presque pas. On investissait le peu qu'on avait, avec juste un petit coup de pouce par-ci par-là, celui par exemple, dans *Droit de regards*, d'un cigarettier...

M.L. : Ces coulisses matérielles ne sont pas perceptibles pour le lecteur, tant il y a d'épure, et presque d'intemporalité dans le résultat esthétique.

B.P. : Oui, et pourtant une chose me frappe rétrospectivement : le mélange d'une volonté d'intemporalité avec des effets de datation inévitables et involontaires. Dans le roman-photo, comme dans le cinéma, même avec un parti-pris d'épure, d'abstraction renforcé par la nudité, dès le moment où apparaissent des vêtements, coiffures, accessoires, on a quelque chose de datable, et c'est assez amusant. Je me disais, en revoyant récemment *L'Année dernière à Marienbad*, que le choix des smokings et des robes de Chanel avait réussi à donner au film une forme d'intemporalité difficile à obtenir. Toute œuvre visuelle, contrairement à un texte littéraire qui atteint assez facilement une qualité d'abstraction, porte des traces du moment de sa réalisation. Je ne pense pas que ce soit une faiblesse, mais c'est un élément quasi incontournable. Même si *India Song* de Duras, par exemple, s'inscrit dans une claire volonté d'intemporalité, il y a des éléments qui situent le film et le datent.

M.L. : Mais comment perceviez-vous votre propre usage du roman-photo, et sa situation au sein d'une constellation de pratiques telles que la bande dessinée, le ciné-roman... ?

B.P. : L'idée de l'image au poste de commande était essentielle. Pour nous, le roman-photo dérivait surtout de la photographie, et notre obsession, c'était de laisser la photographie prendre toute sa place, de ne pas l'asservir à un projet narratif. Par contre, quand nous avons travaillé, avec François Schuiten et Marie-Françoise Plissart, à l'album *L'Enfant penchée*³, il était évident

¹ « ... l'une des deux petites filles très fardées, Marie, lève au-dessus de sa tête la photo encadrée sous verre, leur propre générique. Elle ressemble un instant à Moïse, c'est un tableau de la loi, le droit de regard, qu'elle montre ainsi au-dessus de sa tête avant de le précipiter au sol. Le verre se brise comme les Tables de la loi, comme le Décalogue. » Marie-Françoise Plissart (photographies), et Benoît Peeters (scénario), *Droit de regards*, suivi d'Une lecture de Jacques Derrida, rééd. des Impressions Nouvelles, 2010, p. XLIV.

² Avec Marie-Françoise Plissart, Arboris, 1993.

³ Benoît Peeters et François Schuiten, photographies de Marie-Françoise Plissart, *L'Enfant penchée*, Casterman, 1996.

qu'il y avait une structure narrative forte, et que les pages photographiques allaient être des pages impures, si l'on peut dire, ou mixtes. Le dessin entrait dans les photographies pour les compléter, les modifier, et les pages photographiques obéissaient à une logique narrative assez proche des pages de bande dessinée, notamment par l'intégration de textes. D'où la nécessité d'obéir à une forme de *storyboard*. La liberté de la photographie était loin d'être entière, même si on s'est évertués à donner à la photographie une existence propre par le choix des lieux, de l'acteur, etc. Il y a dans ce livre une rencontre assez étrange entre le monde du dessin et le monde de la photographie. La force de cette expérience a aussi tenu à la complicité entre François Schuiten, Marie-Françoise Plissart, Martin Vaughn-James (le personnage du peintre, par ailleurs auteur du roman visuel *La Cage*) et moi-même. C'est à mes yeux l'une de nos réalisations les plus abouties, mais le livre appartient très clairement au genre de la bande dessinée, même s'il inclut des séquences photographiques. Plus tard, d'autres livres, comme *Le Photographe* d'Emmanuel Guibert¹, ont proposé des croisements tout à fait remarquables entre dessin et photographie, mais dans une autre direction.

M.L. : Dans *L'Enfant penchée*, Augustin Desombres, le peintre, est traité photographiquement, puis dessiné, avant de revenir dans le monde photographique.

B.P. : Le paradoxe, c'est que pour montrer un peintre, on utilise la photo, mais je crois qu'une des choses les plus intéressantes qu'on ait faites, c'est ce moment où Mary, la jeune fille, saisit la main du peintre qui s'apprête à l'abandonner (**Fig. 2**), en y laissant des stigmates graphiques dont il ne se défera jamais. Dans un petit film que nous avons réalisé plus tard avec Martin Vaughn-James, on voit Desombres avec un gant noir sur cette main, ce qui laisse supposer que les traces graphiques ne se sont jamais estompées. Il s'agit donc d'un croisement, d'une confrontation, peut-être d'une guerre des images.

Dans mon travail de scénariste de bande dessinée, avec François Schuiten comme avec Frédéric Boilet et Aurélia Aurita, je me suis toujours efforcé de ne pas soumettre entièrement l'image à l'ordre du récit. J'aime que le dessin garde sa propre énergie, que l'engendrement graphique soit vraiment un moteur narratif. Alors qu'en bande dessinée quelquefois, les scénaristes veulent domestiquer l'image ou l'instrumentaliser, ce qui peut lui ôter une partie de sa force. Il se trouve qu'entre 12 et 14 ans, j'ai pratiqué la peinture avec François Schuiten sous la direction de son père. Plus tard, j'ai fait un peu de cinéma, en réalisant quelques documentaires et un long métrage. Et même si je suis surtout un scénariste, je suis un scénariste orienté vers l'image et vers le collaborateur ou la collaboratrice. Je laisse volontiers le dernier mot, ou plutôt la dernière image, à celui ou celle que je considère comme le réalisateur ou la réalisatrice du projet. Il y a des scénaristes qui aiment garder l'autorité, ou l'auctorialité, sur l'ensemble de l'œuvre ; ils tiennent au respect de ce qu'ils ont écrit, ont peur des dérapages et des initiatives. Moi je suis de l'autre côté : je préfère quelquefois qu'une idée scénaristique s'efface ou se modifie, si cela permet d'aller plus loin dans l'accomplissement visuel. Je privilégie la force d'une image par rapport à une structure qui menacerait d'étouffer les aspirations de l'artiste.

M.L. : Dans *L'Enfant penchée*, le savant Wappendorf, évoquant le franchissement du temps et de l'espace, s'adresse au peintre Augustin Desombres en ces termes : « Nous, il nous a fallu accomplir le passage sur un plan physique, par la méthode lourde si j'ose dire. Pour vous, tout a été mental. C'est votre art, vos tableaux qui vous ont permis de passer...² » En poussant cette formule, pourrait-on dire que le roman-photo serait du côté de la méthode lourde, et le dessin du côté de la méthode mentale, en quelque sorte ?

¹ Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemercier, *Le Photographe*, 3 vol., Dupuis, 2003-2006.

² *L'Enfant penchée* [1996], Casterman, 2010, p. 151.

B.P : Je ne sais pas. On peut penser à Vinci, à l'idée du dessin comme *cosa mentale*. Le roman-photo doit s'affranchir d'une certaine lourdeur physique pour atteindre l'image rêvée, l'image idéale, alors qu'effectivement, quand on a affaire à un artiste comme François Schuiten qui a la capacité de faire exister une foule, un bâtiment immense, une époque ancienne – pensons à l'album *La Tour*¹ par exemple –, tout dépend de son talent, de sa patience, de son énergie. Lorsque vous écrivez un roman-photo, vous vous demandez à chaque instant : comment va-t-on procéder concrètement ? Si vous imaginez une scène avec quinze personnes, si votre histoire se passe au XVIII^e siècle ou dans un monde imaginaire, vous allez devoir penser au nombre de personnages, au cadre, aux costumes, aux coiffures, donc à des moyens conséquents. Même pour un récit contemporain, il faut cesser de lutter contre les limites imposées par le réel, ou au moins composer avec elles. Si vous voulez une rue épurée, il faut éviter les voitures, les publicités ; sinon, mieux vaut jouer avec le caractère quotidien de l'espace urbain, comme nous l'avons fait dans *Fugues*. À la liberté de la bande dessinée s'oppose le fait que, dans le roman-photo, le scénariste n'est jamais très loin du producteur (particulièrement si c'est la même personne). Souvent, l'astuce doit suppléer aux moyens. Dans *Le Mauvais œil*, et surtout *Droit de regards*, les maquillages étaient ainsi la conséquence de notre complicité avec un maquilleur de l'opéra de la Monnaie à Bruxelles. Au moment de l'écriture de nos histoires, ces contraintes jouaient un rôle important : d'où le petit nombre de personnages, le parti pris contemporain, mais aussi un certain minimalisme.

M.L. : Finalement, faire du roman-photo revient à faire du cinéma avec un budget d'éditeur...

B.P : C'est une bonne formule. Peut-être que ces limites financières ont aussi pesé sur le succès du genre. A priori, on ne peut pas tout raconter. Même si à l'époque des grands succès du roman-photo populaire, certains récits, par exemple les adaptations littéraires d'Hubert Serra dans *Femmes d'aujourd'hui*, étaient de toute évidence coûteux. On y trouve des calèches, des chevaux, des belles demeures, des scènes en costumes, de nombreux figurants. On sent donc bien qu'à cette époque le roman-photo avait un large public et des moyens importants. Mais cette période est révolue depuis longtemps.

M.L. : Certains romans-photos pouvaient même faire jouer des acteurs de la Comédie-Française ou des vedettes de cinéma.

B.P : Le tout avec une équipe technique conséquente... Un autre élément, tout à fait volontaire, différenciait le roman-photo traditionnel de ce que nous faisons avec Marie-Françoise Plissart : chez eux, il y avait un réalisateur qui était le vrai maître d'œuvre, tandis que le photographe était un technicien comme le cameraman au cinéma. Or, pour nous, photographie et réalisation étaient inséparables. C'est le regard photographique qui conduisait l'ensemble. Cela relevait de notre pauvreté de moyens bien sûr, mais surtout de la volonté que le photographe ne soit pas un simple exécutant au sein d'une équipe. Au fond le roman-photo cossu que j'évoquais, c'était un cinéma sur papier, où la photographie n'était qu'un outil parmi d'autres.

M.L. : C'est aussi ce qu'évoque Hubert Serra, dans son autobiographie². Pour revenir à *L'Enfant penchée*, le mélange de la photo et du dessin y marque une tendance qui vous semble chère : le brouillage incessant des frontières entre fiction et réalité.

B.P : Oui, il y avait cette idée de deux mondes, celui des Cités obscures et les hauts-plateaux de l'Aubrac vers 1900. Pour bien les distinguer, nous avons choisi ces deux écritures, le dessin

¹ Benoît Peeters et François Schuiten, *La Tour*, Casterman, 1987.

² Hubert Serra, *Voyage au cœur du roman-photo. Autobiographie*, Les Indes Savantes, 2017.

et la photographie, sachant que la photo serait retravaillée. Mais je pense que par-delà cette justification scénaristique, l'envie de faire se rencontrer deux sortes d'images, a été déterminante. Peut-être y avait-il au départ l'idée un peu naïve que, comme l'histoire était longue, cela ferait gagner du temps à François, mais c'était une illusion, car on a beaucoup retravaillé les pages photographiques. *Grosso modo*, trois fils narratifs s'entrecroisent dans *L'Enfant penchée* : l'histoire de Mary, l'histoire des savants à la recherche d'un astre inconnu, et l'histoire du peintre. Lors de la publication en feuilleton dans *À suivre*, il fallait plusieurs mois pour retrouver la suite d'un des fils narratifs, et les gens avaient l'impression que ça partait dans tous les sens, alors que dans l'album la cohérence apparaît rapidement... À l'époque, cette intrusion de la photographie n'a pas enthousiasmé chez Casterman ; on nous passait une fantaisie, parce que nos albums marchaient bien. Nous avons dû insister pour mettre le nom de Marie-Françoise Plissart en avant. Aujourd'hui, nous insisterions pour qu'il figure sur la couverture.

M.L. : *L'Enfant penchée* puisait également sa substance dans des univers « connus », ceux des productions de Hetzel : Jules Verne, Robida...

B.P. : Le jeu des références est une chose étrange. En tant qu'auteurs, nous sommes nourris de références de toutes sortes, littéraires, cinématographiques, picturales... Certaines sont explicites, comme Jules Verne et Robida, d'autres enfouies, subliminales... Dans *Les Murailles de Samaris*¹, le personnage se prénomme Franz, et son nom, c'est Bauer, ce qui signifie « bâtisseur ». Mais on peut se souvenir que la première fiancée de Kafka s'appelait Felice Bauer : il est probable que j'y ai pensé, mais je n'en suis plus certain. Un peu plus tard, le personnage féminin de *La Tour* s'appelle Milena, et Milena Jesenská a été une des dernières correspondantes de Kafka. Mais un lecteur sur mille va faire l'association, et cela n'a aucune importance... Le nom de Giovanni Battista, dans *La Tour* également, est encore plus porteur de sens : ce sont les prénoms de Piranèse, mais on peut y voir une allusion à Jean-Baptiste, celui qui annonce la venue du Christ... Robick, dans *La Fièvre d'Urbicande*², fait penser au Rubik's cube, une allusion évidente en 1985 et sans doute moins aujourd'hui, tout comme les références à Berlin, alors coupé en deux. Certaines allusions sont identifiées, la plupart ne le sont pas. Mais le lecteur a ses propres références, il invente d'autres associations. Dans *Droit de regards*, quelques-uns reconnaîtront une courte nouvelle de Borges dans le texte en espagnol qu'écrit la femme au crâne rasé ; d'autres seront sensibles au mystère de ces lignes, aux quelques mots proches du français. Il n'y a guère de superposition entre les références des auteurs et celles des lecteurs, d'autant que bien des détails deviennent invisibles ou illisibles, notamment lorsque le livre est traduit, par exemple en Chine ou au Japon. On peut lire *La Tour* sans rien savoir de Piranèse : cela n'empêche pas d'entrer dans l'histoire.

M.L. : Sans doute parce que l'œuvre accède à sa propre singularité. Comme l'apparent « handicap » de l'enfant penchée.

B.P. : Peut-être... Dans *L'Enfant penchée*, j'ai en tout cas l'impression d'être parvenu, avec François Schuiten et Marie-Françoise Plissart, à lier les fils entre la bande dessinée et le roman-photo. Mais c'est aussi une histoire qui a des résonances plus intimes... Il me semble que l'émotion n'est pas mise en péril par les recherches formelles. Nous avons beaucoup tâonné avant que s'impose l'idée que l'héroïne était inclinée. Dès qu'on l'a trouvée, l'histoire a coulé de source : l'étrangeté de Mary n'était pas un handicap répertorié, c'était une force au moins autant qu'une faiblesse.

¹ Benoît Peeters et François Schuiten, *Les Murailles de Samaris*, Casterman, 1983.

² *Id.*, *La Fièvre d'Urbicande*, Casterman, 1985.

M.L. : On songe à la citation qui figure sur le rabat de la couverture :

- Il faut que tout rentre dans l'ordre, que les choses reprennent leur cours normal.
- Qu'est-ce que ça veut dire normal ? Ma mère est normale, mon frère est normal. J'ai aucune envie d'être comme eux !

B.P : J'aime aussi le dialogue final, lorsque Mary, redevenue droite, est prise de nostalgie pour cette difficulté perdue. Elle le confie à Wappendorf : « Oui, Axel, j'ai fait ce que vous appelez mon devoir. Et pourtant, chaque jour, je repense à Augustin et à l'époque où j'étais penchée...¹ » Ces phrases ont trouvé un écho dans une histoire plus tardive, *La Théorie du grain de sable*² : après avoir été un objet de curiosité, Mary est devenue spécialiste des phénomènes paranormaux.

M.L. Et les mots que je citais pourraient aussi illustrer votre création ; finalement : ma mère est normale, mon frère est normal, mais je n'ai pas du tout envie de l'être, ainsi que l'illustre l'aventure des hybridations formelles que vous avez pu entreprendre.

B.P : Tout cela obéit en effet à une logique assez aventureuse. Comme le dispositif n'est jamais complètement verrouillé, certaines choses prennent, d'autres non. C'est ce que j'ai connu au cinéma avec Raoul Ruiz, qui était le roi des bricoleurs, longtemps coutumier des films fauchés. Il m'a dit un jour : « Si je devais comparer mes films avec l'intention initiale, j'aurais l'impression d'avoir perdu 90%, mais d'autres éléments sont venus en cours de route et ont compensé ce qui s'est perdu. » Il y a des esprits plus systématiques que le mien, qui ne veulent pas que le projet dérape. Or, j'aime les dérapages, les glissements, les surprises. Beaucoup d'éléments extérieurs pèsent sur la naissance d'un projet, pas forcément de façon négative. Il faut parvenir à les saisir comme des chances. Pour reprendre le couple de concepts de Lévi-Strauss, l'ingénieur et le bricoleur, je serais plutôt du côté du bricoleur. Naturellement, ce ne sont là que des types, et il ne s'agit pas de jeter le moindre discrédit sur les ingénieurs, qui ont souvent leur propre goût du bricolage : la réalité est toujours mêlée. Je projette, je construis, je réfléchis, mais en même temps j'accueille volontiers l'imprévu. Un album des *Cités obscures* met deux ou trois ans à s'élaborer et durant ce temps toutes sortes de choses surviennent, dans le monde comme dans nos vies. S'il a besoin d'être construit, un livre ne peut pas obéir à une structure figée. Les exemples littéraires canoniques sont bien sûr *La Comédie humaine* ou *La Recherche du temps perdu* : les grands projets systématiques de Balzac et de Proust ont été contredits par la marche du temps, par la maladie et la mort. L'édifice n'a pas pu être complété comme l'auteur l'avait imaginé, et cela participe à sa beauté. Beaucoup d'œuvres sont porteuses de cette double dimension : la projection d'une totalité idéale, dans une synchronicité fantasmée, et la réalité d'une élaboration diachronique. Comme une cathédrale, une œuvre ne se résume pas à un objet achevé : c'est un processus dont nous ne verrons pas la fin.

Fig. 3 et 4 : Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards* (scénario : Benoît Peeters) © Les Impressions Nouvelles.

¹ *L'Enfant penchée*, éd. citée, p. 164.

² Benoît Peeters et François Schuiten, *La Théorie du grain de sable*, Casterman, 2007 (t. I) et 2008 (t. II).

RÉSUMÉS / *ASBTRACTS*

Christophe REFFAIT et Aurélie ADLER, « Avant-propos »

Ce numéro sur le roman-photo s'imposait dans une revue préoccupée du romanesque. Il est à la fois concis et panoramique, en ce qu'il étudie aussi bien les spécificités sémiologiques du roman-photo par rapport à d'autres arts de l'image, que son histoire et les pratiques culturelles associées.

Mots-clefs : roman-photo, *cultural studies*, sémiologie, cinéma, photographie, bande dessinée

Arnaud BERNADET, « L'épopée d'une goutte d'eau : *Mobile*, de Michel Butor »

C'est dans son dernier roman, *Degrés*, que s'exprime le désir de l'Amérique chez Michel Butor ; mais c'est dans *Mobile* que ce désir se matérialise formellement en empruntant le genre de l'*étude*, placé entre l'essai, le poème et le roman. Construit sur le modèle du catalogue, *Mobile* met en œuvre une épopée. Non pas tant le récit d'actes héroïques ou mythiques qu'un récitatif du détail, des petites choses vues et entendues, apte à lier la démesure du continent américain à une logique du minuscule.

Mots-clefs : Michel Butor, *Mobile*, Amérique(s), États-Unis, culture, capitalisme, consumérisme, racisme, Nouveau Roman, épopée, catalogue, détail, phrasé, montage, choralité

Marianne ALBERTAN-COPPOLA, « Tenter le pauvre, une séquence narrative récurrente dans le roman français des Lumières »

Les récits de tentation sont nombreux dans les romans qui, au XVIII^e, mettent en scène des pauvres : tentation pour les femmes de sacrifier leur vertu, pour les hommes de renoncer à l'honnêteté en échange d'argent. L'analyse de ces séquences narratives codifiées montre que derrière le triomphe apparent de la vertu, se cache une forte tension morale, révélatrice d'une profonde hypocrisie sociale. Par le biais de la fictionnalité corrosive se trouvent donc décapés les fondements du système moral.

Mots-clefs : roman, pauvreté, vertu, tentation, Lumières

Martine LAVAUD et Jacqueline GUITTARD, « Introduction : L'usage du roman-photo »

Le marché de la presse populaire et sentimentale a fourni au roman-photo un tel espace de développement qu'il semble l'avoir pris en otage. Et cependant, que sa nostalgie du grand roman le fasse regarder vers le passé, ou que le goût des dispositifs inédits lui fasse oser des expériences nouvelles, le roman-photo connaît des usages plus riches qu'on ne le croit. Huit

spécialistes, créateurs ou chercheurs contribuent ici à la compréhension d'un genre qui réinterroge notre rapport au récit.

Mots-clefs : périodique, photographie, cinéma, histoire culturelle, culture populaire, cliché, archéologie des médias

Martine LAVAUD, « Cet inepte objet du désir. Réflexions sur le bovarysme photoromanesque »

Sous-produit journalistique hétérogène et populaire, le roman-photo a peiné à se positionner par rapport au « vrai » roman, aux grands textes. En s'appuyant sur le cas d'Hubert Serra et sur deux faits de migration du photo-roman dans des supports ou espaces moins habituels, on examine comment ont été réinterrogés le statut culturel du roman-photo, sa position par rapport à la littérature romanesque, et finalement, sa capacité à interpeller le lecteur sur son propre rapport au cliché.

Mots-clefs : bovarysme, presse, roman-photo, sentiment, stéréotype

Jacqueline GUITTARD, « Roman-photo : Barthes ou le charme de l'obtus »

Roland Barthes n'a pas écrit sur le roman-photo. Pourtant, sa note au bas d'une page du « Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » est fréquemment citée par les auteurs qui s'intéressent au roman-photo. Il convient de retremper dans l'œuvre de Roland Barthes, notamment les ouvrages et articles dans lesquels la photographie occupe une grande part, ce lyophilisat de pensée pour lui redonner saveur et gonflant. Barthes fut-il un lecteur de roman-photo ?

Mots-clefs : roman-photo, cinéma, photogramme, vulgarité, émotion

Jan BAETENS, « Le ciné-roman-photo, un roman-photo cinématographique ? »

Le genre du ciné-roman-photo est aujourd'hui oublié malgré son succès phénoménal dans la période 1955-1965 et il est faussement considéré comme un simple sous-genre du roman-photo. La genèse du ciné-roman-photo le montre inséparable d'autres genres comme le roman dessiné ou le film raconté. On réfléchira aux critères permettant de distinguer entre ciné-roman-photo et roman-photo, et à l'horizon davantage photographique que cinématographique de ces genres, à la fois mêmes et autres.

Mots-clefs : archéologie des médias, ciné-roman-photo, mise en pages, magazine, roman-photo

Fabien GRIS, « Les auteurs de romans-photos sont-ils des cinéastes ? »

Quelle est la position auctoriale de celles et ceux qui « réalisent » des romans-photos ? En examinant notamment ce qui rapproche et ce qui distingue le roman-photo du cinéma, sur les plans techniques et esthétiques, on se demande ce qui relève peu ou prou de la posture et du travail du cinéaste dans le geste photoromanesque, y compris pour la reconnaissance et la

légitimation du genre. Or, en dépit d'affinités profondes, les médiums semblent rester irréductibles l'un à l'autre.

Mots-clefs : cinéma, auctorialité, mise en scène, réalisateur, médium

Danièle MÉAUX, « Un photo-roman pour documenter les métiers du *care* (*Les Femmes du lien* de Vincent Jarousseau, 2022) »

Après le succès de *L'Illusion nationale. Deux ans d'enquête dans les villes du FN* (2017) et des *Racines de la colère. Deux ans d'enquête dans une France qui n'est pas en marche* (2019), Vincent Jarousseau a publié, en octobre 2022 aux éditions des Arènes, un troisième photoroman documentaire : *Les Femmes du lien*. Après une analyse approfondie de ces trois albums, il s'agira ici de mesurer les effets de l'adoption de la forme du photoroman dans un projet de nature documentaire.

Mots-clefs : photoroman, photographie, métiers du lien, *care*, politique, société

Magali NACHTERGAEL, « Dévoilement littéraire et roman-photo : du livre au numérique, une expérience de lecture transmédiatique »

Le roman-photo appartient aux genres populaires, dénigrés, parodiés et pourtant largement diffusés depuis son apparition officielle dans l'Italie d'après-guerre. Alors que le récit-photo photolittéraire jouit d'une reconnaissance académique, le roman-photo connaît une relégation liée à son lectorat cible, les femmes. Il inspire pourtant une génération d'artistes qui s'en empare au second degré pour rêver des épisodes de la vie, en livre ou en ligne.

Mots-clefs : roman-photo, lectorat féminin, parodies, art contemporain, numérique

Jacqueline GUITTARD, « Le (re)nouveau roman-photo ? D'après deux entretiens avec Clémentine Mélois, auteure, et Nathalie Fiszman, directrice éditoriale au Seuil »

Est-ce un « moment » éditorial ? Une mode plus durable ? Ou un renouveau du roman-photo ? Les éditions du Seuil ont fait paraître en 2021 *Les Six Fonctions du langage*, un roman-photo « tout couleur » de Clémentine Mélois, suivi en 2022 de *Guacamole Vaudou*, co-écrit par Fabcaro et Eric Judor. L'auteure et l'éditrice expliquent leur démarche et leur goût pour ce genre peu académique dont la célèbre maison n'est guère familière.

Mots-clefs : langage, société, parodie, burlesque, décalage, création

Martine LAVAUD, « Réinventer le récit : autour du roman-photo. Entretien avec Benoît Peeters »

Écrivain, essayiste, chercheur, éditeur, scénariste de bande dessinée (dont les *Cités obscures* imaginées avec François Schuiten), Benoît Peeters possède une rare expérience des rapports entre texte et image. Dans les années 1980, il s'est même essayé, avec Marie-Françoise Plissart,

au roman-photo. Riche de ses expériences et réflexions sur le récit illustré, il rend compte, dans cet entretien accordé à Martine Lavaud, des coulisses de la création photo-romanesque et de ses potentialités.

Mots-clefs : bande dessinée, édition, Nouveau Roman, photographie, roman-photo