



Varia 3

- Jan Baetens

Du roman-photo aux romans-photos

Anciens et nouveaux débats sur le roman-photo

Qu'on l'aborde en termes de « genre », de « médium » ou, de manière plus générale encore, de "pratique culturelle", une même constatation s'est souvent imposée à ceux qui étudient le roman-photo: l'indigence, véritable ou supposée, de cette forme photographique honnie¹. La pauvreté en question affecte ou contamine tous les aspects du roman-photo, du plus infime au plus englobant. Sont visés ainsi :

- les *images* elles-mêmes, auxquelles on reproche d'adopter systématiquement la même esthétique surannée, privée de toute invention et imagination : mêmes angles de vue, mêmes distances, mêmes poses, mêmes décors, par exemple
- les *mises en page* des magazines, où l'on remarque surtout l'absence de toute liberté et de toute créativité, à la différence des audaces que se permettent fréquemment le photoreportage ou la bande dessinée ;
- les *rapports texte/image*, soupçonnés de réduire la part visuelle à un rôle purement illustratif, comme si le roman-photo restait encore et toujours une forme de lecture prioritairement verbale ;
- les *récits*, inexorablement enfermés dans le répertoire figé des lieux communs de la narration sentimentale ;

¹ Pour plus de détails sur l'histoire du roman-photo, voir Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, plus particulièrement le chapitre « Soixante ans de romans-photos », pp. 5-93.

- enfin *l'univers fictionnel et culturel* lui-même, sans aucun rapport avec la « vraie vie », mais aussi sans le charme de l'authentique fiction.

A première vue, la condamnation inconditionnelle du roman-photo et les arguments sans cesse ressassés contre son imbécillité et son conservatisme ont de quoi rendre muets les défenseurs de ce fleuron représentatif des industries culturelles de l'immédiat après-guerre (le roman-photo tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, naît en 1947)². La sortie de Roland Barthes contre la bêtise traumatisante du roman-photo n'a rien arrangé non plus, en dépit de sa formulation finalement très prudente, qu'il n'est pas interdit de relire comme une annonce de l'esthétique du punctum :

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 certaine 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 consommation³.

Toutefois, une connaissance moins superficielle du corpus montre la diversité et la richesse du roman-photo, jusque dans ses formes les plus conventionnelles, celles de la revue italienne *Grand Hotel* et de sa semi-copie française *Nous Deux*. Contrairement à ce que l'on pense souvent, le roman-photo même conventionnel a évolué dans le temps (c'est surtout l'absence de toute mémoire institutionnelle qui nous empêche de le voir), tandis que, chaque jour davantage, des historiens du genre dévoilent des pans totalement obscurcis d'un

² Un examen minutieux des polémiques ayant environné le roman-photo à ses débuts est donné par Sylvette Giet dans *Nous Deux 1957-1997. Apprendre la langue du cœur*, Louvain/Paris, Peeters/Vrin, 1998. Cette étude rappelle utilement que l'opposition au roman-photo unissait solidement la gauche et la droite, le PCF et l'Église catholique. La méfiance à l'égard du roman-photo relevait plus largement d'un rejet de la culture de masse, qui n'était pas totalement dénué de réflexes protectionnistes (on sait que la fameuse loi sur les publications pour la jeunesse de 1949 cherchait non seulement à censurer certaines bandes dessinées jugées trop « violentes » mais aussi et surtout à renforcer la production locale française).

³ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 59-60. L'auteur renchérit sur ce premier texte (qui date en fait de 1970), en écrivant dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977 : « *Nous Deux* – le magazine – est plus obscène que Sade » (p. 211).

« format » qui ne s'est pas toujours contenté de banalement mettre en récit et en pages les pires stéréotypes du roman sentimental (c'est ainsi qu'on a exhumé récemment des rencontres passionnantes entre roman-photo et ciné-roman)⁴ et que la multiplication de blogs et de vlogs sur Internet est peut-être en train de donner un nouvel élan au roman-photo (on en verra plus loin au moins un exemple).

Il existe cependant une autre façon encore de défendre le roman-photo, moins axée sur la valorisation du patrimoine que sur l'exploration des frontières entre le format traditionnel (*Grand Hotel*, *Nous Deux* et les dizaines de publications concurrentes, dont la seule énumération serait un vrai ready made poétique) et une manière très différente de photographier et de raconter qu'est la séquence photographique, pratique ancienne s'il en est⁵ mais qui se voit propulsée sur le devant de la scène dans les années conceptuelles et minimalistes (1960-1970)⁶. Certes, beaucoup de séquences ne sont que très marginalement narratives, même s'il se trouve des auteurs pour établir un lien presque naturel entre séquence et récit⁷ [7. Toutefois, plusieurs artistes que l'on peut situer à tel ou tel moment de leur carrière dans la mouvance minimaliste ou conceptuelle, se sont réclamés directement ou indirectement du roman-photo (on reviendra plus loin sur l'exemple connu de Duane Michals) mais les rapports avec le modèle du roman-

⁴ Voir surtout G. Fiorentino, *Sorrento. Un set per Sofia*, Naples, Eidos, 1995 (sur le tournage, puis la publication sous forme de roman-photo du film de Dino Risi, *Pane, amore e...*) et Emiliano Morreale, *Lo schermo di carta*, Milan, Il Castoro, 2007 (catalogue d'une exposition à la cinémathèque de Turin). On y ajoutera utilement les actes du colloque d'Udine sur les diverses manières de raconter l'image cinématographique, où l'on trouve également quelques articles sur le ciné-roman-photo : A. Autelitano et V. Re, *Il racconto del film/Narrating the film. La novellizzazione : del catalogo al trailer/Novelization : from the catalogue to the trailer (XII International Films Studies Conference)*, Udine, Università degli Studi di Udine, 2006. Enfin, il convient de mentionner également la thèse en cours de Stefania Giovenco sur le ciné-roman-photo des années 1950 et 1960.

⁵ Voir M. A. Sandweiss, *Print the Legend. Photography and the American West*, New Haven, Yale University Press, 2002, pour une analyse de la photographie séquentielle et narrative au XIXe siècle.

⁶ Pour un aperçu, voir A. Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, Paris, BPI Beaubourg/Herscher, 1985.

⁷ Pour une discussion de ces problèmes, voir J. Baetens et M. Bleyen, « *Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels* », dans M. Grishakova et M.-L. Ryan, *Intermediality and Storytelling*, Berlin, De Gruyter, « Narratologia », 2010, pp. 165-182.

photo ne sont pas moins attestés dans certaines œuvres de Bernard Plossu⁸, de Sophie Calle⁹, ou, de façon on ne peut plus explicite, de James Coleman¹⁰.

Le rapprochement de ces deux domaines, le roman-photo et la séquence photographique, a sans aucun doute affecté notre perception et notre évaluation du premier. On a commencé ainsi à voir partout du « photoromanesque »¹¹. Cependant, les transformations en questions n'ont pas toutes été bénéfiques.

D'une part, il est certain que l'émergence et la légitimité culturelle de la séquence photographique, narrative ou non, a eu des effets favorables sur le roman-photo, tout comme elles ont élargi utilement nos idées sur la photographie. L'intérêt pour la séquence a préparé en effet la mutation fondamentale d'une conception figée de la photographie qui va s'effriter dans les années 1980 et 1990 : la photographie s'éloigne de l'instantané et du documentaire pour s'ouvrir à la fiction et à la mise en scène. De même, l'accent mis sur la séquence, et non plus sur l'instant décisif, encourage plusieurs artistes à revenir sur le roman-photo, qu'ils cherchent à s'approprier sur d'autres bases. Le travail de Marie-Françoise Plissart, qui publie dans les années 1980, souvent en collaboration avec l'écrivain Benoît Peeters, plusieurs romans-photos aux éditions de Minuit, en reste l'exemple le plus impressionnant qui soit¹².

D'autre part, le désavantage paradoxal de ces transformations semble avoir été de figer encore davantage le roman-photo traditionnel. Tout le monde est en effet à la recherche de quelque chose de neuf, mais la nouveauté est toujours vue comme la négation d'un modèle monolithique qui se trouve rejeté farouchement

⁸ Voir *Surbanalismes*, Paris, éd. du Chêne, 1972.

⁹ On pense surtout à *Suite vénitienne*, suivi de Jean Baudrillard, *Follow Me*, Paris, éd. de l'Etoile, 1983.

¹⁰ R. Krauss, « "And Then Turn Away": An Essay on James Coleman », *October* 81, 1997, pp. 5-33.

¹¹ Cette envie de « dissoudre » le roman-photo dans le champ plus vaste du « photo-romanesque » n'est pas sans rappeler un peu de ce qu'avait proposé Roland Barthes pour l'opposition du *roman* (comme pôle négatif de l'opposition, le pôle de la loi) et du *romanesque* (comme pôle positif, le pôle du désir). La suggestion que les champs du roman et du romanesque ne se recouvrent pas nécessairement, peut en effet s'étendre au roman-photo. Tout comme on peut trouver un romanesque hors roman, il existe un photo-romanesque bien au-delà des limites de l'objet de tous les ressentiments, le roman-photo traditionnel.

¹² Voir surtout M.-Fr. Plissart, *Droit de regards. Avec une lecture de Jacques Derrida*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 (première édition : Paris, Minuit, 1985).

du côté des vieilleries. Corollairement, les artistes les plus ambitieux prennent bien soin de souligner cette différence par le recours à d'autres étiquettes génériques. *Aujourd'hui*, toujours de Marie-Françoise Plissart¹³, porte ainsi l'indication « suite photographique ».

Bien entendu, l'opposition au roman-photo est tout à fait « légitime » et défendable. Ce qui est plus gênant, c'est la persistance de l'idée simpliste du roman-photo traditionnel, comme si tout ce qui touche de près ou de loin à ce format relevait inévitablement de la même structure, de la même esthétique, de la même idéologie. Cet esprit de généralisation excessif, qui menace aussi les tentatives de définir le photomanesque hors roman-photo, voire la « séquence photographique », n'est pas fait pour clarifier le débat¹⁴. Car si on croit que, du côté des narrations photographiques modernes, toute œuvre « se distingue », on croit aussi que, du côté du roman-photo traditionnel rien ne « se différencie » du moule traditionnel. Pareil déséquilibre n'est pas la meilleure base d'un débat serein sur un sujet aussi délicat et controversé que le roman-photo.

Un modèle d'analyse : le comparatisme selon Ute Heidmann

Comme ce problème n'est pas propre au domaine du roman-photo, on propose de revenir ici sur la question de la généralisation à l'aide de quelques idées récentes de la comparatiste suisse Ute Heidmann. On s'appuiera plus particulièrement sur la discussion d'une forme de comparatisme que Heidmann nomme « différentielle » et « discursive »¹⁵. Bien que développées dans un cadre tout à fait différent, celui de l'analyse des mythes et de la lecture des contes, les propositions méthodologiques de Heidmann apportent en effet des lumières

¹³ M.-Fr. Plissart, *Aujourd'hui*, Zelhem, Arboris, 1993.

¹⁴ Un peu d'autocritique est ici certainement à sa place. Dans *Pour le roman-photo*, j'ai proposé d'aborder la narration photoromanesque hors photo-roman en insistant sur les seuls critères formels des œuvres : d'abord la mise en séquence, ensuite la visée narrative, enfin l'articulation texte/image. Ce n'est de toute évidence qu'un pis-aller, qu'a bien pointé Danièle Méaux dans son compte rendu de l'ouvrage (à paraître dans *History of Photography*).

¹⁵ Les lignes qui suivent s'appuient essentiellement sur une communication donnée par l'auteure au colloque de Louvain-la Neuve sur le renouveau du comparatisme (2009). Voir U. Heidmann, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », dans *CLW/Cahier voor Literatuurwetenschap*, n°2, 2010, pp. 27-40. Une version plus complète est en préparation dans l'ouvrage *Textes, littératures, cultures : pour une comparaison différentielle* (à paraître).

intéressantes sur un problème qui engage certains aspects clé de la théorie aussi bien que de la critique du roman-photo.

L'objectif d'Ute Heidmann est d'abord de rompre avec le comparatisme traditionnel, auquel elle reproche son caractère essentialisant ou universalisant : les textes littéraires sont absorbés par des traditions linguistiques nationales qui se trouvent comparées les unes aux autres, souvent sur le seul plan des motifs ou des actions. De surcroît, les différentes versions des textes y sont étudiées comme des variations sur un modèle explicite ou sous-jacent, mais à chaque fois unique, du moins en théorie (l'analyse des contes en fournit un bon exemple, qui s'est longtemps donné comme idéal de retrouver ou de construire le conte « type »). A ce modèle classique, qui à la fois *détextualise* l'objet (réduit à une série de motifs ou de fonctions narratives abstraites) et en simplifie l'approche (visant l'exhumation d'une source unique), Ute Heidmann oppose une lecture qui met en valeur la différence de chaque texte, puis sa complexité matérielle et discursive, et ce à différents niveaux : énonciatif, générique, intertextuel, culturel.

Mais que signifie en pratique cette nouvelle approche comparatiste ? Récusant l'universalisation des phénomènes littéraires et la focalisation « sur le semblable, généralement d'ordre thématique »¹⁶, Heidmann plaide vigoureusement pour une prise en compte des différences :

L'attention à ce qui est différent s'avère à mon sens plus féconde pour l'examen des phénomènes langagiers, littéraires et culturels, parce que la différenciation est un principe de leur genèse¹⁷.

Cette analyse différentielle et comparée, Heidmann la développe ensuite à trois niveaux. Premièrement, elle insiste sur la nécessité de mettre en valeur, aussi concrètement que possible, le caractère matériel des textes, inévitablement médiés, c'est-à-dire produits et inscrits dans des performances médiatiques singulières. Le refus de dissocier abstrait et concret, genre ou médium (comme entités abstraites) et occurrences textuelles (comme unités concrètes) est un aspect

¹⁶ Voir U. Heidmann, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », art. cit., p. 27 (souligné par l'auteure).

¹⁷ *Ibid.*

très stimulant de cette méthode, qui rappelle à sa façon l'importance donnée aux œuvres concrètes dans la théorie du médium du philosophe Stanley Cavell¹⁸.

En second lieu, Heidmann souligne le fait que toute création textuelle se réalise nécessairement à l'intérieur de certains cadres discursifs et génériques, toujours transformables et reconfigurables par ceux qui s'en servent. Ici encore, le rapport avec l'anti-essentialisme de Cavell est parlant : les genres ou médias ont beau être des réalités contraignantes, ils n'en sont pas moins exposés à des mutations historiques *a priori* imprévisibles.

Troisièmement et enfin, le comparatisme de Heidmann donne aussi la possibilité de repenser le problème classique de l'intertextualité. Il n'est plus question ici de comparer le texte à son « type » idéal, notamment pour voir si telle ou telle version est influencée par sa source « essentielle » ou « universelle » ; ce qui compte, c'est de voir comment tel ou tel texte, ou telle ou telle forme matérielle du texte, *peut* se distinguer d'une autre forme à laquelle le nouveau texte apporte alors une réponse critique et créatrice. A poursuivre l'analogie esquissée avec les thèses de Cavell, rappelons que ce dernier attache un prix capital à la manière dont genres et médias se modifient par le surgissement d'œuvres qui rompent un consensus, pour ne pas dire un « automatisme » donné.

L'utilité d'une telle méthode pour la question du roman-photo paraît évidente. De manière générale, on peut dire que le caractère différentiel de l'analyse encourage à circonscrire plus finement non pas ce qui unit, mais ce qui distingue les romans-photos les uns des autres – et sans doute aussi ce qui pousse le roman-photo à produire des variations internes. Parler « du » roman-photo en général est fatalement peu productif : le geste essentialisant tend à faire ressortir les clichés qui sont pour beaucoup dans la perte de légitimité de cette pratique culturelle. De manière plus spécifique, on s'aperçoit aussi de l'importance qu'il

¹⁸ Voir son ouvrage *The World Viewed*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, où l'auteur expose une théorie médiatique controversée mais fascinante, qui sert de point de départ à la plupart des débats dans le monde anglo-saxon. Pour une présentation de cette théorie, voir J. Baetens, « Le roman-photo : média singulier, média au singulier ? », dans *Sociétés et représentation*, n°9, 2000, pp. 51-59. Il est vrai que Heidmann ne cite pas Cavell, d'ailleurs assez mal connu dans les milieux littéraires francophones (il en va autrement dans les domaines du cinéma et de l'esthétique), mais ce silence n'enlève évidemment rien à l'intérêt de leur possible rapprochement.

faut donner à la matérialisation concrète de l'*objet*. Le roman-photo ne devrait pas être un concept, mais un ensemble de publications tangibles, chacune d'elles dotée d'un contexte culturel et historique particulier. De la même façon, le roman-photo ne s'enferme pas exclusivement dans certains cadres *génériques*, telle la littérature sentimentale. Enfin l'approche d'Ute Heidmann souligne aussi la dynamique de la création par *rebond* ou ricochet, chaque texte pouvant prendre appui sur une forme antérieure ou un modèle en usage pour essayer d'en offrir un commentaire critique.

Lire le roman-photo « différenciellement » et « discursivement »

Mais essayons de regarder un peu plus en détail les trois niveaux du comparatisme différentiel d'Ute Heidmann, et de donner quelques exemples de la manière dont le corpus photo-romanesque peut bénéficier de ces nouvelles idées comparatistes. Le passage par Heidmann peut aider en effet à faire ressortir l'intérêt potentiel des photos-romans et à neutraliser un certain nombre de réticences à leur égard. Logiquement, on procédera ici en trois temps : le passage de la lecture essentialisante à une lecture plus attentive de la matérialité des textes ; la tension entre la structure des genres reçus et leur reconfiguration par des œuvres nouvelles ; l'analyse de la genèse des textes comme des réponses à un champ intertextuel historiquement situé.

Renoncer à définir le roman-photo comme une entité abstraite et générale suppose de passer à une étude de ses productions à l'aide des différents paramètres, de forme mais aussi de contenu, que ces œuvres travaillent en faisceau. Parmi eux, il convient de mentionner au moins,

- le *support* utilisé : brochure, magazine, livre, poster, cimaise, site web... – en fait toutes les combinaisons et tous les échanges sont à envisager ;
- une classe ou un groupe de *signes*, en l'occurrence des textes et des images, mais selon des dispositifs formels tout autres dans le roman-photo, lequel adopte le « multcadre »¹⁹ de la bande dessinée ;

¹⁹ Le concept de multcadre est dû à Henri Van Lier, voir son *Anthropogénie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, pp. 351-556.

- un certain *contenu*, un certain type de *récit*, un certain univers *social*, tels par exemple le mélodrame, le feuilleton, la petite bourgeoisie...

Chacun de ces éléments – le support, les signes, le contenu – se prête à des variations sans fin, qu’il ne faut pourtant jamais lire comme des variations sur le même thème ou le même modèle mais comme des arrangements de paramètres proposés par chaque œuvre. Ce qui se perd en sacrifiant la postulation d’un type ou d’un prototype qu’on baptiserait « le » roman-photo, est compensé par les mille et une possibilités que l’on se donne de confronter les singularités des romans-photos à l’étude. On peut certes comprendre que certains artistes qui expérimentent les structures roman-photo n’aient pas trop que leur travail soit replié sur les clichés rebattus. Leurs réticences devraient tomber toutefois pour peu que l’analyse comparative s’effectue dans un esprit différentiel. Le souci de faire ressortir la particularité d’une œuvre vaut également pour les productions plus conventionnelles du roman-photo : on gagne souvent davantage à montrer que tel roman-photo, loin de « rompre » avec la bêtise du genre dans son aspiration au prestige d’autres formes photographiques, noue en revanche un dialogue critique mais précis avec les « lois » du genre.

La reconfiguration des genres est la seconde grande ouverture du comparatisme d’Ute Heidmann. Si l’on accepte sa thèse d’un *possible* repositionnement générique de chaque nouvelle production, la question du roman-photo peut être reposée en tout autre terme. Dans une telle perspective, il ne s’agit plus (seulement) de voir comment chaque nouvelle œuvre répète ou confirme ce que l’on sait déjà du roman-photo, mais d’interroger en détail le statut générique de ces œuvres, puis du roman-photo en général. Ce dernier cesse alors d’être le genre qui a pris la place de deux genres antérieurs, le *ciné-roman* (dont on sait combien il est épineux d’en donner une définition, tellement la production ciné-romanesque est flottante et hétérogène²⁰) et les « *fumetti* » ou *bande dessinée au*

²⁰ Pour s’en convaincre, il suffit de lire l’ouvrage classique d’Alain et Odette Virmaux, *Le Ciné-roman*, Paris, Edilig, 1982. Rassemblant un corpus d’un réel intérêt historique, cette étude ne résout pas vraiment la question de la définition du genre, qu’elle identifie finalement, de manière un rien circulaire, en renvoyant aux ciné-romans mêmes. Mais ce qui serait une « faute » du point de vue de l’analyse comparatiste traditionnelle, devient évidemment un atout aux yeux de la lecture différentielle contemporaine, qui cherche à éviter l’écrasement des singularités.

lavis (genre éphémère et très mal connu qui « imitait » en même temps que « détournait » les codes du ciné-roman et de la bande dessinée en proposant des versions dessinées de scénarios fictifs²¹). Il devient plutôt une forme « ouverte » qui n'arrête pas de restructurer d'autres genres, antérieurs ou contemporains, quitte à être modifié en retour par eux.

Car le roman-photo ne s'avance jamais seul, même pas dans *Grand Hôtel* ou *Nous Deux*, les deux phares qui éclairent ce continent. Le roman-photo s'y détache sur un fond d'autres genres qui, les uns soi-disant visuels, les autres supposés langagiers, mélangent tous le texte et l'image. Dans les magazines construits autour du roman-photo, les nouvelles et les feuilletons sont plus que de simples avatars de la tradition séculaire du mélodrame. Ce sont aussi et surtout des textes illustrés, dont les images « riment » avec celles que l'on trouve, en amont ou en aval, dans les pages à romans-photos. La même remarque s'applique à une rubrique à première vue strictement textuelle, celle du courrier des lecteurs, ne fût-ce qu'à travers le dialogue systématique avec les plages publicitaires. Quant aux genres proprement visuels, bande dessinée ou ciné-roman, mais aussi reportage « people » et posters de vedettes – tous se caractérisent par une forte intrication du lisible et du visible, dont les va-et-vient ne peuvent pas être dissociés de ce qui s'observe dans les plages du roman-photo même. Cet éventail générique n'est pas dépassé par le roman-photo, il s'y trouve intégré, retravaillé, tenu infiniment ouvert. Le roman-photo comme genre n'est donc pas un *terminus ad quem*, mais une solution toujours provisoire, toujours susceptible de balancer vers d'autres configurations.

L'analyse du co-texte du roman-photo, que pour des raisons de place et de temps il n'est hélas pas possible d'entamer dans cet article, devrait être un aspect clé de toute lecture fouillée de la dynamique de cette forme littéraire : on sent intuitivement l'importance des chassés-croisés entre les motifs, les sujets, les

²¹ Voir surtout S. Giet, « Le roman-photo sentimental traditionnel lu en France », dans J. Baetens et A. Gonzalez, *Le Roman-photo (actes du colloque de Calaceite)*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 3-14. Si le terme "*fumetti*" est toujours utilisé aujourd'hui, le sous-genre de bande dessinée qui a préparé l'émergence du roman-photo n'a eu qu'une existence très brève. Il a connu son heure de gloire en 1946-1947, pour disparaître ensuite assez vite.

mythes qui reviennent systématiquement dans le courrier des lecteurs (notamment dans cette section très instructive que sont les conseils psychologiques donnés par les vedettes des romans-photos), dans les publicités (notamment pour ces produits-là qui sont censés sauver ou stimuler la vie sentimentale du couple), ou dans d'autres types de récit (notamment les nouvelles illustrées qui répètent souvent le matériau narratif des romans-photos), et l'examen minutieux de ces « paratextes » (au sens genettien du terme).

Les reportages de mode, souvent plus « glamour » que ce qui s'offre dans l'univers du roman-photo, pourrait illustrer ce phénomène. La place prise par ces reportages, puis leur esthétique propre, enfin la plus ou moins grande solution de continuité entre l'univers du roman-photo et celui de la mode offrent toutes des perspectives fascinantes sur l'évolution du monde photo-romanesque. Car la mode n'était pas là dès le début : si elle pénètre les magazines de roman-photo, quelle en est la raison ? Et de quel type de mode s'agit-il : les modèles sont-ils jeunes ou moins jeunes ? La mode montrée est-elle branchée ou plus sage ? Est-elle pour adultes ou mode pour enfants ? Quelle est l'image de l'homme qui y transparaît ? La photographie de mode est-elle à prétention artistique ou non ? La teneur des textes d'accompagnement est-elle descriptive ou évaluative ? Et surtout : que penser de l'hypothèse, sans doute à nuancer, si ce n'est à critiquer très fortement, que les récits photo-romanesques représentent dans ces magazines la part du rêve et de l'évasion et les reportages de mode, la part du réel ? Enfin : comment évoluent les rapports entre texte (roman-photo) et paratextes (comme les reportages de mode) dans le temps ? Est-il encore possible de maintenir la distinction entre texte et paratextes, ou faut-il envisager la dynamique de ces formes de la culture médiatique de masse d'une tout autre façon ?

Mais revenons à la question même du statut générique du roman-photo, dont on a vu l'instabilité dans ses années d'émergence. Le « retour » du ciné-roman dans la seconde moitié des années 1950 est un autre exemple du mouvement de balancier qui n'est jamais loin, même dans le cas d'une pratique qui semble aussi figée que le roman-photo. Après s'être fait évincer par le roman-photo vers l'année 1950, le ciné-roman fait un retour étonnant quelques années

plus tard, au moment où, en quête d'un nouvel élan, le roman-photo remplace ses scénarios « originaux » par des histoires déjà tournées au cinéma. Sans rien abandonner de son propre langage formel, le roman-photo « absorbe » tout à coup la production cinématographique du moment, qu'il recycle systématiquement selon ses propres codes, à moins que ce ne soit le ciné-roman qui, tel un bernard-l'hermite, ne se loge à l'intérieur de la coquille du roman-photo pour le refaçonner en fonction de ses propres besoins.

C'est l'hésitation structurelle entre ces deux positions – le ciné-roman qui se fait totalement assimiler par le roman-photo ; le ciné-roman qui au contraire calque une nouvelle forme sur le socle mélodramatique du roman-photo, même quand le film de départ s'avère tout sauf un mélodrame – qui fait tout l'intérêt du mariage des deux modèles dans la seconde moitié des années 1950.

Un exemple récent, mais lui aussi fort représentatif de la complexité générique du roman-photo est l'ouvrage de Lia Rochas-Pàris : *Vasistas*²². Ce recueil présente une sélection de mini-romans-photos d'abord publiés sur le Net, reflétant sans exception les cultures visuelles qui circulent dans l'espace urbain moderne : la photographie numérique (faite entre autres à l'aide des portables), les séries télévisées mettant en scène la vie quotidienne des jeunes, les blogs et les vlogs, mais aussi le roman-photo tel qu'on se rappelle aujourd'hui, avec un mélange de curiosité et de distance critique (mais sans les partis-pris qui ont longtemps condamné les artistes à n'oser le pratiquer que de manière parodique). Lia Rochas-Pàris réinvente sans gêne un certain usage du roman-photo, où la dimension documentaire est de nouveau tout sauf négligeable. Avec elle, le roman-photo redevient un outil à parler du vécu, plus particulièrement du vécu que se partagent les créateurs, les acteurs et les actrices du roman-photo.

Il n'en va pas autrement pour les réinterprétations plus « légitimes » venant du monde des arts plastiques, que l'on aurait tort de séparer a priori des formes populaires du roman-photo. Prenons par exemple *Le Gant* de Duane

²² Lia Rochas-Pàris, *Vasistas*, Paris, Parties prises, 2010. Voir aussi la rubrique « romans-photos » sur le [site personnel de l'artiste](#). Il y a sûrement un petit air de famille avec des séries comme *Gossip Girl*.

Michals²³, une « nouvelle » de 17 photographies, toutes accompagnées d'une légende narrative manuscrite, qui montre les rêveries érotiques d'un jeune homme autour d'une paire de gants de cuir. Cette histoire, apparemment un cas typique de « séquence minimaliste », peut non moins être lue comme une rencontre entre plusieurs autres genres, où les échos du roman-photo devraient trouver aussi leur place, ainsi que certaines références

- au roman illustré : on sent que le modèle de *Nadja* de Breton et l'esprit d'un certain fétichisme surréaliste surplombent la fiction michalsienne ;
- à la saynète typique du cinéma des premiers temps : chaque image correspondant plus ou moins à un plan immobilisé ;
- à la photographie documentaire d'un certain milieu urbain : comment ne pas penser aux images de vitrines d'Atget, le photographe dont les capacités narratives, discrètes mais réelles, ont été décrites par Walter Benjamin, qui lui invente un œil de policier²⁴ ;
- mais aussi à certaines formes de photographie documentaire : la froideur des images fait naître l'idée d'une filature, comme si le personnage s'était fait suivre à son insu par un détective privé faisant son rapport.

Tout comme dans le cas du roman-photo il convient de casser le modèle unifiant et universalisant du genre, les compositions de ce type doivent elles aussi être analysées comme la convergence jamais totalement réconciliée de plusieurs horizons génériques.

A un troisième niveau, l'œuvre n'est pas seulement matérialisation d'un texte, puis reconfiguration d'un genre ou d'une forme discursive, elle est aussi une énonciation concrète située dans un espace-temps précis qui permet d'en saisir la genèse et la signification comme réplique à une situation intertextuelle à la fois reprise et mise à distance. Cela se voit clairement dans les parodies du roman-photo, où la réponse au modèle se fait de manière presque mécanique, souvent largement prévisible. La parodie conserve le même format visuel, mais y colle un

²³ Titre original : « *The Pleasures of the Glove* » (1974), disponible en français dans le volume *Duane Michals*, n°12 de la collection Photo Poche, Paris, Centre National de la Photographie, 1983, n.p.

²⁴ Cf. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version) », dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 82.

autre contenu, supposé avilir le modèle visé. En fait l'effacement du roman-photo servant de repoussoir, et transparaisant comme palimpseste sous la forme parodique, est doublement contraint par l'exercice en question. D'une part l'agression inverse le matériau initial, mais sur le seul plan du contenu, les aspects formels restent la plupart du temps tout à fait semblables à l'œuvre répudiée. D'autre part elle puise invariablement aux deux grandes sources de la carnavalisation que sont le sexe et l'étron, *Hara-Kiri*, on le sait, ne faisant pas exception à cette règle millénaire. Le mécanisme de la réponse intertextuelle se note également dans les détournements situationnistes, où l'effet de surprise est toutefois construit de manière plus sophistiquée. Au lieu de s'appuyer sur l'invention d'un contenu dévalorisant, les incursions situationnistes dans le domaine du roman-photo introduisent, dans une mise en page aussi neutre et transparente que possible, un collage d'images mais aussi de textes venant de sources antagonistes (généralement il s'agit d'images empruntées à la culture de masse ou au discours publicitaire et de légendes ou de récitatifs à connotation politique). Le contraste entre ce qui se voit et ce qui se lit, joint au réemploi apparemment détaché d'un genre et d'une mise en page connotant la culture populaire dans ce qu'elle a de plus émotif, tend à produire des surprises certes moins voyantes que dans les parodies, mais sans doute plus durables, et partant plus efficaces.

Enfin, la stratégie de la genèse par répartition à un modèle antérieur se remarque aussi dans les adaptations littéraires des années 1970 ou, quelques années plus tard, les romans-photos « sérieux » de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters²⁵. S'agissant des premières, réalisées avant tout par Hubert Serra et très appréciées du public du magazine Femmes d'aujourd'hui, elles substituent aux récits anonymes et interchangeable du roman-photo « populaire » la griffe d'une signature prestigieuse, certes décédée depuis longtemps, qui offre l'occasion d'échapper aux sentiers battus du mélodrame contemporain.

²⁵ A côté de *Droits de regard* et *Aujourd'hui*, que Marie-Françoise signe seule, mentionnons encore : *Fugues* (Paris, Minuit, 1983), Prague. *Un mariage blanc* (Paris, Autrement, 1987) et *Le mauvais œil* (Paris, Minuit, 1987), qui portent la double signature de la photographe (Plissart) et du scénariste (Peeters).

Quant aux ouvrages de Peeters et Plissart, ils tissent des liens intertextuels très serrés avec le roman-photo classique, certes à des degrés de distance variables. Même si elles se distinguent par un classicisme visuel peu attesté dans la culture populaire, on ne peut pas dire que les travaux de Peeters-Plissart « oublient » le roman-photo traditionnel. Certaines de leurs compositions y renvoient même directement, comme par exemple la promenade amoureuse sur les terrils dans *Le mauvais œil*. Une observation analogue peut se faire au niveau des mises en pages. Quand bien même Marie-Françoise Plissart évolue incontestablement vers la photographie « autonome », avec une préférence sans cesse plus marquée pour les images privées de texte et pour la restriction du nombre d'images par page, il serait exagéré d'en conclure que les structures du roman-photo s'effacent complètement de sa trajectoire de photo-romancière. Le dialogue persistant avec le roman-photo affleure ainsi dans le maintien d'images reproduisant des fragments d'écriture, surtout dans des œuvres muettes comme *Aujourd'hui*. Enfin, rien ne paraît plus étranger aux histoires à l'eau de rose du roman-photo que le récit « queer » de *Droit de regards*²⁶. En réalité, c'est bel et bien de passion, idéalisée et irréelle d'un côté, inquiétante et très corporelle de l'autre, qu'il est toujours question et de ce point de vue les femmes nues enlacées de Marie-Françoise Plissart ne détournent nullement du roman-photo le plus classique qui soit, dont la charge érotique ne doit pas être escamotée.

Le roman-photo au service de la littérature

Dans cet article, on a proposé une relecture de l'opposition roman-photo (comme genre) *versus* romans-photos (comme occurrences concrètes et individuelles de ce que l'on pourrait peut-être appeler le « photo-romanesque »). On a essayé de démonter, à l'aide de quelques idées-clé du nouveau comparatisme développé par Ute Heidmann, qu'on ne gagne rien à vouloir universaliser et décontextualiser les deux pôles de l'antinomie. Mieux vaut, en revanche, insister sur les nombreuses possibilités de différenciation interne, puis de comparaison

²⁶ On suit ici la lecture de J. Hillis Miller, qui dans un ouvrage en préparation sur Derrida et les *queer studies*, convoque ce roman-photo que l'on peut lire comme un ouvrage à quatre mains entre l'artiste et son lecteur, comme un des exemples privilégiés de son argumentation.

textuelle très concrète, entre le modèle abstrait et les occurrences particulières. Les avantages de pareille lecture ne devraient pourtant pas être limités à la seule analyse du corpus examiné. La discussion théorique, méthodologique et analytique du roman-photo ouvre de vraies perspectives aux études littéraires, confrontées elles aussi à des difficultés analogues. À titre d'exemple et en guise de conclusion, pointons ainsi deux types de questions qui tracassent plus d'un chercheur littéraire aujourd'hui. Premièrement le problème des genres hybrides, dont surtout le roman graphique (*graphic novel*), que menace parfois une approche par trop essentialisante. Deuxièmement celui du recours trop peu réfléchi à certains métaconcepts dont les vertus opératoires, à la différence de l'atout rhétorique qu'ils peuvent représenter, peuvent se révéler fort maigres. Peut-être est-il temps de dépasser des notions comme « hybridisation », « tournant visuel » ou encore « intermédialité » dont la plus-value pratique et théorique ne semble plus assurée aujourd'hui²⁷.

²⁷ Mes remerciements sincères à Charlotte Pylyser, Steven Surdiacourt, et David Martens, qui ont bien voulu discuter une première version de ce texte.