

UNIVERSITÉ TOULOUSE - JEAN JAURÈS
UFR d'histoire, arts et archéologie
Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition



LE ROMAN-PHOTO :
ÉTUDE D'UN CAS DE RELÉGATION
CULTURELLE ET ÉDITORIALE.

LAURE ALEGRE

.

SOUS LA DIRECTION DE
JOËL FAUCILHON ET CLARISSE BARTHE-GAY

MÉMOIRE POUR L'OBTENTION DU MASTER II - ÉDITION IMPRIMÉE ET NUMÉRIQUE

.

SEPTEMBRE 2020

Remerciements

Ce mémoire a grandement bénéficié de la guidance, éclairée, de mon directeur de mémoire Joël Faucilhon et des encouragements de Clarisse Barthe-Gay qui a co-dirigé le présent travail et qui, par son engagement, a offert à la promotion 2019 - 2020 du master 2 Édition imprimée et numérique une année d'étude riche et enthousiasmante. Qu'ils en soient remerciés.

Merci à ma mère, qui a su porter mes doutes vers des ailleurs plus confiants et merci à mon frère qui, indéfectiblement, m'aide à prendre recul et mesure.

Merci à mes camarades de cours pour leur gaité, leur générosité, leur vivacité et leur jeunesse. Ils ont rendu cette année plus douce !

Merci, enfin, à tous ceux qui m'ont soutenue et qui ont manifesté leur curiosité, ils m'ont assurée de l'intérêt de ce mémoire sur le roman-photo.

Sommaire

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	5
I · GÉNÉALOGIE : MULTIPLICITÉ DES ORIGINES.....	9
1 · « Quel en est l'inventeur ? On ne le saura sans doute jamais ! »	10
2 · Ne jamais dire « fontaine je ne boirai pas de ton eau »	24
3 · « A la recherche des sources vives du roman-photo »	40
II · LE PROPRE DU ROMAN-PHOTO	53
1 · Le formalisme du roman-photo	55
2 · La chaîne du roman-photo	71
III · FREINS, ATOUTS... ET PERSPECTIVES.....	93
1 · Regard rétrospectif : le traître, le transfuge et le consommable	94
2 · L'air du temps	108
3 · Un festival du roman-photo	129
CONCLUSION	151
BIBLIOGRAPHIE	155
TABLE DES MATIÈRES	167
GLOSSAIRE	173
ANNEXES	177

Introduction

L'intérêt que je porte au roman-photo date de la rencontre avec deux objets littéraires : *Fugues* de Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters et de *Suzanne et Louise* d'Hervé Guibert qui ont tout deux fortement marqué mon imaginaire tout en m'invitant à déconstruire les poncifs qui étaient les miens... mon inclination pour le roman-photo n'a pas faibli depuis et j'ai même eu, un temps, l'ambition de développer quelques projets autour du média (notamment celui d'une plateforme, un lieu de recensement et de collecte) qui n'ont finalement pas vu le jour. Mais toujours, lorsque j'évoquais auprès de mon entourage ce goût pour le roman-photo, j'en tirais au mieux un sourire poli de compassion, ou, plus généralement, un regard incrédule très vite repris d'un rire narquois. Oui, le roman-photo semble dans de beaux draps, enlisé dans une de ses expressions historiques et limitées, et entaché par l'opprobre : un art populaire, lénifiant et pire, un sous-produit de l'industrie culturelle. Enterré avant même d'avoir eu le temps de faire la démonstration de son potentiel... à quelques trop rares exceptions près.

Les réactions de mes interlocuteurs révèlent que le roman-photo est en réalité bien mal connu du grand public. Bien entendu tous et toutes gardent en tête les parutions sentimentales et stéréotypées du magazine *Nous deux* mais bien peu sont au fait des expérimentations (de tous bords), et peu, savent que le roman-photo est toujours vivace, ici ou là, bien que pas très affermi.

Ainsi, on peut d'ores et déjà établir le socle commun, le point de départ sur lequel pourra se développer ce mémoire. Le roman-photo est un art de la narration séquentielle qui s'appuie sur un appareillage icono-textuel, de photographies et de mots, voilà donc ce qu'est, en somme, le roman-photo. Or, comme on le comprend de cette définition liminaire, rien ne plie, rien ne contraint le roman-photo à son genre sentimentalo-romantique, une expression sous laquelle on le connaît généralement, ce dont atteste l'enquête que j'ai menée auprès de mon entourage.

En 2005, un petit fascicule à couverture jaune *Debout le roman-photo* appelait, avec verve, à un renouveau, à une revivification, du média. On doit l'inviter à Grégory Jarry (lui-même éditeur aux éditions flblb et auteur, entre autres, de romans-photos), à son dessein de ranimer la chaîne de ceux qui seraient en mesure de produire des romans-photos et à son espoir de susciter l'attrait des lecteurs pour un média en latence.

Il y a certainement plusieurs manières de devenir éditrice, la plus évidente semble être celle-ci : se faire connaisseuse du média que l'on aimerait défendre... la raison d'être de ce mémoire est de circonscrire un peu mieux les contours de ce qui pourrait devenir l'objet de mon devenir professionnel. Or, je vois dans l'exhortation de Grégory Jarry, une validation de l'intérêt que je porte au roman-photo, non plus en tant qu'amatrice, mais en tant qu'éditrice : oui, il y a un bien-fondé à enquêter sur les raisons de cet échec à dépasser réellement la veine sentimentale. Oui se faire connaisseuse du média, se doter des outils conceptuels qui permettent de mieux le cerner est pertinent et permettront je l'espère de donner réponse à cette question « Y a-t-il un avenir pour le roman-photo, de ses limites à ses possibles, et quelle voie pour une légitimation du média ? » et ainsi, d'être en mesure de comprendre comment il sera possible de contribuer à une exploration du média au-delà du terminus dans lequel il patiente.

Ce mémoire sera une étude de nature généraliste, en forme d'approche, afin de circonscrire un sujet qui, à ma connaissance, n'a pas encore été traité dans les travaux d'étudiants. Généraliste parce que, d'une part, le travail s'appuiera sur un support bibliographique limité (celui ayant trait au roman-photo précisément). D'autre part, parce que, hormis la production quantitativement colossale de *Nous Deux* et des romans-photos de l'après-guerre, la production de romans-photos n'est qualitativement pas très diversifiée et semble stagner au quasi-point mort.

Ainsi, bien que le genre a été exploré, poussé dans ses retranchements parfois, la création de romans-photos ne souffre pas de surproduction et la filière éditoriale est aujourd'hui à l'état embryonnaire. Cependant, le sismogramme des publications pointe, çà et là, quelques publications, il faudra se décider : sont-ils le chant du cygne ou les signes annonciateurs d'un réveil du roman-photo ?

L'approche du sujet d'étude se déroulera par étapes de familiarisation croissante, un peu comme le médecin ausculterait son patient pour comprendre son mal et le remède à y porter.

La première partie du mémoire retracera le parcours du roman-photo, établira sa biographie, des premières tentatives de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux expérimentations du « Nouveau roman-photo » en esquisant ainsi, le portrait de la nébuleuse des productions icono-littéraires (regroupées sous la bannière des paralittératures, dans la branche des littératures iconiques, qui est vaste), des tours et des détours qui ont contribué à déterminer le média, à le pousser dans ses retranchements ou, pour certains autres, à lui ouvrir de nouveaux champs d'exploration. Cette première partie se refermera sur une esquisse du panorama éditorial actuel et des expressions contemporaines du

roman-photo. En filigrane, il sera question d'une économie et de ses acteurs, de lecteurs, d'innovations technologiques, de condition socio-culturelles... de l'environnement du roman-photo donc.

Dans la seconde partie, sera consacrée au portrait-robot du roman-photo : son essence et sa « chaîne du livre ». Nous commencerons par sonder sa nature médiale afin de dépasser la définition succincte donnée en début de texte. Partant de sa base, nous examinerons les signes du roman-photo (texte et photographie), puis leur rapports (et la notion de séquentialité), avant d'examiner comment son médium peut jouer sur le roman-photo. Puis, nous détaillerons la mécanique et la structure de l'envers du décor : nous évoquerons les spécificités de l'édition de romans-photos (du poids de sa conception et de sa réalisation), ferons le portrait de ceux qui les conçoivent à ceux qui les relayent. Enfin, parce que l'essor du secteur éditorial du roman-photo est verrouillé. Nous enquêterons au sujet des verrous (il est l'objet d'une relégation des champs culturels, littéraires et photographique) aussi bien que des opportunités nouvelles qui s'opposent ou s'offrent à lui. Il sera également instructif d'établir comment la bande dessinée a pu échapper à son destin : en examinant les leviers qui lui ont permis d'accéder à une forme de légitimité.

Ce travail d'exploration du territoire (au sens large) du roman-photo me permettra de formuler un projet, dont l'objectif sera de contribuer à la renaissance du roman-photo. Il semble prématuré de proposer un projet de livre, alors que la filière n'est pas construite : pas d'auteurs, pas de éditeurs, pas de lecteurs. C'est à fin de les convoquer tous, dans la poursuite du manifeste *Debout le roman-photo* de Grégory Jarry, que ce projet se dessinera comme un festival dédié au roman-photo. Il sera donc question de mettre en place les grandes lignes d'un espace et d'un temps de rencontre autour du roman-photo dans l'espoir de donner de la visibilité au média (auprès des professionnels comme du grand public), de fédérer un ensemble d'acteurs, d'entamer un questionnement collectif au sujet du roman-photo et de son devenir, et, en définitive, de poser les premiers jalons vers une légitimation du média, dans la continuation du travail de « visibilisation » entamé à l'occasion de l'exposition *Roman-photo* qui a eu lieu au MUCEM en 2018.

I · Généalogie : multiplicité des origines

Les conditions exactes de sa « naissance » restent, aux dires de ceux qui ont tenté de retracer son parcours tels Jan Baetens ou, avant lui, Serges Saint-Michel, nébuleuses et imprécises... Non pas en ce que l'on ne trouvera pas trace d'un roman-photo fondateur mais plutôt en ce qu'il est ardu, *a posteriori*, de dresser un tableau précis des instances, innovations, ou encore du substrat culturel qui lui ont permis d'advenir, d'une part, et d'être reçu par son lectorat, d'autre part (avec le succès qu'on lui sait, qui est donc la preuve d'une forme de « maturité » du lectorat).

En effet, un média nouveau ne naît pas *ex-nihilo* et il dérive des médias qui l'ont précédé. L'intermédialité concept décrit par André Gaudreault et Philippe Marion dans leur article « Un média naît toujours deux fois »¹, rend compte de ce phénomène d'émergence d'un média nouveau : il hérite d'autres pratiques dont il digère et dérive les codes. Le nouveau média bénéficie également des structures institutionnelles, techniques, autant que de de l'aura de son ou ses ascendants.

Il n'est donc peut-être pas essentiel de connaître avec exactitude le point de départ du roman-photo, en ce qu'il est probablement une vue de l'esprit. En revanche, il y a tout intérêt à comprendre son parcours, ses influences. Et la difficulté à constituer son historiographie tient dans la multiplicité des influences (comme nous allons le voir roman-cinéma, ciné-roman, roman-dessiné etc. ont contribué à forger ce dernier) et dans leur labilité propre, le manque de stabilité, la difficulté de les circonscrire, et la perméabilité des frontières d'un média à l'autre.

¹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois », in *Sociétés & Représentations*, avril 2000, pp. 21-36

1 · « Quel en est l'inventeur ? On ne le saura sans doute jamais ! »²

Cette partie sera structurée de manière chronologique, des premières pratiques qui ne sont pas encore à proprement parler des romans-photos aux romans-photos sentimentaux (soit l'expression iconique du média), et la raison en est simple : durant ses premières décennies, le média évolue de manière plutôt continue, linéaire.

· a · *Les « proto-romans-photo »*

Les premières tentatives icono-littéraires

On peut donc être tenté de voir les prémices d'une séquentialité par l'image dans les travaux de Etienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, les pionniers de la **chronophotographie**³. Les chronophotographies consistent en une succession d'images photographiques, arrangées en ce que l'on décrirait aujourd'hui comme étant une « planche contact ». Les images sont enchaînées les unes aux autres par un lien causal direct. En réalité, il s'agit plus d'une description linéaire, la capture photographique séquentielle des différentes étapes d'un mouvement et donc de leur décomposition (reste dans la mémoire collective celles d'un cheval de course lancé au galop) ; la chronologie de la séquence d'images est elle linéaire et rythmée de façon régulière (pas d'ellipse, pas d'omission). L'invention est, par ailleurs, plus fréquemment citée comme une ancêtre du cinéma et n'est ainsi, indirectement, pas sans lien avec le roman-photo. De plus, nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, le roman-photo, élude plus qu'il ne décrit de manière exhaustive, comme c'est le cas dans les chronophotographies.

Dans *Le roman-photo*, Serge Saint-Michel⁴ évoque également différentes tentatives, des bancs d'essais, qui préfigurent chacune, un peu, de ce que l'on reconnaîtra ensuite comme tenant du roman-photo. Aucune de ces « expérimentations » ne semble s'inscrire dans une mouvance (en ce qu'elles ne s'installent pas dans la lignées les unes des autres). Pourtant, par delà leurs spécificités, elles ont pour trait commun de proposer une mise en tension du texte et de l'image (photographique) mais, également, d'installer entre ces dernières, un enchaînement causal. Ainsi le plus ancien des « proto roman-photo » présentés par Serge Saint Michel dans son ouvrage, est une

² Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, Larousse éditions, 1989

³ la chronophotographie est « une technique photographique qui consiste à prendre une succession de photographies, permettant de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement », in Wikipédia, consultable à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronophotographie>

⁴ Serge Saint-Michel, *op. cit.*

adaptation photographique, par Henri Tournier, de l'œuvre du journaliste Louis Desnoyers « Les Mémoires de Jean-Paul Choppart » (1834). Ce dernier adapte et reconstitue, dans une mise en scène (il mettra sur pied des décors et fera appel à des acteurs), l'œuvre originelle qu'il photographiera ensuite... ici, c'est dans les moyens mis en œuvre que l'adaptation présage de la méthodologie de « fabrication » du roman-photo.

En 1886, Nadar, dont l'œuvre a marqué l'histoire de la photographie, s'est également essayé à la confrontation du texte et de l'image au travers de la retranscription d'un entretien avec le physicien Chevreul qu'il « décompose (...) en séquences visuelles et place sous celles-ci les paroles de l'homme de science »⁵ ; c'est le premier **photo-reportage** dont on trouve trace. Notons que la presse de l'époque, notamment *Le Figaro* qui avait commandé l'entretien le refuse en l'état ; l'entretien photo sera alors publié par *Le journal illustré*⁶.

Au tournant du vingtième siècle apparaissent également des « photos-fables » réalisées par des photographes qui ne passeront pas à la postérité mais qui, progressivement, contribueront à tisser les codes d'un genre en constitution.

La mère de toutes les sources, le cinéma.

C'est à partir de 1915 que se dessinent les premiers jalons décisifs, non tant parce que les tentatives sont formellement proches du roman-photo tel que nous le connaissons, mais parce qu'ils prennent racine dans le berceau culturel du roman-photo : le cinéma.

Le secteur de l'édition est le premier à se faire le relais du genre naissant : les Éditions Rouff publieront dès 1915 des **romans-cinéma** dans la collection éponyme « Mes romans-cinéma », qui ne sont à leurs débuts « qu'une seule grande image (celle de la couverture) et quelques rares photos »⁷ accompagnées d'une adaptation du film sous forme romanesque (avec dialogue retranscrits et force de descriptions). La formule du succès repose sur la promesse d'accéder au film, du moins, à sa « réduction filmique »⁸. Des collections similaires voient le jour, à la même époque, dans la concurrence : « Le cinéma romanesque » chez Gallimard, comme la « Collection du film » chez Plon, etc.

⁵ *ibid.*, p. 15

⁶ Le journal est un hebdomadaire qui avait pour spécificité d'accompagner ses articles de grandes gravures sur bois

⁷ *op. cit.*, p. 15

⁸ Charles Grivel, « Photocinématographique de l'écrit romanesque », *Belphégor* en ligne, juillet 2018, consultable à l'adresse : <http://journals.openedition.org/belphegor/1188>

Mais c'est la presse qui permettra que leur diffusion prenne plus d'ampleur encore ; « Les mystères de New York », paru dans *Le Matin* le 27 novembre 1915, est selon Serge Sains-Michel le premier photo-récit à effectuer son « entrée dans la presse »⁹. Ainsi, *Le film complet* est la première revue française consacrée à la narration des films, les romans-cinéma sont nés : des scénaristes, s'attachent à retranscrire, avec plus ou moins de fidélité, l'histoire du film, qu'ils illustrent de quelques photos. La revue connaît rapidement un fort succès, ce qui entraîne une accélération du rythme de parution (jusqu'à trois parutions par semaine en 1927) et la multiplication des parutions similaires comme « La petite illustration cinématographique » du journal *L'illustration* ou encore les « Ciné-miroir » de *Le Parisien*¹⁰. En dépit de l'engouement du public, le roman-cinéma est perçu comme un média populaire et souffre d'un certain mépris ; preuve en est, ses auteurs ont parfois recouru à un nom d'emprunt. Mais c'est avant tout *Mon film*¹¹, une revue à parution hebdomadaire consacrée au cinéma et dans laquelle sont publiés¹² des adaptations de films populaires, qui marquera un tournant décisif. Formellement, dans les premiers temps, ces romans-cinéma sont semblables à ceux que l'on retrouve chez son concurrent principal, *Le film complet* : elles consistent en l'assemblage d'un texte (avec des dialogues), secondé par des photos ; la revue reprend, par ailleurs, les codes du film et possède donc un générique, et le mot « fin » en clôture. On constate que, au fil des parutions, les rapports qu'entretiennent les textes et images vont évoluer pour aboutir à ce que l'on pourra désigner comme des **ciné-romans**. Quand, dans les premières parutions (de type romans-cinéma donc) le texte qui occupe le rôle central et les photographies ont une vocation purement d'illustration, dans les ciné-romans, ces dernières prennent le pas sur le texte dont il ne reste plus que les dialogues. L'image a cependant une valeur simplement descriptive, puisqu'elle assure la retranscription des décors et des personnages. Un décalage du roman-cinéma au cinéroman (un parent, formellement plus proche du roman-photo) a donc progressivement lieu. Charles Grivel parle à son endroit de « réduction filmique », dont résulte selon lui une accélération de la narration et donc d'une réduction de cette dernière (les passages descriptifs des romans-cinéma ont été supprimés et relayés par les photographies) qui a pour effet de « lui conférer un aspect caricatural aussi propre à en augmenter l'impact et l'effet (...) à accroître la puissance

⁹ *ibid.*, p. 15

¹⁰ Sophie Herbers, « Le film complet : histoire d'une revue », le 2 janvier 2014, consultable à l'adresse : <https://www.cinematheque.fr/article/612.html>

¹¹ L'ensemble des parutions de 1946 et 1948 sont accessibles en version numérique sur le site des Bibliothèques spécialisées de Paris, consultable à l'adresse : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/in/actualites/collections-numerisees/nouveaute/null!27b97106-d639-4aa9-882b-cce631b80935>

¹² les publications s'étalent de 1924 à 1967 et comprennent des plages d'interruption (pendant la Seconde Guerre mondiale par exemple)

émotionnelle »¹³. Il ne résulte pas seulement d'un déplacement de gradient entre texte et image (plus de l'un moins de l'autre) mais il construit de proche en proche une nouvelle dialectique entre texte et image.

Il convient également de s'intéresser à un autre type de production liant le texte à l'image : le **roman dessiné** (ou *fumetti* en Italie). Le média qui a eu une vie brève, naît dans l'après seconde guerre mondiale, d'un rapprochement forcé de la bande dessinée et des thématiques sentimentales ; il est le fruit de l'industrie de la presse du cœur, monopole des frères Del Luca, patrons des Éditions Mondiales. Le roman dessiné est une donc sorte de bande dessinée, au lavis (qui permet un rendu quasi naturaliste et en cela, est plus proche du rendu de la photographie que de l'image dessinée), qui puise son inspiration dans les bandes dessinées américaines. Le lien de parenté avec le cinéroman réside dans sa tendance à la « cannibalisation de l'univers cinématographique »¹⁴, plus exactement dans son substrat culturel soit le cinéma hollywoodien, et dans les thématiques qu'il exploite, celles du registre sentimental. C'est, selon Jan Baetens la conjugaison de ces deux ingrédients que sont le cinéma et les thématiques du cœur, qui permettra le succès du roman-dessiné ; il estime, par ailleurs qu'il a fait office de « tremplin » et qu'il est le réel inspirateur du roman-photo : « le roman-dessiné, bien plus que le cinéroman dans ces années-là, sert visiblement de modèle au roman-photo, mais pour des raisons qui n'ont jamais été élucidées, c'est le roman-photo et non pas le roman dessiné qui suscitera l'enthousiasme des lecteurs. »¹⁵. Il revient également sur la créativité déployée par les scénaristes de romans dessinés dans la mise en page, d'un grand dynamisme, et dans l'inventivité de moyens mis en œuvre pour faire cohabiter le texte et l'image (phylactère, légende intégrée à l'image, etc., qui permettent de ne pas avoir à renvoyer le texte sous l'image) contrairement au cinéroman dont la mise en page reste figée (un quadrillage régulier) et dans lequel les répartitions spatiales entre texte et image ne leur permettent que peu d'interaction (les légendes sont généralement placées sous l'image dans l'interstice blanc du quadrillage).

Notons que ces publications sont un reflet fidèle de la vie culturelle et politique de leur temps : de l'essor du cinéma italien dans l'entre-deux-guerres, puis la disparition des films nationaux au profit des productions allemandes pendant l'occupation (la parution des magazines est aussi ralentie par la pénurie de papier), puis, finalement, l'entrée massive de la culture américaine sur le sol européen et donc du cinéma hollywoodien.

¹³ Charles Grivel, *op. cit.*

¹⁴ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Les Impressions Nouvelles, 2017, p.22

¹⁵ *ibid.*, p.24

On peut d'ailleurs faire l'hypothèse d'une co-contribution des médias : les uns ont permis la plus large diffusion des films (le cinéma n'est, alors, pas accessible à tous, quelle qu'en soit la raison) autant que l'aura de ces derniers a profité aux premiers.

Le roman-photo héritera donc de la filiation du ciné-roman avec le cinéma et de l'esthétique du roman dessiné. Dès les débuts une multitude de formats sont testés et le lectorat est encore hétérogène mais c'est le genre sentimental plutôt qu'un autre qui va prendre racine, comme nous allons le détailler après.

• b • *L'avènement du stéréotype sentimental*

Actons, comme le propose Jan Baetens dans *Pour le roman-photo*¹⁶, que le média roman-photo et le genre, sentimental, naissent en juillet 1947 en Italie avec le premier « vrai » (soit au sens moderne) roman-photo : « Nel fondo del cuore » publié par le magazine *Il Mio Sogno*. En réalité c'est plutôt par commodité intellectuelle que nous désignons un « premier de cordée » puisque, comme nous le comprenons du précédent paragraphe et des travaux de André Gaudreault et Philippe Marion, il n'y a jamais d'éclosion unique et spontanée d'un média mais une convergence progressive, d'innovations techniques, des entrecroisements artistiques et culturels et de tentatives plurielles qui préparent à l'arrivée d'un média nouveau. Nous garderons cependant en tête que le roman-photo moderne naît dans l'après Deuxième Guerre Mondiale, une période de reprise économique, marquée par un essor du secteur éditorial que détaille Serge Saint-Michel : « la presse, muselée pendant quatre ans par les autorités, connaît en France, comme en Italie un essor considérable dont on n'a plus l'idée aujourd'hui. Ce « boom » va engendrer de nouveaux empires de presse, des concurrences farouches, des appétits féroces... qui favoriseront le développement du roman-photo. »¹⁷. Le roman-photo est également empreint d'influences nouvelles, liées à l'exportation et la démocratisation de l'accès à la culture américaine (propagation d'une culture de masse sur fond de mondialisation de l'économie), dont les comics et le cinéma hollywoodien qui teinteront le roman-photo de plusieurs manières.

Ainsi, la paternité du roman-photo est italienne : « l'idée de fabriquer des « films » uniquement avec des photos réalisées spécialement pour cette fin est attribuée à deux Italiens »¹⁸, et

¹⁶ *ibid.*, p. 9

¹⁷ Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p. 16

¹⁸ *ibid.*

c'est ici que réside la spécificité du roman-photo : on ne réutilise et n'adapte plus, comme jusqu'alors pour le roman-ciné, le matériau de base d'un film (ses rushes, la pellicule) mais on produit un scénario unique dont on réalise l'adaptation en studios, spécifiquement pour le roman-photo. Une nouvelle filière est née, mais en 1947, il n'existe pas encore de production photo-romanesque française : les premiers à être publiés sur le territoire seront des importations, traduites depuis l'italien. Le premier franco-roman-photo ne sera publié que deux ans plus tard, en 1949 dans le magazine *Festival*.

Cependant, ce sont de nouveaux titres de presse, qui profiteront du succès fulgurant du roman-photo : l'italien *Grand Hôtel* et le français *Nous deux* qui publient jusque là des cinéromans ; ils passeront à la postérité comme indéfectiblement liés au roman-photo et paraissent, encore aujourd'hui, dans un contenu revisité mais dans lesquels subsistent les romans-photos (qui restent, par ailleurs, un argument de vente). Jan Baetens explique le succès de ces deux magazines (et de ceux qui imiteront leur modèle) par la pertinence de la formule d'une offre qui repose sur un mélange entre thématiques féminines (presse du cœur, etc.) et roman-photo. Un positionnement stratégique et double qui leur ouvre donc à un lectorat, potentiel, quantitativement plus important : celui des ciné-romans et celui de la presse féminine. En France, le premier roman-photo publié en août 1950 par *Nous deux* est « À l'aube de l'amour » ; son titre, explicite, annonce les thématiques bientôt traditionnelles du média qui s'affilie ainsi au champ de la littérature sentimentale (et il y a fort à dire de cette assimilation du tout pour la partie : du média roman-photo à une de ses expressions possibles, le genre sentimental, qui a semble-t-il joué un rôle dans la stigmatisation dont il a été l'objet, nous y reviendrons dans la seconde partie), de plus, cette première publication reprend les codes formels et esthétiques des romans dessinés. Pourtant, et bien que héritier de la palette esthétiques et des innovations dans le « domaine » de la mise en page, du roman dessiné, les romans-photos vont rapidement se figer pour adopter la grille standard (6 images à la page et format de la case invariant), le texte peinera à trouver sa place au côté des images (contrairement au roman dessiné, il semblerait que les photos et le texte entrent en conflit, ce qui amènera ses réalisateurs à proposer des cases sans image uniquement remplies de texte, un peu à la manière du cinéma muet). Enfin, les thématiques amoureuses seront exploitées *ad nauseam* et les magazines ne seront plus l'écho d'une production variée qui a pu être celle des premiers temps (conf. I_1).

Ainsi, le roman-photo connaît sa période de gloire, devient un réel « phénomène de société », des années 50 à 70, entre rapidement dans une routine et son industrie s'emploie à exploiter un fond et une forme reproductibles et des variations, infimes et de surface. Peut-on comprendre que la presse, qui était alors la grande commanditaire de ces productions romanesque

s'est enfermée dans la formule du succès ? Doit-on lire ici que le roman-photo n'existait alors que comme un pur produit de consommation culturelle, taillé pour plaire et surtout ne pas prendre le risque de perdre son public fidèle ?

Le succès du genre malgré la pauvreté de sa formule (en regard de la concurrence que les genres cousins auraient pu lui porter) questionne ses spécialistes. Jan Baetens, l'enseignant-chercheur belge spécialiste du roman-photo, de son propre aveu, ne parvient pas à expliquer cette vogue mais fait toutefois l'hypothèse que si le roman-photo a pu concurrencer les genres parents c'est qu'il avait un avantage économique à l'achat (le prix de ces parutions est très modeste) et que son média, la photographie, est probablement, aux yeux du grand public, synonyme de cette modernité dont il est avide alors, au sortir de la guerre. Modernité également dans le tableau des relations plus égalitaires entre homme et femme, comme l'avance Sylvette Giet dans l'étude qu'elle fait de quarante années de production de l'hebdomadaire *Nous deux*¹⁹. Mais c'est peut-être également, l'aspect sériel d'une partie des romans-photos, par l'exploitation d'un schéma récurrent (une histoire ou trame de fond qui se déploie d'un épisode à l'autre et une unité narrative secondaire, en sur-impression, qui tient dans l'espace d'un épisode dont la chute tient en haleine et met en tension jusqu'à l'épisode à venir), qui permettra de fidéliser le lectorat. Le roman-photo sentimental use également d'une formule reposant sur un savant dosage de possible et de fantasmatique : les lectrices se reconnaissent dans les personnages mais savent bien que les aventures qu'ils vivent sont à mille lieux de leurs quotidiens. C'est donc sur cette promesse faite d'évasion et de fantasme que repose l'attachement des lectrices à ce genre de roman-photo. Enfin, un dernier indice permettant d'expliquer le succès : la possibilité, pour le lectorat, de contribuer à l'écriture du script via « Le courrier des lecteurs », un « caractère interactif »²⁰ une technique de commercialisation novatrice qui, selon Jan Baetens, a contribué à fidéliser le lectorat en créant un lien d'affect avec la revue ; certains magazines (tel que l'italien *Bolero film*) iront jusqu'à proposer à leur lectorat, de passer côté coulisses en assistant aux tournages et même d'infléchir le cours de la fiction par leur propositions et avis.

Est-ce une résultante ou l'a-t-elle permis mais la production de ces romans-photos s'organise « à la petite semaine », ce qui autorise une forme de flexibilité, les récits rebondissent autant sur les propositions des lecteur·ice·s autant que sur l'actualité. Et c'est en ce dernier point, d'ailleurs sans doute assez méconnu, que le roman-photo réalise sa modernité : bien que peu innovant dans la forme et dans les grandes thématiques, ses orientations vont sensiblement accompagner et s'ajuster

¹⁹ Sylvette Giet, « *Nous deux* » 1947-1997, *apprendre la langue du cœur*, éditions Peeters, 1997

²⁰ Jan Baetens, *op. cit.*, p. 30

aux mutations de la société française... quand elles ne les précéderont pas. En cela le roman-photo représente un excellent « séismographe social »²¹ et tout particulièrement pour les thématiques qui ont trait à la place, la représentation et l'émancipation des femmes dans la société d'alors. Le roman-photo est, depuis ses débuts, lié à la question du genre social ; non pas qu'il aborde, de manière frontale, ces thématiques mais parce qu'il représente des femmes, est destiné à des femmes et... est produit, scénarisé, réalisé par des hommes. Le réalisateur, historique, de romans-photos sentimentaux français, Hubert Serra, s'exprime à ce propos au cours d'un entretien télévisuel qu'il donne à la journaliste Judith Radiguet²². Très conscient que s'incarnent, au travers de ces productions, de forts stéréotypes de genre (la femme en quête d'amour, la beauté comme outil d'ascension sociale, etc.) le réalisateur justifie le recours à ces poncifs comme relevant d'un principe de réalité, c'est ainsi que le roman-photo est à son sens le reflet de la société, une société qui piège et contraint les individus à entrer dans des rôles standardisés (la femme enfant, la femme objet, etc.) mais qui selon lui, relèvent plus de tactiques pour tirer partie du système social tel qu'il est, plutôt que de prisons de genre auxquelles les individus seraient contraints. Ainsi, grâce à la rubrique du courrier des lecteurs (des lectrices devrait-on préciser) et à l'intervention de ces derniers (ou dernière encore une fois), le roman-photo serait donc préservé, pour parti du moins et selon ceux qui participent à son industrie, du risque de main mise masculine sur le média et de l'enfermement dans des visions passéistes ou rétrogrades des femmes, de leur place dans la société d'alors et des relations amoureuses... si tant est que ce lectorat ne soient pas lui-même vecteur de certains poncifs à leur endroit.

Il faut garder en mémoire que les conjectures faites tant sur la réception du roman-photo que sur les volontés et contraintes qui l'ont modelé restent assez hypothétiques ; les historiens manquent de matériau réflexif sur le média datant de l'époque même de sa production (il ne sera étudié que plusieurs dizaines d'années plus tard), ils opèrent en archéologues par observations et déductions (il est plus aisé de déduire de l'étude des romans-photos la nature du contexte culturel, social et du quotidien de la population de lecteurs d'alors, que les conditions économiques de sa création).

²¹ Jan Baetens

²² Judith Radiguet, entretien de Hubert Serra pour l'émission télé *V3 le nouveau vendredi*, 21 mars 1980, INA, la vidéo est consultable à l'adresse : <https://www.ina.fr/video/I10055214>

· c · *Essoufflement et stratégies de récupération*

Ainsi donc, le média semble connaître une forme de léthargie ronronnante et, à défaut d'innover, le roman-photo s'accorde avec les mentalités ; une adéquation dont il tire parti puisque ces lectrices déclarent aimer pouvoir se reconnaître dans les personnages et se projeter dans leurs histoires... des histoires qu'elles sont à mille lieux de pouvoir vivre elle-même. Cependant nous allons voir que, peut-être par crainte d'une lassitude du lectorat et de l'essoufflement des ventes, quelques changements stratégiques (sans qu'il soit question d'innovation réelle) sont tentées dans le courant des années 60.

D'un point de vue technique d'abord par l'utilisation de la couleur, d'abord timide (réservée à la quatrième de couverture) jusqu'à sa généralisation, l'amélioration de la qualité du papier (l'industrie papetière et de l'impression font des progrès). D'un point de vue visuel ensuite, des raffinements pointent progressivement avec des « mises en pages plus dynamiques, superposition d'images, gros plans, études de mouvement, rôle secondaire du texte »²³, peut-être a-t-il bénéficié du registre visuel développé par le cinéma ou peut-être a-t-il, malgré tout évolué spontanément.

Le roman-photo français, fort de son succès ou en volonté de s'attirer un public plus nombreux ou hétéroclite encore, fait appel à des vedettes, s'attachant par là même leur renommée et leur public : Eddy Mitchell ou encore Helmut Berger et Sacha Kinski... La stratégie semble payante puisque le « roman-photo avec Johnny Halliday en vedette fait monter de 100 000 exemplaires le tirage de *Nous Deux* »²⁴.

Il s'ouvre également à un champ plus vaste de thèmes grâce à l'adaptation, notamment, des œuvres romanesques comme *Les Misérables* de Victor Hugo, *Madame Bovary*, *Orgueil et Préjugés* et d'autres classiques. Ces adaptations font imperceptiblement faire changer le roman-photo de « classe », il sort du registre mélo-romantique auquel il restait cantonné jusque-là et s'attache ainsi l'aura des dites œuvres (dans l'idée que ces classiques sont gage de qualité littéraire). C'est donc, manifestement, une entreprise de désenclavement du roman-photo, une volonté de renouveler son « image de marque », de lui autoriser une incursion dans le pré carré des littératures légitimes, loin de son image d'Épinal de « production populaire » (peut-on employer le terme d'art à cette époque pour ce qui s'apparente plutôt à une production de l'industrie culturelle). Les éditeurs de l'époque (éditeurs de presse, rappelons-le) tentent ainsi de s'attirer l'intérêt d'un autre public ; un public dont on suppose qu'il est à la recherche d'une lecture plus intellectuelle, différente de la « lecture loisir »

²³ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit.

²⁴ Serge Saint-Michel, op. cit., p 21

que l'on prête au lectorat du roman-photo romantique. Par ailleurs, le soin apporté à la réalisation, l'augmentation manifeste du budget alloué à la réalisation, corroborent l'hypothèse d'une tactique, de la part des éditeurs, pour trouver une nouvelle voie commerciale au roman-photo... qui se soldera par un échec.

Le public traditionnel du roman-photo n'est pas preneur de cette nouvelle formule et le « nouveau » public escompté ne semble pas lui trouver d'intérêt. Sur ce dernier point, Jan Baetens fait l'hypothèse que l'innovation formelle fait défaut à ce nouveau départ puisque, en réalité, la mue n'est qu'apparence, et le média n'actualise pas sa forme, n'enrichit pas son vocabulaire (or il souffre d'une pauvreté formelle) et le public, plus exigeant, ne s'y trompe pas.

Plus tard, entre années 70 et 80, le genre s'émancipe de sa filiation première, le cinéma, pour se trouver des accointances avec la télévision (phénomène de société, le réseau se déploie sur l'ensemble du territoire et démocratise donc l'accès à la télévision, les foyers s'équipent de postes, les chaînes de télévision publiques étoffent leurs programmes), des séries américaines à succès telles *Dallas* et *Dynastie* seront adaptées en **télé-romans**. À la manière des séries dont ils s'inspirent, les télé-romans adoptent une mécanique et une logique sérielles.

Cette formule est fort rentable puisque ce sont les photos de tournage qui seront utilisées, il n'y aura donc pas besoin de frais supplémentaire pour la rétribution de l'équipe de tournage du roman-photo ; les télé-romans sont donc ce que l'on nommerait aujourd'hui des produits dérivés, à cette différence près que ceux qui produisent les télé-romans ne sont pas ceux qui produisent les séries.

Hélas, l'essor de la télévision va aller dans le sens d'un déclin du roman-photo sentimental, qu'elle concurrence, avec l'apparition de *soaps*, de telenouvelles qui exploitent les mêmes thématiques mais dans un format et sur un support nouveaux, synonyme de modernité (et c'est ce caractère de modernité qui avait permis au roman-photo de prendre la place des romans dessinés, qui lui nuira devant la télévision). Cette désaffection, qui se traduit par des « tirages de la presse spécialisée baissent, l'innovation formelle s'éteint, le genre se renferme sur lui-même »²⁵, et la filière du roman-photo tentera de s'adapter à la mutation du panorama médiatique en recyclant ses succès plutôt que d'y opposer sa singularité. Et les vedettes du petit écran vont remplacer les acteurs anonymes (le passage par le roman-photo va même jusqu'à représenter un tremplin pour les aspirants comédiens²⁶). Enfin, cette opération atteste d'une chose : les velléités d'échapper au caractère populaire du genre sentimental sont remises au placard

²⁵ Jan Baetens, « Le roman-photo : image d'une histoire », *Galleria* n°4, août 2014

²⁶ Serge Saint-Michel, *op.cit.*

Enfin Jan Baetens, recense quelques exemples de romans-photos publicitaires, dans les années 70 et 80, et « on » répond même à des commandes publiques de l'armée, de l'éducation, du ministère de la santé, etc. ; une production qui aura pour effet de « brouiller les pistes »²⁷.

Le panorama du roman-photo est alors composé d'un petit nombre d'éditeurs du secteur de la presse, en position de monopole, il est en outre un bon archétype des productions de l'industrie culturelle. Il est alors considéré comme un art mineur et pourtant, à la même période, la photographie est en passe de faire son entrée en art²⁸. Sur cette période, le roman-photo est donc pensé comme un produit de consommation, les scénaristes et réalisateurs de ces romans-photos produisent un contenu qui répond à une forme de norme, un attendu, mais qui ne consiste pas en une proposition artistique (ou journalistique *a contrario*). Et, fidèle à sa nature de **transmédia**, on observe les liens se mettre en place avec les autres médias (cinéma, roman dessinés, télévisions etc.) et des échanges s'opérer (en terme de formalisme, codes ou thèmes).

· d · Le temps de l'émancipation : entre modèle et contre modèle

Toutefois, revenons aux années 60, alors même qu'un certain roman-photo prospère et reproduit à l'identique sa « recette du succès », une branche parallèle voit peu à peu le jour ; une branche « dissidente ».

En 1960, un mensuel « bête et méchant » est créé par François Cavanna (il est écrivain, journaliste et dessinateur humoristique) et George Bernier dit « professeur Choron » (également écrivain, journaliste et humoriste). *Hara-Kiri* va publier de courts romans-photos satiriques et ainsi apporter une contribution au média, non tant formellement que dans le ton et les thématiques : ainsi naît un nouveau genre de roman-photo, le roman photo satirique. En réalité il s'agit avant tout d'une parodie du genre sentimental dont il reprend et détourne les codes. Selon Baetens le roman-photo est une « victime » toute désignée en ce qu'elle incarne, tant dans « la forme, les contenus, le public supposé, les repères culturels, les valeurs assumées ou défendues »²⁹, l'ancien monde, un modèle et des valeurs périmées, que l'équipe du magazine entend bousculer. On comprend que ce ne sont pas tant pour les possibilités narratives que le roman-photo sera exploité... d'ailleurs les romans-photos

²⁷ Jan Baetens, *op. cit.*, p. 42

²⁸ la reconnaissance institutionnelle de la photographie, en tant que production artistique, remonte aux années 70, en France. plus aller voir chez André Rouillé : les photographes font des propositions artistiques

²⁹ Jan Baetens, *op. cit.*, p. 43

de Gébé, Wolinski ou du professeur Choron, ne contribueront pas à renouveler les codes du genre, autrement qu'en élargissant la palette du registre (ici donc humoristique et satirique) et en s'adossant à d'autres référentiels moraux (ici c'est une vision sociale libertaire plutôt que puritaine comme supposément dans le roman-photo sentimental). Alors que le roman-photo romantique respectait une certaine forme de « décence », de pudibonderie, les humoristes s'attachent ici à aller contre tous les tabous... hélas, le genre s'enlise aussi dans le même type d'écueil que son aîné et aura tendance à reproduire encore et toujours la figure du même, « le roman-photo « dégueulasse » »³⁰, potache. Il peine donc, une fois encore, à se renouveler, et, à vrai dire, ce n'est pas le but escompté.

Et cependant, que « l'enfant ingrat » prospère, l'aïeul endormi (ou le roman-photo traditionnel) s'autorise, lui aussi, quelques incartades sur des terrains plus potaches et, dans la même logique que les romans-photos d'*Hara-kiri*, il s'agira ici de détourner le média dont il est issu le cinéma. Des parodies de films populaires voient le jour. Ainsi, « le phénomène James Bond est (gentiment) moqué dans *Les aventures de Kolman* (1969) » comme ses manières formelles ainsi « les tics des westerns spaghetti »³¹.

Le roman-photo fera également incursion dans le rayon des productions pornographiques avec la parution, en 1966, de la revue *Satanik* (le roman-photo reste encore cantonné à la sphère de la presse) pour adultes qui publie des « photos-récits érotico-sado-masochistes » horribles, doit-on ajouter, qui promettent des « Déshabillages et frissons sadiques (...) dans une sorte de danse macabre »³². Le roman-photo cherche alors peut-être ainsi à expier ses excès de sentimentalisme.

Satanik est la parente française de *Killing*, une revue créée par un éditeur italien de ciné-romans et de bandes dessinées (ou encore de *Diabolik* ; il semble que la France soit, à cette époque là, toujours en position de suiveuse de ce qui se produit en Italie en matière de roman-photo) ; on assiste donc au rapprochement entre les deux pratiques, la bande dessinée et roman-photo, à tout le moins, elles empruntent, ici, le même circuit économique transalpin. Indice supplémentaire : les noms des revues sont des références explicites comme Jan Baetens le rapporte : « L'allusion est claire à la tradition BD où se multiplient les titres en K, comme surtout *Diabolik*, lancé en 1962 par les sœurs Giussani. »³³. *Killing* constitue une innovation tant dans les thèmes (passant des histoires sentimentales aux histoires fantastiques ou horribles), que dans le ton et s'éloigne ainsi du

³⁰ *ibid.* p. 48

³¹ *ibid.* p. 52

³² Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p. 21

³³ Jan Baetens, Le roman-photo : Images d'une histoire, décembre 2014

romantisme doucereux pour des histoires empreintes de noirceur et d'angoisse. Alors, une fois encore, le roman-photo se cherche très explicitement un nouveau public, masculin cette fois-ci (à supposer que les personnages féminins sans surplus vestimentaires et aux poses lascives sont, dans une plus large mesure, au goût des lecteurs masculins).

Un certain nombre d'éditeurs de revues verra là une opportunité éditoriale, hélas, la censure française (comme italienne d'ailleurs) mettra rapidement, avant même sa vingtième parution (soit dès l'année 1967), un terme à l'aventure. Encore une fois, le roman-photo agit en révélateur de son temps. Il éclaire en premier lieu sa morale, marquée par certain un puritanisme (la femme dont le corps est systématiquement dénudé, qui est représentée en pécheresse, et le héros, Satanik, qui corrige et rachète les péchés de la première). On serait tenté de voir dans les aventures de *Satanik* le reflet d'une libéralisation des mœurs, d'un changement de représentation de la femme. Pourtant, c'est la plastique des personnages féminins (automatiquement dénudées mais ce qui fait sens puisque ce sont des publications pornographiques) qui sera mise en avant. Mais, plus que tout, c'est une représentation, là encore systématique, de la femme est pécheresse qui « légitimera » donc la violence du héros Satanik à leur rencontre. Ainsi, les roman-photos de *Satanik* sont moins progressistes qu'il n'y paraît, en véhiculant une vision stéréotypique de la femme et rapprochant la dimension charnelle de cette dernière à la notion de péché... finalement très en accord avec le postulat catholique.

Dans le rayon parodique on trouve enfin, une dernière variante : le roman-photo satirique politique. Ce détournement du roman-photo naît des expérimentations plastiques du groupe des situationnistes. Ils conjuguent des photo-montages (récupération de photos préexistantes) à des discours politiques, qui, ainsi « délocalisés » produiront un effet de contraste à portée critique. Ici le roman-photo est utilisé en sa qualité de produit de la « société du spectacle », il permet la rencontre entre deux idéologies, l'un porté par l'image (le consumérisme) l'autre par les mots. Cependant qu'ayant encore aujourd'hui quelques descendants³⁴, cette récupération du média à des fins politiques, ne constitue pas en soit un courant fort de la production photo-romanesque. bien que le format semble en adéquation avec le but escompté.

Ainsi, le roman-photo dont il a été question dans cette première partie est à classer, dans une large part du moins, au rang des productions de l'industrie culturelle florissante de l'après-guerre, elle est considérée comme un genre mineur, publié dans la presse, un consommable qui a pour

³⁴ comme en fait état Jan Baetens dans *Pour le roman-photo*, un certain roman-photo conserve un dessein politique, est porteur d'un discours critique, sans la dimension parodique des romans-photos situationnistes

vocation première à fournir un contenu divertissant. Cependant qu'il évolue relativement peu d'un point de vue formel, son ton et ses sujets muent, il devient subversif ou ironique et se faisant infléchisse également la logique commerciale de sa production : de produit de « consommation culturelle », le roman-photo devient outil d'une critique politique et, ou, sociale. Quelques incartades hors du giron de la presse sentimentale qui opèrent une rupture avec le monde du cinéma dont il est issu, le lien ombilical est rompu, le roman-photo a fait la preuve qu'il peut être porteur d'autres valeurs. Pourtant ces nouveaux genres de romans-photos ne suffiront pas à rompre le lien qui existe, dans les représentations collectives, entre le média et son expression, son genre (sentimental) et, sans doute, cette distanciation contribuera à faire tomber son lustre/ gangue populaire c'est alors qu'un genre nouveau de producteur pourra/s'autoriser à s'en ressaisir.

2 · Ne jamais dire « fontaine je ne boirai pas de ton eau »

Roman-photo, une dénomination composite dans lequel se trouvent, à parts égales ou non, le mot « roman » et le mot « photo ». Si les créations des débuts ne sont pas embarrassées d'une enquête introspective (et étaient le fruit de l'engagement, « tête baissée », dans une mouvance issue du cinéma de l'après-guerre), il en va tout autrement de certains travaux, plus tardifs (en date des années 70 et 80) ; qu'ils relèvent d'un questionnement explicite du média (comme c'est le cas pour les travaux de Plissart et Peeters) ou qu'ils soient le seul reliquat de quêtes artistiques aux marges de la littérature et, ou, de la photographie. Nous examinerons donc des productions qui, si elles ont un rapport étroit avec le roman-photo, n'en sont pas nécessairement *stricto sensu*... et c'est d'ailleurs une des caractéristiques saillantes du roman-photo : un média sur le fil du partage entre des territoires aux limites incertaines des médias avec lesquels il s'apparente. Un statut définitoire précaire et indécis qui fait de lui un média métamorphe.

C'est sans doute dans cette indétermination que réside sa liberté (qui pourrait devenir une valeur intrinsèque du média). C'est donc une marge de renouvellement, une forme de plasticité, de capacité à se rénover, à s'actualiser, qui donne du crédit à la question que porte ce mémoire, à savoir, peut-on imaginer un avenir au média et si oui, comment se profile-t-il ?

· a · Aux franges du cinéma

Nous l'avons vu, le roman-photo hérite, dans les grandes lignes, son formalisme du cinéroman qui lui-même trouve ses sources dans le cinéma italien de l'après-guerre.

Ici nous nous pencherons sur un mouvement secondaire initié par un cinéaste qui, à rebours, va nourrir son cinéma des codes du roman-photo.

En 1962, Chris Marker, artiste et intellectuel aux casquettes multiples (la page Wikipédia qui lui est consacrée fait état de la panoplie d'occupations à l'actif de l'homme « réalisateur, écrivain, illustrateur, traducteur, photographe, éditeur, philosophe, essayiste, critique, poète et producteur »³⁵), une multiplicité dont on peut supposer qu'elle résulte de l'intérêt pour l'hybridation des arts et dont hérite probablement son court métrage qui deviendra mythique, *La jetée*. Un objet cinématographique hybride qui ne répond à aucune classification pré-établie. Si bien que l'on peine encore aujourd'hui à lui trouver une famille propre et que l'on en est toujours réduit à additionner

³⁵ Chris Marker, Wikipédia, dernière modification : 15 avril 2020, consultable à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker

les qualificatifs, en forme d'à-peu-près, comme en atteste David Turgeon dans l'article qu'il publie sur le site *Du9* en date du mois de novembre 2012³⁶, dans lequel il questionne la forme de *La jetée*, sans parvenir à arrêter son avis.

Il faut évacuer d'emblée ce que *La jetée* ne peut être : un diaporama, il ne s'agit en effet pas simplement d'une succession d'instantanés, parce que de la juxtaposition des images entre elles d'une part et avec le texte d'autre part, naît un supplément de sens et une narration.

Si d'aucuns le qualifient de ciné-roman (peut-être pourrait-on parler encore de ciné-photo tant le dialogue et l'échange de procédés entre les deux pratiques semble tenir, ici, la formule artistique), l'artiste, lui-même, lui accole le qualificatif de roman-photo... une dénomination que l'on est en bon droit de questionner puisque le matériau de base est certes constitué de photographies (à l'exception de deux plans en mouvement, mouvement quasi imperceptible par ailleurs, que D. Turgeon considère plutôt comme une « entorse »), d'images fixes, donc, qui jouent les unes par rapports aux autres ainsi « organisées en récit séquentiel »³⁷. De plus, comme c'est le cas dans un roman-photo, les mots et les images s'enrichissent, se servent, mutuellement. Cependant, leur agencement diffère puisqu'il y a enchaînement temporel (les uns à la suite des autres) et non spatial (comme c'est le cas dans une planche de livre)³⁸, de plus, le rythme de « lecture » n'appartient plus au spectateur (à l'inverse du lecteur qui lui est pleinement maître de son rythme de lecture) mais au réalisateur, enfin, le texte est délocalisé de la planche vers une bande sonore, la « voix off » du narrateur. Quoi qu'il en soit, *La jetée* occasionne, encore une fois, une rencontre entre roman-photo et cinéma, sur un support dénaturé : de la feuille à l'écran ; assez naturellement, le court métrage sera adapté, en 1992, au livre³⁹.

Peu importe en réalité que cet objet appartienne exactement ou pas assez à l'une ou l'autre des catégories parce que ce qui nous importe ici c'est plutôt les enseignements que l'on pourra en tirer, ce que David Turgeon résumera dans cette seule question « Je pose simplement la question : que découvre-t-on si l'on postule, même de manière spéculative, que *la Jetée* est une bande dessinée ? ».

La jetée marque également l'histoire du média photo-romanesque parce qu'elle questionnera, malmènera, le traitement de la trame narrative qui repose ici sur des allers-retours entre passé,

³⁶ David Turgeon « Quelle est la forme de *La jetée* », *Du9*, octobre 2012 consultable à l'adresse : <https://www.du9.org/dossier/quelle-est-la-forme-de-la-jetee/>

³⁷ *ibid.*

³⁸ mais peut-être que l'interstice entre les photographies d'une planche de roman-photo est, ici, converti en fondu enchaîné ?

³⁹ *La jetée* Chris Marker, adaptation en livre, Zone Books, New York, 1992 pour la première édition en anglais

présent et avenir et avant tout sur le paradigme d'un temps circulaire, un temps à boucle, et *La jetée* se referme sur lui-même... à l'inverse, les romans-photos qui lui sont contemporains n'ont aucune ambition de cet ordre et tiennent en de courtes histoires linéaires et explicites.

Mais avant tout et à mon sens, cette expérimentation du réalisateur, du photographe ou de l'écrivain Marker, est importante en ce qu'elle fait date : elle marque l'entrée du roman-photo en territoire artistique... que son créateur ait eu quelques velléités en ce sens ou non. Une salutation, en forme d'adieu anticipé au cinéma auquel le média doit tant. Symboliquement subtil. De par l'estime qu'il acquiert rapidement *La jetée* a donc entériné autorisé les artistes à faire fi de la réputation tenace du roman-photo comme art mineur et populaire et à laisser de côté les restrictions catégorielles et sémantiques, ne plus tenir compte des frontières entre les différents formalismes artistiques... peut-être, non pas, sans problème lorsqu'il s'agira d'en faire une exploitation commerciale. Car, quid de la bonne réception du public des œuvres, ambiguës, interlopes ? Et, à quel interlocuteur revient-il de d'assurer la reproduction et de la marchandisation de l'œuvre ? Dans le cas présent : producteur de cinéma ? éditeur ?... les deux puisque existent concomitamment un DVD et un livre de *La jetée*.

• b • *Aux franges de la photographie*

L'avènement et l'évolution de la séquence photographique, née au travers de pratiques journalistiques puis artistiques et qui a contribué à la reconnaissance institutionnelle du roman-photo, est le sujet de la partie qui suit. Il faudra alors, accepter de rompre, de laisser en suspens, le fil chronologique que nous avons commencé à mettre en place afin de repartir depuis les sources de cette autre pratique. Les chronologies dans ce mémoire sont partielles, en ce qu'elles sont organisées et segmentée en catégories artistiques. Pourtant, leurs déroulements sont advenus de manière concomitante et des croisements fertiles ont opéré : par porosités, par inspirations donc par enrichissements réciproques (ne respectant ainsi que partiellement les limites définitionnelles installées pour circonscrire lesdites disciplines, ce qu'on appelle l'intermédialité).

Plus précisément, il faudra revenir à la fin du XIX^e, jusqu'aux tentatives du photographe Eadward Muybridge (cité en début de première partie), qui, pour les besoins de la science mettait en place les premiers termes d'une séquence photographique (entendu comme un ensemble d'images qui obéissent à une organisation chronologique). La photographie est alors utilisée à des fins utilitaires, en vue de faire la démonstration d'une hypothèse scientifique ; si on fait appel à elle, c'est parce qu'elle recouvre, dans la représentation commune de l'époque, un caractère de véracité et de

neutralité⁴⁰. Dans les productions plus tardives de Muybridge, la finalité des chronophotographies semble déportée, du contenu à visée démonstrative, scientifique, vers un contenu fictionnel avec pour ambition de divertir : « au-delà de leur illustration de la locomotion, ces images révèlent des situations mises en scène par le photographe et s'apparentant à de petites saynètes »⁴¹. Et cette pratique n'aura pas de suite, immédiate du moins.

Pratiques journalistiques

Avant de commencer à dresser le cheminement de l'image séquentielle narrative au travers de l'histoire de la photographie, il faut s'intéresser aux innovations portées par la pratique journalistique.

À partir des années 30, se développe dans le secteur de la presse, au sein des magazines illustrés de type *Life* ou *Vu*, une pratique photo-journalistique (eux-même préfigurent l'avènement de magazines tels que *Paris Match*, qui en 1949 se donne pour crédo « le poids des mots, le choc des photos »). Et si cette pratique nous importe ici c'est pour la rupture qu'il opère avec le dogme de l'image photographique, comme le précise Antoine Lavoie : « La séquence est au fondement de propositions photographiques qui remettent en cause la fonction strictement d'illustration historiquement associée aux images dans la presse »⁴². On assiste alors à un renversement, un retournement symétrique, « des rapports d'autorité »⁴³ (ou, *a minima*, de leur égalité) entre les vecteurs de l'information : l'image prend le pas sur le texte ce dernier lui étant, dès lors, subordonné (le texte se borne à assurer la légende et ainsi permettre la correcte interprétation de l'image qu'il seconde) ; révélateur, donc, du crédit nouveau accordé à la photographie. Mais plus encore, cette évolution permet de reconnaître la validité non plus seulement de l'image mais de la séquence d'image au rang de l'« écriture journalistique »⁴⁴, lui conférant donc une légitimité et valide sa capacité à se faire porteuse d'un message et non plus seulement à valeur de preuve (comme jusqu'alors) mais à valeur démonstrative, et de manière quasi autonome. L'universitaire constate également qu'une grammaire de la séquence s'est constituée au fil des parutions, avec pour principe fondateur que « la juxtaposition de deux photographies génère des significations plus complexes

⁴⁰ Danielle Leenaerts, « La forme séquentielle en photographie : déploiement du temps et du récit », *Visual Narrative*, novembre 2006, consultable à l'adresse : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/leenaerts.htm>

⁴¹ *ibid.*

⁴² Vincent Lavoie, « Le fardeau des mots, le choc des photos : l'écriture photo-journalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Protée* 36, 2008, pp. 89 - 97., consultable à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/019637ar>

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ *ibid.*

que celles qui sont produites respectivement par ces deux images observées isolément »⁴⁵. Certains y voient par ailleurs les codes annonceurs des reportages télévisuels, qui contribuera au déclin de cette presse là.

La pratique photo-journalistique concourt à familiariser les photographes avec l'idée qu'un propos, une fiction, peut se communiquer par l'intermédiaire de l'icône photographique.

Pourtant, nous devons l'avènement et la banalisation du recours aux séquences photographiques non aux photographes eux-mêmes mais aux éditeurs qui étaient les commanditaires de ces reportages (leurs attributions allaient de « l'élaboration des sujets, choix des rédacteurs, affectation des photographes, commande et sélection iconographique, mise en page, graphisme, etc. »⁴⁶). Notons aussi que le succès de cette nouvelle formule journalistique contribue à renouveler l'économie de la presse illustrée et favorise, par effet collatéral, l'essor des nouvelles agences photographiques et l'épanouissement de la profession de reporter-photographe (de même que sa reconnaissance en tant que journaliste).

Ce portrait de l'éclosion du photo-journalistique nous permet de comprendre comment ces pratiques ont pu migrer vers les domaines artistiques : elles ont concouru à légitimer la photographie, elles ont concouru à sa reconnaissance par le secteur du journalisme mais pour que cette légitimation prenne un caractère universel il faut tenir compte de l'objection de Jan Baetens, « il faut que les barrières institutionnelles entre les divers domaines — surtout art et divertissement, mais aussi fiction et documentaire — doivent aussi devenir moins étanches qu'avant »⁴⁷.

Pratiques artistiques

L'histoire de la photographie américaine du XX^e siècle, recèle de travaux qui portent, en germe, les marqueurs du roman-photo, or, il s'agit, c'est une première dans le domaine de la photographie, de pratiques artistiques. Ces ensembles sont plus que de simples séries (soit des ensembles d'images rassemblées sous la seule bannière d'une thématique commune), mais plutôt, des ensembles dont les parties (les photos) entrent, les une avec les autres, dans une forme de dialogue.

On voit apparaître progressivement dans les travaux des artistes photographes, les marqueurs de la séquentialité d'une part et de la narration d'autre part. Or les photographes sont traditionnellement, par essence presque, opposés à toute forme d'opération de truchement avec la réalité (qu'il soit mise

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.* p.76

en scène ou mise en forme), puisque vivent dans cette « communauté » les mythes de la photographie comme outil neutre, au service de la capture scrupuleuse du monde, et du photographe simple opérateur qui ne joue de sa subjectivité que comme expert dans la détection et le saisissement du « moment adéquat », le moment où le phénomène s'exprime dans son plus « pur jus »... naîtra le concept d'instant décisif.

En 1938 paraît *American photographs* de Walker Evans (la publication du livre a lieu en même temps que l'exposition qui lui est consacrée au MoMa, mais ce dernier n'est pour autant pas un catalogue d'exposition), composé d'un ensemble d'images qui se répondent les unes les autres dans un ordonnancement voulu par le photographe (l'ordre des photos joue dans l'intelligibilité du propos) qui par un « travail très conscient sur le passage d'une image à l'autre (...) se concentre sur l'imbrication de chaque photo avec la suivante »⁴⁸.

Exactement vingt ans plus tard, en 1958, paraît *The Americans* du photographe Robert Frank⁴⁹, dont « les images elles-mêmes ont un coefficient narratif (...) le fait de tourner les pages induit des effets qu'on pourrait qualifier de narratifs, tant à cause de certaines continuités thématiques (...) qu'à cause de la préface Jack Kerouac »⁵⁰. L'ouvrage de photographies doit donc sa cohérence à la présence d'un texte : les images et les mots entrent ainsi dans des rapports de réciprocité ; pour autant, il n'y a pas encore de rapports directs entre-eux, dans le sens d'un contact « spatial » dans les limites de la page et, moins encore, dans le cadre de l'image. De plus chacune de ces images (bien qu'en lien les unes avec les autres) conserve son unité et peut être appréciée et comprise pour elle-même, contrairement aux travaux qui feront suite dans cette partie et contrairement aux romans-photos.

Il faudra attendre les travaux de Michals Duane, un photographe américain là encore, pour qu'ait lieu, dans le domaine des arts photographiques, ce rapprochement physique entre le mot et la photographie et que cette dernière se risque, enfin, à devenir narrative. L'artiste plasticien « propose un récit à l'aide d'un arrangement de clichés photographiques »⁵¹, est le premier dans le monde de la photographie d'art à apposer un texte, manuscrit en l'occurrence, en proximité directe de photographies (jamais dans le cadre de l'image cependant). Un texte qui n'est pas une simple

⁴⁸ Jan Baetens, Pour le roman-photo, *op. cit.*, p. 79

⁴⁹ comme en fait état la page Wikipédia consacrée à l'ouvrage, *The Americans*, parce que trop singulier et parce que s'éloignant « des standards de la photographie contemporaine », paraît d'abord en France (pays dont Jan Baetens dans Pour la photographie, précise qu'il est, à l'époque, plus ouvert à des pratiques émerges de la photographie) chez l'éditeur Delpire avant de pouvoir trouver un éditeur américain, l'année suivante, chez Grove Press.

⁵⁰ Jan Baetens, Pour le roman-photo, *op. cit.*, p. 79

⁵¹ Jan Baetens, « Le roman-photo, média / médium », *Pratiques émergentes et pensées du médium*, sous la direction de Sémir Badir et François Provenzano, coll. Extensions sémiotique, L'Harmattan, 2013

description de l'image mais un complément (autant que l'image complète le texte). Il justifie cet usage du mot dans une interview qu'il donne à la journaliste Jennifer Coëlle « ça me permet de suggérer ce que le médium de la photographie est incapable de reproduire »⁵², ainsi mot et image sont complémentaires. Duane revendique ses œuvres comme étant des « séquences photographiques » donc relevant bien du champ de la photographie et, en regard du roman-photo traditionnel, « ses récits se veulent moins convenus et le soin apporté aux images photographiques n'a rien à envier à celui qu'on trouve dans l'édition de l'art »⁵³ bien que se rapprochant formellement du roman-photo traditionnel. Mais avant tout, il rompt avec la tradition documentaire de la photographie (la « très humble servante » de Baudelaire) en ne cherchant à atteindre aucune objectivité (comme c'était le cas du photo-journalisme et avant lui de la photographie de science) et la photographie devient un moyen au service de la subjectivité de l'artiste⁵⁴.

Jan Baetens relève enfin, dans l'histoire de l'art contemporain, deux autres utilisations de la photographie séquentielle : celle de Sol Lewitt « dans une visée moins narrative que théorique et conceptuelle »⁵⁵ et celle de James Coleman qui « s'appuie encore plus sur les questions de présentation et de dispositif pour faire dériver le roman-photo vers un tout autre média, celui de l'installation »⁵⁶. À la différence des travaux mentionnés plus avant, cette dernière est la seule, cependant à se référer explicitement au roman-photo traditionnel dont il « recycle nombre de lieux communs »⁵⁷, qu'il décontextualise et réarrange.

Aucune de ces œuvres ne fait de réel retour sur le roman-photo traditionnel, les pratiques ne se croisent pas et ainsi, aucun des apports de la pratique photographique ne sera directement profitable au média. Cependant ces tendances auront une descendance fructueuse dans le champ de la photographie, que l'on songe aux travaux de Larry, Clark, Nan Goldin et bien d'autres⁵⁸.

Ainsi, donc, progressivement, la photographie séquentielle et, ou, narrative, a trouvé sa place, non plus seulement dans les magazines mais dans les livres d'art : attachée jusque là au secteur de la presse, elle fait ses premières incursions dans celui de l'édition. Autre avancée notable,

⁵² Jennifer Couëlle, « Michals Duane », *CV photo*, Les productions Ciel variable, 1998, pp. 23-30

⁵³ Jan Baetens, « Le roman-photo, média / médium », *op. cit.*

⁵⁴ Jennifer Couëlle, *op.cit.*

⁵⁵ Jan Baetens, « Le roman-photo, média / médium », *op. cit.*

⁵⁶ *ibid.*

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op.cit.*, p. 80

ces pratiques photographiques font leur entrée dans les musées et galeries (les lieux de la reconnaissance institutionnelle), preuve de leur validité artistique ; ce qui accomplit les espoirs de Marcel Duchamp interrogé à propos du sens artistique de la photographie : « J'aimerais qu'elle dégoûte les gens de la peinture jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra insupportable la photographie ».

De plus, le jumelage texte et photographie (qui a donc gagné en respectabilité) augmente, par effet de contagion, le coefficient de respectabilité de la forme du roman-photo.

Pratiques plasticiennes

Sophie Calle se positionne sur les frontières mouvantes entre littérature, photographie et arts plastiques, un flou, une indétermination à laquelle semble tenir l'artiste. Des pratiques qui sont liées par une démarche autobiographique, sur le fil de crête entre vérité et fiction (la ligne de conduite de l'artiste depuis ses débuts). Preuve de l'hybridité de ses créations, la facture des ouvrages⁵⁹ de l'artiste (ils sont édités par deux maisons d'édition, Actes Sud en Hors collection et Les Éditions Xavier Barral, éditeur de livres de photographie) : au format du livre de littérature romanesque, s'oppose la fabrication d'un beau livre. Ainsi, les livres de Sophie Calle oscillent entre le roman (pourtant, la prose est très descriptive, sèche, factuelle) et livre de photographie (la photographie sert à attester de l'expérience vécue par l'artiste, ses filatures notamment).

Dans *Suite Vénitienne*⁶⁰ « qui mélange fragments de journal et prise de vue, adopte parfois une mise en page où se reconnaît l'influence de la photo séquentielle, voire du roman-photo »⁶¹. L'universitaire Isabelle Décarie, envisage les créations de Sophie Calle comme des formes approchantes de roman-photo mais dans lesquels se « mettent en place un rapport aplati entre image et texte, où le texte n'apporte rien à la photographie, mais le redouble. Cette superposition de l'image et de l'écriture donne à penser que (...) on se trouve, à vrai dire, au degré zéro de la photographie et de l'écriture, où cliché et récit sont accentués à la même hauteur. »⁶².

Sa démarche artistique vient confirmer la conclusion précédente et se pose en trait d'union avec les littératures que nous allons étudier ci-après.

⁵⁹ Toujours en dehors des catégories pré-établies, Sophie Calle choisit de retranscrire ses expériences artistiques sous plusieurs formes allant de l'installation au livre.

⁶⁰ Sophie Calle et Jean Baudrillard, *Suite Vénitienne* et *Please follow me*, Les cahiers du cinéma, mars 1984

⁶¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 81

⁶² Isabelle Décarie, « Un duel entre la main et l'oeil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle. », *Études françaises*, 42, consultable à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/013862ar>

· c · *Aux franges de la littérature*

Dans roman-photo il y a donc « roman », il est temps d'examiner comment sa filiation littéraire a pu à son tour être à l'origine d'une formule photo-romanesque. Et si nous nous penchons succinctement certes sur ces proposition littéraires, c'est parce qu'elles ont abouti à l'institutionnalisation du roman-photo ; pour preuve, en 2014 est créée une banque bibliographique de la photo-littérature au sens large, le *Phlit*. La plateforme a pour mission de recenser cette production tout autant que de « mettre à jour les enjeux théoriques, historiques, esthétiques voire politiques soulevés par les relations entre ces deux arts, entre les écrivains et les photographes »⁶³, elle est donc le lieu de convergence des recherches universitaires sur le sujet. Un domaine de recherche qui est, par ailleurs en essor, nous y reviendrons.

Le monde de la littérature s'est donc rapidement ressaisi d'un média naissant⁶⁴, la photographie. Le premier exemple de la rencontre des deux médias remonte à la fin du XIX^{ème} siècle dans le roman de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. C'est dans cette « œuvre hybride où coexistent deux systèmes de signes différents »⁶⁵, un texte littéraire et des photographies, que Véronique Henninger situe le premier archétype de dispositif photo-littéraire en ce que « le lecteur est (...) invité par ce dispositif à projeter le sens du texte sur les photographies et, réciproquement, à projeter celui des photographies sur le texte »⁶⁶. Rodenbach travaille donc à ce que s'installent des rapports de réciprocité sémantique entre images et mots. Pour autant, ces derniers gardent une autonomie, ils ne sont pas indispensables les uns et les autres : le texte de *Bruges-la-Morte* garde ainsi toute sa cohérence et son intelligibilité, y compris sans les photographies. Et cette tradition photo-littéraire qui se perpétue après *Bruges-la-Morte* et dont on trouve aujourd'hui encore la descendance.

L'écrivain, journaliste et, finalement, photographe Hervé Guibert intégrera la photographie à ses divers écrits, on peut même dire que la photographie deviendra consubstantielle à sa pratique de l'écriture. Il s'intéressera à l'entrée de la photographie dans la littérature, pour les besoins de sa profession de journaliste puis, progressivement, réinvestira ce savoir dans sa propre production

⁶³ présentation du projet scientifique de *Phlit*, consultable à l'adresse : <http://www.phlit.org/projet>

⁶⁴ la photographie naît en 1839 (officiellement du moins, lorsque présentée à l'académie des sciences par Arago) et les premiers pas vers la démocratisation de l'accès à la technologie datent des années 1890.

⁶⁵ Véronique Henninger. « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », *Romantisme*, vol. 169, no. 3, 2015, pp. 111-132

⁶⁶ *ibid.*

littéraire. Le projet littéraire d'Hervé Guibert aura consisté en une recherche du procédé qui lui permette de « retranscrire la « vérité » d'expériences subjectives »⁶⁷, comme il l'appellera lui-même l'auto-fiction, procédé à mi-chemin entre mot et photo.

C'est notamment dans l'un de ses ouvrages, *Suzanne et Louise* paru en 1980⁶⁸, qu'est illustré avec éloquence la recherche littéraire de Guibert. Dans cet exercice d'auto-fiction qu'il sous-titrera « Roman-Photo », cohabitent des photographies et un texte, manuscrit, connotant l'écrit intime à la manière des séquences de Duane⁶⁹. Texte et image sont complémentaires, le premier appartient au registre du carnet intime quand la seconde, témoigne autant qu'elle documente la mise en scène auquel se livre le trio composé du photographe et de ses tantes. En quelques sortes, la photographie vient ici trahir le texte en dévoilant son artifice. Et pourtant les deux médias gardent leur autonomie l'un vis-à-vis de l'autre ce qui fera dire à Jan Baetens que Guibert usurpe la terminologie du roman-photo (peut-être a-t-il manqué de voir les majuscules qui contrarient le trait d'union, il s'agissait d'un Roman-Photo) et qu'il « prolonge davantage la tradition du roman photographiquement illustré »⁷⁰ initié par *Bruges-la-Morte*. Cependant, comme les théoriciens Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, en ont apporté la démonstration « la juxtaposition contribuant à créer un réseau de sens indécis, un entre-deux incompressible et ouvert à l'interprétation »⁷¹, on reconnaît déjà un des traits caractéristiques du roman-photo : ce qui se joue dans l'entre-deux, dans la tension entre le texte et l'image, dans ce qui n'est pas dit, ce qui est trop dit ou ce qui est dit avec le décalage propre à chacun des langages (de l'écrit et de l'image photo).

Enfin, le genre de *Suzanne et Louise* ne se sait pas précisément, il relève du carnet intime, mais s'y exprime bien l'ambiguïté entre la documentation et la fiction, entre la place de narrateur et d'observateur qu'y occupe Guibert.

Comme en faisait état la précédente partie « Aux franges de la photographie », les innovations des photographes (aux travers de l'édification d'un courant séquentialiste de la photographie), n'ont pas directement profité au roman-photo et, selon Jan Baetens, il faudra attendre l'entremise de la littérature avant que ce ne soit réellement possible.

⁶⁷ *ibid.*

⁶⁸ parution aux éditions Libres Hallier dans la collection « Illustrations »

⁶⁹ Guibert connaît bien l'œuvre de Duane puisqu'il rédigea des articles à son sujet. Il sera également un des collaborateurs de l'ouvrage *Changements* de Duane, ce qui permettra à certains commentateurs de voir en ce dernier une des influences de l'auteur.

⁷⁰ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*

⁷¹ Arnaud Genon et Guillaume Ertaud, « Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert. Image [&] Narrative en ligne, 2007, consultable à l'adresse : http://www.imageandnarrative.be/autofiction/genon_ertaud.htm

Et cette ligature aura lieu en France, dans les années 80, dans le giron d'une structure éditoriale, les Éditions de Minuit, grâce à la témérité littéraire de Jérôme Lindon, son directeur général. Alain Robbe-Grillet (auteur de ciné-romans publiés aux Éditions de Minuit) préface la traduction du roman *Chausse-trappes* d'Edward Lachman et Elieba Levine. Une préface qui prend la forme d'un court manifeste titré *Pour un nouveau roman-photo*, dans lequel l'auteur interroge les spécificité du média.

On assiste ici à la véritable entrée en noblesse du média roman photo, la reconnaissance par les pairs, du moins, il a dès lors la considération des représentants de l'élite littéraire (à l'opposée de l'image de sous littérature ou de littérature populaire qui colle au roman-photo de type *Nous Deux*). C'est sans doute par hommage à Jérôme Lindon, éditeur et figure tutélaire du nouveau roman que la critique littéraire nommera le « nouveau roman-photo » et actera de l'entrée dans l'âge adulte pour le média... *Chausse-trappes* sera pourtant « un échec total en librairie »⁷². Et *Chausse-trappes* ne serait resté qu'un épiphénomène du catalogue des éditions de Minuit s'il n'avait été rejoint par une petite série de romans-photos.

· d · *Entre photographie et littérature ?*

Pour que ne soient interrogées *stricto-sensu* les possibilités formelles et narratives du roman-photo, autant que la nature du média, il faudra attendre les projets artistiques d'un duo composé de la photographe Marie Françoise Plissart et du scénariste (et théoricien de l'image) Benoît Peeters. Il faut chercher les germes de l'intérêt du binôme pour les possibilités du roman-photo non pas par attrait pour le potentiel média mais parce qu'il permet au couple (dans la vie privée) d'aménager un terrain de rencontre entre leur deux pratiques : la littérature et la photographie ; à l'origine, il s'agit donc plus d'une « opportunité artistique que d'une volonté de perpétuer le genre »⁷³. Ainsi, leur projet commun ne s'inscrit pas dans la lignée du média traditionnel, auquel ils ne resteront pas fidèles puisqu'ils « s'inscrivent même systématiquement en marge »⁷⁴. Néanmoins, s'inscrire en faux est une manière de reconnaître le roman-photo, et c'est Peeters lui-même qui confirmera la nature de leur rapport avec le média auquel ils vont se consacrer « S'agit-il d'ouvrir le roman-photo et en quelques sortes de le sauver ? Vaut-il mieux en sortir pour

⁷² Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 91

⁷³ Alexandra Koeniguer, « Le récit photographique dans les romans-photos de Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters », in *Textstyle*, 2011, pp. 75-85, consultable à l'adresse : <https://journals.openedition.org/textyles/1613>

⁷⁴ *ibid.*

réinventer tout autre chose ? »⁷⁵. Et la réponse à ce questionnement inaugural ira dans le sens d'un détachement *crescendo*, au fil des ouvrages. Et c'est sans doute grâce à leur positionnement d'*outsider* que leurs travaux seront à la source de nombreux apports pour le roman-photo⁷⁶, quand bien même la quête primordiale reste celle de « faire vivre le récit sous toutes ses formes »⁷⁷.

La première des infidélités, les lois du genre photo-romanesque seront évacuées ou détournées : la figure du couple et l'intrigue amoureuse, les valeurs, l'arc narratif aboutissant inmanquablement sur un *happy end*... tout dans les romans-photos de Plissart et Peeters s'éloigne du stéréotype traditionnel, jusqu'aux dispositifs de mise en page⁷⁸.

Mais, la grande innovation de ces travaux se loge dans cette possibilité nouvelle, cette liberté de faire cohabiter fiction et discours critique, au sein d'un même appareil littéraire (ici fait de photos et de mots), et c'est précisément ce en quoi réside la modernité de leurs œuvre conjointe comme le démontre l'étudiante Laureline Meizel qui établit un parallèle avec *La vie mode d'emploi* de George Perec qui peut se lire « à la fois comme l'histoire des habitants d'un immeuble (...) mais aussi comme un roman sur le roman, mettant par exemple en place un réseau de références intertextuelles »⁷⁹. Ainsi, ce « nouveau roman-photo » fait la démonstration qu'il peut incarner un nouveau genre, celui de littérature critique...

C'est également dans le *modus operandi*, de la conception à la réalisation que la pratiques de Plissart et Peeters rompt avec les romans-photos traditionnel, nous y reviendrons plus tard.

Aussi, le « nouveau roman-photo » s'affranchit de son médium classique, la revue, et migre vers le livre. Bien que les rapprochements avec l'objet livre aient déjà eu lieu auparavant (confère : *Aux franges de la photographie*), il semblerait que dès lors cette délocalisation ne soit plus anecdotique... et bien entendu ce changement de support entraîne, de fait, un changement de secteur, de la presse vers le secteur éditorial. Et, assez naturellement, ce seront les Éditions de Minuit, qui soutiendront et publieront ces tentatives de rénovation du média. Alexandra Koeniguer, spécialisée dans l'œuvre de Plissart et Peeters, justifie la logique de ce rapprochement par la parenté du roman-photo nouveau et du Nouveau Roman, et situe ces ressemblances dans leur rapport à la narration⁸⁰ : « expliquant en partie les raisons qui ont motivé les éditions de Minuit, berceau du

⁷⁵ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un possible renouveau ? », in *Actes du colloque de Calaceite*, sous la direction de Jan Baetens et Ana Gonzales, éditions Rodopi, 1996

⁷⁶ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*

⁷⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p.93

⁷⁸ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*

⁷⁹ citée par Jan Baetens dans *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p.92

⁸⁰ notamment grâce au recours à la « métalepse » comme schéma récurrent auquel elle consacra sa thèse de doctorat

Nouveau Roman, à en publier quelques-uns. ». Cependant, cette aventure n'aura pas de suite « les Éditions de Minuit ne trouvent pas en effet pas suffisamment d'autres projets de qualité pour alimenter ce qui était conçu comme une véritable collection »⁸¹. Et ce sera la fin de ce qui se voulait être un courant littéraire nouveau, bien que, ici et là, on trouve quelques parutions de ce type chez des éditeurs de littérature (que l'on songe à *Photo Love* de Suky Best ou *Le dépôt des rêves* de Depierras, Nardin et Rodriguez en 2006 aux éditions Jean Michel Place).

Ainsi les travaux de Plissart et Peeters ne se laissent ranger dans aucune catégorie, ni roman, ni photo, ni roman-photo (ce qu'ils questionneront tout au long de leur collaboration) et les uns les autres sont à eux-mêmes étrangers répondant seulement aux besoins narratifs, à l'opposé du systématisme propre aux romans-photos de type *Nous Deux*. *In fine*, plus encore que de renouveler le roman-photo les travaux de Plissart et Peeters vont concourir à formuler une écriture photographique qui « pourra même se passer d'écriture »⁸².

• e • *Aux franges de la bande dessinée*

S'il y a bien un média avec lequel le roman-photo ne manque pas d'être comparé et parfois assimilé, c'est bien la bande dessinée. Bien entendu, le roman-photo a côtoyé de près le roman dessiné (qui est, rappelons-le, selon Jan Baetens, le véritable inspirateur du roman-photo mais qui n'est, lui-même, pas exactement une bande dessinée), bien entendu il a hérité de son arsenal esthétique et « grammatical » pour ce qui est de la structuration des planches et de l'arrangement des mots avec les images (dont il oubliera pourtant rapidement l'efficacité et la créativité pour basculer dans une pauvreté formelle, celle du produit de consommation de masse qu'il a été un temps ; symptôme ou conséquence).

Donc, à première vue, il est vrai que roman-photo et bande dessinée ont tout de comparable. Pour le dire succinctement ils sont des narrations mêlant mots et images, ceux-ci arrangés de manière séquentielle, sur un même support, le livre. Il n'y a alors que la nature de l'image pour les distinguer, quand l'un du dessin, l'autre de la photographie... et c'est là, précisément, que se creuse l'écart pour qui regarde mieux, parce que la nature de l'image impose ses limites et sa logique propres. Nous verrons dans la seconde partie, lorsque nous établirons les traits caractéristiques du roman-photo, qu'ils sont donc de faux-amis.

⁸¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, *op.cit.*, p. 91

⁸² *ibid.*

Pour autant certaines bandes dessinées ont été le lieu d'expérimentations des « rapports entre roman-photo et bande dessinée »⁸³, sur leur interaction et soulevant par là même bien des questions quant aux possibles et limites de chacun de ces deux médias. Deux exemples remarquables : *L'enfant penchée*⁸⁴ de Benoît Peeters (scénario), François Schuiten (dessin) et Marie-Françoise Plissart (photographie), et *Le photographe*⁸⁵ d'Emmanuel Guibert (scénario et dessin), Frédéric Lemerrier⁸⁶ (mise en page et couleur) et Didier Lefèvre (scénario et photographie).

Dans *Le photographe*, le mode relationnel entre la photographie et le dessin verse dans la « complémentarité ». Les photographies rendent compte des histoires du « là-bas » (les histoires du peuple afghan pris dans la guerre entre Soviétiques et Moudjahidin que le photographe rencontrera tout au long de la mission humanitaire MSF qu'il accompagne) et se matérialisent sous la forme d'une planche-contact faisant ainsi justice « au matériau de base du photoreporter (...) la narration du reporter »⁸⁷. Les dessins, quant à eux, permettent « d'avoir accès aux planches-contact, de les lire, d'en apprécier toute la force expressive »⁸⁸ comme le dira Emmanuel Guibert au sujet de son œuvre composite ; en quelques sortes, le dessin est utilisé pour révéler le travail du photoreporter Didier Lefèvre et pour narrer son histoire à lui (qui est lui-même narrateur des autres histoires de cet ouvrage). Les narrations, les fictions, les médias se répondent donc.

Le travail du photographe est donné à voir, de deux manières. Le dessin relate l'étape de l'exécution de reportage photographique et la présentation des planches contact non expurgées donne à voir le travail de « post-production » du reporter, par l'entremise des cadres et croix rouges qui désignent les photos retenues et celles qui ne le seront pas. Au fil de ces planches-contact, le lecteur accède également au travail de prise de vue (le photographe en prise avec le réel à la différence du dessinateur de bd) ainsi révélé : les ajustements, les hésitations, les nouveaux cadrages, les rapprochement et éloignement, l'attente du bon moment, ou le changement de points de vue...

L'ouvrage publié par Casterman, dénommé bande dessinée, a eu un grand succès en librairie lors de sa parution. Succès non démenti puisque chacun de ses tomes a été réédité et qu'une intégrale a

⁸³ *ibid.*, p.118

⁸⁴ *L'enfant penchée* de Benoît Peeters et François Schuiten, éditions Casterman, 1987 pour la première édition

⁸⁵ *Le photographe* d'Emmanuel Guibert, Frédéric Lemerrier et Didier Lefèvre, éditions Dupuis, collection Aire Libre, en 3 tomes de 2003-2006 pour les premières éditions

⁸⁶ apparaît, sur la couverture, au même rang que ceux du dessinateur et du photographe, le nom de celui qui a réalisé la mise en page, or, dans le cas du roman-photo cette étape du travail est déterminante, et elle est ainsi reconnue.

⁸⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p.121

⁸⁸ Emmanuel Guibert, « Le déclic du livre », consultable à l'adresse : <https://www.dupuis.com/seriebd/le-photographe/570>

paru en 2010, il est ainsi en passe de devenir un classique du genre de la bande dessinée de reportage.

L'enfant penchée, fait partie d'un cycle de bande dessinée *Les cités obscures* du duo formé par Peeters (celui-là même qui a formulé et expérimenté le « nouveau roman-photo ») et Schuiten. Cet ouvrage se singularise cependant au sein du cycle par l'utilisation de la photographie de Plissart (qui, en 1996, avait déjà commis les « nouveaux romans-photos ») en plus de l'illustration. Contrairement aux rapports de complémentarité qu'entretenaient la photo et le dessin dans *Le photographe*, ici ils illustreront un nouveau type de rapports. Les deux média desservent la narration en illustrant, chacun, un des deux univers dans lesquels se déroulent deux récits parallèles, dans « un montage alterné »⁸⁹. Oscillant jusqu'à ce que se mêlent les deux fictions, se rejoignent les deux univers et donc s'hybrident les deux médias. Une hybridation raffinée puisque ce sont les logiques propres à chaque média qui iront contaminer celle de l'autre « les scènes situées dans l'outre-monde sont exécutées certes sous la forme de dessin, mais dans un style qui évoque le négatif d'une image photographique »⁹⁰ et inversement les photographies seront empreintes du traitement bédéesque.

Il y a, de plus, quelques bandes dessinées pour rendre hommage et détourner tout à la fois, le roman-photo ; preuve peut-être que les dessinateurs de bande dessinée se sentent en parenté. Pourtant ces hommages révèlent plutôt les dissemblances que les convergences entre les deux médias ; volontairement ou non, elle mettent en avant les limites du roman-photo. Ainsi, Fabcaro, auteur et illustrateur de *Et si l'amour c'était aimer*⁹¹ rend hommage au roman-photo sentimental dont il reprend les codes, jusqu'à reproduire par le trait l'expression figée et pénétrée habituelle des personnages, qui, nous le verrons plus tard est un des freins du média. Ce portrait par l'absurde de la vie conjugale moderne et reflet de sa médiocrité, utilise avec subtilité un humour du décalage et justifie ainsi le recours à la parodie de roman-photo.

En écho à la phrase introductive de cette sous-partie, en effet, le roman-photo est assimilé, largement, à la bande dessinée, et c'est peut-être la raison pour laquelle une grande partie des quelques romans-photos publiés aujourd'hui le sont par des maisons d'édition de bande dessinée, un point sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie de ce mémoire.

Tous les courants et médias passés en revue dans cette partie ne relèvent pas toujours strictement du roman-photo pourtant qu'ils ont contribué à : le forger, le renouveler, à le pousser

⁸⁹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p.126

⁹⁰ *ibid.*, p.127

⁹¹ Fabcaro *Et si l'amour c'était aimer*, Éditions 6pieds-sous-terre, collection Monotrème, 2017

dans ses retranchements, à le transformer ou à l'outrepasser. D'ailleurs il n'est pas sans raison que l'on évoque le roman-photo à l'aune de ces autres pratiques : sa nature profonde est celle de l'hybridité, il croise ce qu'il emprunte aux autres pratiques.

On voit les grandes logiques de l'exploitation du média se mettre en place. D'une part, une machinerie à produire un roman-photo standardisé, une industrie du roman-photo voit donc le jour dans le secteur de la presse, avec ses stratégies dont la novélisation fait partie. D'autre part des productions artistiques de différents bords qu'il s'agisse d'un phénomène de convergence progressive vers la forme photo-romanesque ou bien de récupération du roman-photo. Ces derniers seront exploités par un autre secteur d'activité, l'édition.

Ainsi, il semble que le roman-photo soit condamnés en ces temps-là à être populaire ou élitiste, à être marchandise ou objet d'art. Dans l'entre-deux : rien.

En filigrane, la question que pose cette partie, dans laquelle est tissé un portrait en sur-impressions, est celle-ci : d'où le roman-photo peut-il, veut-il, est-il en bon droit de repartir ?

3 · « A la recherche des sources vives du roman-photo »⁹²

Quid de la production de romans-photos aujourd'hui ? En ce qui concerne le support du magazine, les publications ne se sont pas tout à fait taries, au contraire car si la presse du cœur a connu une forte baisse de ses ventes, *Nous Deux* paraît toujours à un rythme hebdomadaire et le roman-photo y tient toujours une bonne place (son contenu a tout de même évolué avec l'arrivée de nouvelles rubriques comme les articles de vie pratique) mais surtout, de-ci de-là, quelques revues spécialisées dans le reportage journalistique, ont eu recours au média, à l'instar de *6mois* ou *Oblik*. Quant au livre, il est lui aussi le support d'un nombre croissant de romans-photos... dont on distinguera trois grandes typologies : le roman-photo de fiction, le roman-photo d'art et d'essai et enfin, le roman-photo de reportage.

· a · *L'art de raconter des histoires*

Traditionnellement, le roman-photo est un art de la narration, elle s'est portée, comme nous l'avons vu, sur le genre romantique. Un genre qui, bien que bien moins médiatique aujourd'hui, subsiste toujours, au sein de plusieurs titres de presse destinés aux femmes, avec, en tête, le canonique *Nous Deux*.

La tradition, au goût du jour : néo-sentimentalisme

Les fictions du magazine historique sont toujours teintées de sentimentalisme, et comme leurs prédécesseurs, ces romans-photos se mettent au diapason des questionnements de la société actuelle. Marion Minuit, la rédactrice en chef de *Nous Deux*, le confie à Lia Rochas-Pàris au cours d'un des entretiens réalisés pour le projet *Le Café matinal*⁹³, « Le magazine a évolué. Aujourd'hui, nous sommes plus dans la vraie vie »⁹⁴. Il y aura dorénavant des amours homosexuelles, des histoires de femmes battues, des familles recomposées, etc. Les personnages, eux-aussi, ont fait peau neuve : « Nous mettons en scène des personnages qui n'étaient pas présents auparavant » commente Dominique Faber, la rédactrice en chef adjointe responsable de la fiction, « une jeune

⁹² titre de l'article de Maryse EMEL, magazine en ligne *Non Fiction*, 6 avril 2018, consultable à l'adresse : <https://www.nonfiction.fr/article-9320-a-la-recherche-des-sources-vives-du-roman-photo.htm>

⁹³ *Café matinal* est une série d'entretiens parus en ligne et sous format de romans-photos (ils ne sont aujourd'hui plus consultables) avant de devenir *Comme^{em} roman-photo : Cafés Noirs & Idées Claires* la suite qui a paru, cette fois, sous forme d'un livre.

⁹⁴ interview de Marion Minuit cité par Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p 234

femme de banlieue »⁹⁵ par exemple. On note une évolution de la structure narrative, les feuilletons à rebondissements ont fait place à des histoires plus courtes mais complètes, qui n'appellent pas de suite, Jan Baetens ajoute qu'à son sens « le régime du feuilleton (est) devenu le monopole de la télévision (*Plus belle la vie*) »⁹⁶, mais, il serait délicat de faire des hypothèses quant à cette évolution tant la communication du magazine, à propos de ses romans-photos, est maigre. Le genre sentimental de magazine résiste donc : la formule semble toujours pertinente (*Nous Deux* fêtait son soixante-dixième anniversaire en 2017), malgré une diminution conséquente, son tirage s'est stabilisé, son lectorat est vieillissant mais fidèle, sans doute parce qu'il a su s'adapter aux mentalités, si l'habit a évolué... le moine reste inchangé.

Par ailleurs, un petit nombre de connaisseurs, les « fans », continue à faire vivre, ici ou là sur internet, des archives du genre. Bruno Takodjerad, l'un d'entre-eux, qui a animé un compte sur le réseau social *Facebook* « Fotoromanzo »⁹⁷, est d'ailleurs l'auteur d'une petite anthologie qui retrace l'histoire du média, *La saga du roman-photo*⁹⁸. Certains titres s'échangent encore en ligne (sur les sites comme *Rakuten* ou *Amazon*) mais leur prix reste modique et laisse à penser qu'il est toujours considéré comme un consommable et n'a donc pas de côte sur le marché de l'art (comme peuvent en avoir certains anciens numéros de comics).

Les auto-fictions

Lia Rochas-Pàris est une « touche à tout » qui s'est particulièrement illustrée dans le rayon du roman-photo. L'artiste s'est d'abord essayée au média sous forme de petites chroniques photo-romancées relatant les aléas de la vie de son groupe d'amis « une sorte de témoignage de ce que je vivais (...). Entre 2010 et 2012, il y a eu 4 saisons d'environ 8 épisodes publiés sur internet. ». Des chroniques qui seront publiées, dans un premier temps, sur le blog de l'artiste, un médium qui marquera le formalisme final du roman-photo : une trame fixe et des cases carrées invariables. Une partie de ces épisodes a ensuite paru sous forme de livre aux Éditions Parties Prises (maison d'édition fondée par l'artiste pour ses ouvrages personnels) sous le titre *Vasistas*⁹⁹. Le livre, qui a été lancé en grande pompe dans la galerie d'art contemporain Yvon Lambert¹⁰⁰, est destiné à un tout

⁹⁵ Clara Carlesimo, « Le roman-photo se remet à la page », *20 MINUTES*, 26 octobre 2015, consultable à l'adresse : <https://www.20minutes.fr/culture/1716131-20151026-roman-photo-remet-page>

⁹⁶ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p 233

⁹⁷ le groupe Facebook *Fotoromanzo* est accessible à l'adresse : <https://www.facebook.com/groups/420993771437469/>

⁹⁸ Bruno Takodjerad, Dominique Faber et Marion Minuit, *La saga du roman-photo*, Jean-Claude Gawsewitch, octobre 2012

⁹⁹ Lia Rochas-Pàris, *Vasistas*, Édition Parties Prises, 2010

¹⁰⁰ la galerie Yvon Lambert est aujourd'hui devenue librairie et maison d'édition

autre public que le lectorat du roman-photo historique, des lecteurs jeunes et « branchés », au capital culturel « élevé », en somme, aux personnes dépeintes dans ces feuilletons. Les « auto-photo fictions », comme la narratrice et réalisatrice les nomme elle-même, reprennent les codes des séries télé et sont produites sur le vif, avec peu de moyens, parfois à l'aide de téléphones portables que le groupe d'amis a toujours à portée de main. Ces créations jouent sur une composante documentaire : ces captures de la vie passée de l'artiste constitueront un témoignage des habitudes, des codes, des lieux (qui sont, au même titre que les personnages, des sujets du roman-photo) d'un groupe de jeunes parisiens « hipster » des années 2010. Derrière une mise en scène soignée, les chroniques dissimulent un quasi témoignage sociologique. Une mise en scène qui ne cache d'ailleurs pas ses influences (le roman-photo historique), à ceci près que la réalisatrice est aussi narratrice et en profite pour se mettre en scène. Il ne s'agit donc pas de proposer une innovation formelle mais plutôt de renouveler les codes thématiques et donc le public du roman-photo.

Lia Rochas-Pàris réitère ses « auto-fictions », le temps du confinement de l'année 2020, en publiant des chroniques sur son compte *Instagram* Comme un roman-photo : le projet nommé *Cafés Confinés*¹⁰¹. Répondant à un appel à participation, ses lecteurs lui ont fait parvenir une suite de quelques photographies relatant leurs quotidiens confinés ou les pensées vagabondes que cette condition singulière leur inspirait. L'artiste se chargeait ensuite de les agencer, intercalant images (avec bulles de texte) et vignettes de texte pur. Ces *Cafés Confinés* ont été une belle opportunités d'expérimentations, les uns explorant les potentiels de l'archive (en ayant par exemple recours aux photographies de familles), travaillant avec les appareils photo de leurs téléphones portables ou de leurs ordinateurs, ayant recours à des mises en scène quasi abstraites pour certains... preuve s'il en était besoin, qu'il n'est pas nécessaire de mettre en œuvre une grosse entreprise pour créer un roman-photo.

Creuser d'autres sillons

Grégory Jarry, à la tête des éditions FLBLB, est un ardent défenseur de la cause du roman-photo : il est l'auteur du manifeste *Debout le roman-photo*¹⁰², distribué en librairie, une invocation (jusqu'ici pas assez entendue), dans l'espoir de ranimer ce pan délaissé des littératures visuelles. La maison d'édition qui publie dans une grande majorité des bandes dessinées s'est aussi quantitativement illustrée dans le roman-photo : de 2005 à 2019 ce sera une quinzaine de romans-

¹⁰¹ la page du compte est accessible à l'adresse : <https://www.instagram.com/commeunromanphoto/>

¹⁰² Grégory Jarry, *Debout le roman-photo*, FLBLB, 2015

photos qui verront ainsi le jour... ils représentent la quasi majorité de ce qui a été publié sous forme de livre ces vingt dernières années.

Ces ouvrages sont l'œuvre d'une petite dizaine d'auteurs, l'éditeur étant lui-même le responsable de quatre d'entre-eux¹⁰³. On trouve dans le catalogue deux figures médiatiques : l'un, Jean Teulé (auteur avec Jean Vautrin de *Bloody Mary*, Éditions FLBLB, 2018, il est cependant avant tout reconnu pour son œuvre de romancier) s'était déjà brillamment illustré, à la fin des années 80, dans deux romans-photos (il a par ailleurs été primé au Festival d'Angoulême pour *Gens de France*) et Gébé, le dessinateur illustre de la bande de *Hara-kiri* (et de son acolyte, le photographe Michel Lépinay) *Malheur à qui me dessinera des moustaches*¹⁰⁴, d'anthologie de quelques romans-photos publiés au temps de la gloire de *Hara-Kiri*. Hormis ces deux « *peoples* » du roman-photo, Ype Driessen est le seul à être reconnu, aux Pays Bas, pour ses productions photoromanesques (il publie sur *Photostrips*, son blog personnel, une planche par semaine qui relate son quotidien sous forme humoristique) et, à cette exception près, si les auteurs sont bien tous professionnels dans un domaine (bande dessinée, illustration ou photographie) aucun ne l'est en roman-photo.

Les publications FLBLB, au delà de leur variété, sont marquées par un double sceau : un ton humoristique, décalé ou potache (le titre des ouvrages donne à lire ce décalage) et une économie de la débrouille, une réalisation des romans-photos qui, si elle est artisanale, n'est pas synonyme d'amateurisme. Cependant, les acteurs ne sont bien souvent pas des professionnels, les lieux de tournage ne sont pas des plateaux équipés mais des lieux prêtés pour l'occasion, et, les tournages sont menés à grand renfort d'amis ou de membres de la famille (qui de jouer, qui d'assurer l'intendance, etc.). Comme le confirme Amélie Laval dans la note de présentation de son appel de fond ou *crowdfunding* qu'elle a lancé après le tournage pour payer les intervenants extérieurs¹⁰⁵, une grande partie des tâches n'est pas rémunérée. Et cet écrasement des dépenses est, hélas, sans doute une des conditions qui a rendu possible la résurgence du roman-photo : sa mauvaise réputation rend son débouché commercial incertain et incite donc à la modération des dépenses.

Mais ce qui compte avant tout pour les Éditions FLBLB, c'est de faire la démonstration que la publication de roman-photo n'est pas une gageure.

L'autre grand point commun des romans-photos du catalogue de FLBLB est précisément de ne pas en avoir, ils proposent tous de revisiter le média : science fiction (*Le syndicat des algues brunes*

¹⁰³ Grégory Jarry est l'auteur de *Il est important de savoir pour qui voter*, 2007, *On y pense souvent*, 2013, *Ça va pas durer longtemps mais ça va faire très mal*, 2017, et *L'os du gigot*, 2018, Éditions FLBLB

¹⁰⁴ Gébé et Michel Lépinay, *Malheur à qui me dessinera des moustache*, FLBLB, 2010

¹⁰⁵ le crowdfunding est lancé sur la plateforme helloAsso, il est consultable à l'adresse : <https://www.helloasso.com/associations/boucherie/collectes/soutenez-le-syndicat-des-algues-brunes>

d'Amélie Laval), mémoires (*Pauline à Paris* de Benoît Vidal), humour noir (*Bloody Mary* de Jean Teulé), chroniques satiriques (*Ça va pas durer longtemps mais ça va faire mal* de Grégory Jarry), *strip* humoristique (*Un gars et un gars* de Ype Driessen), dystopie (*Contrôle des voyageurs* de Xavier Courteix) ou témoignages (*L'os du gigot* de Grégory Jarry)... Pour exemple, *Le syndicat des algues brunes*¹⁰⁶ est une des belles illustrations de cette expression renouvelée : au registre sentimental l'auteure préfère celui de la science-fiction, en place des personnages féminins traditionnels (incarnations d'un grand conformisme de genre), l'héroïne est aventureuse, experte en arts martiaux et déjoue ainsi les attendus.

Autre exemple, dans *Pauline à Paris*¹⁰⁷, l'auteur et narrateur Benoît Vidal, accompagne sa grand-mère, Joséphine, dans un exercice de remémoration, à la recherche du passé lointain d'une certaine Pauline. L'ouvrage est construit sur une alternance entre deux temps : celui du roman-photo, mise en forme par l'intermédiaire de laquelle l'auteur retranscrit les échanges avec sa grand-mère, quand la partie « historique » (qu'elle soit mémoire ou fiction, nous ne le saurons pas) est traitée à l'aide de documents d'archive (illustrations, cartes postales, etc...). Ainsi que se conjuguent les deux temps du récit (le présent de l'entretien et le passé de la mémoire), s'entrelacent deux strates historiques, la grande (l'histoire de la France du la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e) et la petite (celle de la provinciale, pauvre, montant à la capitale pour gagner sa vie). Comme les romans-photos traditionnels, ce dernier, porte une dimension sociétale en ce qu'il fait le portrait d'une frange pauvre de la population des premières grandes villes de l'ère industrielle, des possibilités ou des freins à leur émancipation. Et, à tout considérer, c'est également à une représentante d'une catégorie sociale dite « basse », Joséphine, qu'est laissé le soin du commentaire. En cela, le roman-photo stratifie également les points de vue. *Pauline à Paris* fait ainsi la démonstration que le média peut échapper à son atavisme : s'émanciper du genre sentimental, porter les personnages loin des stéréotypes et complexifier la narration.

· b · *Le roman-photo savant*

L'essai de sciences humaines

C'est à l'éditeur Xavier Barral que l'on doit la publication du travail d'enquête documentaire de la photographe Anouk Durand (en collaboration avec l'anthropologue Gilles de

¹⁰⁶ Amélie Laval, *Le syndicat des algues brunes*, FLBLB, février 2018

¹⁰⁷ Benoît Vidal, *Pauline à Paris*, FLBLB, 2015

Rapper) *Amitié éternelle*¹⁰⁸. Un roman-photo sociologique qui relate « l'amitié entre les peuples – de la Chine et de l'Albanie communiste des années 1970 – et l'histoire d'une amitié indéfectible entre deux hommes dont l'un finira Juste parmi les Nations pour avoir sauvé son ami des persécutions antisémites pendant la seconde guerre mondiale. »¹⁰⁹.

L'ouvrage est fruit du travail d'excavation de la photographe et prend appui sur des images d'archives tirées de revues de propagande, de fonds privés, de coupures de presse et de fonds documentaires officiels à partir desquelles elle retisse une narration. Le choix du roman-photo se fait pertinent en ce qu'il permet d'entremêler la petite (le récit intime) et la grande histoire (le récit historique) : « Les images ont à la fois cette capacité de monstration et un agir qui leur est propre, lequel s'exprime dans la coprésence de la représentation et de l'affect »¹¹⁰, et, devrait-on ajouter, d'un substrat textuel à portée critique et objective. Pertinent également parce qu'il permet de mettre en dialogue des documents de natures diverses, liés entre eux par le fil de la narration. Pertinent, enfin, parce que le récit en images fait la démonstration de l'enjeu que représente le contrôle des images, justement, pour les régimes politiques autoritaires.

Ce travail d'archiviste sera également travaillé sous forme d'une installation photographique notamment exposé au festival de photographie Les rencontres d'Arles en 2014.

Le roman-photo d'art et d'essai

Un dernier exemple des autobiographies photographiques que Jan Beatens classe dans le champ du roman-photo d'art et d'essai (en réalité il recoupe également la catégorie précédente) est *286 jours*¹¹¹, un ouvrage de l'auteur de bande dessinée Frédéric Boilet et de l'artiste plasticienne Laia Canada. Le roman-photo impudique, paru en 2014 est le journal photographique (chaque entrée de série est datée : jour et heure), intime et à 4 mains, de la relation amoureuse des deux artistes, le point de vue alterne entre l'un et l'autre des protagonistes, tour à tour narrateur et sujet. Ici, la question de la narration est traitée sur deux niveaux, le récit du quotidien, la capture de l'instant, et, en toile de fond, le temps long (celui de la désintégration du couple) qui semble être un objectif narratif secondaire, quasi annexe. Le recours à la photographie autorise le lecteur à approcher, au plus près, l'expérience intime et subjective des deux auteurs. Les photographies ne

¹⁰⁸ Anouck Durand et Gilles de Rapper, *Amitié éternelle*, Éditions Xavier Barral, mai 2014

¹⁰⁹ présentation de l'ouvrage, Atelier EXB en ligne, consultable à l'adresse : <https://exb.fr/fr/le-catalogue/141-amitie-eternelle.html>

¹¹⁰ Magalie Uhl, « La narration visuelle, une pensée en présence », *Revue des sciences sociales*, 2015, pp. 22-30, consultable à l'adresse : <https://journals.openedition.org/revss/2257>

¹¹¹ Frédéric Boilet et Laia Canada, *286 jours*, Les Impressions Nouvelles, 2014

sont volontairement pas cadrées, souvent floues, les planches sont composées en fonction des besoins de chaque image (en double page pour un fonctionnement en solitaire, en regard, en série, etc.) mais toujours sans texte. Celui-là (citation, recette de cuisine, etc.) est relégué hors de l'image et bien que complémentaire à cette dernière, il n'assure pas son explicitation directe, les images fonctionnent donc seules souvent en autonomie, ce qui autorise à questionner l'appellation de photo-roman.

· c · *Le roman-photo et le journalisme*

Le roman-photo lorsqu'il rencontre le journalisme est la dernière des grandes tendances qui semble poindre dans le champ photoromanesque. Le genre s'illustre principalement dans trois ouvrages majeurs mais également dans un petit nombre de titres de presse consacrés au journalisme d'investigation.

Interview photographique 2.0

Lia Rochas Pàris, dont nous avons déjà évoqué le travail est également l'autrice d'une série d'interviews photographiques nommée *Le Café matinal*, elle poursuit ainsi la tradition entamée par Nadar et son entretien avec monsieur Chevreul. L'artiste, convertie en chroniqueuse du microcosme artistique parisien, donne ici la parole à un panel de créatifs (le spécialiste du roman-photo Jan Baetens en fait par ailleurs partie) selon le protocole pré-établi d'une rencontre matinale dans un café autour d'un expresso. Ces entretiens sont d'un format hybride (la « mise en place » de l'échange est restitué sous forme de roman-photo puis le déroulé de l'interview prend une allure plus classique), ont été postés pendant une quinzaine d'années sur la page de blog¹¹² de l'artiste, librement accessibles (sans contre partie monétaire). Elle explicite ainsi le choix du roman-photo « Le format du roman- photo, associant le texte à l'image et la parole au geste, permet une double lecture des conversations. Au milieu du flux incessant d'informations 2.0, les messages sont ainsi dévoilés de manière efficace, légère et décalée. »¹¹³ En 2019, Lia Rochas-Pàris va faire évoluer le format et choisit la revue trimestrielle ou mook, *Comme Un roman-photo : Cafés Noirs & Idées Claires* »¹¹⁴ pour poursuivre ses séances matinales. L'ouvrage, qui a une visibilité confidentielle (il

¹¹² anciennement consultable à l'adresse : <https://lecafematinal.com/>

¹¹³ Lia Rochas-Pàris, texte descriptif du projet pour la page d'appel à financement du projet *Comme un roman-photo*, Kiss Kiss Bank Bank, consultable à l'adresse : <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/comme-un-roman-photo>

¹¹⁴ Lia Rochas-Pàris, *Comme Un roman-photo : "Cafés Noirs & Idées Claires"*, Volume 1, Éditions Parties Prises, mai 2020

est à la vente dans un petit nombre de librairies) mais « pointue » (vendu dans des lieux à « haut coefficient culturel » comme la galerie librairie Yvon Lambert ou la librairie du Palais de Tokyo), est pensé comme un livre susceptible de toucher un lectorat de niche : habitant des grandes villes à fort pouvoir d'achat et coutumier des codes des cultures « légitimes ». Comme elle l'explique elle-même, « Je sors (...) du schéma désuet du roman-photo traditionnel. ».

L'article de presse toujours, mais jamais le même.

Le format du *mook*, « une publication périodique de forme hybride, entre magazine, revue et livre. »¹¹⁵, a le vent en poupe depuis quelques années. Le premier en date est la revue *XXI*, suivi par *La revue dessinée*, *Le crieur* ou plus récemment *6mois*. L'approche journalistique va au temps long et tous mettent l'accent sur un traitement visuel de l'information, soutenu par le recours à l'image photographique ou au dessin.

À ce titre, le *mook* *Oblik, l'info graphique*, qui paraît depuis 2017 dans le giron de la revue *Alternatives économiques*, est particulièrement représentatif. Il propose un journalisme d'information présenté sous forme graphique, selon son propre programme. Se côtoient donc dans ses pages : « infographie, illustration, bande dessinée, dessin de presse, roman-photo... tous les registres des arts graphiques ». L'idée sous jacente est de bousculer le format habituel de l'article du texte vers l'image, en misant le langage visuel : la « datavisualisation » et la « narrativisation » de l'information, ce en quoi le roman-photo a un rôle à jouer. Il semble, en effet, que le format du roman-photo soit pertinent pour mettre en perspective les images de presses, dans une version plus narrative.

Roman-photoreportages

Entre 2017 et 2019, trois ouvrages d'un genre bien particulier ont fait leur entrée dans le champ éditorial. *L'illusion Nationale*, *Les racines de la colère* et *La fissure* ont tous trois pour point commun de revisiter le genre du photo-reportage.

Fruits d'enquêtes de terrain au long cours, ces romans-photos ont été pensés, en première intention sous forme de photo-reportage classique mais, parce que la séquence offre une latitude expressive plus large que la simple série d'images, ils ont été adaptés en romans-photos.

Le photographe Vincent Jarrousseau est l'auteur de deux de ces romans-photoreportages, ou romans-photos documentaires, comme il les nomme lui-même (parce que dans ce cas « tout est

¹¹⁵ article « Mook », Wikipédia, dernière modification le 7 mars 2020, consultable à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mook_\(presse\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mook_(presse))

vrai ») : *L'illusion Nationale*¹¹⁶ et *Les racines de la colère*¹¹⁷ paru tous deux aux Éditions Les Arènes. L'hebdomadaire *L'obs* et la revue *XXI* ont également publié des extraits de ces travaux. Ces romans-photoreportages représentent un travail de documentation titanesque, qui s'est étalé sur près de deux ans pendant lesquels il leur a fallu écrier près de 25 000 images pour en sélectionner près de 700 avant même d'entreprendre le travail de l'image et de la mise en page.

Jarousseau confie dans un entretien pour *Photo Doc.*, avoir été aiguillé vers la forme photoromanesque par les directeurs des *mooks* de reportages journalistiques *XXI* et *6mois*, intéressé par le potentiel du média. Il explique également son choix ainsi : le roman-photo est plus juste « à restituer la parole, à travailler sur la mémoire vivante, sur le témoignage ».

Le roman-photo *La fissure*¹¹⁸ est issu d'une commande du quotidien espagnol *El Pais* (pour son supplément dominical *Semanal*) au duo multi-primé¹¹⁹ composé par le photographe Carlos Spottorno et le journaliste Guillermo Abril. L'enquête au long cours est constituée d'une série de reportages, aux confins de l'Europe (au niveau de postes frontières de Melilla aux confins de la Finlande, à Lampedusa), et traite, en première intention, de l'enjeu migratoire pour l'Europe et de la sordide réalité du parcours de personnes réfugiées. Après 3 années d'enquête, 25 000 photographies et 15 carnets de notes, le duo livre son reportage au périodique ; la première exploitation de ce travail est rendue sous forme de plusieurs séries d'images publiées sous forme de feuilleton. Mais Carlos Spottorno décide d'offrir un autre débouché à ce portrait de l'Europe en crise dont, à ces dires, le constat doit être diffusé au plus grand nombre. Pour cette adaptation, l'auteur exclut rapidement le livre de photographie et se tourne vers ce qu'il appelle la bande dessinée photographique (mais qui relève en réalité du roman-photo), comme il le confie lors de l'entretien qu'il donne lors de son interview pour la chaîne Youtube *Entrecase*¹²⁰. Une orientation guidée par deux critères : le marché du livre de photo est un marché de niche or il veut permettre le plus large rayonnement à son ouvrage, ce que lui permet le marché de la bande dessinée. D'autre part, le photographe décrit comment la narration lui permet de déployer son message avec force et ainsi de donner toute leur valeur aux témoignages (celui des auteurs eux-mêmes et de toutes les personnes interviewées : réfugiés, gardes frontières, etc.). Ce que le roman-photo permet en définitive à

¹¹⁶ Vincent Jarousseau et Valérie Igounet, *L'illusion Nationale*, Édition Les Arènes, février 2017

¹¹⁷ Vincent Jarousseau, *Les racines de la colère*, Édition Les Arènes, mars 2019

¹¹⁸ Carlos Spottorno et Guillermo Abril, *La fissure*, Édition Gallimard, collection Bande dessinée, avril 2017

¹¹⁹ Ils ont notamment obtenu, en 2015, le World Press Photo

¹²⁰ Emmanuelle Klein, *Entrecase*, chaîne Youtube Entrecase, accessible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=pHWLGwpDvYI>

Spottorno c'est, par la conjugaison de plusieurs « petites histoires », éparées, reconstituer la trame d'un ébranlement profond, celui de la « grande histoire » Européenne.

Carlos Spottorno est depuis, l'auteur d'autres romans-photoreportages, visuellement tout aussi aboutis, (on reconnaît d'ailleurs « la patte » graphique de *La fissure*), pour le compte du magazine allemand *Süddeutsche Zeitung Magazin* ou encore une fois le supplément de *El Pais*. Preuve que le roman-photoreportage... a fait ses preuves.

De ce nouveau filon du roman-photo documentaire, on retiendra qu'il offre l'avantage de rendre possible une exploitation multiple (presse et édition) d'un même travail, ce qui, en regard de l'investissement financier et temporel requis semble être une des conditions minimales d'exploitation.

· d · *Sur la « toile »*

Enfin, à la marge des marges, à la dérive dans les arcanes de l'espace cybernétique, coexistent, de manière disparate, quelques romans-photos, sans que ne se tissent de lien entre les uns et les autres (ils ne forment pas une mouvance, les auteurs ne se connaissent probablement pas). Des travaux qui sont l'œuvre de passionnés, de touches à tout, de bricoleurs iconoclastes, sont de toutes les expressions du média, celles qui jouissent probablement de plus de liberté (sans doute parce qu'il n'y a aucune autre finalité que leur création même : pas de public à capter ou d'éditeur à séduire). Quelques exemples glanés ici ou là (il est fort probable qu'un bon nombre d'entre-eux soit passé sous les radars et reste encore à débusquer) révéleront la richesse en potentiel du média : *Airhole*, les aventures de l'agent secret *Airhole*¹²¹, un exemple de détournement du roman-photo historique, *Night Zero*¹²² ou le roman-photo *made in USA* de genre post-apocalyptique et gore, le *webcomic A Softer World*¹²³ publié sous forme de *strip* sur la page de blog ou sur l'application éponyme (selon le même modèle que les romans-photos du danois Ype Driessen qui publie ses *strips* à un rythme hebdomadaire sur sa page de blog), *Aliens loves Predator*¹²⁴ et son genre de billet de blog parodique, ou enfin, le très « fait maison » *My chocolate*¹²⁵ un roman-photo réalisé à l'aide de *Lego*.

¹²¹ Troudair, *Airhole*, blog, accessible à l'adresse : <http://troudair.free.fr/airhole.html>

¹²² Forest Gibson et Anthony van Winkle, *Night Zero*, accessible à l'adresse : <http://www.nightzero.com/index.php?>

¹²³ Anonyme, *A Softer World*, blog, accessible à l'adresse : <http://www.asofterworld.com/>

¹²⁴ Bernie Hou., *Aliens loves Predator*, blog, accessible à l'adresse : <http://alienlovespredator.com/>

¹²⁵ My Chocolate, *European Kiss*, blog, accessible à l'adresse : <https://mychocolate.blog/2018/03/31/european-kiss/>

Ces romans-photos ne relèvent-ils pas d'une pratique artisanale, « fanzinesque » que le média n'a jamais connu (contrairement à la bande dessinée) ? Un passage obligé qui fait peut-être défaut au roman-photo : dégagés de toute contrainte, les artistes se trouvent plus libres de tester, de repousser les limites et donc, de faire évoluer le média.

Quelle conclusion tirer de ce panorama ?

Premièrement, le roman-photo historique existe encore et, preuve d'un certain retour en grâce, les reprises du roman-photo sentimental se multiplient. Cette fois, non pas pour le moquer mais, pour lui rendre hommage. À titre d'exemple on citera, la bande dessinée de FabCaro, *L'amour c'est d'aimer*, le clip *Erreur 404*, réalisé par Olivier Patté pour le groupe pop L'impératrice qui reprend, dans un agencement syncopé des captures de planches de roman-photo pour les mettre en animation, ou encore, La série *Vasistas* de Lia Rochas Paris dont nous avons déjà parlé.

Cependant, une voie semble émerger clairement : celle du rapprochement du roman-photo avec le journalisme (peut-être la conséquence d'un essoufflement du format traditionnel de la presse d'information qui se cherche une nouvelle apparence ?), assiste-t-on ici, à l'affermissement d'un nouveau genre de roman-photo ?

Enfin, contrairement au roman-photo sentimental, sa version contemporaine semble se destiner à un public plus restreint, qui est en mesure de consommer des biens culturels (les prix correspondent à minima à ceux qui sont en vigueur dans le secteur de la bande dessinée¹²⁶) et qui est dit à « capital culturel élevé » ; ce changement de lectorat semble témoigner d'un redémarrage du roman-photo sur des bases nouvelles.

¹²⁶ L'illusion Nationale et Les racines de la colère : 22 €, La Fissure : 25 €, 286 jours : 36 €, Comme un roman-photo : 29 €

II · Le propre du roman-photo

Il faut revenir sur la notion de « média », dont l'utilisation qui a été faite jusqu'ici a pu étonner voire aller à l'encontre de celle du lecteur (sans doute parce qu'il n'y a pas de définition univoque du terme). Si au cours de ce mémoire, le roman-photo est décrit comme un média, et non en tant que genre comme le veut la dénomination usuelle, c'est parce que je me suis rangée à l'acceptation du terme proposée par André Gaudreault et Philippe Marion dans leur article « Un média naît toujours deux fois »¹²⁷, suivie par Jan Baetens dans ses études du roman-photo.

Ainsi, un média relèverait de la conjonction de plusieurs éléments : « le contenu véhiculé (...) les signes matériels qui le composent (...). Enfin, l'organisation de ces signes sur un support particulier »¹²⁸. Ainsi, dans l'ordre, le roman-photo, traditionnel du moins (et comme point de départ de la réflexion), doit sa nature de média autonome (ou pas, la question reste à poser) à la combinaison d'histoires sentimentales « à l'eau de rose », relatées par l'intercession d'images photographiques (et de texte) agencées de manière séquentielle et imprimées sur des magazines (du secteur de la presse féminine)... cela étant dit nous comprenons bien que cela ne fonctionne pas réellement puisque comme nous l'avons vu dans la première partie, les tentatives ultérieures, celles de Plissart et Peeters par exemple, ne conviennent pas à cette description (qui est simplement la description d'une des expressions du roman-photo : le genre sentimental, et qui reviendrait à assimiler la partie pour le tout). Il faut donc prendre en compte la nuance, apportée par Gaudreault et Marion dans leur article « Un média naît toujours deux fois », que les médias sont des « entités capables d'intégrer sans relâche des transformations – de la différence – sans rompre avec ce qu'ils sont en eux-mêmes »¹²⁹, mieux, les auteurs en font une condition de la bonne santé du média au risque, sinon, de « se scléroser, de se dissoudre et de mourir »¹³⁰. Or, des ruptures, nous en avons évoquées plusieurs, dans la première partie de ce mémoire.

Il faut ajouter à cette tentative de circonscrire la notion, que l'existence d'une organisation économique chargée de produire et de diffuser est une condition *sine qua non* du caractère

¹²⁷ André Gaudreault et Philippe Marion, *op. cit.*

¹²⁸ Jan Baetens, « Le roman-photo : un média singulier, média au singulier ? », *Société & Représentation*, avril 2000, pp. 51-60

¹²⁹ André Gaudreault et Philippe Marion, *op. cit.*

¹³⁰ *ibid.*

médiatique de toute production culturelle. Et c'est cette définition qui tiendra lieu de trame pour l'enquête de cette seconde partie, voulue comme un approfondissement de la nature médiale du roman-photo.

1 · Le formalisme du roman-photo

Il sera ici question de définir le roman-photo en étudiant ses « paramètres ». Cette approche s'appuiera donc sur l'étude des signes et de leur arrangement, puis sur ce que narrer veut dire pour le média avant de s'attarder sur les différents supports du roman-photo.

· a · *Les signes du roman-photo*

Dans les romans-photos sont mis en relation, d'une manière innovante, les mots et les images photographiques. Il sera question ici de comprendre la nature même des signes du roman-photo. Et si, texte et image sont mis en regard, il faudra également définir la nature et l'étendue de leurs rapports, qui dépasse celle de la simple illustration et dont le gradient évolue au fil des propositions photoromanesques.

L'image photographique

La nature de sa substance iconique est ce qui distingue, en grande partie, le roman-photo de la bande dessinée et cette nature aura des conséquences, de plusieurs ordres, sur l'éventail de ce que le roman-photo peut dire, sur la manière dont il peut le dire et, également, sur la mécanique de production des romans-photos.

Ainsi, l'image du roman-photo est une image photographique (et non dessinée comme pour la bande dessinée) et la toute première (en terme d'importance) des implications qu'engendre cette nature photographique est le lien de dépendance au réel, au monde, du roman-photo. À la différence du dessinateur de bande dessinée qui n'a pour limite que sa capacité à imaginer et à retranscrire graphiquement le fruit de son imagination, le roman-photo est limité, lui, à ce qu'il est possible de mettre en scène et de jouer, du moins, si l'on excepte le recours aux images de synthèse (comme c'est le cas de façon généralisée dans le cinéma actuel sans que cela remette en cause la nature cinématographique de ces productions, du moins c'est une histoire de mesure). Selon Philippe Sohet, cet « attachement au réel » a eu pour conséquence de restreindre les « champs thématiques (science-fiction, *péplums* guerriers et reconstitutions historiques deviennent moins aisément accessibles) mais aussi la dominance du registre de l'expression réaliste (sur les possibilités du fantastique ou de l'onirique, par exemple) »¹³¹. Là encore, la remarque est vraie, si et seulement si

¹³¹ Philippe Sohet, *Images du récit*, Presses de l'université du Québec, 2007, p. 196

on fait abstraction de la possibilité nouvelle que sont les images de synthèse, qui ne remettent pour le moment pas en cause le lien entre la photographie et le réel, dont elle atteste, dont elle est l'indice¹³². Une indissolubilité qui pèse lourd sur le roman-photo qui se voit contraint à une obligation de réalisme dont, *a contrario*, se départit totalement la bande dessinée. C'est par ailleurs ce réalisme qui a fait le succès des romans-photos traditionnels, en ce qu'il permet à ses lectrices de se projeter dans l'histoire tout en injectant à cette projection un certain exotisme.

Une seconde limite à l'expression du roman-photo tient, non plus aux restrictions que les lois physiques du réel imposent au photographe mais, cette fois, à la technologie photographique, qui dicte les possibles. L'image photographique joue d'un éventail de possibles, dont suit une liste non exhaustive ; d'ailleurs les différents genres de roman-photo n'usent pas de la même manière de ces possibles photographiques, qui sont, entre-autres choses l'objet des prospectives du « Nouveau roman-photo ». C'est donc une grammaire de l'image photographique qui s'est constituée, image photographique que l'on peut donc reconnaître comme un langage en soi (cette grammaire pourra constituer une première grille d'analyse des romans-photos). En premier lieu, le travail sur l'esthétique de l'image : grâce à la sur ou à la sous exposition, au jeu de contraste, par l'utilisation de la couleur ou de la bi-chromie, par le jeu de saturation et de modification des couleurs, de profondeur de champ (qui aura pour conséquence de produire une image dont tous les champs sont nets ou au contraire par réduction de la profondeur de champ de produire un effet de « floutage »), etc. L'image peut également être regardée au prisme du travail sur sa géométrie : de son agrandissement, au travail de découpage et de recadrage de la photo... La notion de perspective qui découle de la position de la caméra par rapport à l'objet de la photographie, se décline donc en plongée, contre-plongée, prise de vue frontale et chacune de ces options engendre un rapport au sujet spécifique. Enfin, le travail de post-production de l'image : par le jeu de collage, découpage et recollage, par la superposition des photographies, par la modification par ajout ou suppression d'éléments de l'image, etc. Ces critères de lecture de l'écriture photographique dans le roman-photo reposent sur le travail universitaire de Marion Peter¹³³. Un travail qui révèle que, bien que la nature photographique de l'icône dans le roman-photo restreigne les possibilités d'expression du média (relativement à celles de la bande dessinée), il n'en demeure pas moins que le roman-photo peut se ressaisir d'une vaste arithmétique, et qu'il n'est donc pas tant entravé dans sa capacité expressive.

¹³² Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p. 109

¹³³ Manon Peter, *Le roman-photo définition d'un genre*, mémoire de maîtrise en sciences de l'information sous la direction de Yves Jeanneret, université Charles de Gaules, Lille, septembre 1999

L'expressivité de l'image photographique a été assez peu explorée dans le cadre des productions photomanesques alors que, par ailleurs, le domaine de la photographie (dans ses pratiques artistiques et journalistiques) ne semble pas se lasser de se renouveler ; on peut regretter cet état de fait. Il suffit de songer à la diversité stylistique, esthétique de l'image de bande dessinée pour mesurer le manque de diversité dans le champ des romans-photos.

Le langagier

Le texte est l'autre signe du roman-photo, on le retrouve sous plusieurs formes : manuscrite ou, plus généralement, mécanique. Plus généralement, parce qu'il y a une sorte de contre indication à ce qu'il soit fait usage d'une typographie manuelle, puisque, contrairement à la bande dessinée dans laquelle l'image et le texte sont de même nature et recouvrent une indissoluble unité (c'est-à-dire, dessinée), dans le roman-photo la juxtaposition de l'image chimique de la photographie (bien que aujourd'hui la photographie numérique change la nature originelle de l'image) et du caractère dessiné du texte semble contre-nature. Conséquemment, il semble plus cohérent d'opter pour une typographie mécanique. « Il y a (...) rupture, hétérogénéité dans les matériaux d'expression » dès lors, « la pratique traditionnelle du photo-roman tend à réduire au minimum l'irruption de cette matière imprimée sur le matériau photographique »¹³⁴, le lettrage est perçu comme intrusif, il est un signal artificiel qui parasite la photographie.

Ce choix influera nécessairement sur la réception du texte, les typographies mécanisées emportant avec elles un caractère plus impersonnel et neutre, répétitif et monotone, mais aussi plus universel et propice à des expérimentations typographiques ; impropre à insuffler de l'émotion (comme c'est le cas pour la manuscrite) mais sujette à expérimentations pourvoyeuses de sens, la lettre mécanique n'est donc pas dépourvue d'expressivité. Ainsi, le lettrage du roman-photo a, en potentiel, cette capacité à accompagner le sens des images, quelle que soit la valeur de cet enrichissement (contradiction, redondance, décalage, etc.).

D'ailleurs le caractère mécanique de la typographie et la dimension reproductible qu'il sous-entend semble bien s'accorder, symboliquement au moins, avec le « consommable » qu'est le roman-photo (traditionnel du moins). Le texte mécanique est, en outre, plus pratique et rapide à mettre en œuvre ce qui a probablement été un avantage dans l'exploitation commerciale du « roman-photo de magazines » qui jouaient sur une fabrication rapide, sur une mécanique huilée.

¹³⁴ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 197

Le réalisateur de roman-photo peut choisir de jouer sur la casse du lettrage (en grande cape ou en bas de casse, en normal, italique ou en gras), sur sa taille par rapport à l'image, sur sa position (dans le phylactère ou sans cadre, dans la case ou dans l'espace interstitiel) et, enfin, sur le format et la taille du bloc de texte.

Depuis les années 80 et le tournant informatique « la lettre est en quelque sorte dématérialisée »¹³⁵, elle peut être renvoyée à la valeur de l'image photographique, elle peut être convertie, pixellisée, et indexée à l'unité de base de l'image numérique. La numérisation de la lettre est de nature à stimuler son usage en la rendant très aisément modifiable (grâce aux logiciels de retouche d'image), elle s'ouvre alors un nouveau champ de possibles. La numérisation de la lettre permet de conférer couleur, texture et forme (dans le sens où la typographie peut échapper à sa propre règle), elle permet de rendre la lettre photographique. On pourrait repenser le recours à l'onomatopée (c'est à dire, lorsque le texte parachève le rapprochement avec l'image et se fait iconique), non plus de manière dessinée par modification directe de l'image et ainsi, comme c'est le cas dans la bande dessinée permettre que « le texte, souvent, dise autant par sa taille, sa forme, sa position dans l'image que par son contenu »¹³⁶, rendre la typographie photographique : soit une incorporation du texte dans la texture de l'image, la ramener à la même nature par effet de superposition, de fusion ou d'extrusion.

Enfin, le texte des romans-photos reprend plusieurs registres : le dialogue, le monologue (ou voix intérieure), le descriptif... C'est justement ce dernier registre qui se fait problématique puisque « une narration "trop littéraire" réduit la photographie à un rôle purement illustratif »¹³⁷ et l'éloigne du photoromanesque.

De l'importance du trait d'union dans le roman-photo

Le média photo-romanesque installe donc une indéfectible solidarité du texte et de l'image. Comprendons par là que l'image ne saurait être lue pour elle-même sans l'apport du texte, elle serait insuffisante à elle seule à donner le signifié complet ; et l'inverse n'en est pas moins vrai, le texte, isolé de l'image, est en défaut de sens. Pourtant, au delà de ce lien qui ne peut tenir « de la simple juxtaposition (...) il est sans doute plus approprié de désigner comme un phénomène

¹³⁵ Jadette Laliberté, *Formes typographiques: historique, anatomie, classification*, Presses de l'Université Laval, août 2004, consultable en ligne : <https://books.google.fr/books?id=QGxcLFFQLXMC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

¹³⁶ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. Champs arts, 2003

¹³⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p 114

d'«interpénétration»¹³⁸, il s'agira donc de comprendre la nature ou, plus justement, les natures, de leurs réciprocitys. C'est ce champ exploratoire qu'ont arpenté le duo formé par la photographe Marie Françoise Plissart et le scénariste Benoît Peeters, au travers de cinq romans-photos : *Fugues*, *Droit de regard*, *Prague* et *Le mauvais œil*¹³⁹ ; chacun de ces ouvrages met en jeu, en question plus exactement, une typologie de rapport entre textes et images. Ils serviront d'illustration et les travaux de Philippe Sohet dans son ouvrage *Images du récit* et seront le support de l'inventaire qui suit.

Dans le cas des deux postures qui suivent, le roman-photo paraphrase la bande dessinée, dans un cas comme dans l'autre, le résultat tient de l'hybride ni tout à fait un média, ni tout à fait l'autre. La « stratégie d'insertion » est comparable à celle en vigueur dans la bande dessinée : le texte manuscrit prend place dans les phylactères qui prennent des « contours signifiants ». Le texte est essentiellement la place du dialogue et son aspect manuscrit accentue la différence de nature entre mot et image et produit un effet de caricature.

Comme en réaction à la précédente observation certains auteurs opèrent un renversement par « stratégie de l'altération » qui consiste à utiliser la photographie comme source à partir de laquelle reconstituer le dessin. Jean-Claude Claeys est coutumier de la pratique, comme dans *Lüger et Paix*¹⁴⁰, ses dessins sont d'un réalisme qui les rend parfois difficilement discernables d'une photographie (en résulte aussi qu'ils ont le même caractère figé qui est reproché aux images du roman-photo). Mais celui qui excelle dans le travail de brouillage de la nature de l'image, entre dessin et photographie, est Jean Teulé, qui « d'album en album aura mis au point un style unique (...) à force de jouer sur les collages, les sous ou surexpositions, les passages au trichlore, les tirages photocopiés ou par ordinateur, les ajouts de trames, de couleurs, de traits graphiques, l'image acquiert un statut indéfini »¹⁴¹.

Dans une autre perspective, celle du « roman-photo d'art et d'essai » selon la dénomination proposée par Jan Baetens qui explore d'autres tactiques.

La « stratégie esthétique » s'illustre dans le roman-photo *Fugues* de Plissart et Peeters. Bien que les modalités d'insertion du texte sont plurielles (dans un souci de cohérence avec le mode du récit : direct, narratif, dialogue, etc.) le trait marquant de l'ouvrage est la forte domination de l'image et ainsi le retrait du texte, qui n'en demeure pas moins présent et qui est pensé en tant que forme. Tout autant que les images travaillées par variation de leur format, de leur plan et de leur point de vue, le

¹³⁸ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 196

¹³⁹ Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters, Éditions de Minuit, respectivement : 1983, 1985, 1985 et 1986

¹⁴⁰ Jean-Claude Claeys et Richard D. Nolane, *Lüger et Paix*, Les Humanoïdes associés, 1987

¹⁴¹ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 201

texte entre également dans ce jeu formel, le jeu de géométrie et de composition des images dans l'espace de la planche (et également entre les planches en regard). *Droit de regards* explore ainsi, avant tout, la recherche formelle de la mise en page.

La « stratégie d'éviction » est adoptée dans *Droits de regards*, un récit séquentiel certes, mais dont le texte est évincé, qui déploie sa narration avec le seul recours au photographique. Le binôme du scénariste et de la réalisatrice du roman-photo, pousse l'icône photographique dans ses retranchements : est-il, à lui seul, capable de prendre en charge la trame narrative ? Jacques Derrida fait l'exégèse de l'œuvre (le texte tient lieu de postface) et détaille comment, se passant de mots, les auteurs articulent les images de manière linguistique, par de procédés de « métaphores visuelles »¹⁴² (la reprise des figures de style, que l'on ne détaillera pas ici, mais qui peuvent s'apparenter à la forme visuelle de la métaphore, du palindrome, de la mise en abîme, etc.), l'aboutissement ou l'exacerbation du photo-romanesque impose, c'est en tout cas une hypothèse, que le travail de l'image s'apparente à celui du mot. Le travail littéraire se porte sur trois niveaux d'écriture, qui s'articulent en cohérence et en réciprocity, à commencer par l'organisation de l'ouvrage (dont la structure architectonique est basée sur un nœud central et se déploie, de part et d'autre, en miroir), puis par le soin apporté à la composition de la planche (pareillement ce travail de mise en page, de la géométrie de chaque planche suit une logique voulue pour apporter une sur-couche de sens à la narration), enfin, par le travail de l'esthétique de l'image. À titre d'exemple : à quelques planches d'intervalle, des photographies, traitées de manière identique, se font écho les unes aux autres (par des jeux de surexposition et sous-exposition ou encore un travail de mises en scène inversées, par le travail sur la composition des images qui se répondent, par le recours à des thématiques récurrentes, etc.). Philippe Sohet conclut à « un contrôle total sur les éléments »¹⁴³ photographiques qui composent le roman-photo.

La « stratégie d'alternance », exploitée dans *Pragues*, suppose que texte et image « voisinent mais sans s'imbriquer »¹⁴⁴, il en résulte que l'ouvrage s'apparente plutôt à un roman illustré. En effet, ici, le texte acquiert une certaine autonomie et n'a pas besoin de l'image pour former un tout cohérent. Cependant, l'inverse n'est pas vraie, puisque cette dernière ne sait exister indépendamment du texte. Philippe Sohet propose comme aboutissement de la stratégie d'alternance, *La mémoire des scorpions*¹⁴⁵, ouvrage construit dans un va-et-vient entre les deux registres qui alternativement

¹⁴² Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 203

¹⁴³ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 204

¹⁴⁴ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 205

¹⁴⁵ Christian Bruel et Xavier Lambours, *La mémoire des scorpions*, Éditions Gallimard, collection Gallimard jeunesse, 1991

prennent en charge le récit. Ici, aucune réciprocité ne s'installe entre texte et image, la narration s'incarne, seulement, indifféremment en mots ou en images.

Dans le cas de la « stratégie d'opposition », le texte et l'image cohabitent dans la planche. *Mauvais œil* adopte la méthode : le texte cette fois se voit attribuer une portion de la planche équivalente à celle de l'image, disposé hors de l'image, dans un cadre (tout comme l'image), il acquiert donc un statut d'équivalence. Cependant mot et image ne sont pas en présence pour se servir l'un l'autre mais acquièrent une certaine autonomie (ici, contrairement à *Droit de regards*, l'image est autonome tout autant que le texte) et parfois se contrarient voire se contredisent.

Dans la « stratégie d'incorporation » le texte n'est plus en ajout de la photographie mais il est incorporé à la photographique. C'est ainsi la nature du texte qui sera « pervertie » : le texte devient image, il n'est plus présent que sous forme de photographie ou « traces d'écritures diverses : billets manuscrits, extraits de journaux personnels, pages imprimées d'un livre, notice (...) calendriers »¹⁴⁶ détaille Philippe Sohet, il précise en note de bas de page que cette incorporation est poussée jusqu'au bout et vaut également pour d'autres formes de langage que sont les formes picturales ou musicales.

Ainsi, quoiqu'il en soit, le roman-photo ne s'affranchit jamais de sa dimension linguistique : soit parce qu'elle entre dans le jeu de rapports avec l'image (quelle qu'en soit la forme, y compris même lorsque le mot appartient au décor de l'image et qu'il est capturé par la photographie), soit parce, même si absent du roman-photo à proprement parler, il est présent sous forme de paratexte, ou encore parce que, dans tous les cas, un scénario précède la réalisation du roman-photo et comme le dit Jan Baetens, « cette narration visuelle dépend toujours d'un récit antérieur dont la nature verbale »¹⁴⁷ insuffle sa logique littéraire.

· *b* · **Le fond et la forme**

« *L'essentiel est de lier* »¹⁴⁸

Une certaine vision de l'essence photographique, qui a longtemps fait foi dans la pratique du média, repose sur la notion d'instant (nous y reviendrons plus tard dans ce mémoire, lorsque nous éclaircirons les raisons du manque de reconnaissance du média), une vision à laquelle semble

¹⁴⁶ Philippe Sohet, *op. cit.*, p. 209

¹⁴⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op.cit.*, p. 158

¹⁴⁸ *ibid.*

contrevenir le photo-romanesque qui, lui, joue sur la durée, sur le rythme et son architecture. Ce qui lui vaut d'ailleurs une certaine similitude avec la bande dessinée.

La photographie, à première vue, ne possède pas de profondeur temporelle, elle correspond à la fixation d'un instant prélevé hors de la chaîne du temps, c'est son agencement avec une autre photo qui va produire, par suggestion, une orientation temporelle ; en réalité, la « temporalisation » d'une œuvre ne trouve son aboutissement que dans un dispositif séquentiel.

Comme nous l'avons vu, la pratique séquentielle remonte aux travaux de Marrey et Muybridge, mais n'a acquis de légitimité dans le champ de la photographie qu'avec l'avènement de la pratique photo-journalistique dans laquelle « la dimension chronologique (se) trouve valorisée et sert le compte-rendu des étapes consécutives d'un fait ou d'un événement, dont le photographe devient le narrateur. »¹⁴⁹. Une mise en forme que reprend à son compte la séquence journalistique (les photos se multiplient et entretiennent des rapports temporels entre elles, elles relatent les étapes d'un événement et attestent par là même de sa véracité) qui devient ainsi une forme courante dans l'entre-deux guerres. Pourtant c'est plutôt le roman-dessiné qui, par mimétisme, ouvre réellement la voie à la définition du roman-photo.

Ainsi la mécanique du roman-photo va reposer sur une séquence, rythmée, qui prenant appui sur le temps réel (soit un temps linéaire), produit un temps discontinu, un temps elliptique, ou encore une démultiplication de l'instant voire même une non conformité avec les lois du temps réel (et cette dernière voie a été explorée dans les « nouveaux romans-photos »). La « figuration de la durée à laquelle atteint la séquence »¹⁵⁰ répond à la fixité des images et parvient à leur échapper. Le travail de la séquence est un travail de dé-construction puis de re-construction du temps et d'une chaîne causale. Ces images juxtaposées seront organisées dans l'espace (l'espace comme équivalent au temps) en deux dimensions de la page et en trois dimensions du livre (la troisième dimension n'a que bien peu été exploitée comme nous le verrons plus loin). Classiquement la lecture du roman-photo est similaire à la lecture d'un texte : elle débute en haut à gauche, pour finir dans le coin inférieur droit de la page (en tout cas dans le sens de lecture et d'écriture occidentale du narratif) ; bien entendu, les parcours possibles dans la planche sont loin de se limiter à ce schéma de base, il échoit au scénariste d'explorer toutes les possibilités d'ordre et de rythme.

La séquence repose donc sur une illusion de continuité (ce qu'on peut aussi appeler lien causal entre deux images) qui se loge, de manière paradoxale, en creux, dans le vide laissé entre deux images,

¹⁴⁹ Danielle Leenaerts, *op. cit.*

¹⁵⁰ *ibid.*

dans l'interstice, dans le blanc ; ce recours à l'omission fait, comme nous le verrons dans la partie suivante, appel au travail de reconstitution du lecteur.

Serge Saint-Michel propose que les pièces de la chaîne n'ont pas toute le même statut, la même fonction, en tout cas, dans le roman-photo traditionnel dans lequel l'auteur relève l'existence de deux types d'images : les images fonctionnelles (ou les éléments clefs, nécessaires à la compréhension de l'intrigue) et les images de soutien (qui sont porteuses d'indices annexes).

Jan Baetens propose un autre artifice, celui de l'« image-séquence »¹⁵¹. Une image qui, à elle seule, se joue de la fixité de la photographie, qui parvient à donner l'illusion d'un mouvement, qu'il soit spatial (par sur-impression ou introduction de morceaux d'un espace second dans la photographie¹⁵²) ou temporel (un « dédoublement » qui s'exprime par sur-impressions de photos référant à une pluralité de temps, ou encore, par recours au flouté qui inscrit l'idée d'une dynamique dans l'image), ou, enfin, suggestion d'un hors champ (comme c'est en réalité le cas de n'importe quelle photographie).

Et c'est donc dans la discontinuité des instants prélevés au réel, par le truchement de l'ellipse, que se recrée pourtant une apparence de continuité, que se charpente un fil narratif.

Dès lors, la notion de montage se comprend comme pour le cinéma comme une composition reconstituant une idée du temps. Notons cependant que, contrairement au cinéma, le roman-photo, installe une simultanéité de tous les instants, dans le cadre de la planche ; le lecteur a la possibilité de naviguer temporellement et spatialement dans la narration.

« Une autre façon de raconter »¹⁵³

Un roman-photo, et c'est un lieu commun, c'est une histoire, qu'elle colle ou prenne ses distances avec toute forme de réalisme. Pour dénicher les sources de la narration il faut examiner le premier chaînon du roman-photo, sa plus petite unité : la photographie. À première vue, l'image photographique est une simple capture analogique du réel et ne produit pas, à elle-seule, de discours. L'universitaire Marion Colas-Blaise¹⁵⁴ propose que, pour contourner cette écueil descriptif qu'a semble-t-il, en essence, la photographie, il suffirait qu'il soit donné à voir une forme d'« instantanéité » (notion théorisée par le groupe μ) qui procède d'une sorte de résumé ou de

¹⁵¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., p 192

¹⁵² par exemple une photo dans la photo comme dans *Droit de regard*

¹⁵³ John Berger (narration) et Jean Mohr (photographie), Éditions Maspero, 1981

¹⁵⁴ Marion Colas-Blaise, « Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? », *Pratiques*, 181-182, 2019, consultable à l'adresse : <http://journals.openedition.org/pratiques/6097>

condensé du phénomène. Marion Colas-Braise suggère que pour sortir de ce prisme, on peut envisager que l'histoire portée par l'image émerge de l'interprétation, subjective nécessairement, du spectateur qui rétablit « une cohésion et une cohérence narratives, en restituant une "histoire", une intrigue »¹⁵⁵ à la captation. Ainsi le spectateur reconstitue « deux continuités, projectives et rétrospectives » basées sur ses connaissances et son expérience, en projetant sur l'image une couche interprétative ; l'image est donc dépendante de sa réception et de la subjectivité du receveur.

Si on accède à un embryon d'histoire, sous l'effet conjugué de la suggestion opérée par l'image et du travail d'interprétation effectué par le lecteur, on n'atteint pour autant pas une forme de récit accompli. Et le texte n'est pas encore dans l'équation ; lui qui aura pour rôle de suturer tout à fait le lien causal entre deux images, par effet de confirmation ou d'invalidation de l'interprétation du lecteur.

Toute narration suppose des personnages, des lieux (et un contexte plus large), une intrigue et une temporalité comme nous l'avons vu. Il se trouve que l'exploitation du roman-photo dans son genre traditionnel, ou sentimental, reposait et repose toujours sur une certaine norme. Une formule faite de structures narratives récurrentes (intrigue à rebondissements et dénouement heureux), de topiques (amour, passion, séduction, abandon, fatalité, drame, rupture, trahison, violence adultère, etc.), de personnages stéréotypés (le bon et le méchant, les archétypes de personnages féminins et masculins) comme les décrit l'universitaire Alexandra Koeniguer¹⁵⁶. Cependant cette dernière pondère, car si le genre traditionnel du roman-photo s'est complu dans une forme de routine, cela ne l'a pas empêché de se renouveler, de déplacer les curseurs. Une modernisation par petites touches : « dès lors qu'une majorité de règles est respectée, il est même possible de faire entrer dans le jeu, des nouveautés. Cette possibilité, aussi fine soit-elle, offre au roman-photo, une perspective de renouvellement (...) ont constitué une charte photoromanesque plus riche et plus souple »¹⁵⁷. C'est vrai du moins si l'on laisse de côté le formalisme, puisqu'il faudra attendre les travaux que lui ont consacré Plissart et Peeters pour que de véritables innovations ne soient notables et « à l'origine de cette démarche, se trouve la volonté de mettre en cause les figures imposées de la narration, et surtout la relation de cette dernière avec le réalisme »¹⁵⁸, des aspirations qui coïncident avec celles des romanciers du Nouveau Roman.

¹⁵⁵ *ibid.*

¹⁵⁶ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*

¹⁵⁷ *ibid.*

¹⁵⁸ *ibid.*

Ainsi, globalement, on retrouve dans le champ du roman-photo deux types de narration, le premier historique, collant au réel et dont la finalité est de servir une histoire, quand le second, cherche à contourner ce réel et à mettre en place un formalisme renouvelé accompagnant ainsi, les préoccupations littéraires du mouvement du Nouveau Roman.

· c · *Le médium du média*

Le roman-photo est, jusqu'à présent, un média du papier et on perdrait en intelligibilité à ne pas examiner les répercussions que son médium a eu sur lui. Le terme « médium » entendu comme étant « le moyen par lequel est transmise une information »¹⁵⁹, ou son canal de diffusion : dans sa composante matérielle (soit le support) et dans sa composante institutionnelle (soit ici les secteurs de la presse et de l'édition). Nous examinerons également, la troisième voie qui s'ouvre aujourd'hui pour le média, permise par l'essor et la démocratisation des technologies numériques.

Le magazine

Le roman-photo naît, comme nous l'avons vu, dans l'après-guerre dans le giron de l'empire des frères Luca. Son berceau est donc le secteur de la presse, il trouvera sa place dans les magazines comme *Nous deux*, *Intimité*, *Confidences*, *Festival* (soit la « presse du cœur ») mais également dans la presse féminine de type *Femmes d'aujourd'hui*, *Madrigal* ou encore dans une toute autre formule : les *Télé-Poche*. Des parutions (à l'exception de *Télé-Poche*) qui ont ceci de commun qu'elles sont destinées à un lectorat féminin : le contenu thématique est, en conséquence, élaboré en fonction de ce que l'on supposait de leurs attentes (les thématiques sentimentales) ; Serge Saint-Michel questionne les répercussions qu'auraient pu avoir sur les romans-photos la publication dans d'autres types de presse... peut-être n'aurait-il pas connu ce formidable succès, sans doute aurait-il eu un autre destin ? Il souligne également que l'inclusion des romans-photos à presse féminine a imposé une cohabitation avec d'autres types de contenu (articles divers, publicités, etc.), « le roman-photo évolue dans des supports moins visuels que ceux ayant renoncé à en publier »¹⁶⁰. Cette cohabitation a imposé une harmonisation, une homogénéisation, des thématiques et a donné naissance au roman-photo sentimental. Ce sont donc des services réciproques entre un type de presse et le média photoromanesque qui a contribué à pérenniser ce dernier.

¹⁵⁹ Médium, Wikipédia, dernière modification : 24 mai 2020, consultable à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dium>

¹⁶⁰ Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p. 132

Le roman-photo n'existera pendant longtemps que par le médium du magazine et sa structure narrative en sera profondément affectée. Le roman-photo traditionnel a ainsi obéi à la logique de parution en vigueur dans le secteur des périodiques hebdomadaires. Le rythme de parution des magazines permet que s'installe une sorte de rendez-vous avec le lectorat (qui sera une des clefs du succès, un phénomène fait d'attentes récompensées qui va induire une adaptation du roman-photo vers une forme sérialisée adoptant le schéma narratif typique de ce genre de parutions : une histoire trame, qui se prolonge d'un numéro à l'autre au travers d'intrigues à plusieurs niveaux, un rebondissement puis d'un dénouement partiel en fin d'épisode qui appelle une inévitable suite... cette « narration segmentée »¹⁶¹, n'est pas propre au média, elle est également exploitée dans les séries télévisées. Cette suspension a cela de pratique qu'elle génère une attente de numéro en numéro qui sera un des facteurs, important, de la fidélisation du lectorat. Cette parution en série fera alors partie de l'identité du roman-photo traditionnel, mais, comme le relève Alexandra Koeniguer, elle crée également un impératif et modèle la narration : « il n'y a pas de stagnation possible, le lecteur attend quelque chose et doit l'obtenir chaque semaine, sans quoi, il pourrait ne pas avoir envie de poursuivre l'histoire »¹⁶².

Le roman-photo s'adapte également au format puis à la qualité de papier et d'impression (bien que celle-ci va croissante avec les progrès techniques) : les magazines se présentent sous forme d'un ensemble de feuillets pliés en deux et agrafés, la couverture est sensiblement plus épaisse mais n'est pas cartonnée, le magazine reste souple, léger, et pliable donc facilement transportable, de plus, il est peu onéreux à la fabrication et donc accessible à l'achat (son faible coût, son accessibilité, sera une des raisons du succès de celui qui était destiné à un lectorat populaire au pouvoir d'achat plutôt modeste)¹⁶³. L'organe de diffusion et distribution de la presse lui permet également d'être partout accessible sur le territoire, bien plus que s'il avait été vendu en librairie.

En résulte que le roman-photo est un consommable, voué à être lu puis jeté et c'est sans doute pour cette raison que, malgré son importante diffusion, peu de magazines sont parvenus jusqu'à nous. La modicité de l'ambition artistique semble être indexée sur son coût, c'est-à-dire, faible et peut-être est-ce là une des explications possibles au manque de considération des élites culturelles à son égard. Un roman-photo de magazine est voué à être bien vite remplacé par son suivant, dans un jeu de relai, il est voué à l'oubli. Jean-Claude Chirollet ajoute que certains

¹⁶¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, p.181

¹⁶² Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p. 43

¹⁶³ Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du photoroman*, Édilig, 1983, p. 25

magazines proposent le roman-photo sous forme de fascicule, dans l'idée qu'ils pourraient être détaché « probablement pour le conserver à vie, comme un livre de collection »¹⁶⁴... mais cela relève plutôt d'une sorte de paradoxe. Mais, peut-être, comme Alexandra Koeniguer en fait l'hypothèse, la mention « Roman-photo à détacher », n'est sans doute pas réellement là pour inviter à la conservation du fascicule mais plutôt en tant que gage de sa qualité.

Le livre

Pourtant et quand bien même si, d'un point de vue quantitatif, la presse a été le médium majeur du roman-photo, ce sera par le livre qu'il prendra un nouveau départ.

Nous l'avons vu dans l'étude généalogique, les premiers romans-photos à paraître en livre remontent à la première moitié des années 80 grâce à l'audace des éditions de Minuit et de l'éditeur Jérôme Lindon. Mais, avant tout, ce qui a rendu possible la rencontre du secteur éditorial et du média photoromanesque est le rapprochement entre les auteurs du Nouveau Roman et les auteurs du Nouveau Roman-photo (essentiellement donc, Plissart et Peeters). Le roman-photo s'incarne alors en livre, peut-être parce que les auteurs, l'un comme l'autre, recourent déjà, dans leurs pratiques diverses, au livre. Peut-être du fait de son affinité avec le Nouveau Roman qui ne saurait trouver d'autre support que le livre et peut-être aussi parce que c'est, comme nous venons de le dire, un éditeur qui acceptera de prendre le risque de présenter ces travaux au grand public, ce dont témoigne Benoît Peeters « les éditions de Minuit nous ont soutenus, en espérant que d'autres projets allaient leur être proposés, mais finalement rien n'est venu. (...) nous avons l'impression d'inventer quelque chose, et Jérôme Lindon, qui était un homme de risque, aimait beaucoup ça »¹⁶⁵.

C'est une transmutation du médium qui s'opère ici, bien que, somme toute, le roman-photo soit toujours de l'ordre de la reproduction, suivant un même processus de transposition de la pellicule vers la photographie qui, montée en planche et assortie de texte, sera convertie en pellicule offset qui, elle même, sera imprimée sur du papier (notons que l'amélioration de la nature du papier ira de pair, encore une fois, avec une amélioration de la qualité d'impression et de la possibilité pour la photographie de roman-photo d'être reconnue aussi pour ses qualités plastiques). Cette transmutation de médium donc, va entraîner une rupture avec l'**industrie culturelle** (ou culture de masse) puisque les Éditions de Minuit sont alors loin d'être sur le versant industriel de l'édition. L'éloignement du roman-photo de la main mise de l'industrie de la presse donc la prise de distance

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 26

¹⁶⁵ Aude Pivin, « Entretien avec Benoît Peeters », *remue.net*, mai 2017, consultable à l'adresse : <https://remue.net/Entretien-avec-Benoit-Peeters-partie-1-3>

du média avec sa nature de bien consommable, lui permet de prendre son autonomie par rapport à la logique narrative qu'il suivait jusque là. Plus exactement, il n'est plus en devoir de répondre aux attentes du lecteur-consommateur, en réalité, il ne s'adresse plus au même public (nous allons revenir sur ce point d'importance) : d'un lectorat majoritairement féminin, dit « populaire », il sera maintenant lu par un public qui ne partage pas les références littéraires du public traditionnel (probablement, le public du Nouveau Roman) et de catégorie socio-professionnelle plus élevée. En conséquence, la considération de ces romans-photos ne sera pas la même que celle de leurs homologues de la presse sentimentale.

Ces ouvrages se distinguent également par la logique qui sous-tend leur production : à la différence des romans-photos de presse, qui sont des productions de commande, ceux-là répondent aux seules exigences et *desiderata* de leurs auteurs. Les romans-photos de Plissart et Peeters sont exemplaires en cela que leurs auteurs ont une éthique de chercheur et d'artiste : ils ne cherchent qu'à faire proposition, sans souci de la réception du lectorat. Leur chance a certainement été de rencontrer un éditeur qui a agi en mécène plus qu'en entrepreneur. Quand bien même il n'est pas exclu de supposer que l'éditeur espérait tout de même pouvoir faire, de ces romans-photos, une exploitation commerciale... ce qui n'a que, assez modestement, été le cas, et qui a conduit à ce que ne s'éteigne la collection dédiée (la rareté des auteurs en capacité de réaliser des romans-photos du même acabit a probablement également œuvré en faveur de l'abandon du projet de collection). Aujourd'hui, il n'y a que *Droit de regards* a soit toujours vendu en librairie. L'ouvrage a bénéficié d'une réédition par les Impressions Nouvelles en 2010, maison fondée, entre autres, par Jan Baetens et François Peeters, ce qui n'est sans doute pas sans lien avec cette édition nouvelle. La postface de Jacques Derrida, dont la notoriété suffit, à elle seule, à faire rayonner l'ouvrage a également certainement à voir avec cette réédition.

La publication du roman-photo sous forme de livre a quelques répercussions : un tirage bien moins conséquent que celui que permet la presse, un système de distribution et des lieux de ventes qui ne sont pas, non plus, les mêmes. Le roman-photo passe du buraliste, commerce du quotidien qui est déjà à l'époque, uniformément réparti sur le territoire, à la librairie, commerce perçu comme moins accessible par une partie de la population, fréquentée par une population dont le capital culturel est plus élevé, et qui se trouve majoritairement implantée dans les villes de taille conséquente (absentes ainsi des petits villages). De fait, ce changement de relais entraîne mécaniquement que le roman-photo ne sera pas en présence du même public : là où l'avatar traditionnel réalisait, en potentiel, l'exploit d'être accessible à tous sans discrimination, la version d'art et d'essai (selon la formule de Jan Baetens) ne sera plus accessible qu'à un public coutumier

des librairies (des lieux, représentant de la culture de l'élite, dans lesquels certains lecteurs ne se sentent pas la légitimité d'entrer).

Autre impact, sur la structure narrative cette fois, du roman-photo. Quand la variante traditionnelle faisait sienne la logique de parution hebdomadaire, ou feuilletonesque, prolongeant ainsi à l'envie des histoires vouées à ne connaître jamais leur fin dans une tension narrative en ricochets (nous nous y sommes attardés dans la sous-partie consacrée à la narration), la variante d'art et d'essai se présente sous la forme du « *one-shot* »¹⁶⁶, dans laquelle la narration naît et se clôt dans la durée d'un livre unique, qui n'attend pas de suite. Ce format permet de s'émanciper du *pattern* narratif habituel (ou est-ce, parce qu'ils voulaient s'affranchir des lois du genre que le duo a opté pour le livre ?).

Dernière répercussion de la migration vers le livre sur lequel s'attarde Jan Baetens : « l'expansion du texte produit en marge de l'œuvre »¹⁶⁷, ou le périgraphique¹⁶⁸, ou encore le para-photographique comme le propose Alexandre Koeniguer dans sa thèse, un néologisme qui souligne que, contrairement au roman, ici, ce qui entoure l'œuvre est de nature différente de l'œuvre et que, par voie de conséquence « l'action des éléments satellites est rendue plus visible »¹⁶⁹. De surcroît, il « comble un manque d'information » quand le paratexte se contente de compléter le texte. Koeniguer, elle, relève alors l'importance du travail, du soin à porter au para-photographique, qui relève des compétences de l'éditeur... bien que certains auteurs, comme c'est le cas de Plissart et Peeters lui disputent la prérogative. Cela dit, Michael Snow, dans son ouvrage *Cover to cover*¹⁷⁰, travaillera, avec ruse, les couvertures de façon à minimiser le para-photographique (des première et quatrième de couverture quasi vierges, miniaturisation du texte, mentions diverses reléguées en bordure des pages, demi-feuille transparente, avec inscriptions, légèrement collées sur la page donc facile à arracher au livre), jusqu'à son éviction quasi totale (à l'exception des mentions légales) dans l'ambition d'atteindre l'autonomie du langage photographique... l'habileté de l'artiste va plus loin puisque, « chez Snow, la périgraphie fait l'objet d'une radicale mise en fiction »¹⁷¹.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'effet du changement de médium mais il conviendra de retenir avant tout que le changement de support entraîne avec lui le changement de public et que ce fait là permettra au roman-photo d'opérer sa grande migration, son devenir de transfuge.

¹⁶⁶ le terme est volontairement emprunté au média bédéesque qui a lui aussi, connu un changement de cet ordre passant des aventures en tomaison au « *one-shot* » qui serviront à certain de ligne de démarcation entre bande dessinée et roman graphique.

¹⁶⁷ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 171

¹⁶⁸ *ibid.*

¹⁶⁹ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p.116

¹⁷⁰ Michaels Snow, *Cover to cover*; cité et commenté par Jan Baetens dans *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p 177

¹⁷¹ *ibid.*

Quels autres médiums ?

Il semble aller de soi que les romans-photos trouvent leur place dans les magazines et les livres, pourtant, ils pourraient tout autant s'incarner sur les murs des rues (comme les fresques urbaines ou graffitis) et sur d'autres murs encore, comme ceux des musées. Le dos des cartes postales siérait aux *strips* photoromanesques (ils ont existé par ailleurs sous forme de cartes postales à épisodes, numérotées et vendues par lots que les « lecteurs » collectionnaient jusqu'au fin mot de l'histoire ; elles étaient vendues par millions à la fin du XIX^e siècle, exportées à l'étranger, leur registre tournait déjà autour de thématiques sentimentales) et les affiches tout autant. Peut-être, ces formats n'ont pas rencontré le roman-photo, non pas par incompatibilité fondamentale, mais plutôt parce que ce dernier a besoin pour déployer sa narration, d'un temps plus long et donc d'un espace plus grand que ne peuvent lui offrir ces médiums.

Mais peut-être également parce que le livre permet d'installer une forme d'intimité avec le lecteur comme l'explique Marie-Françoise Plissart :

« L'idée de faire des romans-photos ailleurs que sur des livres me paraît fausse. Cela n'a aucun sens d'exposer un roman-photo, parce qu'un roman-photo est destiné à avoir un rapport intime avec le lecteur. Le lieu d'accueil d'un roman-photo ne peut pas être la galerie ou le musée. C'est prioritairement le livre, même si d'autres solutions ne sont pas à exclure. Les cartes postales par exemple, pourraient un jour fournir un support alternatif, mais je n'ai jamais cherché de ce côté là. »¹⁷²

On ne saurait conclure cette partie sans évoquer le potentiel que représente le numérique pour le roman-photo : le passage du livre à l'écran serait loin de réaliser une simple transposition homothétique, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce mémoire. Au contraire, la dématérialisation du roman-photo suppose un profond questionnement et pourrait être la source, d'un chamboulement du média...

Il ressort de ce rapide portrait que l'étendue des possibles est vaste, et que, si le roman-photo se trouve limité, enclôt, dans ces deux polarités, il ne pêche pas par son essence, qui, en soi ne le limite pas et est donc loin d'avoir atteint son « terminus »... du moins, en potentiel.

¹⁷² Marie-Françoise Plissart, « Marie-Françoise Plissart à la question », citée par Jan Baetens, *ibid.*, pp. 172-173

2 · La chaîne du roman-photo

· a · *Spécificité de la production des romans-photos et répercussions sur son économie*

On ne saurait comprendre le poids qui pèse sur le roman-photo sans examiner la manière dont il est scénarisé et organisé, dans un premier temps, tourné dans un second temps et « post-produit » dans un troisième temps, un mode de réalisation qui révèle « une soumission du roman-photo au modèle cinématographique »¹⁷³. Cet ensemble d'opérations que l'on pourrait désigner comme la chaîne de production du roman-photo (qui allie donc conception et fabrication) nous servira à étudier l'économie du média.

Serge Saint-Michel a réalisé des interviews de quelques-uns des grands scénaristes et réalisateurs de romans-photos de la presse du cœur, une base qui nous servira à lister les grands thèmes et grandes étapes de la production de roman-photo ; une logique qui reste, à quelques nuances près, la même pour les romans-photos ultérieurs.

*« Rien ne s'improvise dans le roman-photo »*¹⁷⁴

À évoquer la conception d'un roman-photo on se rend vite compte que son processus de fabrication flirte avec celui d'un film... ainsi, la terminologie utile à la description de sa réalisation emprunte à celle du cinéma. Bien entendu, et ce sera également vrai pour la suite de la fabrication du roman-photo, l'organisation des tâches varie d'un projet à l'autre autant dans la nature que dans leur échelonnement dans le temps, mais on dressera ici une marche à suivre type de fabrication du roman-photo.

Au démarrage d'un projet : une histoire originale ou la recherche de livre ou de film à adapter mais quelque soit la source, elle prendra la forme d'un scénario, un « programme de l'œuvre à venir »¹⁷⁵, une matrice de base. Ce préliminaire peut (mais ne doit) contenir plusieurs ordres d'informations : les éléments narratifs, bien entendu, les dialogues, certaines précisions contextuelles détaillant, par exemple, les lieux, les personnages et leurs caractéristiques, etc. Le scénario peut être entièrement rédigé ce que Benoît Peeters nomme « le scénario narratif », mais peut également prendre la forme d'un story-board, et dans ce cas renseigner plus encore sur les cadrages, les types de plans, la position des sujets et objets par rapport au cadre, etc. Ces opérations

¹⁷³ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », *op. cit.*

¹⁷⁴ Hubert Serra réalisateur de romans-photos, cité par Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p. 143

¹⁷⁵ Jan Baetens, *Pour le roman photo*, *op. cit.*, p 96

préparatoires prévalent aussi dans la fabrication de la bande dessinée pourtant, dans le cas du roman-photo, un phénomène d'allers et retours entre les ambitions du scénariste et le « réel » va dessiner le scénario : « Si (le scénario) est un programme, on peut considérer qu'à un certain niveau, le repérage et le casting font partie du scénario. Des photos de repérage d'un lieu peuvent être considérées comme un scénario géographique. »¹⁷⁶. Les propos de Benoît Peeters donnent à penser que, à l'exception des tournages en plateau, le choix des décors, et secondairement des acteurs, aura des effets rétroactifs sur le scénario. Un scénario de roman-photo ne peut se penser ex nihilo parce que la mise en page des images est inextricablement liée au contenu de ces dernières et que ce contenu est contraint au réel (contrairement aux bandes dessinées qui en sont affranchies), à sa proximité ou dépendance au réel que nous évoquions plus avant (la limitation imposée par le réel incitera peut-être certains auteurs à avoir recours à des retouches d'image ou encore des dessins intégrés aux photographies).

Pour le roman-photo de commande la contrainte sur le scénario provient également des données budgétaires : ce dont témoignaient déjà les réalisateurs de romans-photos traditionnels comme Henry Mazenc « C'est un forfait » et Hubert Serra de préciser, « On fixe le forfait avant le tournage »¹⁷⁷. Charge revient ensuite aux scénaristes de faire avec cette donnée : rémunérer les autres intervenants, prévoir les frais inhérents au tournage (matériel, frais annexes comme les déplacements, etc.), établir un planning.

On pourrait tout aussi bien imaginer une manière de procéder qui contrarie en tous points la rigueur d'organisation et de prévision que l'on vient de décrire, une méthode qui s'appuie sur le hasard de la rencontre de l'imprévu. Émergent alors d'autres contraintes : faire avec ce qui advient (ce qu'offre le réel au photographe) puis composer un roman-photo sur la base de ce qui a été collecté, par élection et agencement des photographies retenues de manière à rendre la narration intelligible. Le photographe opère alors par immersion et procède à la manière du chasseur d'images, à la manière de Sophie Calle dans *La suite vénitienne* ou de Carlos Spottorno pour *La fissure*.

Ainsi, à ces quelques exceptions près, les prémices de tout roman-photo semblent reposer sur l'écriture d'un scénario ou d'une marche à suivre (Spottorno et Calle ont tous deux un fil rouge sous la forme un sujet qui guide leur travail d'enquête), le roman-photo est un médium qui, s'il entend accéder à une certaine cohérence, ne peut se passer d'une certaine préparation. Le scénario est

¹⁷⁶ Benoît Peeters, « À la recherche du roman-photo », cité par Jan Baetens, *Pour le roman-photo, op. cit.*, pp. 96-97

¹⁷⁷ Serge Saint-michel, *op. cit.*

souvent ligne maîtresse de cette anticipation, il permet de structurer et tenir le cap de la narration, mais ce scénario peut aussi être un discours à défendre, une attitude d'artiste, etc.

Moteurs... et Action !

Le tournage est le temps du photographe et c'est pareillement le temps des acteurs, c'est évident, mais également celui des maquilleurs, éclairagistes, etc., en somme, l'équipe classique d'un plateau de tournage, à l'exception de ceux qui sont en charge du son. On peut lire dans cette organisation et la répartition des tâches, une fois encore la parenté que le roman-photo entretient avec le cinéma... le budget en moins. Quoi qu'il en soit, hormis à miser sur l'économie de moyen, sur le jumelage des tâches et à accepter un certain aléa, le tournage de roman-photo ne s'improvise pas, encore une fois. Installer un bureau dans son atelier comme le ferait un illustrateur de bande dessinée, ne suffit pas, le roman-photo réclame une toute autre organisation.

En amont du tournage et après la rédaction du scénario, il aura donc fallu : faire un repérage des lieux (nous avons vu, dans la précédente partie, que cette étape, parce qu'elle a une influence sur le scénario peut ou doit se faire concomitamment à la rédaction de ce dernier), faire le bilan de l'ensemble des contraintes techniques pour chaque lieu de tournage et adapter le scénario en conséquence, répéter les scènes, établir la liste des opérations et les planifier, réunir les fonds nécessaires au tournage, trouver et signer les contrats avec l'ensemble des intervenants (équipe technique comme acteurs), assurer le tournage, louer le matériel (appareil photo, éclairage, groupe électrogène, etc.), les moyens de transport, obtenir les autorisations de tournage (notamment si il a lieu dans un endroit public) ou, le cas échéant, louer un studio, prévoir la restauration et le logement si besoin, obtenir également le droit à l'image des participants, s'assurer de la bonne météo pour les scènes en extérieur, etc. Comme pour toute entreprise, et cela se vérifie aussi dans le cinéma, on peut miser sur une relative impréparation, ce que constate Benoît Peeters, « requérant une technique moins lourde que le cinéma, le roman-photo aurait pu procéder plus sagement »¹⁷⁸. Lancer le tournage sans rails et nourrir le roman-photo de ce qui advient, de l'imprévu ou de l'impensé, c'est, en soi, une posture mais il faudra être prêt à tolérer en contrepartie une certaine in-homogénéité (tant en terme de cohérence graphique d'une image à l'autre aussi bien qu'en terme de mise en page puisque ainsi le jeu de cadrage n'est pas fixé par avance, ou encore sur le cours de l'histoire, etc.). Par ailleurs une esthétique, intéressante en soi, pourrait émerger de ce type de pratique, à l'opposée

¹⁷⁸ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un possible renouveau ? », *op. cit.*

de celle des Nouveaux romans-photos puisqu'ils jouent sur la rectitude des plans, la rigueur des cadrages et de l'exactitude de l'esthétique des photographies.

Les expériences de tournage de romans-photos ont été assez peu documentés, mais nous parviennent quelques témoignages dont celui d'Hubert Serra, le scénariste et réalisateur de quelques 700 romans-photos. Ce dernier reconnaît avoir bénéficié d'une enveloppe budgétaire tout à fait confortable qui lui a permis de mettre sur pied des équipes de tournage conséquentes, allant jusqu'à une cinquantaine de personnes ; on comprend aisément que ces conditions de pratique ne sont possibles que dès lors que soutenues par la force de financement de l'industrie de la presse et portés par une large diffusion, donc des ventes conséquentes.

Mais d'autres réalisateurs ne bénéficient pas de la même aisance, les époux Piettre (ces créateurs de cartes postales se sont reconvertis dans la réalisation de roman-photo pour le compte de Dargaud) témoigneront de conditions d'exercice toutes autres. Leurs romans-photos sont créés sous « des contraintes financières fortes pour réaliser un petit bénéfice (et de conclure pourtant que) L'entreprise s'avère finalement très rentable »¹⁷⁹. Les époux mettent donc en place une économie de la débrouille, faite de tournages chez les parents ou amis, qui eux-mêmes peuvent se retrouver à officier en tant que maquilleur ou « porte-torche », de membres de l'équipe de tournage multi-casquette (un photographe qui fait du montage, un scénariste qui se charge des repérages de lieux). En somme, une tactique qui consiste à taire la valeur de certains services, effectués bénévolement, pour la viabilité financière de l'œuvre à venir. Cette économie de la débrouille et du bénévolat est même, très certainement, une condition *sine qua non* pour une partie des romans-photos puissent voir le jour. C'est en tout cas l'équation sur laquelle repose les romans-photos contemporains comme ceux de Grégory Jarry publiés par les Éditions FLBLB, qui, faute d'une perspective de débouchés suffisants ne peuvent se permettre d'engager de trop importantes dépenses et misent donc sur leur écrasement drastique.

Autre moyen, astucieux, pour trouver le financement là où il est et dont *La fissure* de Carlos Spottorno et Guillermo Abril est un bon exemple : envisager le roman-photo comme le produit dérivé. En l'occurrence, le quotidien généraliste espagnol *El País*, a passé commande pour un photo-reportage que Carlos Spottorno a, dans un deuxième temps adapté en roman-photo.

On peut également envisager de diversifier l'exploitations des photographies. Vincent Jarousseau a ainsi publié des extraits de ses romans-photoreportages dans divers magazines, il a également exploité certaines images seules (sorties de leur contexte originel : la planche, l'ouvrage). Dans ce

¹⁷⁹ Huguettes et Jean Maurice Piettre, cité par Marie-Charlotte Calafat, *Roman-Photo*, co-édition Textuel et MUCEM, octobre 2017

cas, le matériau de base est pensé de manière à pouvoir être exploité dans une multitude de cadres (le livre et la presse d'un côté et les musées de l'autre) et sous divers arrangements (la photo seule, la série de photos, les extraits du roman-photo sous forme de planche et enfin l'ouvrage dans sa totalité).

Que l'on mise sur une organisation conséquente ou plus « légère » et aux vues des débouchés modestes que l'on est aujourd'hui en droit d'espérer, tout invite à ruser pour trouver au roman-photo un nouveau modèle économique, sans quoi, son grand moment ne pourrait jamais arriver.

Post-production : couper, coller.

Le tournage est achevé, des photos ont été prises, en quantité bien souvent, elles constituent un matériau brut qu'il va falloir traiter et valoriser.

La première étape, et non des moins conséquentes, est le tri. Il faudra parfois faire un choix parmi les centaines ou plus certainement parmi les milliers d'images issues de la prise de vue. Marianne Zuzula, fondatrice des éditions La ville brûle, relatait l'étape du montage de *Blanche Neige ou la chute du Mur de Berlin*¹⁸⁰, un souvenir douloureux à l'en croire qui, en tout les cas, l'a convaincue de ne plus publier, à l'avenir, de roman-photo. Les difficultés rencontrées par l'éditrice sont probablement liées au fait que ce roman-photo est l'adaptation d'une pièce de théâtre : le matériau de base était non pas une série de photographies comme habituellement mais les rushes d'une captation vidéo de la pièce (sur planches et en extérieur) soit 24 photos par seconde de tournage... un calcul, à l'emporte pièce, nous donne un total de plus de 100 000 images : source abyssale, gouffre temporel... souvenir douloureux. Peut-être, ce retour d'expérience est de nature à inciter à la frugalité tout photographe qui, par peur de rater la bonne image, serait tenté de multiplier les prises et les clichés.

Après la prise de vue images sélectionnées sont étalonnées (il faut que leurs profil colorimétrique concorde), puis retouchées : un travail de la texture (pensons par exemple au cas extrême de *Bloody Mary* de Jean Teulé), des couleurs, effacement ou ajout d'éléments, un recadrage de clichés (et cette étape est bien spécifique du roman-photo qui joue sur ce cadre flottant, qui va permettre à une même image une expression plurielle par simple travail de positionnement et de format du cadre),

¹⁸⁰ Samuel Hercule et Métilde Weyergans, *Blanche Neige ou la chute du Mur de Berlin*, Éditions La ville brûle, novembre 2016

etc. Ce traitement de l'image peut être pris en charge par le photographe lui-même ou par un « monteur ».

Vient l'étape de la mise en page, décisive puisque pour le roman-photo « il importe de constituer des liens visuels, de symétrie ou d'opposition, entre les images qui se jouxtent »¹⁸¹. Ce travail de mise en relation des images entre-elles, primordial pour le roman-photo, est un exercice sous contrainte : images et textes jouent entre-eux sur une surface dont les limites sont imposées, celle de la page (et de la double page).

Le processus de fabrication du roman-photo procède par itération si bien que la marche à suivre que nous venons d'évoquer n'est certainement pas aussi linéaire et procède par allers et retours.

Nous avons passé en revue le traitement et l'agencement des images mais avons omis le travail du texte, il figure au scénario, voir au story-board quand celui-ci existe. Le lettrage et la composition du texte par rapport aux images est une des opérations importantes, qu'elle soit mécanique ou manuscrite auquel cas il pourra être fait appel à l'expertise d'un lettré ou graphiste.

Toutes ces opérations sont aujourd'hui grandement facilitées grâce au passage au numérique, l'automatisation que permettent les ordinateurs et les logiciels de retouche d'image, de mise en page et de lettrage offrent un gain de temps considérable.

Ainsi, dans la réalisation de romans-photos, rien ne s'improvise ? C'est vrai, du moins, à quelques exceptions près, et cela tient en deux raisons principales.

D'une part, parce que les romans-photos de la presse du cœur se sont pliés à la logique de parution de l'industrie de la presse : une production de la rentabilité dont le crédo est rapidité et efficacité, et donc, préparation (cependant doublé d'un impératif de souplesse puisque le succès de la formule reposait sur une interaction avec le lectorat, lui aussi partie prenante de la scénarisation des romans-photos). De plus, bien que ne relevant pas de la même logique de parution, les « Nouveaux romans-photos de Plissart et Peerters ont eux-aussi reposé sur une préparation millimétrique afin chaque élément, chaque cadrage, chaque jeu de contraste, etc., soit correctement au service de la démonstration qui sous-tend chacune de leurs œuvres.

Enfin, parce que contrairement à la bande dessinée mais comme pour le cinéma, « l'exécution d'un projet de roman-photo est inévitablement un processus étagé »¹⁸² et que cette partition ne saurait être totalement déstructurée... et pourtant l'expérience de Marie Françoise Plissart nuance l'assertion : « les indications préparatoires (...) parfois constituaient un frein (...) on a compris que

¹⁸¹ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 105

¹⁸² *ibid.*, p. 100

prédéfinir ce genre de choses revenait à s'enlever de nombreuses possibilités »¹⁸³. Jan Baetens conclut « L'idéal, bien sûr, est de faire alterner les phases de prise de vue et du montage (...) mais cette formule dépend de trop de facteurs externes »¹⁸⁴ et notamment, pourrait-on ajouter, du temps et des finances dont on dispose.

Moins que le cinéma et plus que la bande dessinée : ainsi l'économie du roman-photo est avantageuse ou considérablement onéreuse fonction du point de vue ; que l'on se réfère à la budgétisation des films et le coût d'un roman-photo semblera dérisoire mais qu'on le mesure au budget d'une bande dessinée et il semblera faramineux...

D'ailleurs ce sont les problèmes de production et de post-production qui ont découragé les auteurs Plissart et Peeters de persévérer dans la voie du roman-photo.

· b · *Ceux qui œuvrent au roman-photo*

Les photoromanceurs

Lorsque que l'on évoque l'auteur de roman-photo, à quel genre d'auteur fait-on référence ? En toute logique on pense en priorité au scénariste ? Mais le metteur en scène peut lui aussi être partie prenante de la création, tout autant que le photographe (et celui-là, est-il un auteur ou un simple cadreur ?), ou que celui qui se chargera de la mise en page. En réalité il s'agit dans la plupart des cas d'une co-création comme en atteste le duo accompli de Plissart et Peeters, chacun enrichissant de son expertise l'œuvre produite : les romans-photos sont des œuvres collectives, au même titre que les films. Cependant le contre-exemple est possible, Xavier Courteix a endossé tous les rôles : il a écrit, composé et photographié le *Contrôle des voyageurs*¹⁸⁵.

S'il reste en mémoire les grands noms des romans-photos de genre sentimental, avec Hubert Serra en grande figure historique, en réalité, leurs patronymes n'ont pas été attachés aux romans-photos ; pour preuve, leurs noms ne figuraient pas sur la couverture des magazines. Ce qui en dit long sur le statut de cette production : une production de commande, un produit culturel consommable et non pas une production artistique (auquel cas, le nom de l'auteur aurait été mis en avant). On peut aussi faire l'hypothèse que le statut d'auteur de romans-photos sentimentaux n'était pas valorisant et qu'ainsi, peu ont revendiqué cette profession. Un statut qui est cependant bien différent pour les auteurs de roman-photo publiés dans les livres, des romans-photos qui donc ne

¹⁸³ Marie Françoise Plissart cité par Jan Baetens, *ibid.*

¹⁸⁴ Jan Baetens, *ibid.*, p. 102

¹⁸⁵ Xavier Courteix, *Le contrôle des voyageurs*, FLBLB, octobre 2019

sont pas perçus comme des sous-productions de l'industrie culturelle mais comme des œuvres de plus grande qualité... nous reviendrons sur cette distinction plus tard.

Notons, qu'il n'y a pas, aujourd'hui, de professionnel pour consacrer entièrement sa pratique à ce média, créer un roman-photo s'apparente toujours à un détour, un aparté dont on prend toujours grand soin de se justifier. Ainsi, pour les auteurs contemporains : Grégory Jarry est éditeur et auteur de bande dessinée, Amélie Laval illustratrice, Vincent Jarrousseau journaliste, Carlos Spottorno est photo-journaliste, Xavier Courteix photographe, Lia Rochas Paris est artiste plasticienne et Frédéric Boilet est auteur de bande dessinée et photographe (essayiste également, et ce n'est pas anodin puisque *286 jours* son roman-photo trace d'une liaison amoureuse a paru aux Impressions Nouvelles en 2014). Il n'est pas un auteur ou autrice de roman-photo qui ne vienne d'une autre pratique, de plus, on ne fait pas carrière, pas encore, en tant que photoromanceur... cependant le profil de ceux qui on dernièrement commis un roman-photo à de quoi éclairer sur les orientations que semblent prendre le média.

Dès lors, comment devenir auteur de romans-photos ? Contrairement au cinéma ou à la bande dessinée, il n'existe pas de formation qui combine à la fois une approche de photographe et de scénariste.

Les acteurs

Fait-on carrière dans le jeu pour roman-photo ? Les acteurs des romans-photos les plus récents sont de quasi anonymes. Alors que les prestations des acteurs au cinéma sont largement commentées et envisagées comme déterminantes dans l'aboutissement d'une œuvre cinématographique (l'interprétation vaut création), dans le cas du roman-photo, personne, pas même Jan Baetens, ne commente leur prestation. Peut-être parce que le roman-photo souffre d'une esthétique figées et caricaturale qui ne met pas en valeur le jeu d'acteur.

Aux débuts, le statut d'acteur de romans-photos était attractif, Serge Saint-Michel a mené un travail de recherche à leur sujet et relate que « les jeunes personnes assiégeaient les bureaux d'accueil des journaux » dans l'espoir de décrocher un rôle. Cependant, rapidement, l'aura du métier (ou l'aura de roman-photo tout court) perd en attractivité et il faudra que les réalisateurs recrutent dans les « agences qui louent des modèles, des figurants de cinéma, des comédiens pour spots publicitaires »¹⁸⁶, des comédiens non professionnels donc. Il pondère, à son sens, « l'absence de

¹⁸⁶ Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p.148

grands acteurs dans le roman-photo n'est pas une question de préjugés, mais une affaire d'argent »¹⁸⁷ ; sur cette question du budget nous reviendrons plus tard.

Et Serge Saint-Michel fait l'hypothèse intéressante que les défauts du jeu de ces non professionnels fera qualité, qu'ils seront une source et un marqueur du personnage de roman-photo « les comédiens au regard lointain paraissent animés de conflits intérieurs et secrets... »¹⁸⁸.

Toujours est-il qu'il n'y a pas eu de carrière d'acteur et d'actrice dans le roman-photo, hormis peut-être pour Chrys la Hara-Kiri girl. L'unique autre acteur professionnel de l'histoire du roman-photo est Aldo Agliata¹⁸⁹, le héros masqué de *Killing*, il plaide d'ailleurs pour le professionnalisme du tournage de ce roman-photo, avec des techniciens venus du cinéma et tournant avec des réalisateurs de renom, selon lui, « le succès de *Killing* tient au fait qu'il était réalisé professionnellement, comme un film. »¹⁹⁰.

Ces étapes de tournage, réalisation puis post-production sont présentées ici comme hiérarchisées dans le temps mais la réalité est toute autre, encore une fois, à chaque projet de roman-photo son organisation et sa temporalité. La logique et les besoins ou les possibles, vont jouer sur les découpage des tâches, sur le temps du projet. Certains sont fabriqués de A à Z en l'espace de deux semaines comme le roman-photo de presse, quand d'autres nécessiteront un temps plus long comme c'est le cas pour les roman-photo reportage, la réalisation de *La fissure*, par exemple, s'est étalée sur plus de deux ans.

Proditeur ou éducteur ?

Le statut de l'éditeur pose question, puisque, comme nous l'avons vu, la réalisation d'un roman-photo s'apparente plutôt à la réalisation d'un film qu'à celle d'une bande dessinée. Un « vrai » éditeur de roman-photo se contente-t-il de publier le livre ? Ne devrait-il pas assumer la réalisation du tournage d'une part (et en cela s'apparenter au producteur de film) et la fabrication et la commercialisation de l'ouvrage d'autre part (et convenir donc à la définition traditionnelle de l'éditeur). Alors, éditeur ou producteur... la question se pose-t-elle ? Qu'est-ce qui différencie l'édition de la production ?

¹⁸⁷ Hubert Serra cité par Serge Saint-Michel, *ibid.*, p. 150

¹⁸⁸ *ibid.*

¹⁸⁹ son identité est restée secrète jusqu'en 2007, ce qui lui vaut aujourd'hui une renommée tardive.

¹⁹⁰ Aldo Agliata cité par Frédérique Deschamps, « Aldo Agliata, acteur de *Killing* », in *Roman-photo, op. cit.* p. 185

La réponse varie selon qu'on le regarde d'un point de vue ou d'un autre. En termes pratiques, à mieux y regarder, pas grand chose puisque les tâches accomplies par l'un et l'autre sont de même nature, il n'y a que l'objet qui change.

La production est, suivant la taille du projet, démembrée entre plusieurs types de producteurs. Le producteur délégué assure juridiquement et financièrement le film, c'est lui qui prend en charge les responsabilités. Il se charge donc de trouver les financements et subventions, d'assurer la production, de trouver des diffuseurs, sa mission est en tous points pareille à celle d'un éditeur. Le producteur exécutif¹⁹¹, quant à lui, est plus impliqué dans le suivi du film que l'éditeur ne l'est pour la création d'un livre. D'autant plus que le financement du tournage implique des frais annexes d'une autre nature (tous les frais de location de matériel, de logistiques, d'intervenants comme les acteurs, etc.) qui vont au delà de la seule avance sur droits d'auteurs. De ce point de vue, la définition du métier d'éditeur de roman-photo, parce que la création de roman-photo suppose un tournage, sera plus proche de celle d'un producteur de film que de celle d'un éditeur de livres.

Cependant, parce que le médium et les voies de diffusions ne sont pas les mêmes, éditeurs et producteurs ne seront pas soumis aux mêmes textes juridiques, ne déposeront pas leurs œuvres auprès des mêmes organismes (BNF pour le premier, CNC pour le second) et n'interagiront pas avec les mêmes interlocuteurs (librairies versus cinéma ou télévision). De cet autre point de vue, celui qui publie des romans-photos, parce que ces derniers prennent la forme de livres, est bien un éditeur de livre.

Aux débuts du roman-photo, ceux qui tiennent lieu d'éditeurs sont des magnats de la presse italiens : Del Luca avec les Éditions Mondiales, Rizzoli, Mondadori, avant de passer la frontière transalpine et d'être repris par les Éditions de Femmes d'Aujourd'hui (ou le groupe Hachette). Ces éditeurs de la presse ont assuré le rôle de producteur évoqué plus avant.

Et si ils ont été nombreux à tenter la publication de romans-photos, « une concurrence féroces (a) stabilisé le roman-photo dans quelques grands supports et chez un nombre limité d'éditeurs plaçant ceux-ci en situation monopolistique »¹⁹². Puis, les Éditions de Minuit permettront que le roman-photo ne trouve un nouveau bassin, dans l'édition à proprement parler et aujourd'hui, les romans-photos sont toujours publiés par ces derniers (si l'on excepte, et c'est quand même quantitativement

¹⁹¹ Choisi par le producteur délégué pour jouer le rôle de gestionnaire, encadrer une partie ou l'ensemble de la production, soit le rôle de chef d'orchestre, il est présent dès l'initialisation du projet pour la planification, puis sur le tournage et jusqu'à la post-production et établit le budget prévisionnel, participe au casting, au recrutement de l'équipe technique et signature des contrats. L'ensemble des informations liées à la production de films sont tirées du site : <https://www.retourverslecinema.com/>

¹⁹² Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p. 21

significatif, que des romans-photos de genre sentimental que publient toujours *Nous Deux* et qui sont vendus en kiosques à journaux).

Aujourd'hui, quel est le profil des maisons d'édition de roman-photo ? Un inventaire, inéluctablement succinct, donne trois profils types. La figure majoritaire est celle des éditeurs de bandes dessinées avec en tête de toutes FLBLB qui a publié plus d'une quinzaine de romans-photos mais également Les Machines (une petite ou « micro » structure éditoriale qui publie principalement des bandes dessinées mais au catalogue de laquelle figurent plusieurs romans-photos), les Éditions Matière (spécialisé en bande dessinée expérimentale qui a publié *Contrebande* Godard, objet hybride qui rassemble les outils promotionnels des films du réalisateur et, entre autres éléments, les cinéromans ou romans-photos adaptés des films de Godard comme *À bout de souffle*), et enfin, les Éditions Gallimard (*La fissure* prend place dans la collection Bande Dessinée, ce qui en dit long sur la considération, ou non considération du média). La maison bruxelloise Les Impressions Nouvelles a un positionnement intermédiaire, entre littérature savante et publication de fictions diverses, notamment de bande dessinée, de « livres qui allient lisibilité, goût de l'engagement et désir de vulgarisation intelligente »¹⁹³. Viennent ensuite, deux maisons d'édition de livres de photographie Le bec en l'air et les Édition Xavier Barral qui ont chacune publié un roman-photo. Enfin, Les Arènes a édité deux romans-photos mais, toujours, classés dans la collection bande dessinée. Ce dernier cas s'explique par la proximité de la maison d'édition avec une certaine pratique journalistique qui s'apparente au journalisme de récit, puisque Les Arènes accompagné l'essor de revues comme *XXI* ou *6Mois* (il s'agit plus encore de photojournalisme pour cette dernière) : des revues journalistiques vendues en librairies, « *XXI* était la première à proposer à ses lecteurs des récits journalistiques longs, sensibles, empruntant s'il le fallait à la bande dessinée, la photo ou au dessin »¹⁹⁴. Or, les deux romans-photos qui ont paru dans cette maison sont le fruit d'une enquête journalistique.

Il semble donc que du côté de l'édition on rapproche roman-photo et bande dessinée, mais à quoi cela tient-il donc ? Peut-être est-ce par méconnaissance de la singularité du média ? Peut-être est-ce un calcul marchand lié au fait qu'il sera plus facile, pour le grand public, de rapprocher ces deux médias qui, à première vue paraissent si similaires, un éditeur de bande dessinée trouvera ainsi dans son lectorat un public tout désigné pour le roman-photo.

Les éditions Blabla créées par Nicolas Sarrade en 2012, a été la première et, à ce jour, la seule maison d'édition spécialisée en roman-photo. L'éditeur entendait saisir l'opportunité de

¹⁹³ présentation des Impressions Nouvelles, consultable à l'adresse : <https://lesimpressionsnouvelles.com/la-maison/ledito/>

¹⁹⁴ « XXI, c'est quoi », extrait de la page internet de la revue, consultable à l'adresse : <https://www.4revues.fr/xxi/presentation.html>

l'avènement du livre numérique pour mettre à jour une version revisitée du média qui ne serait plus la seule mise en regard du texte et de l'image photo mais auquel s'adjoindrait le son ; nous reviendrons ultérieurement sur l'opportunité que représente le numérique. Hélas, après 4 années d'existence, et 5 romans-photos édités, la maison n'a pas su ou pu trouver son lectorat et a dû clore son activité. Plusieurs explications possibles, Nicolas Sarrade infographiste de formation a appris le métier d'éditeur en fondant la structure, cette éditeur non encore professionnel a pu manquer de soutiens dans la chaîne du livre. Cette structure, qui ne disposait pas encore de visibilité, de réputation et qui s'est lancée sur un créneau ardu avec, qui plus est, des titres peu susceptibles d'intéresser le grand public.

Comme c'est le cas pour les éditions FLBLB, l'autre maison d'édition qui a misé sur le média, l'éditeur a endossé, ici encore, la double casquette de photographe et d'éditeur. Il semblerait donc qu'une partie en tout cas des romans-photos édités cette dernière décennie soit le fruit de la volonté de quelques passionnés (ils se sont retroussés les manches pour le dire trivialement, ont endossé de multiples rôles et on ainsi permis la baisse du prix de l'ouvrage).

En conclusion, le secteur éditorial ne semble pas encore prêt à accueillir le roman-photo puisque la seule place qu'il sache lui trouver jusqu'ici est de l'inclure à des collections de bande dessinée (c'est également le reflet de son positionnement en librairie ou inversement), preuve que dans la représentation collective du secteur de l'édition, le média n'a pas encore su trouver son autonomie.

Les aides

Le sujet des aides et subventions pour le romans-photos rejoint, en définitive, la question de la nature de l'acteur qui assure ce financement (soit le proditeur ou l'éducteur, néologismes qui mettaient en avant le statut hybride de cet acteur, ni éditeur, ni producteur).

Examinons l'économie du roman-photo d'Amélie Laval, *Le syndicat des Algues brunes*. L'éditeur FLBLB a bénéficié d'une bourse du Centre National du Livre, qui a permis de financer la fabrication et l'impression du livre. Cependant cette subvention ne couvre pas toute une part, pourtant conséquente, de la création du roman-photo, soit, le tournage, pour lequel, en plus de l'autrice, sont intervenues la photographe Cécile Rémy et les deux actrices principales (notons qu'il y a eu d'autres intervenants mais qu'ils se sont engagés dans le projet de manière bénévole). Amélie Laval énumère également et non sans humour, les frais qu'a engendré le tournage soit les « frais d'essence, de péages, location de voiture, accessoires, effets spéciaux, costumes faits maison... » (les mêmes que ceux qu'occasionnent le tournage d'un film). Ces frais n'ayant pas été

couverts par ses droits d'auteurs (et ils n'avaient pas vocation à les couvrir) l'auteurice a mis en place un appel à participation ou *crowdfunding*, sur une plateforme dédiée¹⁹⁵. À défaut de reprendre la voie du modèle industriel des frères Del Luca, il faudrait que le roman-photo bénéficie de subventions plus étendues... mais quelle institution s'en porterait garante ? Le CNL délivre des subventions destinées à la fabrication de livres, au soutien des maisons d'édition ou des auteurs mais pour le tournage, faudrait-il s'adresser au Centre National du Cinéma ? Le CNC prendrait-il en charge la subvention d'une œuvre qui ne soit pas un film ?

On voit donc que la nature hybride du média a des répercussions théoriques mais pratiques également qu'il lui faudra savoir résoudre. En attendant qu'un modèle se mette en place il lui faudra trouver des ruses, comme celle d'envisager le roman-photo comme l'adaptation d'une œuvre cinématographique, éligible aux aides qui manquent au roman-photo. Ce « montage » serait, au demeurant, un beau retour aux sources du média puisque rappelons-nous que l'ancêtre premier du roman-photo est le roman-cinéma...

· c · *Les Passeurs*

Les romans-photos tombent souvent sous le radar de bon nombre de ceux qui pourraient les relayer en : leur donnant une certaine visibilité médiatique, les installant au sein d'une famille de production culturelle au sens large et finalement leur permettant d'être étudiés et commentés comme le sont les productions culturelles légitimes. Ce manque de considération est bien regrettable puisque le roman-photo ne saura trouver son public que s'il est correctement et suffisamment mis en avant par les différentes instances culturelles. On dénombre quatre relais principaux : la presse, les librairies et bibliothèque, les institutions de la culture (soit les musées, les festivals et les centres dédiés) et enfin, le monde universitaire.

Accéder au roman-photo : kiosquiers, libraires et bibliothécaires

Pour qui est avide de lire un roman-photo, il faudra se rendre en kiosque (chez le marchand de journaux) ou en librairies, et selon qu'ils sont vendus par l'un ou par l'autre, les ouvrages n'ont pas le même lectorat, ni la même réputation. Les romans-photos du genre sentimental sont vendus par les marchands de journaux, leur lectorat est majoritairement féminin, du moins, on peut le supposer parce que si les anciens romans-photos sentimentaux ont été relativement bien étudié en

¹⁹⁵ page de collecte « Soutenez *Le syndicat des algues brunes* », site *helloasso*, consultable à l'adresse : <https://www.helloasso.com/associations/boucherie/collectes/soutenez-le-syndicat-des-algues-brunes>

tant que phénomène social, sa descendance (rappelons que *Nous deux* paraît toujours chez les buralistes), elle, n'intéresse plus personne, je ne peux donc faire qu'émettre des hypothèses.

Les romans-photos publiés après les années 2000, que l'on appellera « romans-photos contemporains », sont vendus en librairie et trouvent place, le plus généralement, dans le rayon des bandes dessinées, preuve encore que les deux médias sont assimilés l'un à l'autre par les libraires eux-mêmes et par les lecteurs. Certains d'entre-eux sont classés avec les livres de photographie, notamment les ouvrages de Plissart et Peeters, plus exactement avec les ouvrages de théorie de la photographie. Mais il semblerait qu'aucune librairie n'ait mis en place de rayon dédié... sans doute parce le nombre de romans-photos est trop limité pour envisager de lui consacrer un rayon, peut-être parce que les rapprocher de la bande dessinée revient à leur offrir une visibilité qu'ils n'auraient pas par eux-mêmes et sans doute parce que, comme nous l'avons vu, les éditeurs de romans-photos sont majoritairement des éditeurs de bande dessinée.

En dernier point, il semble que l'on trouve difficilement de romans-photos dans les bibliothèques (ce constat n'est pas fruit d'une étude mais d'une enquête assez sommaire par le biais des moteurs de recherche des bibliothèques publiques et universitaires de la ville de Toulouse, ces conclusions ont donc leurs limites et ne pourront être généralisées). Les revues *Nous Deux* sont indubitablement exclues des offres de lecture de périodiques (quelques numéros de l'immédiat après-guerre sont accessibles sur la plateforme *Gallica* de la BNF). Étonnamment, il s'avère tout aussi compliqué d'accéder aux ouvrages de Plissart et Peeters, alors qu'ils bénéficient d'un autre statut, le rapprochement avec le Nouveau roman et les éditions de Minuit leur offrent le statut de littérature légitime, et que l'on pourrait s'attendre à le trouver particulièrement dans les bibliothèques universitaires, pour leur étude, or ce n'est pas le cas. On remarquera cependant que l'on aura plus facilement accès aux parutions les plus récentes, tout particulièrement celles relevant du genre photo-journalistique. Peut-être est-ce là, les débuts de l'ouverture des bibliothécaires à la littérature photoromanesque ou, peut-être encore, à sa lente migration vers un statut culturel plus acceptable. Comment comprendre que les bibliothécaires ne fassent pas entrer cette paralittérature dans leur catalogue ? Cet état de fait est-il une preuve du caractère clivant de cette paralittérature, alors même que contrairement à leur objet d'étude, les ouvrages d'analyse du roman-photo en tant que paralittérature sont eux correctement recensés et accessibles ? Mais peut-être également, la ténuité de l'offre s'ajuste à la demande du lectorat (encore une fois c'est une hypothèse que je ne suis pas en mesure de valider ou infirmer) ?

La prescription littéraire

Un succinct tour d'horizon des articles parus dans la presse généraliste (les hebdomadaires gratuits comme *20 minutes*, les journaux régionaux d'actualité de type *Ouest-France* et *Le Parisien*) de ces dernières années, et plus exactement un recensement du champ lexical associé au roman-photo est révélateur de la réception du média auprès des journalistes généralistes et, par extension, du grand public. Reviennent, en rengaine, les termes « populaire », « sentimental » et leurs déclinaisons. Le roman-photo est présenté comme le genre « mineur » mais « incompris » (propos qui frise le paradoxe), pour mieux prophétiser la métamorphose en cours ou à venir, les journalistes concluant, enthousiastes, au retour en grâce du média jusque là mis aux bans. Pourtant ces annonces ne semblent, pour le moment pas, suivies par un véritable emballement du mouvement.

Dans la presse spécialisée, ou d'actualité culturelle (dans les sections culturelles de la presse quotidienne telle *Le Monde* ou *Le Figaro*) les articles sont sensiblement plus poussés mais se bornent, le plus souvent, à l'actualité culturelle : l'annonce d'une parution, d'un évènement. Quant aux revues critiques et scientifiques (revues généralistes de la culture *L'influx*, *Zone Critique*, *Actualité* ou spécialisées dans la bande dessinée comme *ActuaBD* ou *du9*), leurs articles sont plus fouillés et plus longs, ils retracent, dans ses grands mouvements, le parcours du roman-photo avec ses grandes expressions (sentimentale, potache et détournement). Ces articles à visée pédagogique n'ont, pour la plupart, pas d'autre ambition que de faire un état des lieux mais sans grande visée critique, le contenu analytique est léger, on n'y interroge pas le propre du roman-photo, sa fabrication, son industrie, mais toujours, on note un « quelque chose en cours », un vent nouveau (il est surtout question des photos-romans de genre journalistique), une fin prochaine de la disgrâce bien qu'un peu hypothétique. En août 2018, *ActuaBD*, titrait « Le roman-photo, enfin réhabilité ? »¹⁹⁶, l'auteur de suspendait son jugement mais de se prenait à espérer que les récentes innovations jumelées aux possibilités techniques offertes par le numérique fructifient toujours plus. Quoi qu'il en soit, la presse peut et doit jouer un rôle dans la vulgarisation du roman-photo.

Pour comparaison, la bande dessinée est amplement relayée et commentée : des revues lui sont dédiées, des rubriques lui sont attirées dans la presse généraliste, des blogs voient le jour (des plus érudits à ceux qui ont uniquement pour vocation à commenter son actualité commerciale), des comptes sur les réseaux sociaux tenus par des amateurs éclairés, des dessinateurs eux-mêmes, etc. Le roman-photo ne jouit pas, encore, de pareil traitement, il n'a pas encore le potentiel rassembleur qu'a gagné la bande dessinée.

¹⁹⁶ Frédéric Hojlo, « Le roman-photo, enfin réhabilité », *ActuaBD*, 18 août 2018, consultable à l'adresse : <https://www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite>

Évoquons enfin, un dernier type d'article, les articles universitaires. Le roman-photo y est abordé en tant que paralittérature (et alors son c'est son schéma narratif qui sera étudié), il est également envisagé sous le prisme d'une approche sociologiques (et rangé au sein des littératures populaires) ou encore sous l'éclairage de la sémiologie de l'image (qui, pour le coup interroge l'essence du média). Ils sont produits en plus grand nombre et réfèrent tous aux quelques ouvrages que l'on citera dans le paragraphe suivant et sont, à mon sens la preuve d'un éveil de l'intérêt du monde de la recherche pour le média.

Les universitaires

En 1971, Gérard Blanchard déplore, « un des malheurs du roman-photo, c'est que la critique ne s'exerce pas à son endroit, du moins la critique réelle. La plupart du temps, on ne parle pas des romans-photos ou, quand on en parle, c'est pour les éreinter ; et en réalité, les gens qui en disent du mal ne les regardent même pas. (...) faire des études sur le roman-photo, peut-être que l'on (le) ferait avancer »¹⁹⁷.

Comme n'importe quel média, le roman-photo a été étudié, mais bien peu et par un nombre fort limité d'universitaires. Les études lui ont été consacrées l'abordent sous différents angles : en tant que phénomène historique, sémiotique et visuel, sociologique, il a été également commenté pour sa nature intermédiatique (ou intermédiaire). Les écrits théoriques (sous forme de livres) consacrés exclusivement au roman-photo ne sont pas nombreux, ils sont, à ma connaissance, au nombre de cinq, ils constituent le socle bibliographique de ce mémoire : *L'esthétique du photoroman* de Jean Claude Chirollet (chercheur en esthétique et philosophie de l'art), *Nous Deux 1947-1997 : apprendre la langue du cœur* de Sylvette Giet (l'ouvrage découle de sa thèse en science de l'information et de la communication), *Le roman-photo* de Serge Saint-Michel et enfin, *Pour le roman-photo* de Jan Baetens (l'ouvrage le plus récent et le plus exhaustif sur le sujet, la première parution date de 2010 et la réédition de 2017). Ajoutons à cette bibliographie, un recueil d'articles, fruit du colloque de Calaceite qui s'est tenu en août 1993 (il y a donc 27 ans...) consacré au roman-photo. Une thèse « Autour du roman-photo, de la littérature dans la photographie » a été soutenue en 2013, en esthétique et science de l'art, par Alexandra Koeniguer qui s'attache à l'étude des Nouveaux romans-photos et de leur nature profonde.

Quant au phénomène éditorial, commercial, qu'il est devenu, il n'est jamais commenté, il est d'ailleurs absent des enquêtes du SNE, probablement amalgamé aux bandes dessinées (et on peut

¹⁹⁷ Gérard Blanchard, « Du roman-photo au photo-roman », *Communication et langages* n°10, 1971, pp. 95-109, consultable à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1971_num_10_1_3876

entendre qu'il ne dispose pas d'une catégorie propre tant les ventes sont quantitativement mineures, invisibles, en regard de l'ensemble de la production de livre en France).

Pour comparaison, la bande dessinée qui a elle aussi longtemps pâti de sa réputation d'art pour lecteurs immatures, d'art juste bon au divertissement, est aujourd'hui amplement étudiée : nombres de travaux de chercheurs et de thèses universitaires lui sont consacrées. Assez récemment, certes, on a scruté, disséqué et converti en chiffres et en graphe, tout ce qui a trait à la bande dessinée... rien d'une telle envergure au sujet du roman-photo sans doute parce qu'il ne se passe pas grand chose dans son secteur. Mais preuve, aussi, qu'il n'est pas encore considéré comme un art mature, qu'il n'est pas reconnu pour ses qualités intrinsèques. Preuve encore qu'un opprobre pèse toujours et encore sur lui... il faudra revenir sur ce point qui en dit long sur la stagnation du roman-photo, ce sera l'objet de la troisième partie de ce mémoire.

À mieux regarder cette production théorique, il ressort que c'est le phénomène du roman-photo de type *Nous Deux* qui a été le mieux et le plus commenté, tombant dans le travers habituel de l'assimilation du média photoromanesque à son genre sentimental. Ces études utilisent le roman-photo comme révélateur d'un phénomène social mais manquent à envisager le roman-photo en tant que média autonome. Les propositions érudites de Plissart et Peeters ont, également trouvé un écho et éveillé un appétit critique. Cette fois, c'est la nature du média qui sera interrogée et c'est ainsi que le roman-photo gagne peu à peu les faveurs du monde universitaire, et c'est bien compréhensible puisque ces œuvres sont porteuses d'un discours auto-réflexif. Mais les romans-photos qui sont hors de ces deux pôles ne suscitent pas l'intérêt des études universitaires ; Jan Baetens, l'érudit de la littérature photoromanesque tombe hélas dans cet écueil en laissant dans l'ombre une partie des plus récentes parutions françaises (avant tout celles de FLBLB, pourtant le seul éditeur français à avoir consacré une collection au roman-photo). Et cet état de faits est révélateur de manque de lisibilité dont souffre encore le média qui n'est encore lu et su que par le prisme de ses expressions les plus caricaturales et stéréotypiques.

Cependant, au sein du monde universitaire se dessinent de grands axes ou mouvements de recherche autour de la grande famille des photolittératures, à laquelle appartient le roman-photo. Ainsi, plusieurs laboratoires de recherche universitaire œuvrent de concert : le PHLIT créé par Jean-Pierre Montier (professeur de littérature française à l'université de Rennes 2) dans le but de « relier des chercheurs internationaux qui étudient toutes les formes de rapports (...) qui se sont noués entre photographie et littérature »¹⁹⁸ est pensé comme une banque de ressources bibliographiques, de

¹⁹⁸ présentation du PHLIT, consultable à l'adresse : <http://www.phlit.org/>

supports théoriques et est vouée à donner une visibilité, une assise, à un phénomène trop largement minoré. La plateforme possède son équivalent pour la photolittérature enfantine miniPHLIT¹⁹⁹ et un alter ego belge (mais à rayonnement tout aussi international), le projet PHOTO-LIT²⁰⁰ dont Jan Baetens est un des membres permanents. Enfin, le portail de la recherche universitaire, Image[&]Narrative²⁰¹, recense et donne libre accès aux articles traitant des thématiques des cultures littéraires qui croisent avec les pratiques visuelles, au sens large.

Ces projets ont tous pour trait commun de référer le roman-photo à une nouvelle famille, celle des photolittératures, dont il est une forme à part entière. Dès lors, il n'est plus besoin de le placer sous la tutelle de médias proches (cinéma, cinéroman, photographie, etc.), ni pour le définir, ni pour lui donner du crédit. Le roman-photo semble être en route pour l'autonomie et émergera, tôt ou tard, en tant qu'objet d'étude à part entière.

Les institutions de la culture : musées, festivals et les récompenses

La France compte des musées, festivals, rencontres et lieu de conservation pour à peu près tout, mais, rien n'existe encore qui soit consacré au roman-photo alors que, rappelons l'ampleur du phénomène, des millions de romans-photos ont circulé depuis les années 1950. Il y a bien quelques expositions qui ont été consacrées aux travaux photographiques à partir desquels ont été composés *Amitié éternelle*²⁰² ou *La fissure*.

Cependant, en 2017, l'exposition « Roman-photo » change la donne, grâce à l'ambition de deux commissaires, Marie-Charlotte Calafat et Frédérique Deschamps. Que l'exposition prenne place au MUCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) fait sens puisque l'institution a pris le relai du musée national des Arts et Traditions populaires, or le roman-photo est perçu par les commissaires comme appartenant à ce champ des productions culturelles. Les commissaires visent le grand public, dans l'ambition de sa réhabilitation. C'est donc le premier et seul évènement culturel d'envergure consacré en France au média, à avoir retracé le parcours du roman-photo, de ses origines à ses avatars et détournements. L'exposition délimite clairement son champ de prospection, n'aborde pas les créations les plus récentes et ne s'attarde que succinctement sur les Nouveaux romans-photos, elle se borne donc à présenter le roman-photo que l'on pourrait qualifier d'historique ou sentimental. La raison de ce bornage tient à l'angle d'approche du roman-

¹⁹⁹ La plateforme miniPHLIT est accessible à l'adresse : <https://miniphlit.hypotheses.org/>

²⁰⁰ La plateforme PHOTO-LIT est accessible à l'adresse : <https://www.photolit-brain.com/project>

²⁰¹ La plateforme Image[&]Narrative est accessible à l'adresse : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/index>

²⁰² l'exposition *Amitié éternelle* a eu lieu en 2014 au Festival international de photographie *Les rencontres d'Arles*

photo comme phénomène de société « Pour nous, il s'agit toujours de montrer en quoi le roman-photo est le témoin de la société de son temps. »²⁰³.

Cette exposition aura été l'occasion d'une forte médiatisation, de nombreux articles ont paru dans la presse d'actualité pour relayer l'évènement : « Aimé, raillé, le roman-photo entre au musée »²⁰⁴. Il se trouve également un certain nombre de papiers qui, profitant de l'occasion, ont retracé l'histoire du roman-photo en même temps qu'ils ont posé la question de sa possible réhabilitation comme l'article du site de l'actualité de la bande dessinée, *ActuaBD*, qui titrait très explicitement : « Le roman-photo, enfin réhabilité ? ». La visibilité de l'exposition aura donc eu pour effet d'informer sur le roman-photo, au delà même des seuls visiteurs de l'exposition ; par ailleurs il est intéressant de noter que ces visiteurs ne sont, dans l'ensemble, pas les lecteurs de romans-photos. Pour autant, les restes de cette exposition sont assez maigres. Un catalogue d'exposition a vu le jour en coédition entre les Éditions du MUCEM et les Éditions Textuel (maison spécialisée dans l'édition de monographies de photographies), mais au delà de cet ouvrage, l'évènement ne semble pas avoir eu d'impact, d'effet « d'amorce », à une quelconque mouvance, mais peut-être est-ce encore trop tôt pour pouvoir observer un résultat marqué, ni dans le secteur éditorial, ni dans celui des diverses programmations culturelles.

Le festival littéraire marseillais *Oh les beaux jours !* propose, selon ses propres termes, une programmation généraliste « riche et foisonnante » au travers de rencontres, lectures, performances, concerts ou ateliers. Ces différents temps sont l'occasion de mettre en « friction » la littérature avec d'autres pratiques culturelles, dont le roman-photo²⁰⁵. Que le média figure à la programmation relève, espérons-le, d'une forme de reconnaissance naissante comme d'une forme littéraire et graphique à part entière. Que des ateliers de créations de romans-photos soient proposés tient peut-être à la présence à Marseille de l'autrice Amélie Laval à qui l'on doit *Le syndicat des algues brunes* (elle est également l'autrice d'un second roman-photo plus confidentiel et édité par la micro structure Hyperville, cabane d'édition) qui anime un des ateliers à destination du jeune public et réalisé dans le cadre d'un partenariat avec les collèges de la ville.

De manière surprenante, les romans-photos ont été relativement bien primés en regard du petit nombre de titres (si l'on exclut bien entendu ceux du genre sentimental qu'on ne saurait plus

²⁰³ Interview de Marie-Charlotte Calafat et Frédérique Deschamps, MUCEM en ligne, consultable à l'adresse : <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/roman-photo>

²⁰⁴ Laurent Carpentier, « Aimé, raillé, le roman-photo entre au musée », *Le Monde*, 15 décembre 2017, consultable à l'adresse : https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/12/14/aime-raille-le-roman-photo-entre-au-musee_5229538_1655012.html

²⁰⁵ mais également avec « la musique, la bande dessinée, le cinéma, la photographie, les sciences humaines et les sciences dures, le sport, les grands sujets de société... », *Oh les beaux jours !* en ligne, consultable à l'adresse : <https://ohlesbeauxjours.fr/festival/le-festival-en-bref/>

compter). Le premier à recevoir une récompense est l'auteur Jean Teulé pour son album *Gens de France*²⁰⁶ en 1989, qui a reçu le Alph-Art du meilleur album français (aujourd'hui renommé Fauve d'or) au Festival de bande dessinée d'Angoulême... preuve, encore une fois de la confusion entre les deux médias ou, plus exactement, de l'assimilation de l'un (le roman-photo) à l'autre (la bande dessinée). En 2019, France Info a attribué son Prix de la bande dessinée d'actualité et de reportage au roman-photo *Les racines de la colère*²⁰⁷ de Vincent Jarrousseau. Encore et toujours, le roman-photo ne peut trouver sa place en propre, mais s'intercale dans la programmation relative à la bande dessinée. Pourtant, ce faisant, ces prix mettent en évidence un point d'importance : le lien roman-photo et médiocrité est fallacieux. Pourtant, comment envisager que ces récompenses sauront faire évoluer la représentation du roman-photo auprès du grand public alors que, systématiquement il est confondu avec la bande dessinée ? *Les racines de la colère* a également figuré à la sélection 2019 du prix HiP²⁰⁸, le prix du livre de photographie, dans la catégorie société ; cette sélection donne à penser encore une fois que roman-photo et « arts sérieux » ne sont pas absolument antithétiques, que la légitimité du média n'est pas hors de portée. *La fissure* de Spottorno et Abril a, quant à lui, reçu de nombreux prix mais c'est avant tout le reportage photographique qui a été primé plutôt que le livre ; il a cependant été sélectionné pour le prix du Livre photo et texte des Rencontres d'Arles en 2017.

Cependant, à l'exception du prix d'Angoulême, les prix que nous venons d'évoquer ne sont pas connus du grand public. Il reste que les professionnels, de la photographie plus particulièrement, y sont sensibles.

Enfin, dernièrement, *Contrôle des voyageurs* de Xavier Courteix a été sélectionné pour le prix de la révélation ADAGP, un prix visant à « valoriser et à encourager le travail des jeunes auteurs de »... bande dessinée.

Le clou semble bien enfoncé : il n'y a rien d'autre à voir que de la bande dessinée (dénaturée peut-être), et ce manque de catégorie ou de prix adéquats semble faire suite à un défaut de représentation du média, qu'il conviendra donc de restaurer.

²⁰⁶ *Gens de France*, Jean Teulé, Casterman, 1989

²⁰⁷ *Les racines de la colère*, Vincent Jarrousseau, Les Arènes, 2019

²⁰⁸ co-organisés par l'association HiP - Histoires photographiques et le Salon de la photographie

Après une approche historique, nous avons approché de plus près le roman-photo en évoquant sa nature, sa conception et sa fabrication. Nous avons vu que, en sa nature, rien ne s'oppose à une exploitation riche tant sur un plan formel que narratif ; de ce point de vue là, rien ne pêche. Nous avons également vu que sa production et sa réalisation peuvent s'avérer complexes et coûteuse, ce qui aurait pu expliquer la désaffection pour le média... à moins que, comme les plus récents romans-photos en font la démonstration, on s'autorise à la créativité, tant dans la mise en œuvre que dans les moyens déployés pour le tournage.

Cependant, le roman-photo passe encore inaperçu par bon nombre de ceux qui sont en mesure de lui donner la visibilité et l'attention qu'il mérite... et le pourquoi de cet état de fait, sera l'objet de la suite de ce mémoire.

III · Freins, atouts... et perspectives

Pour définir le roman-photo, on s'appuie, généralement, sur une comparaison avec des médias approchants : la photographie, la bande dessinée et, pour d'autres aspects encore, le cinéma... Rarement on fait l'effort de le décrire pour lui même, comme s'il lui fallait la tutelle de médias plus légitimes. Comme s'il ne s'était jamais assez fortifié pour être présenté de manière autonome, il n'est pas considéré comme un média à part entière mais en tant que dérivé, ou composite, empruntant un peu à l'un ou à l'autre .

D'ailleurs, il est symptomatique que le roman-photo n'ait jamais eu d'organe d'édition attitré et, comme nous l'avons vu précédemment, il est avant tout publié par des maisons d'éditions de bande dessinée.

Nous regarderons donc en arrière pour tenter de comprendre comment et en quoi le roman-photo a été disqualifié et donc, de quel trépas il faudra le tirer. Puis, nous dresserons un portrait du contexte éditorial actuel en faisant des parallèles avec les secteurs qui lui sont proches, parallèles dont nous tirerons des leçons pour une future exploitation éditoriale du roman-photo. De plus, nous verrons que de récentes évolutions technologique peuvent faciliter le retour en grâce du roman-photo. Enfin, nous étudierons le parcours de la bande dessinée qui a su échapper à l'opprobre dont il était l'objet.

Forts de cet état des lieux nous pourrions proposer, en dernière partie, un projet qui prendra la forme d'un festival dédié au roman-photo.

1 · Regard rétrospectif : le traître, le transfuge et le consommable

Analyser le phénomène photoromanesque, son émergence, le nuage culturel et social qu'il emporte avec lui (références, public, etc.) se fait, assez classiquement, par le recours à quelques notions clefs que nous allons interroger ici.

Sa classification au rang des paralittératures est un lieu commun qui nous entraîne à poser la question de son statut littéraire, une œuvre prise en étau entre sa supposée « nature » de production populaire et de produit de l'industrie culturelle. Deux notions qui ont pesé lourd, dans le parcours du média.

· a · *Le roman-photo : produit de l'industrie culturelle ?*

Le roman-photo est, par essence un produit de l'industrie culturelle, sa conception, sa fabrication et sa diffusion ont un coût incompressible qui n'autorise pas de passer en deçà d'un certain seuil au risque de ne pouvoir être rentable, il lui faut le soutien logistique et financier d'une entreprise d'ampleur suffisante.

Le concept d'industrie culturelle est théorisé par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer²⁰⁹ et reprend à son compte les notions de média de masse ou de culture de masse dans un sens plus péjoratif encore. L'expression d'industrie culturelle se rapporte à l'effet de standardisation de la chose produite (ici appliquée aux sphères culturelles) ainsi qu'à la rationalisation de sa distribution, elle est donc utilisée par ses penseurs pour dénoncer ce qu'ils formulent comme un système économique dont la logique rentabiliste va l'emporter sur la logique propre (ou interne) aux créations artistiques. Or, de toute évidence, le photo-roman sentimental répond à cette définition : il naît sur un médium spécifique, le support du magazine (*Nous Deux* ou consort) et l'institution de l'industrie de la presse (ici le magna de la presse féminine qu'était le groupe des frères Del Luca) qui, dans l'après-guerre prend un tournant industriel, les groupes de presse grossissent. Le médium dans lequel prend forme le roman-photo influera sur sa logique de parution (sérialisation), sur sa commercialisation à bas coût, engendra ainsi une forme de standardisation que nous avons déjà évoquée et, plus important encore, selon Sylvette Giet, « le problème (...) est celui de (sa) destination (...), à savoir un lectorat populaire, issu du milieu ouvrier et de niveau d'éducation

²⁰⁹ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer « L'industrie culturelle » in *Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Gallimard, 1974

primaire »²¹⁰, infamie qui pèse encore aujourd'hui sur le roman-photo et auquel nous consacrerons une partie plus après.

Le roman-photo comme marchandise

Le caractère reproductible des productions culturelles visées par les deux théoriciens contrevient, selon eux, au caractère fondamental de l'œuvre d'art qui est, par essence, unique. Adorno et Horkheimer assimilent ces créations, non plus à des œuvres mais à des marchandises ou produits, un glissement sémantique qui porte un éclairage sur le changement de finalité : « Dans toutes ces branches on confectionne, plus ou moins selon, un plan, des produits qui sont étudiés pour la consommation des masses et qui déterminent par eux-mêmes, dans une large mesure, cette consommation. »²¹¹. Que la création ne soit plus fruit d'une nécessité sociale ou esthétique mais détournée au profit de la nécessité de ceux qui la produisent, préoccupe les auteurs. Plus explicitement, le produit culturel, à la différence de l'œuvre d'art ne répond plus à un besoin d'expression artistique mais existe pour nourrir le système économique de l'industrie de la culture, ce qui porte, aux yeux des auteurs, atteinte à la valeur intrinsèque de la création ainsi qu'à sa valeur d'usage. Et le roman-photo est toujours assimilé à l'industrie de la presse, ce qui empêche à l'époque, qu'il puisse trouver sa place de droit au sein de la filière éditoriale, même si les évolutions postérieures prouvent qu'il est aujourd'hui plutôt un objet éditorial qu'un objet de presse. Cette dernière assertion est fautive si l'on observe le phénomène d'un point de vue quantitatif puisque le plus gros producteur de roman-photo reste encore aujourd'hui le magazine *Nous Deux* (il paraît à un rythme hebdomadaire). Un constat auquel on peut opposer l'argument suivant : qualitativement ce sont cependant les productions photo-romanesques du médium éditorial qui développent une plus grande diversité thématique et formelle, preuve que, en échappant à l'industrie de la presse, le roman-photo commence à déployer une richesse de genre et de forme dont il se trouvait privé.

Quid de l'autonomie artistique ?

Encore une fois, selon Adorno et Horkheimer, la création n'a plus le même pourquoi : elle est réglée sur « le principe de sa commercialisation et non plus sur (son) propre contenu »²¹², elle perd en autonomie, est inféodée aux logiques rentabilistes et non plus aux nécessités de l'expression d'une subjectivité artistique ou fruit d'une utilité sociale.

²¹⁰ Sylvette Giet cité par Alexandra Koeniguer, *Nous deux... Parangon de la presse du cœur*, op. cit.

²¹¹ *ibid.*

²¹² Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, op. cit.

De plus, les auteurs de la théorie insistent particulièrement sur un point : ce n'est pas la méthode (ou technique ou processus) de création qui compte mais le fait que cette création soit marquée par une standardisation ou codification qui s'oppose à la diversité à la liberté créatrice de l'artiste ; c'est à l'autonomie de la culture que contrevient sa récupération par l'industrie culturelle. Dès lors, le média est contraint, il ne peut s'exprimer dans tout l'éventail de ses possibles. Et, en effet, le roman-photo n'a pour un temps connu qu'une forme, qu'un état, le genre sentimental et la formule fonctionnant à merveille, il n'y a pas eu de nécessité à la faire évoluer. D'ailleurs, le fait qu'il n'y ait quasiment pas eu de figure artistique célèbre associée au roman-photo, de créateur de roman-photo (il n'existe pas de nom propre pour le créateur de roman-photo, alors on se range plus couramment à la terminologie propre au cinéma) ou même d'acteur, est bien le symptôme de cette aliénation du média à son médium. La création de roman-photo sentimental est entendue comme production et non comme acte artistique.

Ce défaut de reconnaissance en sa valeur artistique impliquera également que, pour un temps, le roman-photo ne sera pas en mesure de passer les portes des musées ou autres lieux de l'art comme les festivals et galeries. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, cet état de fait est en passe de changer : le MUCEM (un musée d'envergure nationale) lui a dédié une exposition. D'ailleurs, nous faisons l'hypothèse que son nouveau départ, pourrait passer par un travail de fond afin que les instances culturelles se ressaisissent du média, le diffusent, mettent en place les conditions pour le développement des pratiques et d'un microcosme du roman-photo ; nous développerons ce point en fin de mémoire.

Le consommateur

De la même manière, le discrédit est jeté sur le rapport qui s'installe entre la création et le receveur (lecteur, spectateur, etc.) ce dernier étant ramené à la seule position de consommateur, aliéné et veule, auquel l'industrie culturelle impose ses topiques et ses goûts. Les lecteurs et lectrices de romans-photos sont alors vus comme des consommateurs strictement passifs, dépourvus de sens critique et capables seulement d'une appréciation très superficielle de leur lecture. Lecture qui n'est, dès lors, plus assimilable qu'à une pratique de loisir et non plus à une activité intellectuelle. La lectrice amatrice de roman-photo sentimental, serait ainsi en recherche de distraction, d'évasion de délasserment et non plus d'élévation esthétique, spirituelle ou intellectuelle. Par effet de rebond, le roman-photo comme consommable est contraint par son succès même : s'il entend maintenir son bon rendement, le roman-photo ne peut se permettre de prendre quelque distance avec la formule de son succès, voilà que le succès dessine sa prison.

La théorie passe sous silence l'effet de démocratisation des savoirs et des arts qu'ont permis l'essor des industries de la culture : le magazine *Nous Deux* avait un prix modique, abordable y compris pour les classes populaires (en regard, le roman-photo actuel l'est amplement moins), il a permis à toute une partie de la population l'accès à la production cinématographique (souvenons-nous qu'à ses débuts, le roman-photo était un produit dérivé de l'industrie du cinéma).

Dans le cas du roman-photo, cette démocratisation a eu un effet double. Il lui a valu le grand succès de ses premiers temps, ainsi au plus haut de sa gloire, les six principaux titres de la presse du cœur, tireront à plus de 6 millions d'exemplaires²¹³ : « La publication mensuelle de romans-photos dépasse largement la vingtaine de millions d'exemplaires surtout quand on y ajoute les nombreux mensuels qui contiennent presque exclusivement des histoires en images... Si l'on se réfère aux études suivant lesquelles un périodique de roman-photo est parcouru au moins par trois lecteurs, ce sont, mensuellement, quelque soixante millions de personnes qu'atteignent ces récits. Plus que la population de l'Hexagone... »²¹⁴ ; les chiffres des performances de diffusion de ces revues varient selon qu'elles sont rapportées par un auteur ou un autre mais tous disent que le phénomène a été marquant, comparativement, même, à l'essor qu'a connu l'industrie de la presse à cette époque. Mais par effet corollaire, et proportionnel à l'ampleur de son succès, le roman-photo a été inexorablement associé et claquemuré dans la filière de la presse qui n'a pas été à même de permettre au média d'innover tout autant qu'il n'a pas autorisé sa reconnaissance en tant que média autonome.

La culture industrielle repose tout de même, fondamentalement, sur un clivage entre les productions artistiques, une ligne de légitimité entre « arts supérieurs (...) arts inférieurs »²¹⁵, une opposition que nous allons regarder de plus près et dont nous tenterons de comprendre les fondamentaux (qu'est-ce que ce « zonage » révèle de ceux qui regardent et établissent les limites) et comment ils ont affecté le devenir du roman-photo. De manière générale, la théorie peut être critiquée en de nombreux points, certes, mais il me semble, que la principale contradiction qui est à porter est celle de sa rigidité, sans doute trop binaire pour décrire la réalité de l'effet de l'idéologie capitaliste au domaine des arts parce que, quand bien même l'assimilation d'un grand pan des créations artistiques par l'industrie culturelle (de sa finalité capitaliste et l'imposition de son schéma productif) est difficilement contestable, il ne reste pas moins qu'elle sait cohabiter, s'hybrider, avec

²¹³ pour, tout de même, quelques 250 000 exemplaires aujourd'hui

²¹⁴ Serge Saint-Michel, *op. cit.*, p 27

²¹⁵ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op. cit.*

d'autres logiques relevant des postures artistiques. Dans le cas du roman-photo, l'industrie de la presse a précisément rendu possible, par sa puissance économique, le développement d'un genre qui nécessitait un investissement matériel, humain conséquent et qui, sans ce soutien et dans les conditions techniques de l'époque, n'aurait pu prendre racine.

La logique de la presse, de l'industrialisation de sa production, a donc eu un impact d'importance pour le roman-photo puisqu'il n'a, pour un temps, pas eu d'existence autre qu'en tant qu'objet de presse. Cet état d'objet de presse l'a astreint à un certain format, à une rythmique de parution et l'a voué un lectorat spécifique ce qui a donc orienté le choix du genre au travers duquel il s'est révélé. Son état fondamental, l'a en quelque sorte privé de toute sa palette expressive ; et parce que le genre sentimental était originel, il a longtemps été insoupçonné que cette formule n'était pas son essence mais un état, susceptible donc d'être revisité. Il faudra donc attendre qu'un élan fort vienne contredire cette assimilation du roman-photo à la « distraction bon marché » qu'étaient les productions des magazines *Nous Deux* (la formule est sans considération pour la recherche formelle dont ces romans-photos sont tout de même l'expression). Les travaux de Plissart et Peeters représentent, à cet égard, une tentative notable qui péchera cependant parce que tombant dans l'écueil inverse : celui de ne s'ouvrir à un lectorat très restreint, les habitués des œuvres élitistes des Éditions de Minuit.

· b · *Le transfuge*

Le champ des créations artistiques est compartimenté en secteurs plus ou moins distinct et de hiérarchies de valeurs se sont établies entre eux. Le roman-photo n'échappe pas à la règle... il sera donc compris dans des ensembles génériques qui le dépassent : la « culture populaire » (par opposition à la culture « savante ») et le « paralittéraire » en démarcation du territoire des littératures (les vraies) ; deux notions qui s'auto-alimentent par ailleurs). La valeur de ces classifications est contestable, on peut donc questionner la validité de ces catégories et des critères d'éligibilités.

Ici, il ne s'agira pas d'étudier ces deux notions à proprement parler, quand bien même il nous faudra en dresser un portrait rapide, ni de savoir si le roman-photo y a réellement sa place, mais nous chercherons à cerner les répercussions de ces concepts de « classes » culturelles.

Le populaire

La notion de culture ou « ensemble des pratiques symboliques et matérielles d'une société »²¹⁶ est l'objet d'étude des *cultural studies*²¹⁷, branche de la sociologie née d'un refus de hiérarchies culturelles, dont les thèses actuelles battent en brèche l'antagonisme remâché entre cultures populaires et cultures savantes.

La culture populaire est une notion protéiforme, qui recouvre plusieurs acceptations puisqu'elle permet de désigner tout à la fois « ce qui émane du peuple, ce qui a trait au peuple et ce qui est aimé du peuple »²¹⁸ quand la culture savante, elle, se passe de toute précision et serait ainsi, la culture « tout court ». La ligne de partage entre ces deux territoires semble bien ambiguë.

Dans le champ littéraire, Jacques Migozzi, dénombre trois sources à ce que l'on a coutume d'affilier au populaire : les cultures orales folkloriques, les littératures de colportage et enfin, au XIX^e, le « roman populaire » né sous la forme du roman-feuilleton. Et c'est dans cette dernière source que l'assimilation du roman-photo à la littérature populaire prend racine selon Alexandra Koeniguer, puisque c'est dans la similarité de la parution à épisode que « semble retrouver corps dans le roman-photo. (...) cette résurgence suggère une communauté entre littérature, aussi populaire soit-elle, et le roman-photo »²¹⁹.

Selon Daniel Jacobi, la culture savante se distingue par son « coût de production élevé (...) l'appui de subventions publiques ou de la générosité de sponsors ou de mécènes (...) elle est administrée ou encadrée par tout un appareil administratif de contrôle et de distribution des aides financières garantes du contrôle de sa qualité » elle est également l'œuvre de « professionnels experts et reconnus comme tels » et « ne peut concerner qu'un public restreint et ciblé, lui-même, doté d'un capital culturel et artistique »²²⁰.

En ce qui concerne le roman-photo, rien n'est simple. De fait, le roman-photo ne répond, dans une large partie, à aucun des critères énoncés ci-avant et serait donc à ranger au rang des cultures populaires... et pourtant, une part des productions photoromanesques est l'œuvre d'auteurs avalisés par l'institution littéraire ou photographique, comme la photographe M. F. Plissart et le scénariste B.

²¹⁶ Jan Baetens, « La culture populaire n'existe pas », *Hermès la revue*, n° 42, CNRS Éditions, 2005, p 71

²¹⁷ article « Études culturelles », Wikipédia, dernière modification le 16 juin 2020, consultable à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes_culturelles
« sciences de la culture sont un courant de recherche d'origine anglophone à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature, de la médiologie, des arts, etc. »

²¹⁸ Jacques Migozzi, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès la revue*, n° 42, CNRS Éditions, 2005, p 95, consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-93.htm>

²¹⁹ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p 77

²²⁰ Daniel Jacobi, « Introduction : Le savant et le populaire, retour sur une opposition arbitraire », *Communication & langage*, n° 181, septembre 2014, consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-3-page-25.htm>

Peeters, qui ont bénéficié de soutiens conséquents de maisons d'édition réputées pour leur exigence littéraire et dont le lectorat appartient à cette catégorie de lecteur « à capital culturel » esquissé par D. Jacobi. Ainsi, en lui-même, le roman-photo souffre d'être scindé, il balance entre deux perceptions, duales, de son essence : le populaire (avec l'archétype *Nous Deux*) et le savant (l'œuvre de Plissart et Peeters comme parangon). Il semblerait par ailleurs, que ces deux expressions du média n'aient pas su entrer en relation, ni se profiter mutuellement, comme si elles étaient étrangères l'une à l'autre, ce que confirme Benoît Peeters : « spectaculaire est la séparation entre ce roman-photo traditionnel (...) et les renouvellements des années quatre-vingts (...) il n'existe aucune intersection des deux publics »²²¹. D'un côté, des femmes de catégories socio-culturelles « basses », de l'autre des amateurs de littérature légitime appartenant aux catégories socio-culturelles dites à haut capital.

Que l'on considère ou non que la distinction entre populaire et savant est valide, on peut tout de même reconnaître qu'attribuer à une pratique l'un ou l'autre des statuts est opérant, elles n'auront ainsi pas les mêmes égards, les mêmes possibles, les mêmes destins.

Premièrement, le fractionnement de son lectorat a contribué à l'impossible reconstitution du fil historique du roman-photo qui n'a, dès lors, pas de passé ni de devenir lisible. Cette méconnaissance a joué dans le défaut d'intérêt que lui a porté et que continue de lui porter une grande partie de l'institution littéraire ; nous avons vu cependant que, à la marge, quelques iconoclastes commencent à se pencher sur son cas.

En plus de rendre l'étude de la culture populaire minoritaire, sa méconnaissance (et plus encore, les poncifs qui lui sont attachés) engendrera un biais d'analyse de ces pratiques culturelles par ceux qui les étudient. Selon les sociologues Jean-Claude Passeron et Claude Grignon ce sont deux types de lectures du phénomène des cultures populaires qui se dessinent (cette analyse est l'objet de leur ouvrage *Le savant et le populaire*²²²). Premier versant, le populisme qui fait opérer cette distinction au prisme de rapports sociaux et minore le phénomène culturel sous-jacent. Second versant, le légitimisme, soit des théories qui prêtent un « en-soi » aux cultures populaires (qui s'apparente plutôt à un misérabilisme puisqu'on confère à ces expressions culturelles des traits distinctifs peu mélioratifs, nous y reviendrons dans la partie consacrée aux paralittératures), mais qui occulte cependant les rapports de force pesant sur ces expressions culturelles).

²²¹ Benoît Peeters, « Le roman-photo, un impossible renouveau », in *Actes du colloque de Calaceite*, sous la direction de Jan Baetens et Ana Gonzales, éditions Rodopi, 1996

²²² Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le savant et le populaire*, Éditions Seuil, collection Essais, mai 2015

Des postures ambivalentes mais qui ont pourtant des traits saillants similaires. Le « populaire » est regardé depuis l'extérieur ou depuis le « haut », ainsi, ceux qui l'étudient ne sont pas ceux qui l'affectionnent (ou le pratiquent) qui sont, eux, sont familiers des cultures dites savantes. Et c'est effectivement le cas pour le roman-photo : lecteurs et scrutateurs ne se superposent pas.

Autre trait notable de ces études culturelles : elles opposent « la pauvreté apparente des objets » à « la grande densité des significations dont ces objets se trouvent revêtus »²²³, les objets d'étude sont regardés non pour leurs qualités artistiques mais en tant qu'expression d'un phénomène social qui les dépasse et s'incarne en eux ; ainsi, les études du roman-photo seront longtemps des approches sociales et non sémiologiques. En réalité, c'est presque ces manières de voir qui sont en elles-mêmes à inspecter en ce qu'elle disent plus de ceux qui regardent que de ce qui est regardé...

Jacques Migozzi conclut son exposé par une sentence : « le « roman populaire » n'existe pas *in essentia*, nous contribuons à l'instituer par nos propres catégories. »²²⁴.

C'est ainsi que s'est construite et fortifiée la déconsidération du roman-photo... La limitation du destin de ces créations photoromanesques par la faute de leur réputation *a priori*, entraînant une limitation de réception (par dédain d'une partie du lectorat potentiel), mais également, limitation de leur visibilité et enfin de l'intérêt de la critique.

Il semblerait cependant que la valeur accordée à une pratique culturelle, et *in extenso*, sa légitimité, ne soit pas figée dans le marbre, pouvant passer de l'un à l'autre des camps (nous regarderons de plus près les ressorts qui ont conduit à la légitimité de la bande dessinée) et profitant de son ouverture à d'autres couches sociales, s'offrir un plus grand nombre de lecteurs. Et c'est aux prémices de ce phénomène que nous assistons actuellement pour le roman-photo.

Le paralittéraire

Le domaine de la littérature est segmenté en diverses branches ou secteurs, cette partition semble avoir une visée pratique qui s'appuie sur un ensemble de critères objectivables. Cette mise en ordre repose sur les critères de genre (poésie, polar, science-fiction, etc.), de mouvements littéraires, d'époque, de formalisme (article, théâtre, etc.), de la culture dont émanent les écrits (française, catalane, caribéenne, etc.) et on pourrait également opérer une distinction indexée sur le médium (magazine, livre, etc.). En observant le roman-photo de manière objective et non partisane, on lui trouverait une place dans chacune de ces « étagères ». Il existe cependant une autre classification du champ de l'écrit selon laquelle existeraient deux sous-ensembles à la ligne de

²²³ Jan Beatens, « La culture populaire n'existe pas », *op. cit.*, p 72

²²⁴ Jacques Migozzi, *op. cit.*

partage ambiguë, comprenant d'un côté la littérature (sous entendu littérature « tout court » ou la seule réellement digne de ce nom) de l'autre, la paralittérature.

Le roman-photo est ainsi unanimement étiqueté comme membre des paralittératures ; en outre, le terme lui est attaché de manière récurrente dans les articles de presse comme universitaires qui lui sont consacrés. Dans sa thèse, Alexandra Koeniguer postule par ailleurs que le roman-photo figure indubitablement dans cette catégorie et fait l'hypothèse d'une « assimilation contextuelle »²²⁵ (se faisant, elle n'invalide donc aucunement la catégorie paralittéraire), celui de l'essor de l'industrie de l'édition dont la stratégie commerciale consiste à « cibler un public, de produire en grand nombre des livres de qualité moyenne sur un plan matériel »²²⁶, des pratiques de masse qui sont la signature de l'industrie du roman-photo comme des autres paralittératures...

Examinons donc les deux définitions : la littérature serait « un ensemble d'œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une valeur esthétique »²²⁷ quand la paralittérature « regroupe toutes les formes d'écrits qui se situent en marge de l'institution littéraire, autrement dit le corpus des textes dont le statut littéraire est rendu incertain par l'absence de reconnaissance sans être pour autant pleinement identifiable à un autre régime d'écriture (comme l'histoire, le journalisme, etc.) »²²⁸. D'emblée, la paralittérature se pose comme étant ce qui est rejeté hors du pré carré de la littérature, il est « l'en dehors », le lieu de convergence de tout ce qui n'a pas trouvé place dans le littéraire. On serait, bien entendu en bon droit de questionner la nature littéraire du roman-photo. Il convient cependant aux deux critères du littéraire que sont : le travail de l'écrit (on ne lui reconnaît pas, mais, quelle limite inférieure mettre au travail de la langue ?) et la visée esthétique (que l'on ne lui reconnaît pas non plus, mais, sur quels critères se fonde cette reconnaissance du beau qui est, pourtant, purement subjective). Mais surtout, la paralittérature n'a pas de définition propre : elle est définie non pas pour elle-même, mais en creux, relativement à une autre famille, la littérature, dont elle serait le parent pauvre. Et pourtant elles ne sont pas sans lien, puisqu'elles partagent la même dénomination. On examineras donc plus loin si une autre classification ne serait pas plus appropriée que celle de paralittérature.

Ainsi, les « franges » de la littérature, sont un grand « fourre-tout » peuplé de romans d'aventure, de romans policiers, de romans de gare, de science-fiction, ou encore à l'eau de rose et... de romans-

²²⁵ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p 76

²²⁶ *ibid.*

²²⁷ article « Littérature », Wikipédia, dernière modification le 23 juin 2020, consultable à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature>

²²⁸ article « Paralittérature », Wikipédia, dernière modification le 17 avril 2020, consultable à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Paralitt%C3%A9rature>

photos, qui occupent, selon Philippe Sohet, une position encore plus dévalorisée « une paralittérature de la paralittérature »²²⁹. Cette énumération peut donner à penser qu'il est question de genres romanesques, pourtant, le roman-photo n'est pas un genre littéraire, une confusion que Philippe Sohet justifie par « l'uniformité de sa production », tant il est vrai que le média dans sa forme sentimentale a quantitativement occupé l'espace et a conduit à cette réduction du média au genre sentimental. Or, ramener le roman-photo à cette unique expression, le méconnaître donc, revient à le priver de son potentiel expressif. N'a-t-il donc pas été cloué au pilori un peu trop vite alors qu'il n'a fait (ou pu faire) l'objet que d'une exploration bien partielle ?

En outre, de *para* à *sous* ou encore *infra* littérature il n'y a qu'un pas, un franchissement qui, dans le cas du roman-photo, a été conforté par les adaptations de romans classiques en version photoromanesque. Une opération par laquelle la littérature devient un « objet populaire, accessible, voire dénaturé par l'image, (et) ne saura engendrer qu'une littérature facile »²³⁰. Serait-ce, aussi, parce qu'il emporte avec lui un caractère de consommable bas de gamme (autant dans sa facture de magazine dont les papiers et impressions sont de mauvaise qualité) que sa valeur littéraire sera dépréciée ?

Toujours est-il que, à bon ou mauvais escient, le roman-photo est catalogué comme paralittéraire, et la marque du mépris va s'imprimer sur son parcours de manière protéiforme. En premier lieu, la place, singulière, qu'il trouve dans le champ éditorial : les « bonnes » littératures souffrent de côtoyer de trop près les *para* auxquelles on réservera donc des collections spécifiques, plus encore, ce seront tout un ensemble de maisons d'éditions qui dédieront leur activité à ce domaine en marge du légitime (puisque les maison « sérieuses » ne peuvent s'avilir à publier ces littératures indignes). Et, à cette égard, le roman-photo échappe un peu à la règle, les éditeurs oscillant entre deux stratégies, aux antipodes. Les Éditions de Minuit, en précurseurs zélés, avaient fait une place d'honneur aux romans-photos expérimentaux de Plissart et Peeters en leur dédiant une collection spécifique et un format travaillé au cas par cas, respectant la singularité de chacune des œuvres. Un traitement de faveur (le bel écrin et le travail de l'objet livre) qui est la marque de la littérature légitime voire du beaux livre, loin de la facture typique, modeste et formatée, des romans-photos sentimentaux. Cette première stratégie d'insertion est aussi celle qu'ont adopté les Éditions FLBLB (dont le catalogue mélange bande dessinée et roman-photo), stratégie qui repose sur l'affirmation et la valorisation de la nature singulière du média ; une sur-valorisation dans le cas de FLBLB dont l'éditeur, Grégory Jarry, œuvre à la réhabilitation du média. La seconde stratégie,

²²⁹ Philippe Sohet, *op. cit.*, p 193

²³⁰ *ibid.*

unanimement adoptée par le restant des éditeurs jusqu'ici : faire passer le roman-photo pour une bande dessinée, en d'autres termes, c'est la stratégie de l'effacement. Ainsi, Gallimard ou, Les Arènes, ont fait le choix d'insérer leurs romans-photos aux collections existantes de bande dessinée, gommant par là même la spécificité du média. Cette dernière attitude témoigne, plus que d'une méconnaissance, d'une certaine frilosité de la part des éditeurs, signe que l'opprobre pèse toujours sur le roman-photo, qu'il n'est pas, encore, tout à fait fréquentable ; au contraire de la bande dessinée qui a définitivement gagné ses lettres de noblesse et qui sert ici de cheval de Troyes.

De la même manière, les paralittératures ne peuvent concourir aux mêmes prix littéraires que les littératures légitimes, des prix dédiés verront donc le jour (le prix du polar, etc.). Il n'existe pas de prix du roman-photo, c'est là un grand manque. Et, nous l'avons déjà dit, lorsqu'un roman-photo a été primé c'est, avant tout, l'œuvre photographique qui a été récompensée, ou alors, c'est qu'il a été assimilé à de la bande dessinée.

En dernier lieu, qu'il y ait une pertinence ou non à toute discrimination au sein du littéraire, c'est la façon d'analyser ces créations qui sera atteinte, selon que ces dernières sont dites d'un bord ou de l'autre. Les discours et regards portés sur les expressions dites populaires émanent premièrement des mêmes « regardeurs », qui sont immanquablement extérieurs à leur objet d'étude et font preuve d'une certaine condescendance à l'égard de leur objet d'étude (peut-être même à corps défendant) qui se trouve ainsi stigmatisée. Songeons à Umberto Eco lorsqu'il définit les motifs de la littérature populaire dans *De Superman au Surhomme*²³¹ comme reposant sur une itération, une structure narrative attendue qui procure au lecteur le plaisir du déjà connu, la satisfaction de l'attente récompensée. Quand, en regard, la littérature savante joue sur la poursuite de satisfactions d'ordre intellectuel, donc supérieurs. Les premières se contenteraient donc de flatter les attentes de lecteurs aspirant au repos et à la détente, aux « fastes de la paresse infantile »²³², les secondes solliciteraient les efforts réflexifs. Le lecteur populaire est vu comme dans une attente régressive et en recherche de la satisfaction d'une pulsion, il réclame ainsi « au produit de consommation courante de (les) apaiser par une orgie de redondance »²³³, fût-ce au prix d'une piètre narration, quand, le lecteur de littérature savante, lui, est un arpenteur des sentiers inédits et escarpés d'une narrativité problématisée.

²³¹ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Le Livre de Poche, collection Biblio essais, 22 mars 1995

²³² Jacques Migozzi, *op. cit.*

²³³ *ibid.*

· c · *Le mythe photographique : le traître*

Dans le roman-photo, la photographie occupe une place de choix si bien qu'on serait tenté de penser qu'il y a une fraternité entre les sphères de la photographie et du roman-photo (puisque l'image photographique assure un rôle de premier plan dans la narration). Or il n'en est rien, plus encore, cela explique sans doute également la déconsidération du média auprès des photographes et les réticences, c'est un faible mot, à s'en ressaisir (peu d'auteurs de romans-photos sont photographes, et il se trouve peu de théoriciens de l'image photographique pour explorer les possibilités du média photoromanesque, etc.).

Jan Baetens, l'éminence universitaire du roman-photo, revient sur cette mésentente. Il voit dans le dogme photographique, un achoppement fondamental qui est sans doute, pour partie, responsable du mésamour entre photographie (et donc photographes) et roman-photo. Cette mystique, repose sur la notion clef d'« instant décisif » issue de la pratique du photographe Henri Cartier-Bresson, connu pour être un des pionniers français de la photographie de rue. L'instant décisif a longtemps constitué une *doxa* indétronable dans le milieu (et sans doute toujours pour une certaine pratique, bien que certaines branches de la photographie ont pris leurs distances) or ce cadre conceptuel s'oppose fondamentalement à une certaine pratique de la photographie, celle en vigueur dans le roman-photo, qui, à mieux y regarder s'apparente plus à celle du cinéma.

La théorie Bressonienne repose sur les trois critères que sont : le lien au réel (avec la notion du vrai photographique), l'instant (avec la loi du réel), et l'indifférence au support. Trois critères sur lesquels butte le roman-photo. Le premier, celui du vrai photographique suppose que chaque photographie est une retranscription neutre, objective, du monde tel qu'il est en lui-même. Le photographe n'est acteur de la procédure de captation du réel qu'en tant que « chasseur » aux aguets du moment où le monde s'exprime dans une forme de condensé de son essence. Or, la photographie du roman-photo repose sur une mise en scène, un artifice : des décors à l'action qui est jouée. Un acte de trahison, donc, de l'éthique du photographe, du contrat de fidélité passé avec le réel ainsi que le confirme Jan Baetens : « prendre des photos de manière aveugle, mitrailler le sujet de tous les angles possibles pour faire, ensuite, à tête reposée, une sélection est tout à fait contraire à l'esthétique de Cartier Bresson »²³⁴. « Je marchais toute la journée, l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait »²³⁵, ici, Cartier Bresson formule sa

²³⁴ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, op. cit., pp. 133-134

²³⁵ Henri Cartier Bresson, « L'instant décisif » in, *Images à la sauvette*, 1952

définition. La « bonne photographie » résulterait d'une rencontre entre un évènement saillant et le photographe, sagace, qui par l'intermédiaire de son outil va immortaliser (donner un temps long) à ce qui ne se révèle pourtant, que de manière fugace. Il dit par là même qu'existe un moment unique auquel se révèle le phénomène ainsi, la photographie ne peut elle-même qu'être unique... ce que n'est pas la photographie du roman-photo qui n'existe qu'en série. La photographie du roman-photo, n'existe jamais seule, puisqu'elle ne fait sens que lorsqu'elle rentre en interaction avec d'autres images.

Cette logique inversée ne saurait faire meilleure contre proposition au dogme de l'instant unique, Du moins cela fait de la photographie de roman-photo une sous-production, puisque comme Benoît Peeters en fait le constat, pour « Cartier-Bresson, la réussite d'un cliché est indexée sur (le) caractère unique, non répétable de l'instant. La bonne photo, c'est la rencontre irreproductible par essence »²³⁶. Ainsi, de la même manière que le roman-photo est relégué au paralittéraire, il se trouve mis aux bans du photographique... vers le « paraphotographique ».

Enfin dernier différent qui oppose la photographie au roman-photo : l'indifférence au support. Dans le cas des photographies « classiques », le support matériel n'a aucune incidence sur leur logique de prise de vue, de cadrage, etc. À l'inverse, le roman-photo, est tributaire de la page, de son format et donc de ses lois de composition.

Voici quelques-unes des raisons qui expliquent que les photographes ne seront pas devenus des auteurs de romans-photos. Ce qui aurait pourtant pu paraître logique, ou naturel, et qui explique que le média n'ait su gagner la reconnaissance de sa valeur culturelle par les « instances légitimes » de la photographie. On pourrait tout autant inverser la réflexion et entrevoir le roman-photo comme une forme libérée de la pesanteur du correct photographique, ainsi que le proposent la photographe Marie Françoise Plissart et le scénariste Benoît Peeters, en réalité, « Le roman-photo me donne la possibilité de faire ce que les photographes ne font que rarement (sauf dans la mode et la publicité) : mettre en scène. »²³⁷.

²³⁶ Benoît Peeters, « Le roman-photo : un possible renouveau ? », *op. cit.*

²³⁷ Benoît Peeters et Marie Françoise Plissart, « Entretiens avec Jan Baetens et Jan Flamend », in *À la recherche du roman-photo*, p 14, cités par Alexandra Koeniguer, *op. cit.*,

Voilà quelques pistes, qui expliqueront, en partie chacune, la disqualification dont a souffert le roman-photo auprès du grand public, des auteurs, des universitaires et des institutions culturelles dans leur ensemble, littéraire et photographique en particulier.

Dans sa thèse, Alexandra Koeniguer, prenant acte du regain d'intérêt pour toutes les formes « parias » conclut sur une note que l'on peut qualifier d'optimiste, du moins encourageante :

« Puisqu'il n'est plus l'heure de faire le procès de ces expressions littéraires populaires, ni l'heure de hiérarchiser les pratiques narratives et de les inscrire dans le marbre de la paralittérature, il n'est donc plus possible de laisser sur le bord du chemin, un objet comme le roman-photo. Ce nouveau rapport décomplexé à la littérature populaire, à la paralittérature, et la curiosité qu'elle suscite en tant que telle, ne permettent d'exclure aucun système narratif. »²³⁸

D'autant que, le temps faisant son œuvre, une forme de perméabilité opère, de l'une à l'autre des catégories, et que, dans une sorte de fatalité, le camp des exclus ne tend à rallier celui des légitimes.

Il serait par ailleurs opportun de reconsidérer les classifications. À mieux regarder, ce sont les contours d'une vaste famille de pratiques parentes qui se dessinent avec plus de pertinence. Celles qui usent du mot et de l'image (le cinéroman ou roman-cinéma, la bande dessinée, le photo roman, photofable, etc.), ce que l'on désigne comme des icono-littératures. Et, enchâssés dans de cette grande famille, se trouve un groupe plus resserré encore, celui mêlant le mot et la photographie : la photolittérature. Établir une nouvelle classe d'appartenance, reposant sur des critères objectivables (cette fois-ci), pourrait constituer un levier pour le roman-photo en lui permettant de construire une visibilité renouvelée, le sortir de cet ostracisme et lui faire vivre, enfin, sa migration de classe : lui permettre de quitter les faubourgs de la culture et des bas fonds de la littérature... le roman-photo, ce transfuge prometteur.

²³⁸ Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p 78

2 · L'air du temps

Ce mémoire repose sur la conviction profonde que le roman-photo est mûr pour son grand retour, qu'il n'attend que d'être proprement exploré et exploité. Mais avant même de pouvoir penser une approche éditoriale, il faut d'abord comprendre vers quoi tend le roman-photo en regard de certains des traits saillants de notre époque.

Prenons acte de la méconnaissance du roman-photo, y compris par ceux-là même qui en sont auteurs ou qui l'éditent, qui a dessiné deux impasse. La première est son assimilation à une forme datée et porteuse de lourds stigmates. La seconde impasse est sa sempiternelle affiliation à d'autres pratiques (songeons, par exemple, à Carlos Spottorno qui présente *La Fissure* comme une bande dessinée photographique) ; peut-être y a-t-il un fond de vérité puisque le média est, en un sens, à la croisée de ces autres pratiques. Et, jouant le jeu d'un retournement, faisons de ces contraintes des qualités, des atouts pour le renouveau attendu. Nous avons dressé le bilan des infirmités dont souffre le roman-photo dans la précédente partie et face à ce constat posons-nous la question de la meilleure posture à adopter.

Pourquoi ne pas affirmer cette image de paria et tisser l'histoire d'un retour en grâce de l'*outsider* ? Gageons qu'il serait possible de dé-ostraciser le roman-photo en tissant des liens avec les médias plus ou moins proches (la photographie, la bande dessinée, et les icono-littératures), susciter des connivences et pourquoi pas des destins communs.

· a · *Les connivences*

Entrons dans le premier mouvement de cette marche vers le roman-photo du futur. Comme pour toute stratégie offensive, il faut se chercher des alliés, dont tirer des enseignements ou avec lesquels bâtir des alliances. Dans le cas qui nous occupe, ils sont à chercher auprès des médias qui, de près ou de loin, ont quelque chose à voir avec le roman-photo, nous nous attarderons sur la photographie, la bande dessinée et sur les icono-littératures.

Pourquoi chercher à jeter des ponts ? Parce que le roman-photo attend d'être reformulé, il attend que se penchent sur lui un plus grand nombre d'artistes. Enfin, parce que le modèle éditorial reste à inventer ou à réinventer.

La photographie

Cette partie retracera, dans les grandes lignes, les évolutions récentes qu'a connu le champ de la photographie et de sa filière éditoriale qui peuvent avoir une incidence pour le roman-photo.

En premier lieu, le média photographique a évolué en ce qu'il revoit ses crédos. Ainsi, une des valeurs essentielles de la photographie, son lien au réel et donc sa vertu de preuve, se voit toujours un peu plus invalidée par le perfectionnement d'une technologie de modification de l'image qui autorise de remanier le réel sans même laisser de traces ; ou l'ère de la post-vérité.

De même, le dogme de l'instant décisif a été battu en brèche. Bien entendu, un certain nombre de photographes se réclament toujours de ce courant mais la rigueur absolue du dogme s'est affaiblie.

De ces deux bouleversements résulte qu'il n'est aujourd'hui plus aussi infamant pour un photographe de travailler, composer et mettre en scène l'objet de ses photographies, voire, de retoucher ces dernières... un travail de l'image que requiert bien souvent le roman-photo.

D'autre part, on peut espérer que certains photographes, en butte avec la fixité ontologique de leurs images et donc de l'incapacité de celles-ci à se faire véhicule d'une narration, iront vers des pratiques de plus en plus séquentielles comme celle de Duane Michals que nous avons étudiée dans la première partie de ce mémoire. C'est d'ailleurs ces lacunes qui ont incités Carlos Spottorno et Guillermo Abril, les auteurs de *La fissure*, à utiliser la forme photoromanesque qui leur a permis de développer des narrations plus complexes.

De cette conjecture heureuse, le roman-photo est en bon droit d'espérer quelques photographes hors des sentiers battus qui viendraient grossir les rangs des photo-romanceurs et apporter leur savoir-faire technique et esthétique ; une revivification nécessaire.

Il faut ajouter à ce bilan, une très large « alphabétisation photographique », la sociologue et photographe Gisèle Freund disait d'elle que « la photographie (...) est devenue le langage le plus courant de notre civilisation »²³⁹. Elle a colonisé quasiment tous les médiums : le livre, le magazine, internet, les murs des villes et des intérieurs, etc. L'image est partout et chacun aujourd'hui est familier de ce langage. Mieux, aujourd'hui, tout le monde se fait photographe, et produit du sens à partir de photos. La pratique amatrice de la photographie s'est ancrée dans le quotidien d'une très grande partie de l'humanité (en un laps de temps réduit), une accélération qui trouve son aboutissement par l'entremise des smartphones, et chamboule, plus encore, notre rapport à l'image (nous y reviendrons plus loin).

²³⁹ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Édition du Seuil, 1974

Tout cela témoigne d'une appétence pour la photographie, en tout cas, rien ne contredit l'entrée en scène du roman-photo.

L'édition de livres de photographies est un marché de niche par excellence, qui connaît une très forte décélération comme le confirme Rémi Coignet éditeur en chef des Éditions *Filigrane* : « Dans les années 1960, les livres photo se vendaient à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires »²⁴⁰, aujourd'hui poursuit-il, les gens sont abreuvés d'images (à la télé, sur leurs smartphones). Si bien que « Les grandes maisons comme les Éditions du Chêne ou Flammarion ont déserté la photo »²⁴¹, constate le libraire Marc Pussemier, faisant place à une myriade de petites structures indépendantes, aux reins fragiles.

Dans ce contexte, il ne paraît pas envisageable (ni même désirable) que le roman-photo se fasse une place au sein des catalogues des maisons d'éditions spécialisées en photographie, pourtant plus connaisseuses des spécificités de la publication de ce type de livres ; quand bien même, au moins deux d'entre-elles, ont déjà tenté l'expérience du roman-photo (Les Éditions Xavier Barral avec *Amitié éternelle* d'Anouck Durand et Les Éditions du Bec en l'air avec *Le Destin tragique d'Odette Léger et de son mari Robert* de François Bouton et Martine Ravache, publié en 2016).

Dans tous les cas, ce paradigme du livre de photographie (comme le résume Eric Karsenty rédacteur en chef de la revue *Fish Eye Magazine* résume : « ils coûtent cher à fabriquer et à diffuser, et que le faible nombre d'acheteurs contraint à fixer un prix de vente assez élevé pour atteindre le point d'équilibre »²⁴²) pousse à questionner le positionnement que pourrait prendre le livre de roman-photo. La structure éditoriale doit-elle miser sur la qualité de l'image et, auquel cas, se ranger au rang des livres onéreux et, tout comme le livre de photographie, restreindre l'amplitude de son marché potentiel ? Mais, misant sur l'excellence (de la fabrication et de l'impression) se rattacher l'aura du beau livre, sa crédibilité et, éventuellement une partie de son marché ? Ou doit-elle, tout au contraire, miser sur une fabrication plus bas de gamme qui rendrait le roman-photo économiquement plus accessible (et donc s'ouvrirait à un plus grand lectorat) mais rappellerait, dangereusement, la facture des magazines *Nous Deux*, une assimilation dont il souffre tant ?

Enfin, attardons nous sur le cas du photojournalisme. La photographe Lucy Fulford, dans un article qu'elle consacre au devenir de la pratique, dresse le constat de la mauvaise passe dans laquelle elle se trouve, liée à « la réduction des budgets de rédaction, une concurrence accrue et la

²⁴⁰ Eric Karsenty, « Le monde de l'édition photo : une nouvelle génération tourne la page », version en ligne de *Fisk Eye Magazine*, 2017, consultable à l'adresse : <https://www.fisheyemagazine.fr/rdv/cest-dans-le-mag/le-monde-de-ledition-photo/>

²⁴¹ *ibid.*

²⁴² *ibid.*

méfiance croissante à l'égard de la presse »²⁴³. Les photographes de presse témoignent de l'évolution de leur pratique, Magnus Wennman commente ainsi : « La nouvelle génération de photojournalistes travaillera d'une manière complètement différente de celle de ses aînés. (...) Comme on le voit partout, la narration visuelle est de plus en plus importante : si vous savez faire ça, vous pourrez en vivre. »²⁴⁴. Le photographe Daniel Etter ajoute : « Je pense que la photographie jouera toujours un rôle, mais s'il se développe d'autres façons de mieux raconter des histoires visuelles, ça ne me pose aucun problème. »²⁴⁵... Des photographes abordent tous le thème de la mise en narration de l'enquête photographique. Or cette rencontre de la photographie et de la narration pourrait bien prendre la forme du roman-photo. De plus comme c'est le cas pour *La fissure* de Carlos Spottorno, l'adaptation et l'exploitation d'un reportage en roman-photo qui devient un produit dérivé donc, pourrait bien être une manière de financer et rentabiliser les enquêtes au long cours qui peinent, toujours plus, à trouver « le bon modèle commercial de ce nouveau monde »²⁴⁶ comme le rappelle le photojournaliste Stephen Mayes.

La bande dessinée

Nous avons vu que le roman-photo, encore entaché de sa réputation de média médiocre, joue souvent de sa gémellité avec la bande dessinée en se laissant, de manière opportune, assimiler à cette-ci (qui a dépassé sa propre disqualification culturelle). Une assimilation, à tort ou à raison, qui augure peut-être d'un parcours similaire, vers une forme de reconnaissance institutionnelle.

Le scrutateur du secteur de la bande dessinée qu'est Xavier Guilbert, dresse annuellement le portrait son marché, de ses acteurs et lecteurs. En 2011, il rédige un rapport synthétique, « La légitimation en devenir de la bande dessinée »²⁴⁷ dans lequel il rectifie les poncifs véhiculés sur le sujet : la part de marché de bande dessinée (et manga, confondus) a certes connu depuis les années 1990 d'importantes évolutions, mais elles ne vont pas dans le sens du mythe de l'essor spectaculaire de la branche éditoriale, tel qu'on le dépeint habituellement. Il pose cependant, comme acte fondateur d'un nouveau tournant, l'éclosion d'une « nouvelle bande dessinée ». Cette dernière est portée par *L'association* en figure de proue accompagnée par de « nombreuses expériences

²⁴³ Lucy Fulford, « Quel avenir pour le photojournalisme », *National Geographic*, 28 avril 2018, consultable à l'adresse : <https://www.nationalgeographic.fr/photographie/2018/04/quel-avenir-pour-le-photojournalisme>

²⁴⁴ *ibid.*

²⁴⁵ *ibid.*

²⁴⁶ David Clark, « Lars Boering et Stephen Mayes sur l'avenir du photojournalisme », *Canon en ligne*, non daté, consultable à l'adresse : <https://www.canon.fr/pro/stories/the-digital-photojournalism-age/>

²⁴⁷ Xavier Guilbert, « La légitimation en cours de la bande dessinée », *Comicalités* en ligne, 2011, consultable à l'adresse : <http://journals.openedition.org/comicalites/181>

éditoriales originales, qu'elles soient le fait d'autres structures alternatives émergeant à la même époque (Cornélius, Les Requins Marteaux, ego comme x, Frémok...) ou d'initiatives provenant des grands éditeurs eux-mêmes (comme la collection « romans (à suivre) » chez Casterman) »²⁴⁸. C'est donc à la naissance d'une myriade de petite structures éditoriales que l'on doit l'émergence de cette bande dessinée alternative française. Il acte ainsi d'un nouveau clivage entre, d'une part, la bande dessinée franco-belge réputée « populaire », au lectorat juvénile en quête d'évasion et d'aventure et, de l'autre, cette nouvelle génération qui donne, enfin, un visage plus mature et sérieux au neuvième art. Un dépassement voulu et pensé par les acteurs d'une édition alternative qui « s'est développée *en réaction*, tout d'abord du point de vue thématique et stylistique, mais également du point de vue de l'esthétique de l'objet : « Il s'agissait bel et bien de boycotter tout ce qui pouvait ressembler au standard, la conception graphique des livres étant conçue en rupture totale avec tout ce qui pouvait être connoté "BD". [...] Ces nouveaux choix de fabrication de livres contribuèrent peu à peu à donner, de par le nombre, une "différence" à ces Indépendants ». Si la question du nom de cette nouvelle forme se pose alors, elle s'établit en des termes qui se tournent résolument vers la littérature. »²⁴⁹. La stratégie tend à repositionner la bande dessinée vers son penchant littéraire, plutôt que bédéesque. Et ce virage trouve corps, au début des années 2000, dans la nouvelle appellation de « roman graphique ». C'est donc une volonté d'échapper aux carcans de la bande dessinée traditionnelle, une volonté d'offrir un nouveau visage plus ambitieux, qui se dessine ici. Plus que d'une évolution du média (en réalité le roman graphique reste identique, en essence, à la bande dessinée tant dans le mode narratif que dans la dimension esthétique) ce dont cette dénomination est le nom est celle d'une stratégie éditoriale, une stratégie de « discrimination positive » comme le propose le sociologue Sylvain Ataquias²⁵⁰. Les romans graphiques se distingueront de leurs aïeux par, l'arrêt de la parution sérielle au profit du *one shot*, par la mise en avant des auteurs (plutôt que des personnages), par l'abandon du recours au genre pour catégoriser les ouvrages, enfin, par le soin porté à la fabrication et à l'impression qui sont de meilleure qualité et ne répondent plus aux carcans de la bande dessinée franco-belge (ou au classique format 24*32 en 46 planches) mais s'ajustent au cas par cas. La stratégie éditoriale consiste donc à mettre en avant la valeur artistique. La suite est connue : ces auteurs et nouvelles expressions alternatives

²⁴⁸ *ibid.*

²⁴⁹ *ibid.*

²⁵⁰ Sylvain Ataquias, « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée », *Comicalité* en ligne, consultable à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/comicalites.2677>

rencontrent leur public, gagnent en visibilité et en reconnaissance et sont bien vite récupérés par de plus grosses structures éditoriales, sortant ainsi de la marge alternative.

La bande dessinée a pu échapper à son atavisme, espérons que le roman-photo pourra à son tour se libérer de sa réduction à sa portion sentimentale. Peut-on voir dans les publications des Éditions FLBLB, de la micro-structure éditoriale Les machines, de feu les Éditions Blabla, les premiers représentants d'une classe d'éditeurs alternatifs de romans-photos, prêts à prendre des risques éditoriaux, à valoriser des créations idoines, misant sur l'avenir du média par delà le mépris et le dédain. Cependant, contrairement à la bande dessinée, le roman-photo a pâti de ne pouvoir se passer d'une certaine forme d'organisation d'un travail technique et pluridisciplinaire (tant du point de vue de la prise de vue que de la post-production) et donc s'accommodait mal de petits budgets et de l'esprit de débrouille des parutions alternatives de la bande dessinée.

Le roman-photo d'aujourd'hui repose sur deux modèles économiques. D'une part, de petites structures qui ne sont pas en mesure d'assumer le budget conséquent qu'engage le tournage d'un roman-photo. Ce modèle économique, par choix ou par impossibilité de les assumer, scinde le financement du roman-photo en deux : d'un côté le livre dont s'occupe l'éditeur, de l'autre le tournage qui repose bien souvent sur du bénévolat pur. L'autre modèle économique envisage la création d'un roman-photo comme un tout du tournage, passant par la post-production, puis l'étape purement éditoriale. C'est le modèle traditionnel des Éditions mondiales des frères Del Luca, qui finalement ne pouvait prendre que la forme industrielle qu'on lui a connue.

Une autre option que nous avons évoquée déjà est celle de l'exploitation démultipliée : un film adapté en roman-photo, un reportage journalistique muté en roman-photo ou une pièce de théâtre transposée en roman-photo. Une façon d'amortir les frais occasionnés par le tournage tout autant que de se rattacher la visibilité médiatique et peut-être la bonne réputation d'une exploitation précédente.

Et, de la même manière que le changement de nom de la bande dessinée pour le roman graphique a permis de distancer les trop tenaces préjugés culturels et de construire une nouvelle image médiatique, c'est le nom de roman-photo qu'il serait, peut-être, bon de discuter aujourd'hui.

Que proposer : « séquence photographique, « roman imagé » comme le propose l'autrice, « photo littérature », ou sa contraction plus percutante « photo-litt » (mais cette dénomination empiète sur un ensemble plus générique : les photolittératures), les sérieux « narration photographique » et « photo-essai », « récit-photo », « photo-fiction » ou encore l'inversion « photo-roman »... que

penser du « ciné-figé », « ciné-livre » ou du « ciné-roman » pour rendre hommage aux sources véritables ? Y a-t-il quelque chose à trouver dans le très poétique « photolalie »²⁵¹ de Denis Roche ? On pourrait décliner et entrecroiser à l'envie le champ lexical de la photographie, de la littérature... mais, personnellement, c'est le « roman-photo » qui emporte ma préférence parce qu'il est inutile de renier ses origines, il faut seulement savoir ruser. Savoir faire des ses faiblesses, des atouts.

Les photolittératures

À la fin des années 80, Charles Grivel donnait corps à tout un ensemble de productions associant le mot et l'image au travers du néologisme « photolittérature ». L'intérêt grandissant pour une nouvelle complémentarité des mots et des photographies n'étonnera pas, alors que le langage photographique est toujours plus universellement (et quantitativement) pratiqué. La docteure ès lettres Dominique Massonnaud interroge le nouveau champ de recherche auquel le néologisme a ouvert la voie et fait le bilan de sa progressive structuration par des « travaux individuels et collectifs (qui) ont donné une forte assise théorique à ce champ de recherche et montré son rendement critique »²⁵². Elle évoque ainsi l'importance de la démarche de Jan Baetens au sein de son laboratoire de recherche louvaniste et de sa plateforme *Image [&] Narrative* de publication de textes à portée critique ou le catalogue d'exposition²⁵³, ou du « Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine » la plateforme *PHLIT*²⁵⁴. D'autres projets pour compléter ce recensement : les revues en ligne *Text-image*, *OUPHOPO* ou *Focales* ou les blogs, *Zones de photolittérature*, *Littérature 2.0*, etc. De plus, en 2016, la fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature qui a pour mission « favoriser la création littéraire » a consacré une exposition aux photolittératures, au sein de desquels figuraient les romans-photos ; un catalogue d'exposition, *Photo-littérature*²⁵⁵ a par ailleurs été publié concomitamment.

Quelle qu'en soit la forme, les projets relatifs aux photolittératures se multiplient et témoignent de l'intérêt universitaire ; un intérêt dont le roman-photo bénéficiera peut-être. Ce regain universitaire

²⁵¹ « J'appelle « photolalie » cet écho muet, ce murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique. », Denis Roches, *Photolalies*, Agraphie, 1988

²⁵² Dominique Massonnaud, « Écoutez-voir, la photolittérature », *Acta fabula*, vol. 19, n° 2, Février 2018, consultable à l'adresse : <http://www.fabula.org/revue/document10787.php>

²⁵³ exposition organisé par la fondation pour l'écriture et la littérature *Jan Michalski*

²⁵⁴ la page internet est accessible à l'adresse : www.phlit.org

²⁵⁵ Marta Caraion, Natalia Granero & Jean-Pierre Montier (dir.), *Photolittérature*, Catalogue de l'Exposition, Montricher : Fondation Jan Michalski, 2016

va de pair avec un élan nouveau, de romanciers qui intègrent la photographie à leur travaux littéraires qui explorent ce domaine des photo-littératures.

En 2019, *Histoire de familles*²⁵⁶ de Justine Levy et Anonymous Project²⁵⁷ puis *Andrew est plus beau que toi*²⁵⁸ de Arnaud Catherine et Anonymous Project, ont eu un certain retentissement médiatique.

Les deux ouvrages ont paru chez Flammarion sous l'initiative de l'éditrice Alix Penent qui, fascinée par la démarche de l'Anonymous Project, « a eu l'idée de monter une collection en demandant à des auteurs d'écrire des textes en regard de certaines photos du fonds ». L'éditrice, issue d'une pure veine littéraire n'hésite pas à promouvoir des œuvres et à mettre en avant leur double nature : photographique et littéraire, preuve que la stigmatisation n'est plus aussi forte et qu'il est possible à un éditeur de défendre cette forme hybride dans le cadre d'une maison réputée pour son « sérieux » littéraire. Ce précédent représente, aussi, une opportunité pour que partant du travail de l'écrit, les écrivains puissent, à leur tour, discuter les termes des échanges entre texte et photographie et insuffler ainsi un renouvellement formel aux photolittératures.

Le domaine du photolittéraire est vaste, protéiforme, partant du roman illustré de photographies à la forme la plus extrême qu'est le roman-photo. Pour ceux de ces ouvrages qui font la part belle au texte, on ne trouve pas de positionnement éditorial uniforme (nous avons vu que c'est le cas également pour le roman-photo). On observe ainsi diverses stratégies d'intégration au catalogue des éditeurs qui les publient : de la collection « Livres de photographie » aux Éditions Le temps qu'il fait (qui n'annonce pas la nature littéraire des ouvrages), « Petite collection Hôtel du grand miroir » chez Fata Morgana, à la collection « Beaux Livres » aux Éditions Publie.net, ou encore le très pratique « Hors collection » chez Flammarion. Le positionnement transparent est tenu par les Éditions Thierry Magnier qui consacre la collection pour adolescents « Photoroman » aux photolittératures.

Dans l'ensemble, les éditeurs ne semblent donc pas à leur aise avec ces photolittératures, pas plus qu'ils ne le sont avec le roman-photo.

Cependant, puisque côté universitaire, la restauration de la réputation des photolittératures semble en cours, le roman-photo ne gagnerait-il pas à s'affilier (affiliation et non assimilation) à ce mouvement (plutôt qu'à la bande dessinée) ? En d'autres termes : y aurait-il intérêt à œuvrer à l'émergence médiatique d'une grande famille photolittéraire, au sein de laquelle façonner une place

²⁵⁶ Justine Levy et Anonymous project, *Histoire de familles*, Éditions Flammarion, octobre 2019

²⁵⁷ plateforme de collecte et préservation des photographies d'anonymes des années 1930 aux années 1980 dont ont été tirées les photographies du livre, accessible à l'adresse : www.anonymous-project.com

²⁵⁸ Arnaud Catherine et Anonymous project, *Andrew est plus beau que toi*, Éditions Flammarion, octobre 2019

au roman-photo, qui bénéficierait ainsi de la caution littéraire de ses proches parentes ? Les deux romans publiés chez Flammarion ont trouvé un écho dans le milieu littéraire (sans doute en partie grâce à la réputation de la maison d'édition et à la notoriété des deux romanciers) mais également dans le milieu de la photographie ; en librairie, on pouvait les trouver au rayon photographie... preuve que les photolittératures peuvent jouer et bénéficier d'un positionnement mixte. Le roman-photo pourrait-il lui aussi jouer de cette hybridité médiatique qu'on lui sait ?

Sans doute, enfin, l'attention portée au travail du verbe dans le roman-photo (qui bien qu'étudié pour son aspect iconique possède une vraie composante linguistique) devrait-elle participer de sa réhabilitation en tant que pratique culturelle légitime.

À la question du positionnement éditorial adéquat pour le roman-photo, Jan Baetens propose, à contre courant de l'intuition première, de repartir des origines, du caractère démocratique du roman-photo, qu'il envisage comme un atout plutôt que comme une faiblesse. Il propose un programme en trois points, un « triple sacrifice (qui est aussi, (...) une triple libération). »²⁵⁹. Il faut out d'abord accepter de prendre de la distance avec l'idéal du beau livre (une désacralisation du support qui pourrait paraître contreproductive alors que le roman-photo pâtit de son image de consommable) au bénéfice de supports plus légers et moins coûteux. Il faudrait aussi consentir à « remettre en cause la prépondérance de l'image et se réconcilier avec le pôle de l'écrit »²⁶⁰. Pour enfin, renoncer à la « belle photographie »²⁶¹ (du moins pour la version imprimée du roman-photo). En somme ce programme revient à s'émanciper de la norme de la belle édition au profit d'une plus grande liberté créatrice.

· b · *Le « progrès »*

Le roman-photo a, essentiellement, à voir avec la technologie. Du moins pour son versant photographique : le travail de l'image est conditionné par les outils du photographe. Il en est de même pour sa diffusion et sa fabrication qui reposent sur un processus industriel. Et nous verrons en quoi les récentes évolutions de ces technologies pourront changer la donne et faciliter la réalisation, d'une part, mais également la diffusion du roman-photo, avec la nouvelle scène qu'est internet.

²⁵⁹ Jan Baetens, « Le roman-photo *in situ* », in *Actes du colloque de Calaceite*, sous la direction de Jan Baetens et Ana Gonzales, éditions Rodopi, 1996

²⁶⁰ *ibid.*

²⁶¹ *ibid.*

Le photographie numérique

Depuis les années 90 la chimie du bromure d'argent est remplacée par la surface sensible des capteurs. Deux changements majeurs sont apportés par la numérisation de la photographie : la miniaturisation de la technologie, la baisse de son coût, son intégration à un objet du quotidien, le smartphone, qui s'est, en l'espace de quelques années seulement, quasi uniformément répandu sur le globe (nationalité, classes sociales, genre, âges, etc. confondus). Après *Kodak*, c'est donc le smartphone qui parachève la démocratisation de la photographie d'amateur. Ainsi, la pratique photographique est entrée dans les moeurs comme pratique du quotidien : on photographie pour un oui pour un non, tout, tous et tout le temps, si bien qu'on assiste à une accumulation d'images sans précédent. De plus, le prix des appareils baisse toujours plus en regard de leurs possibilités techniques.

Il faut aussi prendre en compte que les progrès dans les capacités de stockage des données issues de nos diverses activités numériques ont, elles aussi, progressé d'une manière quasi exponentielle tandis que leur coût baissait proportionnellement, autorisant donc le quidam, comme le photographe professionnel, d'accéder en même temps qu'à l'appareil photo numérique, à la possibilité de multiplier les clichés et de les stocker à moindre coût.

Enfin, l'image numérique est, en soi, une image propre à la transformation et les logiciels graphiques et plus spécifiquement ceux de traitement de l'image (tel Photoshop de la suite Adobe), aujourd'hui largement utilisés par les photographes professionnels et amateurs, autorisent des retouches, manipulations, et recadrages des images avec une facilité et une rapidité sans commune mesure avec ce qu'il était possible de faire avec la technologie argentique. C'est un changement de paradigme pour la photographie qui de preuve du réel, du « ça a été », devient un support de la fiction. Peut-être le roman-photo gagnerait-il à s'autoriser de plus importantes manipulation de ses images (jusqu'à l'inclusion de dessins, peintures), ce qui lui ouvriraient des possibilités narratives nouvelles ?

De plus, avec la diffusion massive des smartphones à appareils photos intégrés, et de leurs applications sociales gratuites (qu'une grande partie des jeunes et moins jeunes utilisent au quotidien), le travail des photos, jusque-là réservé à des pratiquants éclairés est aujourd'hui à portée de tous. Toute une panoplie d'applications (de retouche d'images à proprement parler et de partage d'image comme Instagram) intègrent des fonctionnalités pré-établies de travail de l'image : il est possible d'appliquer des filtres pré-réglés comme de travailler plus finement les photographies grâce aux paramètres d'exposition, de balance des couleurs, etc. Ces applications offrent également

des outils de découpage et de mise en page et, plus récemment, proposent également des animations, dessins, textes... Travailler les images prises par les smartphones est à portée de pouce, un travail qui se fait de manière ludique et intuitive, et que ne manquent pas de pratiquer les utilisateurs de ces réseaux sociaux. Cette démocratisation des appareils photos et des logiciels de retouche abouti à ce que le langage photographique, en plus d'être lu de tous, est pratiqué par tous ; on parle de *phonéographie* ou encore de *iphonéographie*.

Ces applications, ne seraient-elles pas le nouveau lieu du fanzine, celui sur lequel les amateurs de tous bords expérimentent et partagent et, ce faisant, créent de nouvelles formes d'expression culturelle. De plus ces images sont accompagnées de textes, sous forme de légende ou directement à même la photo, pratique qui tend à se rapprocher d'un formalisme photoromanesque. Ce goût pour la communication par le biais d'images est doublé par une tendance à la narration de soi et il ne serait pas déraisonnable de voir là une certaine opportunité pour le roman-photo.

La réalisation de romans-photos ne peut que bénéficier de ce bond en avant qui rend la technologie plus accessible et plus performante d'autant que aujourd'hui comme jamais auparavant, tout le monde est en mesure de produire de l'image.

La narration au temps du numérique

Alors que le roman-photo se cherche encore, des innovations techniques portent en potentiel les germes d'une refonte de sa nature de média. Plus qu'une simple translation homothétique du papier vers le web, le numérique, par les opportunités qu'il offre impose de repenser en profondeur le roman-photo. Pour comprendre les enjeux que peut ouvrir le numérique au roman-photo, nous nous appuyerons sur l'étude des mutations en cours de la bande dessinée (il ne s'agit pas de s'appesantir mais de voir qu'une autre perspective se dessine peut-être et d'en évaluer la teneur). Dans sa thèse consacrée au sujet, le docteur en Arts Plastiques Anthony Rageul, propose d'opérer une distinction entre bande dessinée numérisée (ou homothétique) qu'il laissera de côté et bande dessinée numérique qu'il entend comme une pratique artistique à part entière, qui diffère, en essence, de la bande dessinée. Faisant le constat de l'interdépendance de l'interface et du contenu, il propose alors la notion de « récit-interface »²⁶² qui impose de repenser l'écriture de la bande dessinée par le prisme de son interactivité avec le lecteur qui devient alors « lectacteur »²⁶³. Le néologisme traduit l'implication de ce dernier dans le déroulement de la narration. Le lectacteur est

²⁶² Anthony Rageul, *La bande dessinée saisie par le numérique, formes et enjeux du récit reconfiguré par le numérique*, sous la direction de Ivan Toulouse et de Benoît Berthou, novembre 2014, université de Rennes 2

²⁶³ *ibid.*

donc sollicité pour déterminer le déroulement de l'histoire (la narration est construite en arborescence et le lecteur choisit son parcours de narration), mais il peut également opérer une série de manipulations (par cliquer, glisser, etc.) qui lui permettent de naviguer, de lancer une animation, déplacer les cases, etc. Le champ des possibles de ce « nouveau » média est en pleine exploration²⁶⁴.

Ces évolutions pourraient-elles concerner le roman-photo ? Rien ne l'interdit d'un point de vue technique, pour preuve du côté des séries, la série *Black Mirror* a proposé son dernier épisode « Bandersnatch », en version interactive. En réalité, le seul frein à une exploration numérique du roman-photo pourrait être financier. Quand les bandes dessinées numériques sont encore assez faciles à réaliser (à la portée d'une personne qui maîtrise les rudiments de programmation et de dessin) et peu onéreuses, l'épisode de la série *Black Mirror* a bénéficié du soutien et de la force d'investissement de la plateforme Netflix. Le roman-photo se positionne certainement dans un entre-deux quand, nous l'avons vu, le bond technologique rend sa prise de vue et sa post-production plus abordable et, dans une version artisanale, à portée de smartphone...

L'édition au temps du numérique

Alors que la culture numérique gagne toujours plus de terrain dans les pratiques du quotidien, il est opportun de comprendre comment le roman-photo peut tirer partie de cet espace, et ce, à plusieurs fins : donner une visibilité au roman-photo, fédérer une communauté de lecteurs et de créateurs et se faire ainsi un lieu d'expérimentation, pour enfin trouver un débouché commercial. Encore une fois, intéressons-nous au parcours de la bande dessinée sur internet, auquel Julien Baudry a consacré ses travaux de recherche.

Les premières bd numériques sont plus de l'ordre d'un outil promotionnel qui permet aux unes de se faire connaître et aux autres de prolonger l'expérience de la version papier mais « Le point commun à toutes ces expériences est la gratuité »²⁶⁵. Quoiqu'il en soit, l'éditeur n'a aucun rôle à jouer, « on s'approche même, dans certains cas, de l'autoédition »²⁶⁶. Il se pourrait que le roman-photo numérique en soit à ce stade de son développement sur le web. Sans doute sensiblement

²⁶⁴ À titre d'exemple on regardera : la bande dessinée numérique D'Anthony Rageul *Les monstres d'Amphitrite*, <http://www.anthonyrageul.net/les-monstres-damphitrite/>, ou *Prise de tête*, <http://www.prisedetete.net/pdt/>, ou encore *Urbicande* Benoît Peeters et François Schuiten : <http://www.urbicande.be>

²⁶⁵ Julien Baudry, « Histoire de la bande dessinée numérique française : partie 5, formation d'un marché et évolutions esthétiques décisives », in *neuvième art 2.0*, juin 2012, consultable à l'adresse : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article397>

²⁶⁶ *ibid.*

différents puisque les « lieux » de publication ont évolué entre temps, avant sur les blogs, aujourd'hui sur les réseaux sociaux.

De mars à mai 2020, Lia Rochas-Pàris a prolongé son projet *Le café matinal* par la publication d'une série de courts romans-photos *Cafés-Confinés* sur son compte « Comme un roman-photo ». Une expérience collaborative pour laquelle elle a invité ses abonnés à envoyer quelques photos accompagnées de texte sous forme de micro-narrations ou de courtes méditations. À ce stage, on ne sait pas encore si l'artiste fera une exploitation commerciale de ces strips mais ils ont néanmoins pour vocation de soutenir la parution de sa revue *Comme un roman photo*, en lui donnant un écho et une présence sur son principal canal de diffusion (les réseaux sociaux). Ces romans-photos instagrammés participent de l'auto-promotion de l'artiste et éditrice. Il n'en demeure pas moins qu'ils sont une exploitation pertinente des réseaux sociaux.

Le compte *Instagram* de Rachel Hulin, « Hey Harry Hey Matilda » est ce que l'on peut appeler un roman-photo 2.0 qui déroule, au long des *posts* le récit du passage à l'âge adulte des jumeaux Harry et Matilda. Le réseau social a été pour l'auteure et photographe, un tremplin vers l'édition puisque *Hey Harry Hey Matilda* a été publié par Knopf Doubleday Publishing Group en janvier 2017.

Reprenons le cours de l'histoire de la bande dessinée numérique contée par Baudry, nous verrons que rien de comparable n'existe (encore ?) du côté du roman-photo puisque lui font défaut : une ambition d'auteur et une masse critique suffisante pour générer un effet de groupe. Ainsi au début des années 2000 plusieurs *webzines collectifs* verront le jour, *Coconino World* créé par un groupe de dessinateurs et diffusé gratuitement, puis *@Fluidz* animé par Fluide Glacial dans lequel apparaissent les premières bandes dessinées interactives et qui est pensé comme un banc d'essai, d'autres éditeurs auront des initiatives équivalentes. Tous ces *Webzines* ont été le lieux d'une grande liberté, de la « culmination de l'esprit d'expérimentation »²⁶⁷, rompant avec les codes de la parution papier (notamment dans le rythme de parution) et explorant le potentiel que leur permet ce nouveau support (ce dont nous avons parlé dans la partie précédente). De cette liberté, on ne trouve plus trace aujourd'hui puisqu'il « semble opérer un mouvement inverse de rapprochement avec les codes et contraintes du papier, et avec une forme de normalisation ». Du côté du roman-photo, aujourd'hui, les Éditions FLBLB seraient les seules réellement à même de reproduire l'expérience et de fédérer une communauté de photo-romanceurs.

Internet a également été, pour les dessinateurs amateurs, un moyen de rencontre et de diffusion efficace au travers de forums, portails et de bases de données. Preuve de l'ampleur du mouvement,

²⁶⁷ *ibid.*

le portail *Lapin* a fédéré une communauté de plus de 500 000 membres et a également publié quelques expériences photoromanesques²⁶⁸ en ligne, avant que la version papier de *Big, histoires brèves mais courtes*²⁶⁹ ne voie le jour. Cependant, un tel mouvement profite-t-il directement au secteur éditorial ? Pas immédiatement peut-être, aux débuts du portail *Lapin* il n'y « pas d'ambitions commerciales, mais un idéal d'autoédition amateur collective »²⁷⁰ et pourtant aujourd'hui de la plateforme sont nées Les éditions lapin. Un tel mouvement « amateuriste » pourrait profiter au roman-photo : susciter l'émulation, donner de la visibilité à la pratique et donner en germe les bases d'une exploitation éditoriale, papier ou numérique. De plus, ces *webzines* sont également le lieux d'une interaction entre les dessinateurs et leur lecteurs, ces derniers allant même jusqu'à participer à l'élaboration de l'œuvre par le biais de sondages et commentaires. Une interaction qui prolonge l'esprit du *fanzinat* et qui participe à « fidéliser » le lecteur.

Jusque-là, les éditeurs papier s'intéressaient assez peu à la vie de la bande dessinée sur le *web*. Dans un premier temps les éditeurs se ressaisissent d'internet avant tout pour communiquer, promouvoir, au mieux certaines bandes dessinées feront l'objet d'une pré-publication numérique, pratique qui vient remplacer celle de la prépublication dans les magazines avant publication (ces derniers étant en perte de vitesse). Internet devient une vitrine, un moyen de transition du gratuit vers la version papier payante. C'est cette logique qu'a mis en place Lia Rochas-Pàris pour le roman-photo *Vasistas* puis pour la revue *Comme un roman-photo*, après quelques années de parution gratuite sur le web, elle a constitué une communauté de lecteurs suffisante afin de générer un débouché à sa version papier.

Au tournant des années 2010, la bande dessinée numérique devient toujours plus autonome : les acteurs professionnels de la distribution et publication en ligne émergent et plusieurs œuvres apportent la preuve que les lecteurs sont prêts à payer pour lire en ligne. Ces prestataires de service sont en lien direct avec les auteurs il en résulte que les éditeurs ne prennent pas leur part à cette chaîne du livre numérique ; ce fonctionnement remet en cause la possibilité même d'une édition numérique. À cette époque, deux modèles de monétisation voient le jour : « soit un “achat” (qui est en réalité le paiement d'un accès en ligne), soit une “location” durant un temps limité. »²⁷¹, ils sont toujours en vigueur.

²⁶⁸ Les romans-photos dont les scènes sont jouées par des figurines sont consultables à l'adresse : <https://big.lapin.org/index.php?number=69#strips>

²⁶⁹ Étienne et Antoine Vanderlick, *Big, histoires brèves mais courtes*, Éditions Lapin, 2019

²⁷⁰ Julien Baudry, *op. cit.*

²⁷¹ *ibid.*

Un peu plus tôt, en 2007, la première maison d'édition uniquement numérique voit le jour et base son modèle économique sur l'offre de l'abonnement (1,50 € au mois donnant accès à l'intégralité du contenu mais toujours une partie du site accessible gratuitement pour attirer le lecteur). Depuis, le modèle de l'abonnement s'est popularisé dans les secteurs de la vidéo (Netflix, myCanal, etc.) et de l'audio (iTunes, Deezer, Spotify). Dans le domaine de la littérature il existe depuis bien longtemps (France Loisir puis plus récemment Youboox pour le numérique). Et le rapport Hadopi de 2017 sur « La diffusion de la bande dessinée numérique » fait par ailleurs l'hypothèse de « la prédominance d'une offre d'abonnement (qui) semble se dessiner pour les années à venir » tout en favorisant les passerelles entre papier et numérique. Quoiqu'il en soit, le modèle semble particulièrement pertinent alors que certaines bd numériques sont conçues sur le modèle du feuilleton à parution régulière... un modèle sur lequel, historiquement, le roman-photo a tout particulièrement misé. D'ailleurs le groupe Mondadori, propriétaire de *Nous Deux*, a lancé en 2011 une application éponyme : « Pour 0,79 euro, il est possible de télécharger une application permettant de faire défiler sur l'écran de son smartphone ou de sa tablette une histoire complète, image après image, bulle après bulle. »²⁷², Dominique Faber, la rédactrice en chef adjointe s'étonne du succès de l'application qui, sans publicité a été téléchargée plus de 25 000 fois.

Quant au roman-photo, il a lui aussi eu son éditeur entièrement numérique, les Éditions Blabla. Son modèle économique calquant celui de l'édition papier (achat au numéro, la quatrième de couverture faisant foi), la maison Blabla, ne s'est pas saisie des possibilités qu'offre internet et n'a pas pu ou su trouver son lectorat ; elle a cessé ses activités après un petit nombre de parutions.

Les Éditions Blabla sont la preuve qu'il est sans doute trop tôt pour qu'un roman-photo exclusivement numérique trouve sa place sur le marché. Cependant, il ne faut pas sous estimer le potentiel levier que peut représenter internet pour le développement et la reconnaissance du média. Le *web* est un terreau sur lequel faire émerger des pratiques, fédérer des communautés (et pourquoi pas des mouvances), créer un espace de recensement qui pourrait donner à voir l'étendue des productions et avant tout, c'est un nouvel espace promotionnel et les nouveaux acteurs du roman-photo comme Lia Rochas-Pàris ne s'y sont pas trompés... Enfin, dans un second temps, c'est peut-être sur internet que s'esquissera la voie d'une exploitation commerciale, quelle qu'elle soit...

²⁷² Xavier Ternisien, « *Nous Deux* lance le roman-photo sur iPhone », *Le monde*, 23 juillet 2011, consultable à l'adresse : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/07/23/nous-deux-lance-le-roman-photo-sur-iphone_1552035_651865.html

· c · *Le cas de la bande dessinée*

Art mineur, art populaire, culture industrielle... la bande dessinée a souffert des mêmes maux que le roman-photo (dans une version sensiblement différente). Avec quelques décennies d'avance, il s'est peu à peu affranchi de ces stigmates, un parcours vers sa légitimité que nous observerons. Non pas pour tirer de ce portrait un enseignement à appliquer à la lettre mais il donnera tout de même des clefs instructives de la mécanique en place dans les sphères culturelles, et des outils dont il pourrait être pertinent de se ressaisir, au moment opportun.

Le roman-graphique et la posture éditoriale

Nous l'avons déjà évoqué, une des étapes majeures de la reconnaissance de la bande dessinée comme Neuvième art n'est pas le fruit d'une évolution naturelle mais elle a été voulue et construite. Dans le courant des années 90, en France, c'est un ensemble d'acteurs constitué d'une nouvelle génération d'auteurs²⁷³ et de micro structures éditoriales spécialisées en bande dessinée²⁷⁴, appelés « éditeurs alternatifs », qui va œuvrer, ou manœuvrer, afin de faire évoluer les *a priori* sur le média bédéesque. La stratégie éditoriale poursuivie par ces acteurs se concrétise dans la nouvelle appellation de « roman graphique » dont, chacun s'accorde à dire qu'elle est assez floue puisque, en essence, rien ne différencie la bd du roman graphique hormis une libération formelle pour le second et l'absence du recours au genre pour le définir.

Cependant, à l'image de l'Association, les acteurs de ce mouvement optent pour une posture éditoriale qui met en avant l'attrait pour la recherche sur le média au détriment des contingences économiques, prenant ainsi leurs distances avec le spectre de la bande dessinée comme produit de l'industrie culturelle. Les parutions seront resserrées à quelques titres, sélectionnées fonction d'un ensemble de valeurs, ainsi, « le jeu consiste en la définition de la bande dessinée, des limites de son champ, le pôle novateur ayant une production restreinte cherchant toujours à rejeter hors du champ le pôle conservateur et commercial. »²⁷⁵. Se faisant, le nom de la maison d'édition devient un label, garant de ces valeurs, à commencer par un certain anti-consumérisme, un refus des conformismes, et un gage de qualité bien entendu. Des valeurs à partir desquelles va se développer la communication de ces structures éditoriales. Ce qui revient peu ou prou à parler de stratégie

²⁷³ « Lewis Trondheim, David B., Dupuy et Berberian, Joann Sfar, auxquels se sont joints plus récemment Marjane Satrapi ou Riad Sattouf. Leur but : faire une bande dessinée plus adulte, plus intime, plus littéraire. »

²⁷⁴ L'association, Cornélius, Les requins Martaux, Frémok, Ego comme X, etc.

²⁷⁵ Benjamin, Caraco, « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de l'Association », *Comicalités*, 2013

commerciale, qui ne se dit pas, doublée d'une forme d'élitisme qui, elle, est revendiquée et qui va participer à restaurer l'image du média : l'enjeu est là, il faut se distinguer.

De la même manière, la figure de l'auteur comme artiste se renforce et la communication mise sur la réputation de ce dernier.

En parallèle se construisent progressivement des affiliations entre auteurs et maisons d'éditions mais aussi entre maisons d'éditions entre elles qui contribuent à dessiner les contours d'une grande famille qui gagne en cohérence et en visibilité auprès du grand public. Changement de posture éditoriale : la communication joue dorénavant sur la figure de l'auteur qui sera mise en valeur (puisque c'est une bande dessinée d'auteur) au détriment de la mise en avant du personnage ou héros (Tintin, Blake et Mortimer, etc.). De même on valorise la singularité de chaque ouvrage, plutôt que leur inscription dans une logique sérielle et sur l'aspect « novateur » des romans graphiques plutôt que sur l'appartenance à une tradition (franco-belge ou autre).

La constitution de ce nouveau courant est soutenue par une politique de réédition de classiques qui finit de construire l'image de « l'école » du roman graphique. En lui dessinant une ascendance une « filiation historique »²⁷⁶ on œuvre, par là-même, à la patrimonialisation de la bande dessinée.

Le festival et ses prix

Il existe aujourd'hui un nombre conséquent de festivals consacrés à la bande dessinée mais le premier à voir le jour en France est le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, en 1974 sous l'impulsion d'un petit groupe de bédéphiles. L'ampleur qu'il prend au fil du temps s'explique par la politique de pérennisation mise en place par la ville d'Angoulême (qui est aujourd'hui liée de manière indissociable à l'identité du festival), par le « parrainage » du ministre de la culture, Jack Lang attire le focus médiatique et offre au neuvième art la légitimation des pouvoirs publics, et par la volonté de rayonnement, affichée dès les débuts (le festival est « international »). Il est ainsi « devenu au fil des années la Grand Messe de la bande dessinée sur laquelle sont dirigés tous les projecteurs, mais aussi toutes les attentes. »²⁷⁷. Pourtant si le festival retient toujours l'attention médiatique (puisque'il est bien loin d'être le seul festival consacré à la bd en France) c'est grâce à la remise de prix, sur laquelle nous allons revenir.

Le festival est donc le lieu de la focalisation médiatique sur la vie du monde de la bande dessinée (équivalent de la rentrée littéraire et de ses multiples prix, pour la littérature romanesque), y sont rassemblés l'ensemble des acteurs de la sphère bande dessinée, éditeurs et dessinateurs dans une

²⁷⁶ *ibid.*

²⁷⁷ Xavier Guilbert, *op. cit.*

volonté explicite d'œcuménisme. Et pourtant, le champ de la bande dessinée y est partitionné (et reprend hélas le clivage populaire et commercial d'un côté et artistique et indépendant de l'autre) : le « monde des bulles » qui rassemble les grosses structures éditoriales (la bande dessinée franco-belge et manga (3000 m2 pour 29 exposants) puis le « Nouveau Monde » réservé à l'édition « indépendante et alternative » donc de plus petites structures éditoriales ainsi que des structures associatives. Une des grandes réussites du festival reste cependant qu'il attire et s'adresse au grand public comme au public de professionnels de la bande dessinée (il est l'un des grands marchés d'achat de droits d'exploitation). Il a su contribuer à rendre la bande dessinée plus accessible à tout public (au delà des lecteurs jeunes ou des amateurs éclairés) à ouvrir ce monde qui était jusque là fermé et reste toujours un événement fédérateur d'une vaste communauté de lecteurs et dessinateurs.

Comme nous l'avons mentionné avant, le grand atout du festival d'Angoulême (pour la bande dessinée et pour lui même) est sa remise de prix ; elle a été mise en place dès ses débuts. Le Festival d'Angoulême va jouer un rôle majeur dans la légitimation de la bande dessinée en s'appliquant à « “emprunter” à d'autres domaines des modèles (...) pour les faire siens. Ainsi, le processus d'attribution du Grand Prix (qui, au fil des éditions, va constituer une Académie) s'applique à reproduire l'intronisation des Immortels de l'Académie Française. »²⁷⁸.

Les prix changent plusieurs fois de nom, les catégories se diversifient jusqu'à atteindre une dizaine de catégorie : du Fauve d'or (récompense ultime) au Prix du patrimoine (qui témoigne de la patrimonialisation de la bande dessinée). Selon Xavier Guilbert, l'enjeu des prix est double « d'une part, la légitimation de la bande dessinée par la mise en avant d'œuvres et d'auteurs remarquables ; et d'autre part, la légitimation du Festival lui-même, en tant qu'entité de sélection et de valorisation du médium. »²⁷⁹. Ce à quoi on peut ajouter qu'ils servent à la bonne visibilité de l'évènement puisque le palmarès annuel fait l'objet d'un grand battage médiatique et parvient à frayer jusqu'aux premières de couverture des magazines généralistes, « un article sur six paraît pendant la seule semaine du Festival d'Angoulême » constate Xavier Guilbert. Le devenir en librairie, des œuvres primées, s'en voit alors dynamisé.

Les institutions du Neuvième art et les politiques culturelles

Dans le prolongement de la création du festival consacré à la bande dessinée, qui a servi de catalyseur à une politique culturelle de valorisation de la bande dessinée, la Cité internationale de la

²⁷⁸ Xavier Guilbert, *op. cit.*

²⁷⁹ *ibid.*

bande dessinée et de l'image (CNBDI) voit le jour en 1990 sous l'impulsion de Jack Lang. Il tend progressivement vers sa forme actuelle composée de plusieurs pôles : un musée de la bande dessinée, une bibliothèque, une maison des auteurs, un cinéma et une librairie. Le projet débute grâce à un petit fond qui sera enrichi au fil des ans par les dons d'auteurs qui légueront leurs planches (qui à l'époque n'avaient pas encore de côte sur le marché de l'art) au fond de la cité, avant qu'une politique d'acquisition ne voie le jour.

Ses missions tournent ainsi autour de trois axes « la conservation, la formation, le soutien à la création. (...) le musée construit un discours ambitieux sur la bande dessinée et participe activement à son entreprise de légitimation. »²⁸⁰. C'est donc un pôle magnétique qui fédère un grand nombre d'initiatives liées à la bd, « l'établissement est par ailleurs devenu un centre de ressources précieux pour les chercheurs en bande dessinée »²⁸¹ et, avec le festival, est devenu son grand promoteur et participe à consacrer la bande dessinée comme un art.

Ce pôle, est renforcé par l'offre d'un cursus dédié à la bande dessinée à l'école des Beaux Arts de la ville (EESI) qui offre aujourd'hui un master et un doctorat. L'effet est double : former les dessinateurs mais également générer une émulation dans la recherche en bande dessinée.

De plus, un courant d'étude consacré à la bande dessinée s'est fait jour en France, le sujet fait régulièrement l'objet de thèses et des professeurs dispensent des cours qui lui sont consacrés, cependant, « à l'heure actuelle, aucun laboratoire, ni même aucune équipe de recherche, ne se focalise sur la bande dessinée, ce qui est un véritable problème. »²⁸² déplore l'enseignant-chercheur Benoît Berthou. Un déficit comblé par les revues en lignes comme *Comicalités*²⁸³, ou plus récemment *La brèche*²⁸⁴, partant du même constat que « la recherche en bande dessinée est bien vivante mais encore trop dispersée »²⁸⁵ sur lesquels sont publiés la littérature critique consacrée à la bande dessinée, avec pour finalité de faire rayonner la recherche sur le sujet tout en créant une dynamique entre universitaires.

²⁸⁰ Florian Moine, « Construire la légitimité culturelle du Neuvième Art », *Belphégor* en ligne, mars 2019, consultable à l'adresse : <http://journals.openedition.org/belphegor/1593>

²⁸¹ *ibid.*

²⁸² interview de Benoît Berthou par Thierry Lemaire, « La recherche sur la bande dessinée gagne en visibilité », *ActuaBD* en ligne, 26 novembre 2011, consultable à l'adresse : <https://www.actuabd.com/Benoit-Berthou-La-recherche-sur-la>

²⁸³ <https://journals.openedition.org/comicalites/>

²⁸⁴ <https://labrechebd.com/>

²⁸⁵ présentation du projet La Brèche, *op. cit.*

La politique culturelle

Nous l'avons déjà dit, la bande dessinée a reçu le soutien de Jack Lang, ancien ministre de la culture, et de la mise en place d'une politique culturelle inclusive qui bénéficiera au Neuvième art (et de manière générale à tous les arts perçus comme populaires). Il se rendra au festival à plusieurs reprises et, en 1985, sera accompagné du président de la République d'alors, François Mitterrand : une consécration pour le festival et une reconnaissance officielle pour la bande dessinée. En 1983 Jack Lang formule un plan de soutien avec les « 15 mesures en faveur de la bande dessinée » bientôt reprises par le « 15 nouvelles mesures en faveur de la bande dessinée », cette fois portées par le ministre de la culture Philippe Douste-Blazy. Enfin, en 2019, Pierre Lungheretti (directeur de la Cité de la bande dessinée), remet au ministère de la culture un rapport « La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle », dont sortiront 54 mesures pour donner une nouvelle vitalité au secteur.

Cette reconnaissance étatique va de pair avec l'attribution d'aides, de subventions (le CNL se dote d'une commission « bande dessinée » dès 1984²⁸⁶), aux auteurs comme aux éditeurs.

La bande dessinée bénéficie donc, depuis plus de quarante ans, d'une attention particulière et le soutien des pouvoirs publics (quel que soit l'échelon, de la ville d'Angoulême, au département de la Charente jusqu'à l'état), qui ont participé aussi bien d'un phénomène de légitimation de la bande dessinée que de son essor commercial. Dernière entreprise en date, 2020 a été déclarée année de la bande dessinée ou « BD 2020 » : un ensemble de manifestations, rencontres expositions ont été organisées sur tout le territoire par un groupe d'acteurs institutionnels²⁸⁷, le tout, accompagné d'un grand plan de communication.

Bien qu'encore légèrement déconsidérée en tant que littérature (on parle à son endroit de « littérature facile »), la bande dessinée est aujourd'hui, sans conteste, passée dans le champ des arts, pendant que le dessinateur a acquis le statut d'artiste. Plus encore, dans la brève description de son histoire récente, nous voyons qu'elle a été largement institutionnalisée.

De cette rapide esquisse de l'histoire récente de la bande dessinée, on peut tirer quelques enseignements. Ainsi, pour obtenir une place plus respectable, le roman-photo aura probablement à opérer sa mue, à se composer une nouvelle façade : cela peut passer par la recherche d'une autre dénomination, par une réflexion sur son médium en se ressaisissant pourquoi pas des possibilités offertes par le numérique. Cependant, quels que soient les efforts entrepris par les auteurs et

²⁸⁶ L'information est tirée du site du CNL, consultable à l'adresse : <https://centrenationaldulivre.fr/les-commissions-et-comites-du-cnl-en-quelques-reperes-cles>

²⁸⁷ Le Centre National du livre (CNL), la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI) et le service du Livre et de la Lecture de la direction générale des Médias et des Industries culturelles du ministère de la Culture

éditeurs, l'appui des institutions culturelles sera certainement décisif de par le l'appui financier qu'ils peuvent mobiliser et de par le pouvoir de légitimation qu'ils emportent malgré tout.

Les deux médias souffrent du même genre de disqualification (art populaire, paralittérature et produit de l'industrie culturelle), mais, à la différence de la bande dessinée et si l'on excepte les romans-photos de la presse du cœur, le média ne bénéficie pas d'un grand passif. De ce fait, comment façonner « le mythe » du roman-photo, qu'elle histoire, qu'elle tradition du roman-photo mettre en avant ? On pourrait choisir de jouer et accentuer son image d'art désuet, de *has been*. La stratégie inverse serait également possible : renier les sources pour façonner cette nouvelle identité que nous évoquions. Cette question ne pourra être posée que lorsqu'une mise en route éditoriale aura réellement eue lieu, et les quelques publications, éparses, de ces dernières années ne sont sans doute pas suffisantes à composer un secteur éditorial consistant et diversifié.

Alors, peut-être faudrait-il commencer à la source, faire naître des vocations, étoffer le corpus, donner l'envie du roman-photo ? Ce sont ces objectifs de relance du média auxquels se propose de répondre le projet présenté dans la dernière partie de ce mémoire.

3 · Un festival du roman-photo

Le travail entrepris jusqu'ici nous a permis de dresser un état des lieux de la situation dans laquelle se trouve le roman-photo : encore bien mal connu. Une méconnaissance qui n'est peut-être pas sans raison puisque jusqu'ici il existe une bien maigre variété de romans-photos (au sein de laquelle le genre sentimental est sur-exprimé) et un petit nombre d'ouvrages, cela revient à dire qu'il y a peu (ou pas) d'auteurs, le monde de la recherche universitaire s'y intéresse à la marge, enfin, la chaîne du livre dans son ensemble ne sait pas quelle place lui trouver.

En somme, à l'exception des soubresauts, la reprise des activités photoromanesques n'est pas encore bien enclenchée... et c'est à cet état de fait que ce projet se propose d'apporter réponse.

Que manque t-il pour l'essor du roman-photo, ou, disons le plus explicitement pour son exploitation éditoriale, donc, commerciale ? Le manque tient en deux béances : pas de lecteurs et pas d'auteurs.

C'est pourquoi le projet de relance du roman-photo prendra la forme d'une manifestation. Dans les paragraphes suivants nous étudierons les grands objectifs à atteindre, afin de tracer un fil rouge qui nous permettra de définir une stratégie dont découlera l'organisation d'un événement qui commence par une programmation « modeste » pour devenir, un jour, un festival d'échelon national.

· a · *L'association*

La forme juridique

Le festival, dont il sera ici question, sera organisé par l'association *Ici le roman-photo*²⁸⁸, une structure créée pour la promotion du roman-photo, entendu au sens large, qui prendra la forme d'une association à but non-lucratif de loi 1901.

À défaut de compter des salariés, à ses débuts du moins, l'association bénéficiera de l'investissement passionné de ses deux membres fondateurs : Laure Alegre (éditrice) et Grégory Jarry (éditeur fondateur des Éditions FLBLB), ainsi que de l'aide précieuse d'un certain nombre de bénévoles, généreux de leur temps et de leurs compétences. L'association bénéficiera également de la complicité et des conseils des auteurs de roman-photo proches de la maison d'édition FLBLB.

²⁸⁸ en réponse à l'appel et à la fougue de l'éditeur Grégory Jarry « Debout le roman-photo »

Les obligations légales

La création de l'association, nécessitera d'effectuer quelques tâches préliminaires : la déclaration en préfecture, l'immatriculation au répertoire Sirène (qui octroiera un numéro SIREN), la rédaction des statuts et du règlement intérieur et l'ouverture d'un compte bancaire.

L'association devra contracter une assurance de responsabilité civile pour ses propres activités et une assurance de dommages aux personnes et aux biens pour couvrir l'organisation du festival.

Les missions de l'association

La mission générale de l'association sera la promotion du roman-photo, du point de vue de la pratique artistique comme du point de vue de sa filière éditoriale.

Les premières actions de l'association se porteront sur l'organisation d'un événement annuel, de présentation, rencontre et partage autour du roman-photo qui est l'objet du projet du présent mémoire.

En parallèle de ces activités, l'association *Ici le Roman-photo* mettra en place un partenariat avec plusieurs bibliothèques de la ville afin de créer un pôle roman-photo et des temps de présentation et d'échange.

Une des grandes missions de l'association, sera de mettre sur pied une résidence d'artiste proposée annuellement. Une action qui contribuera à encourager la création photoromanesque. Ce projet ne sera développé que dans un moyen voire long terme, il n'en sera donc pas question dans le présent mémoire, cependant, il convenait de le mentionner puisqu'il fait partie intégrante de la stratégie, offensive, de réhabilitation du roman-photo de l'association.

· b · *Le fil rouge...*

Nous étudierons plusieurs strates, ou plusieurs niveaux, d'objectifs. Les définir clairement nous permettra par la suite de fixer le positionnement exact de la manifestation, la stratégie à adopter, et l'organisation. De plus, ces objectifs seront des outils de communication lorsqu'il s'agira de défendre le projet auprès des différents partenaires dont nous aurons besoin pour rendre le projet viable.

Les objectifs généralistes

L'organisation d'un tel événement a, en premier lieu, une visée pédagogique. Le roman-photo est une pratique culturelle qui relève, nous l'avons vu, de la sphère littéraire. Ainsi, défendre

le roman-photo revient à développer le goût pour la lecture donc rendre la pratique plus désirable et moins élitiste. Pour autant, de la même manière que la bande dessinée relève des arts plastiques, le roman-photo relève aussi du champ de la photographie, en ce sens, défendre le roman-photo c'est également œuvrer à la démocratisation de la lecture du langage photographique.

Enfin, cet évènement sera source d'animation pour le territoire sur lequel il s'implantera, participera à étoffer son offre culturelle et, s'il prend racine, représente une perspective de retombées économiques.

Objectifs artistiques

L'évènement donnera une visibilité à un secteur éditorial appelé à se développer en mettant en avant les structures qui éditent déjà des romans-photos et en incitant au développement de ce secteur éditorial.

L'évènement sera un appel fort, une invitation pour de nouveaux auteurs qui répondront alors à l'appel de Grégory Jarry « Debout les auteurs ! Sortez du bois ! Venez nombreux ! (...) et faites des romans-photos »²⁸⁹, dans l'espoir que le média y trouve son avant-garde.

Il visera à créer un terrain propice à une émulation de nature à faire évoluer le roman-photo formellement et dans ses expressions genresques. Ainsi, il permettra de donner à voir un autre roman-photo loin des stéréotypes (loin de son genre sentimental) et en tant que moyen d'expression en adéquation avec son époque et plus largement, en tant qu'art à part entière. Et c'est ainsi que se déconstruira, peu à peu, la stigmatisation culturelle dont il est l'objet.

Bien entendu, il s'agit en priorité de donner à connaître le roman-photo contemporain, et ainsi, de soutenir la création de nouveaux romans-photos. Mais pourrait également s'avérer intéressant de s'inscrire dans une filiation historique et de prolonger ainsi l'entreprise de réhabilitation et de patrimonialisation initiée par le MUCEM avec son exposition Roman-photo.

De façon annexe, il permettra de penser les disciplines artistiques dans un continuum et œuvrer à un rapprochement, à des rencontres interdisciplinaires fertiles (nous verrons comment dans la partie consacrée à la stratégie).

Objectifs « opérationnels »

Enfin la dernière strate d'objectif se pense du point de vue du secteur de l'édition. L'évènement sera un générateur d'une dynamique entre différents secteurs de l'édition (on

²⁸⁹ Grégory Jarry, *op.cit.*

peut penser à des co-éditions, etc.). Il permettra de diversifier les publics du roman-photo, lui qui souffre de n'avoir l'intérêt que d'un nombre de lecteurs très restreint et segmenté.

Le positionnement

Comme déjà dit, le présupposé sur lequel repose ce projet est que, avant même de pouvoir envisager un effet d'entrain du secteur éditorial, il faut un contingent minimum d'auteurs et de lecteurs. Cet événement sera donc un catalyseur, qui devra, tout à la fois, jouer le rôle de vitrine et d'agitateur. Appelons-le *Le festival du roman-photo*²⁹⁰. Il sera porté par un ensemble de valeurs : l'esprit d'ouverture, l'audace créatrice et éditoriale, le renouvellement des écritures photolittéraires, et l'accès de la culture au plus grand nombre.

Nous l'avons dit, le roman-photo souffre d'être mal connu et, bien souvent, est assimilé à d'autres médias : un peu bande dessinée, un peu photographie, il est un peu cinéma également... Comme le proposait Jan Baetens : prenons le roman-photo comme il vient, retournons cette soi-disant indétermination, pour en faire une force et utilisons ces fraternités comme des tremplins.

Nous organiserons donc des événements « hors les murs » qui prendront place dans le cadre d'autres manifestations culturelles, nous les appelons *Le roman-photo s'invite*.

La stratégie du festival hors les murs est simple : profiter de l'assise d'autres festivals pour faire connaître le roman-photo, rehausser l'aura du roman-photo, tout en démultipliant les réseaux. Les événements pourront prendre plusieurs formes, fonction du festival hôte (le profil de ces festivals fera l'objet d'un développement) : exposition, rencontre, atelier etc. Ces festivals « hors les murs » sont pensés comme des émissaires, des temps d'une prise de contact qui permettront de tisser un maillage entre festivals et ainsi de générer des affinités (entre lecteurs, auteurs et éditeurs) et ainsi, de donner le goût du roman-photo aux professionnels comme au grand public.

La tactique peut sembler maladroite en ce qu'elle entretient la confusion du média avec la bande dessinée, en particulier, et qu'elle pourrait empêcher la reconnaissance de son autonomie et de sa singularité artistique. Pourtant, nous faisons le pari que, passée cette étape de parrainage, le roman-photo saura prendre son envol et la place qu'il mérite.

La seconde partie du *Festival du roman-photo* se déroulera « à domicile ». À ses débuts, la programmation sera limitée, dans l'attente qu'un plus grand nombre de photographes, réalisateurs, scénaristes, auteurs et éditeurs se penchent sur son cas. Les modalités, la durée, le contenu du

²⁹⁰ dans un premier temps, du moins, il faut que son nom soit clairement associé au média (si le festival gagne en visibilité, ce nom pourra évoluer)

Festival du roman-photo seront à ajuster année après année fonction du public qu'il sera possible d'espérer et surtout du contenu que l'on sera en mesure de proposer.

En cela, *Le roman-photo s'invite* sera une bonne « sonde », une prise de contact avec la réalité. Et le *Festival du roman-photo* sera, peut-être, à son tour, l'occasion de « rendre la pareille », au travers de l'organisation d'événements au sein du festival : *Le roman-photo invite*, des événements conjointement organisés avec d'autres festivals, musées ou des initiatives culturelles diverses.

· c · *Stratégie du festival*

Les publics cibles

Nous l'avons déjà dit, le lectorat de roman-photo est fractionné et hétérogène. D'un côté son lectorat traditionnel composé aujourd'hui essentiellement de femmes, appartenant à une tranche d'âge relativement élevé, un lectorat très spécifique et qui n'est pas renouvelé avec le temps ; ce public-là est le seul « réel » lectorat de roman-photo. De l'autre côté, le lectorat du roman-photo d'art et d'essai ou journalistique qui est issu d'une catégorie socio-culturelle plus élevée ; on peut supposer que ceux-là sont des lecteurs occasionnels. Qu'ils se tournent vers le média par curiosité intellectuelle ou parce que le sujet abordé dans un ouvrage les interpelle. Enfin, il se trouve quelques lecteurs de bande dessinée pour se laisser, parfois, convaincre par le média (probablement parce que les romans-photos sont classés dans les rayons bandes dessinées en librairies).

L'objectif du festival et des événements, *Le roman-photo s'invite*, est d'ouvrir, au maximum, l'éventail des lecteurs, d'attirer un plus encore ceux qui se sont déjà laissés convaincre (soit les deux dernières catégories évoquées plus avant) et de modifier la représentation qu'en ont ceux qui ne s'y intéressent pas, ou pas encore. Au travers d'un ensemble d'actions que nous détaillerons plus après nous chercherons à atteindre en priorité trois publics cibles.

Le premier public : le jeune lectorat puisque le roman-photo se prête bien à la pratique pédagogique. Preuve en est, des ateliers sont régulièrement organisés en milieu scolaire²⁹¹. La réalisation d'un roman-photo est une activité ludique, facile à mettre en œuvre (elle ne réclame pas beaucoup de moyens, on peut procéder par découpage et collage de photos) qui permet à l'enfant de se familiariser avec la lecture et l'écriture (texte et image) ainsi qu'avec l'objet livre.

²⁹¹ on trouve par ailleurs assez facilement de la documentation et des fiches pédagogiques

Le second public : les lecteurs de bande dessinée qui sont déjà familiers des icono-littératures et qui constituent ainsi le lectorat « naturel » du roman-photo, à condition de leur montrer de quoi le média est capable.

Le troisième public : les amateurs de photographie et les amateurs de photojournalisme (puisque, comme nous l'avons vu, la discipline a donné lieu à plusieurs romans-photos de grande qualité). Ces deux publics ne sont pas nécessairement les mêmes.

Enfin, par le biais d'un appel à participation sur les réseaux sociaux, le festival tentera de toucher un public d'adolescents et de jeunes adultes familier des réseaux sociaux.

Les festivals hôtes du Roman-photo s'invite

Nous avons déterminé quatre sphères artistiques avec lesquelles établir des passerelles : la bande dessinée, la photographie, la littérature et le cinéma (arts vidéos au sens large).

Pour sa première édition, *Le roman-photo s'invite*, cet émissaire du Festival, sera dépêché dans deux festivals. L'envergure de l'événement sera mesurée et concordera avec une politique de la montée en puissance du Festival et avec le budget limité dont il disposera pour ses premières éditions (qui sera nécessairement limité). Cependant, commencer modeste n'empêche pas de se trouver des alliés de poids, d'envergure nationale, faisant autorité dans leurs sphères culturelles respectives. Pour cette première année d'existence, *Le roman-photo s'invite* posera ses valises au *Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême* (ou le *FIBD*) et au *Festival International de Photojournalisme* (plus connu sous le nom de *Visa pour l'image* à Perpignan). Comme nous l'avons dit, *Le roman-photo s'invite* est destinés à remodeler la perception du roman-photo auprès des festivaliers et des auteurs qui fréquentent ces festivals (photographes comme dessinateurs), ainsi de faire naître des vocations, et ainsi, amener un vent frais propre à renouveler le roman-photo dans la forme et dans le fond.

Les partenariats

Établir des liens avec les acteurs institutionnels, politiques, culturels et médiatiques est un enjeu majeur pour tout festival, un réseau sans lequel il ne peut se pérenniser. En amont de l'organisation du festival, l'association *Ici le roman-photo* fournira donc un effort conséquent afin d'établir la base de ses partenariats avec les acteurs stratégiques détaillés ci-après. Afin de cibler les partenariats à établir, nous avons étudié le réseau mis en place par des festivals similaires, un recensement dont nous tirons deux enseignements : le partenariat attire le partenariat (en d'autres

termes, les partenariats sont des gages de sérieux auprès des autres partenaires) et la diversité des partenariats est un atout.

Les collectivités locales sont les premiers partenaires des festivals, elles apportent bien souvent un soutien financier important. Le festival s'installera à Bordeaux (nous développerons ce point plus après), nous cherchons donc à tisser des liens avec la ville de Bordeaux et Bordeaux métropole, le département de la Gironde et la région Nouvelle Aquitaine. Nous étudierons leurs politiques culturelles, éducatives et sociales afin d'installer une résonance avec ces programmes et de nous donner les meilleures chances d'être soutenus.

Les autres institutions publiques dont nous solliciterons le soutien sont : le CNL puisque le festival sera promoteur de la filière éditoriale du roman-photo, et la SOFIA qui soutient financièrement les manifestations littéraires ; tous deux sont partenaires d'un grand nombre de manifestations littéraires. Nous soumettrons également une demande auprès de la SAIF (la Société des Arts visuels et de l'Image Fixe) qui soutient l'éducation artistique et culturelle des arts visuels et de la photographie en particulier (mais aussi de la bande dessinée). De plus elle a une dotation spécifique, visant à inciter la création de prix d'encouragement du travail d'auteurs dans les domaines de la photographie et de la bande dessinée que nous solliciterons, en temps voulu.

Côté partenariat privé, nous soumettrons une demande d'aide à la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature (une fondation privée basée en Suisse, mais qui œuvre dans les pays francophones). La fondation se donne pour mission de « favoriser la création littéraire et d'encourager la pratique de la lecture à travers diverses actions et activités »²⁹², notamment par le biais de parrainages de festivals littéraires. Ils soutiennent le *Festival de la photographie d'Arles*, dans le cadre du « Prix photo-texte » (qui récompense des livres mêlant photo et texte) preuve de l'ouverture de leur programme d'aides financières et de leur volonté de défendre la littérature dans toute sa pluralité.

Les partenariats avec la presse nous permettront de nous faire connaître d'un public plus vaste, mais en misant, en priorité, sur ceux que nous avons ciblés comme lectorat potentiel de roman-photo. Ainsi, nous dégageons quatre profils de presse à atteindre. La presse régionale pour toucher le public local (Sud Ouest), la presse dédiée à l'actualité culturelle (nous ciblons : *Clutch*, *KONBINI*, *Inrockuptibles*, *Télérama*, etc.), la presse spécialisée en bande dessinée (*ActuaBD*, *du9*, etc.) et en photographie (*Fisheye magazine*, *Polka magazine*, etc.).

²⁹² source : site de la Fondation Jan Michalski, consultable à l'adresse : <http://www.fondation-janmichalski.com/fondation/>

Nous ferons appel à la Fabrique POLA, le « lieu ressource et un réseau de compétences au service de la structuration professionnelle des arts visuels », en tant que lieu partenaire. Une demande qui nous paraît cohérente en regard de l'éventail des structures qui y ont déjà élu domicile (maisons d'édition de bande dessinée, de photographie et organisateurs d'événements culturels).

Les partenariats privés avec des maisons d'éditions qui ont publié des romans-photos (principalement, les éditions FLBLB et les éditions Les Arènes) seront fondés sur la réciprocité des services : le festival offrira de la visibilité à leurs publications photoromanesques quand les maisons d'éditions joueront le rôle d'intermédiaire avec leurs auteurs de romans-photos.

Nous chercherons également à établir un mécénat avec une marque d'appareil photo (Canon ou équivalent) de laquelle nous espérons obtenir des prêts d'appareils pour l'organisation des ateliers et, dans le futur, pour les *workshops* que nous proposerons aux auteurs.

Les festivals hôtes seront nos premiers partenaires : ceux que nous chercherons à convaincre, en priorité, du bien-fondé de notre projet. C'est par leur engagement à nos côtés, par leur image de marque et de sérieux, que nous pourrions convaincre les partenaires institutionnels de la légitimité de notre entreprise.

Festival se cherche parrain ou marraine

Afin d'attirer l'attention des médias et de piquer la curiosité des futurs lecteurs, le festival cherchera, à moyen terme, à trouver une figure tutélaire qui accepterait de prêter et d'associer sa réputation et son image au festival et plus largement, au roman-photo. De la même manière que Jack Lang, au temps de son engagement politique, avait accompagné le *FIBD*, il faudra trouver un allié pour *Le Festival du roman-photo*. Ce parrain ou cette marraine, peut être un représentant de la sphère politique ou culturelle. Nous pensons également que l'engagement d'acteurs et d'actrices populaires (rappelons que nombres de célébrités ont joué pour les romans-photos des années 60) pourrait contribuer à redorer l'image du roman-photo.

Nous bénéficierons de la mise en route du festival, soit les quelques saisons « hors les murs », pour affiner cette recherche, promouvoir le roman-photo et le festival auprès des personnes que nous aurons ciblées.

· d · *La programmation*

La programmation de « Le roman-photo s'invite »

La programmation des événements « hors les murs » s'ajustera en fonction du festival hôte et se focalisera davantage sur le versant culturel du roman-photo : l'enjeu, ici, est avant tout de réveiller la pratique du roman-photo. Pour cette première édition nous avons choisi deux festivals : *Visa pour l'image* et le Spin Off du *FIBD*.

Dans le cadre de *Visa pour l'image*, c'est une rencontre (débat et question) avec les auteurs de roman-photo de reportage (Carlos Spottorno et Vincent Jarousseau) qui sera organisée ; l'événement a pour dessein de discuter du potentiel, de la pertinence et des enjeux du photoromanesque pour les photo-reporters. De plus, un coin « roman-photo » sera mis en place dans la librairie du festival.

Le roman-photo s'invite, prendra ses quartiers au Spin Off, pas exactement le *FIBD* d'Angoulême mais sa part *underground*, son envers fertile, le lieu du foisonnement, de la créativité sans brides : la bande dessinée y est en vie. Le Spin Off est la place des micro-structures éditoriales et des auto-éditions, de France et d'ailleurs, et c'est à ces acteurs et à leurs auteurs que nous souhaitons annoncer la renaissance du roman-photo, dans l'espoir que le dynamisme de cette communauté profite au roman-photo et parce que nous savons également que le public du Spin Off a moins de préjugés culturels. Traditionnellement, des expositions sont organisées au Spin Off, nous prendrons donc place dans cette programmation.

Pour ce faire, nous préparerons une exposition sur le travail de Xavier Courteix pour son roman-photo *Contrôle des voyageurs*. L'exposition sera un prétexte pour révéler le processus de fabrication du roman-photo, de sa conception à la mise en forme du livre. L'auteur, de même que son éditeur Grégory Jarry (FLBLB), seront associés à l'événement.

Une petite librairie sera tenue par mes soins pour l'occasion et offrira le panorama, le plus exhaustifs possible, de la production photoromanesque contemporaine (confère Annexe 1).

La programmation du Festival du roman-photo de Bordeaux

Le festival défendra tout à la fois la création contemporaine et l'édition de romans-photos. Il sera donc une manifestation littéraire de type salon du livre et une manifestation artistique. En cela, il adoptera le même positionnement que bon nombre de festivals de bande dessinée. Examinons la programmation du *FIBD d'Angoulême* qui est une plateforme représentant la diversité de l'édition

de bande dessinée en France²⁹³ et dans le monde, puisque ce sont plus de « plus de 350 sociétés exposantes », formidable lieu de convergence pour les « 2600 auteurs et autrices » de bande dessinée. Le festival fédère ainsi la communauté des créateurs de bande dessinée, en étant un « lieu d'échange et de découverte », et ménage aussi un temps et un lieu pour qu'auteurs et éditeurs se rencontrent. Enfin, le festival est doté de son propre *Marché international d'achat des droits et des licences* qui « favorise les prises de contact entre professionnels (du livre) et est l'opportunité de renforcer les relations commerciales internationales ». En terme de programmation culturelle, le festival organise « 270 Rencontres, ateliers, conférences, spectacles et projections »²⁹⁴ soit un mix d'activités qui participent à la démocratisation du média. C'est donc tout le secteur de la bande dessinée, sous tous ses aspects, que le *FIBD*, fédère.

Le *Festival du roman-photo de Bordeaux* entend tendre vers cette richesse programmatique. La diversification sera progressive et tendra à proposer : expositions, rencontres avec les auteurs, dédicaces, tables rondes, conférences, ateliers, *workshops*, etc.²⁹⁵ Mais pour se faire, il faudra que le secteur éditorial soit suffisamment développé.

Pour sa première année d'existence, la programmation reposera en 3 points. Des ateliers de création de roman-photo seront proposés à un public de jeunes adolescents. Ils seront organisés en partenariat avec un ou plusieurs professeur(s) référent(s) dans le cadre scolaire (nous prenons exemple sur le festival de littérature marseillais *Oh les beaux jours !* qui propose déjà ce type d'ateliers) et en partenariat avec les Atelier Bô du CAPC nous proposerons un atelier de création de romans-photos pour la session des vacances d'avril.

Le festival présentera deux expositions. L'une des expositions sera consacrée au travail de Vincent Jarousseau pour son ouvrage *Les racines de la colère*. La seconde sera en quelque sorte une ré-exposition puisque nous reprendrons la présentation du travail de Xavier Courteix et de son roman-photo *Contrôle des voyageurs* préparée pour le festival d'Angoulême. Ces expositions mettront en lumière toutes les étapes de la création de ces deux romans-photos si différents l'un de l'autre : l'un purement fictif, l'autre strictement documentaire. Les thématiques du scénario, de la construction d'un propos ou d'une narration, du tournage, du travail de l'image et de son montage en planches,

²⁹³ plus largement est représentée l'édition de bande dessinée francophone mais également, sur invitation, l'édition étrangère

²⁹⁴ sources : toutes les données sur le festival sont tirées du site professionnel du *FIBD*, consultable à l'adresse : <https://www.b dangoulemepro.com/fit/festival-bd-angouleme-chiffres>

²⁹⁵ Nous voyons loin (dans le temps) et grand et songeons également à mettre en place des activités plus inhabituelles : l'enjeu ne sera plus de montrer mais de proposer aux festivaliers de réaliser un roman-photo de A à Z. Première étape, l'organisation d'un tournage et prise de vue en présence d'un public. Seconde étape, le travail de post-production qui sera proposé aux festivalier sous forme d'ateliers et suivi de l'exposition des planche et de l'élection de la meilleure d'entre elle. Ce type d'activité est plus onéreux, nous espérons la pérennisation du festival avant de pouvoir le proposer.

etc., seront ainsi abordées. Ces deux incarnations du roman-photo révéleront, par opposition, la richesse potentielle du média.

La soirée d'inauguration des expositions sera l'occasion d'organiser une séance de dédicaces et des visites commentées en présence des auteurs Xavier Courteix, Vincent Jarrousseau et de l'éditeur Grégory Jarry (également co-organisateur du festival et lui-même auteur de roman-photos). Si nous en avons les moyens, fonction donc des subventions que nous obtiendrons, nous inviterons Benoît Vidal. L'auteur de *Pauline à Paris* est habitué à dissenter sur le média photoromanesque et sur sa démarche artistique (il est par ailleurs le propriétaire d'un blog « Les Histoire de Joséphine » qu'il alimente régulièrement en articles sur le sujet).

Enfin, une librairie temporaire sera tenue par mes soins et reprendra le même contenu que la librairie du *FIBD*.

Cette première édition est une prise de contact, mais il faudra d'emblée installer un ton, un état d'esprit du festival. Nous façonnons un esprit du décalage, une tonalité joyeuse et avant tout, une liberté d'expression et d'horizons, une manière de tordre le cou au principal lieu-commun au sujet du roman-photo, celui de son sectarisme.

Le prix du roman-photo

Parce que les prix sont un levier qui génère l'intérêt de la presse, une meilleure visibilité et un devenir commercial pour les œuvres primées, nous créerons le prix du roman-photo. Le premier prix ne sera attribué que lorsque le festival aura acquis une certaine notoriété (au terme de 2 à 3 années d'existences). Nous justifions la création d'un prix par l'exemple du parcours de la bande dessinée. Il témoigne de l'importance des prix comme de marqueurs, après du grand public comme des institutions, d'un champ culturel et de sa reconnaissance en tant qu'art.

Le e-festival ou Festinet

Le roman-photo n'a pas vécu sa phase « artisanale », il n'a pas connu, comme la bande dessinée, son époque underground, son époque du fanzine. Mais la technologie permet aujourd'hui une véritable appropriation amatrice du média, grâce aux *smartphones* qui centralisent toutes les fonctions qui permettent de réaliser un roman-photo : prendre les photos, les modifier et les diffuser. Nous proposerons donc aux festivaliers de contribuer à réaliser un roman-photo collectif, il sera accessible en ligne, sur le site du festival. Nous amorcerons ce roman-photo collectif avec une première vignette à laquelle les participants proposeront une suite, puis une autre jusqu'à la composition d'un *strip*.

· d · *L'organisation*

Où ?

Nous constatons que les festivals sont fortement ancrés dans le territoire dans lequel ils s'implantent et qu'ils entretiennent avec, ces derniers, des services réciproques. Le Festival du roman-photo s'établira à Bordeaux, un choix qui repose sur plusieurs arguments.

Bordeaux a mis en place une politique culturelle volontariste, en 2016, le budget alloué à la culture arrivait en tête de ses dépenses pour l'année. Par le biais d'aides à la production et à la création, la ville cherche à attirer les artistes et les initiatives culturelles (nous reviendrons sur ces aides dans la partie consacrée aux subventions). La ville possède une dynamique culturelle riche et établie dont le festival ne pourra que bénéficier, de plus, elle a cherché à développer un festival consacré à la bande dessinée, mais a souffert de la proximité d'Angoulême et de son aura sans parvenir à trouver une place spécifique. La création du *Festival du roman-photo* permettra à la ville de se démarquer, d'exprimer sa singularité et lui dessiner une image de pionnière.

Bordeaux est dotée de plusieurs équipements au service de la vie culturelle : le CAPC (le Musée d'art contemporain de Bordeaux de niveau National), la Méca (la Maison de l'économie créative qui accueille notamment l'Alca, Agence du livre et du cinéma) la Fabrique POLA (un centre associatif dédié à la démocratisation et au soutien des initiatives culturelles qui accueille notamment des festivals et des maisons d'édition), etc. Elle a entrepris une grande rénovation urbaine et a reconverti une partie de son patrimoine architectural en lieux de culture, enfin, un nombre conséquent de festivals y ont élu domicile.

Bordeaux se trouve également sur un arc tendu entre la grande ville de la photographie qu'est Arles et la grande ville de la bande dessinée qu'est Angoulême et qui passe également par Perpignan, la ville du photojournalisme. Un croissant « fertile » dont Bordeaux occupe géographiquement, comme symboliquement, l'épicentre. De plus, la ville est facilement accessible (contrairement à Angoulême qui est enclavée et qui incarne un contre-exemple en la matière, le sujet lui a d'ailleurs, régulièrement, été reproché).

Enfin, le choix de Bordeaux, ville bourgeoise par excellence, n'est pas innocent : il vient perturber le cliché du roman-photo populaire autant que ce dernier vient participer à la construction de l'image de la ville... loin des clichés également.

Quand ?

Les événements de *Le roman-photo s'invite*, nous l'avons dit, seront dépendants de la temporalité des festivals qui les hébergeront et auront donc lieu à différents moments de l'année. Durant la première quinzaine de septembre pour *Visa pour l'image* (la rencontre que nous organisons se déroulera sur une journée, mais le stand dans la librairie restera en place sur toute la durée du festival) et fin janvier pour le *FIBD* (le festival dure 5 jours). L'organisation et la charge de travail liés aux événements de *Le roman-photo s'invite* seront réparties dans l'année.

Le *Festival du roman-photo de Bordeaux* aura lieu au printemps 2022 il conviendra de ne pas le superposer, ni avec les autres manifestations littéraires implantées à Bordeaux (soit l'Escale du livre en avril, Regard 9 première quinzaine de juin et le Zinefest 1 au 7 juillet), ni avec les festivals partenaires, nous choisissons donc la première quinzaine de mai. Les expositions seront visitables sur toute cette durée. Les ateliers, seront au nombre de 2 : le premier sera proposé dans un cadre scolaire, en partenariat avec un professeur de collège, donc au grès de son emploi du temps, l'autre, sera proposé aux jeunes bordelais durant les vacances de pâques 2022. Les travaux des élèves seront présentés au cours de la soirée de vernissage des expositions, elle aura lieu le vendredi 6 mai 2022.

La communication

Le premier élément de notre arsenal de communication sera la création de notre charte graphique, c'est à partir d'elle que nous créerons les différents supports que nous allons détailler plus après. Nous demanderons au graphiste de mettre au point un logo (nom du festival), une palette de couleur, une typographie. Les maîtres-mots seront dynamisme et éclectisme.

Par la suite, nous réaliserons par nous-même les supports de communication dans un souci d'économie.

Nous porterons une attention accrue à la mise en place de la communication à destination de la presse. Deux outils de communication seront à notre disposition : le communiqué et le dossier de presse. La presse nous sera utile de deux manières, elle offrira bien évidemment une vitrine à nos événements mais nous travaillerons également à restaurer, auprès des journalistes (et par extension auprès de leur lectorat), l'image du roman-photo. Nous inciterons ces derniers à étoffer les articles qu'ils consacreront à l'événement, et à présenter le roman-photo (historique comme contemporain). Le communiqué de presse est essentiellement à destination des journalistes : son contenu sera orienté sur la programmation du festival. Il contiendra une note synthétique de présentation et les informations détaillées de la programmation, des auteurs présents, des informations pratiques, etc.

Le dossier de presse, bien que reprenant les informations liées à l'actualité du festival, sera avant tout un outil de « pédagogie » à destination des journalistes. Il développera le pourquoi de cette manifestation en revenant sommairement sur l'histoire du roman-photo, ses spécificités, le portrait de certains auteurs et de leur roman-photo (il proposera une bibliographie) enfin nous présenterons le festival, sa genèse de la genèse et son pourquoi. En fin de dossier, nous donnerons la parole à certains de nos partenaires afin qu'ils explicitent les raisons de leur engagement à nos côtés.

Pour le Festival du roman-photo, nous réaliserons une campagne d'affichage et ferons imprimer à cette fin 200 affiches de format A3 que nous distribuerons dans les commerces de Bordeaux et les lieux à vocation culturelle (les musées, librairies, bibliothèques, cinémas, etc.) ainsi que de *flyers* que nous déposerons, lorsque cela est possible, dans ces mêmes lieux. Affiches et *flyers* porteront les informations suivantes : nom du festival et de l'association, date et lieux, le contenu du programme et auteurs présents, logos des partenaires, adresse du site du festival et compte *Instagram*, enfin, le contact de l'association.

Pour les *Le roman-photo s'invite*, nous bénéficierons de la communication déjà rodée des festivals hôtes : nous figurerons donc au programme de *Visa pour l'image* et du Spin Off du *FIBD*. Nous accompagnerons leurs campagnes par une campagne numérique sur nos propres relais.

La communication numérique se déroulera sur le blog du festival et les réseaux sociaux *Instagram* et *Facebook*.

Le contenu du blog sera axé sur l'histoire et l'historique du festival, il développera une présentation de l'événement et de ses fondateurs, on y trouvera les informations programmatiques et pratiques sur le déroulement du festival à venir. Il sera actualisé au fur et à mesure des éditions du festival, reléguant ce qui était actuel dans les archives.

Les réseaux sociaux seront utilisés pour avertir de l'imminence des événements et des informations relatives : ils joueront le rôle d'appel et de relais vers le blog. Ils seront alimentés régulièrement, et verront une intensification de leur activité en amont des *Le roman-photo s'invite* et du *Festival du roman-photo*. L'objectif de la mise en place de ces outils est double : comme nous l'avons dit, ils seront utiles à l'annonce de la programmation mais, ils serviront également à commenter l'actualité du roman-photo (les nouvelles parutions, les articles, les expositions, les rencontres, etc.)... nous espérons ainsi fédérer une communauté d'amateurs de roman-photo.

Les subventions publiques

Nous avons ciblé deux catégories de partenaires publics : les institutions de la culture de niveau étatique soit, le CNL, la SOFIA, la SAIF et les collectivités territoriales soit, la ville de Bordeaux, Bordeaux métropole, le département de la Gironde et la région Nouvelle-Aquitaine, chacun d'entre-eux propose des aides destinées aux manifestations culturelles.

Le Centre National du Livre délivre une « Subvention pour la réalisation de manifestations littéraires » à laquelle le festival sera éligible au terme de deux années d'existences, soit à partir de l'année 2023. Cependant, ces événements seront co-organisés avec des festivals hôtes qui seront, eux, en mesure de solliciter ces aides au titre de leurs activités.

Les aides de la SOFIA et de la SAIF nous seront, quant à elles, accessibles et seront utilisées pour couvrir la rémunération des auteurs (nous respecterons les barèmes définis par le CNL et les associations d'auteurs pour déterminer leur rémunération).

Pour l'année 2021, nous savons d'emblée que l'obtention des subventions des collectivités territoriales va poser problème puisque la majorité des événements de *Le roman-photo s'invite* ne se déroulera pas sur leur territoire d'action. C'est donc au titre du festival dans les murs uniquement que nous solliciterons ces subventions. Rappelons que *Le festival du roman-photo de Bordeaux*, proposera des ateliers et une exposition. Cette exposition aura été conçue et financée en amont puisqu'elle aura été exposée au Spin Off du *FIBD*, fin janvier 2021. Les subventions que nous espérons toucher de la part de collectivités arriverons donc plusieurs mois en aval des sorties d'argent, il faudra prendre en compte ce décalage.

Nous ferons cependant valoir que, bien qu'une partie des événements ne se déroule pas à Bordeaux, il s'agit bien, *in fine*, de créer un pôle du roman-photo sur le territoire : les « hors les murs » participent de la construction du rayonnement de ce festival bordelais.

L'argumentaire tiendra en plusieurs points :

- le développement de l'offre culturelle sur le territoire,
- le renforcement de la diversité associative,
- le démocratisation de l'accès aux livres et à la culture pour tous et notamment pour les jeunes,
- l'ancrage territorial,
- la création d'un pôle de l'icône-littérature en synergie avec le Festival d'Angoulême.

Nous prendrons soin de mettre en avant la singularité de la démarche (il n'existe encore aucun événement dédié au roman-photo) et le bénéfice que pourrait en tirer la ville pour son « image de marque » si le festival et le média photoromanesque devaient acquérir une certaine notoriété.

Nous développerons donc le champ lexical de l'exploration, de la témérité et de l'audace et jouerons de la similarité avec les débuts du Festival d'Angoulême, de sa renommée et de l'atout qu'il représente aujourd'hui pour la ville.

Les aides privées

Les aides de la Fondation Jan Michalski, si nous les obtenons, nous serviront à financer les impressions de photographies en grand format et leur mise sous cadre.

Un crowdfunding

Le budget nécessaire à l'organisation de *Le roman-photo s'invite* ne sera pas aisé à réunir. D'une part, parce que nous n'avons encore aucune réputation en tant que festival ; les partenaires que nous convoitons ne nous connaissent pas et ne peuvent donc que présumer du sérieux de l'organisation. La forme même du festival, en partie itinérante, est un frein à l'obtention de certaines aides (nous sortons des critères d'attribution liées à l'ancrage territorial du festival). Enfin, la thématique du roman-photo, sur laquelle pèse encore foule de représentations dépréciatives, jouera contre l'esprit de sérieux de notre entreprise.

Conscients de toutes ces limitations, nous lancerons une collecte de fond sur la plateforme KissKissBankBank, au nom de l'association, pour l'organisation du festival. Cette collecte sera relayée par les maisons d'édition qui publient des romans-photos. Nous espérons obtenir 1500 €, et nous prévoyons des contre-parties sous forme d'affiche du festival, de rencontre avec les auteurs, d'invitation à la soirée d'inauguration, etc.

Le budget

L'accès au festival sera entièrement gratuit, l'équation de notre budget repose sur un équilibre entre les dépenses (les grands postes sont : la rémunération des auteurs, les frais d'hébergement et de restauration, l'achat du matériel d'exposition, les impressions et la création de la charte graphique) et les entrées d'argent (soit, le *crowdfunding*, les subventions, la location des expositions à des acteurs culturels, et un pourcentage sur la vente des livres). À la suite du *Festival du roman-photo de Bordeaux*, nous mettrons en location les expositions, dans une double optique : rentabiliser les frais d'impression et d'achat de matériel, et, prolonger l'action de pédagogie autour du roman-photo. Le barème prévu pour la location est de 150 € à la semaine, 250 € pour 2 semaines et 350 € pour le mois ; nous escomptons que chacune des expositions sera louée au minimum 2 fois,

pour une durée d'une semaine. L'entrée d'argent liée à la location des expositions ne pourra pas bénéficier au premier compte, cependant, elle constituera un capital pour les festivals ultérieurs.

La réalisation de la charte graphique sera la seule mission que nous délèguerons à un intervenant extérieur ; nous bénéficierons d'un tarif avantageux puisque la mission sera confiée à un proche. Le site du festival sera, dans sa première version, pensé sous forme de blog ; nous le réaliserons en interne et ferons ainsi l'économie des services d'un programmeur. Cependant, nous prévoyons la réalisation d'un site lorsque le festival sera plus développé.

Les autres sorties d'argent seront dédiées à l'achat de fourniture (cadres, table d'exposition, etc.), le financement des impressions pour les expositions et pour les supports promotionnels et les frais d'hébergement (uniquement pour Angoulême, nous serons logés gratuitement à Bordeaux et Perpignan), de déplacement et la rémunération des auteurs.

Nous prévoyons une enveloppe de 200€ pour l'impression des affiches et des *flyers*, nous nous basons sur les devis en ligne proposés par ExaPrint (confère Annexe 2)

Pour l'impression des photos et planches exposées, nous collaborerons avec LEBOLABO, un atelier de tirage d'art basé à Bordeaux, nous n'avons pu obtenir de devis mais prévoyons une enveloppe conséquente de 1000 € par exposition.

Les auteurs seront rémunérés en droits d'auteurs au titre des activités accessoires et indexée sur les recommandations du CNL (confère Annexe 3). La grille tarifaire 2021 prévoit 270,13 € brut pour la demi-journée d'intervention (ce que nous prévoyons pour *Visa pour l'image* et pour *Le festival du roman-photo*) et 447,76 € brut pour la journée (ce que nous prévoyons pour le *FIBD*).

Le budget que nous présentons est réparti entre les dépenses pour le fonctionnement de l'association (qui sont plutôt de l'ordre des frais de création) que nous prendrons à notre charge via des apports personnels. Les dépenses que nous soumettrons pour les demandes de subventions sont celles de la deuxième partie du tableau, et sont directement liées à l'organisation du festival.

	DÉTAIL DES POSTES	CHARGES (€)	PRODUITS (€)
1	ASSOCIATION		
1.1	Création Association	0	
1.2	Banque	40	
1.3	Assurance	200	
1.4	Identité visuelle + site du festival	1000	
1.5	Salarié	0	
1.6	Charges sociales	0	
	TOTAL ASSOCIATION	1240	
2	FINANCEMENT EXT.		
2.1	Crowdfunding		1500
2.1	Subventions		5000
3	e-FESTIVAL		
3.1	Création + fonctionnement	0	
4	COMMUNICATION		
4.1	Création blog + réseaux sociaux	0	
4.2	Impression (affiche + flyer)	200	
5	VISA POUR L'IMAGE		
5.1	Logement	0 *	
5.2	Restauration	150	
5.3	Rémunération auteurs (brut)	2 * 270 (1/2 j.)	
5.4	Transport	2 * 100	
5.5	Vente livre		100
6	FIBD		
6.1	Matériel pour exposition	500	
6.2	Impression	1000	
6.3	Logement	4 * 100	
6.4	Transport	200	
6.5	Restauration	100	
6.6	Rémunération auteurs (brut)	2 * 447 (2 j.)	
6.7	Location de l'exposition		300
6.8	Vente livre		100
7	FEST. ROMAN-PHOTO		
7.1	Matériel pour exposition	300	
7.2	Impression	1000	
7.3	Transport	2 * 100	
7.4	Rémunération auteurs (brut)	2 * 270 (1/2 j.)	
7.5	Location de l'exposition		300
7.6	Vente livre		100
	TOTAL FESTIVAL	6584	7800
	TOTAL GÉNÉRAL FEST.		1216

Budget général

Le rétroplanning

Le rétroplanning se déroule sur plus d'une année et demie, une période longue qui correspond à l'imbrication de deux emplois du temps : celui de l'association et celui des festivals. De plus, aucun des fondateurs n'est coutumier de l'organisation de ce genre de manifestation, il nous faudra donc apprendre, chemin faisant. Nous estimons donc qu'il est plus raisonnable de ne pas resserrer le planning, de dégager des marges de manœuvre.

Ainsi, la fin de l'année 2020 sera réservée à la mise en route de l'association (soit les démarches administratives et bancaires) et à la clarification de sa feuille de route (soit un temps de réflexion).

Une fois le socle de notre action mis en place, nous commençons à dessiner et préparer le festival, qui se déploie en 3 volets (donc 3 temps de septembre 2021 à mai 2022), listerons les partenaires institutionnels, nous ciblerons les festivals co-organisateurs, les auteurs. Nous prévoyons une plage de temps suffisamment longue pour la mise en place des partenariats puisque, ne bénéficiant pas d'une réputation préalable, qui assurerait nos partenaires et co-organisateurs de notre sérieux, nous supputons qu'il nous faudra faire œuvre de pédagogie, et de patience, avant de pouvoir conclure de quelconques accords.

Cette première édition du *Festival du roman-photo de Bordeaux*, sera donc l'occasion d'une prise de contact avec le grand public, la presse et les institutions. Nous espérons que, année après année, s'installera un rendez-vous attendu par les bordelais et peut-être un jour par les amateurs de roman-photo au delà du périmètre de la ville et du cercle d'amateurs de roman-photo.

Les objectifs que se donne le festival sont de trois ordres : désenclaver le roman-photo en créant des passerelles avec d'autres pratiques artistiques (cinéma, photographie et bande dessinée) et ainsi participer de sa légitimation, dynamiser le secteur éditorial (on peut quasiment parler de création d'un nouveau secteur éditorial), et éveiller l'attrait pour le média, attirer des auteurs et des lecteurs mais aussi des journalistes et des universitaires.

Le levier d'une telle entreprise repose avant tout sur les liens de fraternité que nous saurons tisser (d'où l'organisation des *Le roman-photo s'invite*) et sur l'image que nous renverrons, il s'agit d'un exercice périlleux de communication. Nous travaillerons donc à façonner une « image de marque » qui devra renvoyer l'idée d'un roman-photo renouvelé, audacieux, et « sans étiquette », c'est-à-dire ni d'un genre ni de l'autre. Il faudra œuvrer à rendre le roman-photo attractif pour un public éclectique, et ne pas laisser se refermer sur lui le piège de l'image lénifiante qui lui colle à la peau, encore une fois *Le roman-photo s'invite* aura un rôle à jouer dans cette entreprise, ces rencontres permettront que s'associent l'image de ces médias parents au roman-photo.

Organiser le *Festival du roman-photo* est un pari sacrément risqué, parce que, contrairement à la bande dessinée à l'époque des premiers festivals qui lui ont été dédiés, le filon du roman-photo est bien maigre. Il nous faut donc envisager que le festival ne pourra être reproduit très longtemps dans sa forme actuelle, parce que, au fur et à mesure des éditions il épuisera le « stock » d'œuvres à exposer et d'auteurs à inviter. Bien entendu, l'enjeu d'un tel festival est, précisément, de relancer la machine, de donner envie à ceux qui œuvrent, à ceux qui éditent, et donc, à étoffer la liste de romans-photos qui figure à l'Annexe (soit une petite cinquantaine de livres et livres numériques, rappelons que, *a contrario*, il existe un très grand nombre de roman-photo de presse).

Vers quelle forme pourrait donc évoluer le festival tout en restant dans sa ligne de conduite ? Pourrait-on, par exemple, proposer aux festivaliers de devenir les spectateurs d'un tournage de roman-photo, avant d'assister au travail de « post-production » des images (pensons aux concerts dessinés proposés dans les festivals de bande dessinée pendant lesquels le public assiste à la création d'une planche de bd) pour pouvoir repartir avec le roman-photo du festival ?

C'est un exemple, mais, dans tous les cas, avant de pouvoir proposer une programmation plus audacieuse, il faudra que le festival fasse la démonstration de l'intérêt que peut revêtir le média, et de l'attrait que peut avoir le public à son endroit.

Conclusion

Le roman-photo est un art méconnu quand il n'est pas dédaigné, son image est brouillée, écartelé entre le succès qu'il a connu en tant qu'objet de presse et sa quasi inexistence en tant qu'objet éditorial. Pourtant, ce mauvais pas dans lequel il se trouve ressemble à un terrible malentendu.

L'histoire du roman-photo a démarré de manière flamboyante : il émerge et s'impose rapidement comme un des grands succès de l'industrie de la presse féminine de l'après-guerre. Cependant, ce sont les raisons-mêmes de son succès qui traceront les jalons de son infortune à venir. Longtemps resté captif de cette presse du cœur et de sa logique éditoriale, il adopte alors un formalisme, un registre et un schéma narratif, récurrents, qui passent pour être les traits de sa vraie nature. Il n'est alors plus identifié qu'en tant que produit de l'industrie de la presse et est perçu comme un art populaire. Publié à destination d'un lectorat féminin, il est vu comme une littérature de la distraction qui n'affiche aucune ambition « supérieure » (à l'inverse, supposé, des littératures dites savantes), d'autant que son régime de parution l'affiliera à une famille littéraire déclassée, les paralittératures. Côté photographie, il ne sera pas repêché non plus puisqu'il contredit la tradition bressonienne qui pose comme principe que toute bonne photographie est une représentation neutre et objective du réel, quand la photographie de roman-photo nécessite une mise en scène puis un travail de composition, et qu'elle ne prend son sens par elle-même, mais éclairée par un contexte plus vaste, de photographies et de mots.

Voilà, le triple sceau de son infamie : industriel, populaire et paralittéraire, et traître au dogme photographique. Et personne, à quelques notables exceptions près, ne cherchera à voir plus loin et ne se donnera pour ambition de déjouer les poncifs qui lui collent à la peau.

C'est dans cet état de fait que je situe l'impossibilité du développement d'une branche éditoriale du roman-photo. La rançon de la gloire...

Pourtant, l'étude du formalisme du roman-photo a dévoilé son potentiel expressif, la pluralité genresque (il pourrait être sentimental bien entendu, mais aussi science-fiction, polar, autobiographie, essai, espionnage, humour, histoire, poésie, etc.) et formelle qu'il contient en germe. Ainsi, si le frein « psychologique » était levé, rien, dans son essence, ne s'opposerait à ce

qu'il se fasse « autre », et à ce qu'il trouve sa place au sein des catalogues d'éditeurs, par-delà la case qu'on voudra bien lui trouver.

Ainsi, d'où peut-il redémarrer ?

Nous avons vu qu'une des spécificités du roman-photo est la complexité de sa réalisation : loin d'être un simple travail de mise en forme, il nécessite un investissement temporel, logistique et financier, propre à dérouter certaines entreprises et de nature à questionner la posture de l'éditeur tant la réalisation de romans-photos s'approche de celle d'un tournage de film. Ainsi, le modèle d'édition ou de production, selon comment on l'envisage, reste peut-être à (re)définir, alors que le roman-photo, en lui-même, est prêt pour sa (ré)invention.

Si à l'image de Grégory Jarry je considère que le roman-photo est mûr pour son éclosion, c'est parce que la conjonction de plusieurs éléments semble lever les freins de sa légitimation. Le regain d'intérêt pour les paralittératures et pour la bande dessinée finira par atteindre le média, et ouvrira la voie aux auteurs, éditeurs, libraires, journalistes, etc., qui l'envisageront peut-être, alors, comme un art noble, une littérature sérieuse. Du reste, les progrès des technologies photographiques (appareils et logiciels de retouche) et leur démocratisation, facilitent la création de romans-photos et leur réappropriation par une pratique amatrice qui a toujours fait défaut au média et qui constituerait aussi un nouveau vivier... D'autant que, le développement d'Internet lui offre un lieu de diffusion et d'échange alternatif. Le lieu également, d'un roman-photo numérique qui, plus que la simple transposition homothétique de la version papier, pourrait reformuler le média dans son essence.

Enfin, le projet qui complète ce mémoire, partant du constat qu'il manque au roman-photo l'étincelle, le souffle et la braise, prendra la forme d'un festival, le *Festival du roman-photo*.

Il est pensé comme un lieu et un temps d'émulation, comme une vitrine à destination du grand public et des professionnels. Il se veut être un tremplin pour qu'enfin le média ne soit plus ostracisé et que soit reconnue sa valeur artistique et pour qu'enfin, on puisse envisager un véritable et consistant mouvement éditorial.

Ce mémoire est voulu comme un état des lieux généraliste du roman-photo en tant que média et en tant qu'objet éditorial, parce qu'on ne peut pas éclairer l'absence du secteur éditorial autrement qu'en inspectant au delà de son propre champ disciplinaire, en faisant appel à la sociologie de la culture et à la sémiologie de l'image.

Forte de ce bilan, je peux assurer que, pour peu que de bonnes volontés se penchent sur son cas, il est voué à un avenir certain et prometteur.

.
À ceux qui pensent que « Le roman-photo est mort »,
je rétorque : « Vive le roman-photo » !
.

Bibliographie

OUVRAGES IMPRIMÉS

Ouvrages sur le roman-photo

BADIR, Sémir ; PROVENZANO, François (dir.) *Pratiques émergentes et pensées du médium*, coll. Extensions sémiotique, L'Harmattan, 2013

BAETENS, Jan. *Pour le roman-photo*, Les Impressions Nouvelles, 2017

CHIROLLET, Jean-Claude. *Esthétique du photoroman*, Édilig, 1983

GIET, Sylvette. *Nous deux : 1947-1997, apprendre la langue du cœur*, Éditions Peeters Vrin, 1997

SAINT-MICHEL, Serge. *Le roman-photo*, Larousse éditions, 1989

Ouvrages sur la photographie

CARTIER BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*, 1952

COUËLLE, Jennifer. *CV photo*, Les productions Ciel variable, 1998

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*, Édition du Seuil, 1974

Ouvrages sur littérature

SOHET, Philippe. *Images du récit*, Presses de l'université du Québec, 2007

Ouvrages sur la bande dessinée

PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. Champs arts, 2003

Autres ouvrages

ADORNO, Theodor Walter ; HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Gallimard, 1974

ECO, Umberto. *De Superman au Surhomme*, Le Livre de Poche, collection Biblio essais, 22 mars 1995

LALIBERTÉ, Jadette. *Formes typographiques: historique, anatomie, classification*, Presses de l'Université Laval, août 2000

PASSERON, Jean-Claude ; GRIGNON, Claude. *Le savant et le populaire*, Éditions Seuil, collection Essais, mai 2015

ACTES DE COLLOQUE et CATALOGUES D'EXPOSITION

BAETENS, Jan ; GONZALES, Anna, sous la direction de, *Actes du colloque de Calaceite*, Éditions Rodopi, 1996

CALAFAT, Marie-Charlotte ; Frédérique DESCHAMPS, Frédérique (dir.). *ROMAN-PHOTO*, co-édition Textuel et MUCEM, septembre 2017

CARAION, Marta ; GRANERO, Natalia ; MONTIER, Jean-Pierre. (dir.) *Photolitterature*, Catalogue de l'Exposition, Montricher : Fondation Jan Michalski, 2016

ARTICLES SCIENTIFIQUES

ATAQUIAS, Sylvain. « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée », *Comicalité* [en ligne], novembre 2018, Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/comicalites.2677>

BAETENS, Jan. « La culture populaire n'existe pas », *Hermès la revue*, n° 42, In : CNRS Éditions [en ligne], 2005, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-70.htm>

BAETENS, Jan. « Le roman-photo : image d'une histoire », *Galleria* [en ligne], n° 4, août 2014, Disponible sur : http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/Galleria_FRA.pdf

BAETENS, Jan. « Le roman-photo : un média singulier, média au singulier ? », *Société & Représentation*, n°9, In : CAIRN [en ligne], 2000, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-51.htm?contenu=resume>

BAUDRY, Julien. « Histoire de la bande dessinée numérique française : partie 5, formation d'un marché et évolutions esthétiques décisives », in *neuvième art 2.0* [en ligne], juin 2012, Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article397>

BLANCHARD, Gérard. « Du roman-photo au photo-roman », *Communication et langages* [en ligne], 1971, Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1971_num_10_1_3876

CARACO, Benjamin. « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de l'Association », *Comicalités* [en ligne], 2013, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/comicalites/1707>

COLAS-BLAISE, Marion. « Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? », *Pratiques* [en ligne], 2009, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/pratiques/6097>

DÉCARIE, Isabelle. « Un duel entre la main et l'oeil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle. », *Études françaises* [en ligne], n° 42, octobre 2006, Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/013862ar>

GENON, Arnaud ; ERTAUD, Guillaume. « Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert. *Image [&] Narrative* [en ligne], 2007, Disponible sur : http://www.imageandnarrative.be/autofiction/genon_ertaud.htm

GRAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & Représentations*, In : CAIRN [en ligne], avril 2000, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-21.htm?contenu=resume>

GRIVEL, Charles. « Photocinématographique de l'écrit romanesque », *Belphegor* [en ligne], juillet 2018, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/belphegor/1188>

HENNINGER, Véronique. « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte », *Romantisme* [en ligne], vol. 169, n° 3, 2015, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-3-page-111.htm>

JACOBI, Daniel. « Introduction : Le savant et le populaire, retour sur une opposition arbitraire », *Communication & langage* [en ligne], n°181, septembre 2014, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-3-page-25.htm>

KOENIGUER, Alexandra. « Le récit photographique dans les romans-photos de Marie Françoise Plissart et Benoît Peeters », in *Textstyle* [en ligne], 2011, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/textyles/1613>

LAVOIE, Vincent. « Le fardeau des mots, le choc des photos : l'écriture photo-journalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Protée* 36 [en ligne], 2008, Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/019637ar>

LEENAERTS, Danielle. « La forme séquentielle en photographie : déploiement du temps et du récit », *Visual Narrative* [en ligne], novembre 2006, Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/leenaerts.htm>

MASSONNAUD, Dominique. « Écoutez-voir, la photolittérature », *Acta fabula*, vol. 19, n° 2, [en ligne], février 2018, Disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document10787.php>

MIGOZZI, Jacques. « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès la revue*, n° 42, CNRS Éditions [en ligne], 2015, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-93.htm>

MOINE, Florian. « Construire la légitimité culturelle du Neuvième Art », *Belphegor* [en ligne], mars 2019, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/belphegor/1593>

UHL, Magalie. « La narration visuelle, une pensée en présence », *Revue des sciences sociales* [en ligne], 2015, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/revss/2257>

THÈSES et MÉMOIRES

KOENIGUER, Alexandra. *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie. Les objets de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters*, thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, Saint-Étienne : Université Jean Monnet - CIEREC, 2013

PETER, Manon. *Le roman-photo définition d'un genre*, mémoire de Master 2 : Sciences de l'information, Lille : université Charles de Gaulles, 1999

RAGEUL, Anthony. *La bande dessinée saisie par le numérique, formes et enjeux du récit reconfiguré par le numérique*, thèse : Art plastiques, Rennes : université de Rennes 2, 2014

ARTICLES DE PÉRIODIQUES - PRESSE SPÉCIALISÉE

CLARK, David. « Lars Boering et Stephen Mayes sur l'avenir du photojournalisme », *Canon en ligne* [en ligne], non daté, Disponible sur : <https://www.canon.fr/pro/stories/the-digital-photojournalism-age/>

FULFORD, Lucy. « Quel avenir pour le photojournalisme », *National Geographic* [en ligne], 28 avril 2018, Disponible sur : <https://www.nationalgeographic.fr/photographie/2018/04/quel-avenir-pour-le-photojournalisme>

GUILBERT, Xavier. « La légitimation en cours de la bande dessinée », *Comicalités* [en ligne], 2011, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/comicalites/181>

HERBERS, Sophie. « Le film complet : histoire d'une revue », *Cinémathèque* [en ligne], le 2 janvier 2014, Disponible sur : <https://www.cinematheque.fr/article/612.html>

HOJLO, Frédéric. « Le roman-photo, enfin réhabilité », *ActuaBD* [en ligne], 18 août 2018, Disponible sur : <https://www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite>

KARSENTY, Éric. « Le monde de l'édition photo : une nouvelle génération tourne la page », *Fish Eye Magazine* [en ligne], 2017, Disponible sur : <https://www.fisheyemagazine.fr/rdv/cest-dans-le-mag/le-monde-de-ledition-photo/>

TURGEON, David. « Quelle est la forme de *La jetée* », *du9* [en ligne], octobre 2012, Disponible sur : <https://www.du9.org/dossier/quelle-est-la-forme-de-la-jetee/>

ARTICLES DE PÉRIODIQUES - PRESSE GÉNÉRALISTE

CARLESIMO, Clara. « Le roman-photo se remet à la page », *20 MINUTES* [en ligne], 26 octobre 2015, Disponible sur : <https://www.20minutes.fr/culture/1716131-20151026-roman-photo-remet-page>

CARPENTIER, Laurent. « Aimé, raillé, le roman-photo entre au musée », *Le Monde* [en ligne], 15 décembre 2017, Disponible sur : https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/12/14/aime-raille-le-roman-photo-entre-au-musee_5229538_1655012.html

TERNISIEN, Xavier. « *Nous Deux* lance le roman-photo sur iPhone », *Le monde* [en ligne], 23 juillet 2011, Disponible sur : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/07/23/nous-deux-lance-le-roman-photo-sur-iphone_1552035_651865.html

SITOGRAFIE

Sites internet

Anonymous Project, [en ligne], Disponible sur : www.anonymous-project.com

Atelier EXB, [en ligne], Disponible sur : <https://exb.fr/fr/le-catalogue/141-amitie-eternelle.html>

Bibliothèques spécialisées de Paris, [en ligne], Disponible sur : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>

Centre National du livre, [en ligne], Disponible sur : <https://centrenationaldulivre.fr/>

Comicalités, [en ligne], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/comicalites/>

Festival international de bande dessinée, [en ligne], Disponible sur : <https://www.bdangouleme.com/>

Fondation Jan Michalski, [en ligne], Disponible sur : <http://www.fondation-janmichalski.com/>

HiP - Histoire photographiques, [en ligne], Disponible sur : <https://www.prixhip.com/>

Image[&]Narrative, [en ligne], Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/>

La brèche, [en ligne], Disponible sur : <https://labrechebd.com/>

Les Impressions Nouvelles, [en ligne], Disponible sur : <https://lesimpressionsnouvelles.com/>

Miniphlit, [en ligne], Disponible sur : <https://miniphlit.hypotheses.org/>

Oh les beaux jours !, [en ligne], Disponible sur : <https://ohlesbeauxjours.fr/>

Phlit, [en ligne], Disponible sur : <http://www.phlit.org/>

Photo-lit, [en ligne], Disponible sur : <https://www.photolit-brain.com/project>

Retour vers le cinéma, [en ligne], Disponible sur : <https://www.retourverslecinema.com/>

Revue *XXI*, [en ligne], Disponible sur : <https://www.4revues.fr/xxi/presentation.html>

Visa pour l'image, [en ligne], Disponible sur : <https://www.visapourlimage.com/>

Encyclopédie en ligne

WIKIPÉDIA, [en ligne], Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal

Interviews en ligne

LEMAIRE, Thierry. « La recherche sur la bande dessinée gagne en visibilité », *ActuaBD* [en ligne], 26 novembre 2011, Disponible sur : <https://www.actuabd.com/Benoit-Berthou-La-recherche-sur-la>

Marie-Charlotte CALAFAT ; Frédérique DESCHAMPS. Sans titre, MUCEM [en ligne], Disponible sur : <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/roman-photo>

PIVIN Aude, « Entretien avec Benoît Peeters », *remue.net* [en ligne], mai 2017, Disponible sur : <https://remue.net/Entretien-avec-Benoit-Peeters-partie-1-3>

Réseaux sociaux

ROCHAS PÀRIS, Lia. In : *Comme un roman-photo*, compte Instagram [en ligne], Disponible sur : <https://www.instagram.com/commeunromanphoto/>

TAKODJERAD, Bruno. In : *Fotoromanzo*, compte Facebook [en ligne], Disponible sur : <https://www.facebook.com/groups/420993771437469/>

Autres

ROCHAS-PÀRIS, Lia. In : *Comme un roman-photo*, KissKissBankBank [en ligne], Disponible sur : <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/comme-un-roman-photo>

LAVAL, Amélie. In : *Le syndicat des algues brunes*, HelloAsso, [en ligne], Disponible sur : <https://www.helloasso.com/associations/boucherie/collectes/soutenez-le-syndicat-des-algues-brunes>

VIDÉOS

RADIGUET, Judith. *Hubert Serra à propos de la femme et du couple dans le roman photo, V3 le nouveau vendredi*. [21 mars 1980] [enregistrement vidéo], In : INA [en ligne], Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/I10055214>

KLEIN, Emmanuelle. *Entrecase : Carlos Spottorno pour "La Fissure", Efa et Salva Rubio pour Monet*. [21 mai 2018] [enregistrement vidéo], In : Entrecase Youtube [en ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=pHWLGwpDvYI>

FASCICULE

JARRY, Grégory. *Debout le roman-photo*, FLBLB, 2015

FILMOGRAPHIE

MARKER, Chris. *La jetée*, Argos Films, 1962

Corpus

IMPRIMÉ

Roman-photo

BOILET, Frédéric ; CANADA, Laia. *286 jours*, Les Impressions Nouvelles, 2014

BRUEL, Christian ; LAMBOURS, Xavier. *La mémoire des scorpions*, Éditions Gallimard, collection Gallimard jeunesse, 1991

CLAEYS, Jean-Claude ; NOLANE, Richard. *Lüger et Paix*, Les Humanoïdes associés, 1987

COURTEIX, Xavier. *Le contrôle des voyageurs*, FLBLB, octobre 2019

DURAND, Anouck ; DE RAPER, Gilles. *Amitié éternelle*, Éditions Xavier Barral, mai 2014

FABCARO. *Et si l'amour c'était aimer*, Éditions 6pieds-sous-terre, collection Monotrème, 2017

HERCULE, Samuel ; WEYERGANS, Métilde. *Blanche Neige ou la chute du Mur de Berlin*, Éditions La ville brûle, novembre 2016

JAROUSSEAU, Vincent. *Les racines de la colère*, Édition Les Arènes, mars 2019

JAROUSSEAU, Vincent ; IGOUNET, Valerie. *L'illusion Nationale*, Édition Les Arènes, février 2017

LAVAL, Amélie. *Le syndicat des algues brunes*, FLBLB, février 2018

MARKER, Chris. *La jetée*, adaptation en livre, Zone Books, New York, 1992 pour la première édition en anglais

PLISSART, Marie-Françoise ; PEETERS, Benoît. *Droits de regard*, Éditions de Minuit, 1985

PLISSART, Marie-Françoise ; PEETERS, Benoît. *Fugues*, Éditions de Minuit, 1983

PLISSART, Marie-Françoise ; PEETERS, Benoît. *Le mauvais œil*, Éditions de Minuit, 1986

PLISSART, Marie-Françoise ; PEETERS, Benoît. *Prague*, Autrement, coll. Album, 1985

ROCHAS-PÀRIS, Lia. *Comme Un roman-photo : « Cafés Noirs & Idées Claires »*, Volume 1, Éditions Parties Prises, mai 2020

ROCHAS-PÀRIS, Lia. *Vasistas*, Édition Parties Prises, 2010

SPOTTORNO, Carlos ; ABRIL, Guillermo. *La fissure*, Édition Gallimard, collection Bande dessinée, avril 2017

TAKODJERAD, Bruno ; FABER, Dominique ; MINUIT, Marion. *La saga du roman-photo*, Jean-Claude Gawsewitch, octobre 2012

TEULÉ Jean, *Gens de France*, Casterman, 1989

VANDERLICK, Étienne ; VANDERLICK, Antoine. *Big, histoires brèves mais courtes*, Éditions Lapin, 2019

VIDAL, Benoît. *Pauline à Paris*, FLBLB, 2015

Bande dessinée

GUIBERT, Emmanuel ; LEMERCIER, Frédéric ; LEFÈVRE, Didier. *Le photographe*, Éditions Dupuis, collection Aire Libre, en 3 tomes de 2003-2006 pour les premières éditions

PEETERS, Benoît ; SCHUITEN, François. *L'enfant penchée*, éditions Casterman, 1987 pour la première édition

Photo-littérature

CALLE, Sophie ; BAUDRILLARD, Jean. *Suite Vénitienne* et *Please follow me*, Les cahiers du cinéma, mars 1984

CATHRINE, Arnaud ; ANONYMOUS PROJECT. *Andrew est plus beau que toi*, Éditions Flammarion, octobre 2019

LEVY, Justine ; ANONYMOUS PROJECT. *Histoire de familles*, Éditions Flammarion, octobre 2019

NUMÉRIQUE

Roman-photo 2.0

ANONYME, *A Softer World* [en ligne], Disponible sur : <http://www.asofterworld.com/>

BERNIE Hou. *Aliens loves Predator* [en ligne], Disponible sur : <http://alienlovespredator.com/>

GIBSON Forest ; VAN WINKLE Anthony, *Night Zero* [en ligne], Disponible sur : <http://www.nightzero.com/index.php?>

HULIN Rachel, *Hey Harry, Hey Mathilda*, compte Instagram [en ligne], Disponible sur : <https://www.instagram.com/heyharryheymatilda/>

MY CHOCOLATE, *European Kiss* [en ligne], Disponible sur : <https://mychocolate.blog/2018/03/31/european-kiss/>

ROCHAS-PÀRIS, Lia. *Le café matinal* [en ligne], Disponible sur : <https://lecafematinal.com/>

TROUDAIR, *Airhole*, [en ligne], Disponible sur : <http://troudair.free.fr/airhole.html>

VANDERLICK, Étienne ; VANDERLICK, Antoine. *Big* [en ligne], Disponible sur : <https://big.lapin.org/index.php?number=69#strips>

Bande dessinée 2.0

RAGEUL, Anthony. *Les monstres d'Amphitrite* [bande dessinée numérique] [en ligne], Disponible sur : <http://www.anthonyrageul.net/les-monstres-damphitrite/>,

RAGEUL, Anthony. *Prise de tête* [bande dessinée numérique] [en ligne], Disponible sur : <http://www.prisedetete.net/pdt/>

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	3
INTRODUCTION	5
I · GÉNÉALOGIE : MULTIPLICITÉ DES ORIGINES	9
1 · « Quel en est l'inventeur ? On ne le saura sans doute jamais ! »	10
· a · Les « proto-romans-photo »	10
<i>Les premières tentatives icono-littéraires</i>	10
<i>La mère de toutes les sources, le cinéma</i>	11
· b · L'avènement du stéréotype sentimental	14
· c · Essoufflement et stratégies de récupération	18
· d · Le temps de l'émancipation : entre modèle et contre modèle	20
2 · Ne jamais dire « fontaine je ne boirai pas de ton eau »	24
· a · Aux franges du cinéma	24
· b · Aux franges de la photographie	26
<i>Pratiques journalistiques</i>	27
<i>Pratiques artistiques</i>	28
<i>Pratiques plasticiennes</i>	31
· c · Aux franges de la littérature	32
· d · Entre photographie et littérature ?	34
· e · Aux franges de la bande dessinée	36
3 · « A la recherche des sources vives du roman-photo »	40
· a · L'art de raconter des histoires	40
<i>La tradition, au goût du jour : néo-sentimentalisme</i>	40

<i>Les auto-fictions</i>	41
<i>Creuser d'autres sillons</i>	42
· b · Le roman-photo savant.....	44
<i>L'essai de sciences humaines</i>	44
<i>Le roman-photo d'art et d'essai</i>	45
· c · Le roman-photo et le journalisme	46
<i>Interview photographique 2.0</i>	46
<i>L'article de presse toujours, mais jamais le même.</i>	47
<i>Roman-photoreportages</i>	47
· d · Sur la « toile »	49
II · LE PROPRE DU ROMAN-PHOTO	53
1 · Le formalisme du roman-photo	55
· a · Les signes du roman-photo	55
<i>L'image photographique</i>	55
<i>Le langagier</i>	57
<i>De l'importance du trait d'union dans le roman-photo</i>	58
· b · Le fond et la forme.....	61
« <i>L'essentiel est de lier</i> ».....	61
« <i>Une autre façon de raconter</i> »	63
· c · Le médium du média.....	65
<i>Le magazine</i>	65
<i>Le livre</i>	67
<i>Quels autres médiums ?</i>	70
2 · La chaîne du roman-photo	71
· a · Spécificité de la production des romans-photos et répercussions sur son économie	71
« <i>Rien ne s'improvise dans le roman-photo</i> »	71
<i>Moteurs... et Action !</i>	73
<i>Post-production : couper, coller.</i>	75
· b · Ceux qui œuvrent au roman-photo.....	77
<i>Les photoromanceurs</i>	77
<i>Les acteurs</i>	78
<i>Proditeur ou éducteur ?</i>	79
<i>Les aides</i>	82
· c · Les Passeurs	83

<i>Accéder au roman-photo : kiosquiers, libraires et bibliothécaires</i>	83
<i>La prescription littéraire</i>	85
<i>Les universitaires</i>	86
<i>Les institutions de la culture : musées, festivals et les récompenses</i>	88

III · FREINS, ATOUTS... ET PERSPECTIVES **93**

1 · Regard rétrospectif : le traître, le transfuge et le consommable.....94

· a · Le roman-photo : produit de l'industrie culturelle ?	94
<i>Le roman-photo comme marchandise</i>	95
<i>Quid de l'autonomie artistique ?</i>	95
<i>Le consommateur</i>	96
· b · Le transfuge.....	98
<i>Le populaire</i>	99
<i>Le paralittéraire</i>	101
· c · Le mythe photographique : le traître	105

2 · L'air du temps.....108

· a · Les connivences	108
<i>La photographie</i>	109
<i>La bande dessinée</i>	111
<i>Les photolittératures</i>	114
· b · Le « progrès ».....	116
<i>La photographie numérique</i>	117
<i>La narration au temps du numérique</i>	118
<i>L'édition au temps du numérique</i>	119
· c · Le cas de la bande dessinée.....	123
<i>Le roman-graphique et la posture éditoriale</i>	123
<i>Le festival et ses prix</i>	124
<i>Les institutions du Neuvième art et les politiques culturelles</i>	125
<i>La politique culturelle</i>	127

3 · Un festival du roman-photo.....129

· a · L'association.....	129
<i>La forme juridique</i>	129
<i>Les obligations légales</i>	130
<i>Les missions de l'association</i>	130
· b · Le fil rouge.....	130

<i>Les objectifs généralistes</i>	130
<i>Objectifs artistiques</i>	131
<i>Objectifs « opérationnels »</i>	131
<i>Le positionnement</i>	132
· c · <i>Stratégie du festival</i>	133
<i>Les publics cibles</i>	133
<i>Les festivals hôtes du Roman-photo s'invite</i>	134
<i>Les partenariats</i>	134
<i>Festival se cherche parrain ou marraine</i>	136
· d · <i>La programmation</i>	137
<i>La programmation de « Le roman-photo s'invite »</i>	137
<i>La programmation du Festival du roman-photo de Bordeaux</i>	137
<i>Le prix du roman-photo</i>	139
<i>Le e-festival ou Festinet</i>	139
· d · <i>L'organisation</i>	140
<i>Où ?</i>	140
<i>Quand ?</i>	141
<i>La communication</i>	141
<i>Les subventions publiques</i>	143
<i>Les aides privées</i>	144
<i>Un crowdfunding</i>	144
<i>Le budget</i>	144
<i>Le rétroplanning</i>	147
CONCLUSION	151
Bibliographie	155
Table des matières	167
Glossaire	173
Annexes	177

Glossaire

CHRONOPHOTOGRAPHIE - désigne une technique photographique qui consiste à prendre une succession de photographies, permettant de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement ou d'un phénomène physique, trop brefs pour être observés convenablement à l'œil nu.

CINÉ-ROMAN – Formellement, le ciné-roman est un art séquentiel semblable au roman-photo à la différence qu'il est tiré d'un film ; le ciné-roman est donc une adaptation.

ICONOTEXTE - Théorisé dès la fin des années 1980 par Michael Nerlich, le terme d'iconotexte désigne des objets littéraires qui jouent de l'interaction du texte et de l'image pour produire du sens, de la narration.

INDUSTRIE CULTURELLE - Ensemble des activités artistiques considérées sous l'angle de leur importance économique, de leur marché.

NOVÉLISATION - Réécriture sous forme de roman d'un matériaux prévu, à l'origine pour un autre média (scénario d'un film, d'un feuilleton télévisé, etc.).

PARALITTÉRATURE - Ensemble d'écrits qui se relègués en marge de la littérature établie ; elle rassemble des genres tels que la science-fiction, le fantastique, le roman-feuilleton, la bande dessinée, le roman policier, etc.

PHOTOLITTÉRATURE - Terme générique qui rassemble des pratiques littéraires associant les mots et les images photographiques. On peut considérer le photolittéraire comme une sous catégorie de l'iconolittérature.

PLANCHE CONTACT - Une planche contact résulte de l'apposition du négatif directement sur un papier photosensible et de l'exposition direct de ce dernier.

PHOTO-REPORTAGE - Reportage constitué essentiellement de documents photographiques.

ROMAN-CINÉMA – Dans le courant des années 1920, plusieurs maisons d'éditions vont créer des collections dédiées à la publication de films racontés et accompagnés de quelques photos (ces dernières, de plus en plus nombreuses au fil des parutions).

ROMAN-DESSINÉ – Il s'agit d'un film adapté sous forme de bande dessinée, qui comme le roman-photo est né dans les pages des magazines de la presse du cœur.

Annexes



Grille tarifaire 2021

Grille de tarifs applicables par les structures soutenues par le Centre national du livre (CNL) pour la rémunération des auteurs (écrivains, illustrateurs, traducteurs...), intervenant dans les manifestations littéraires et les programmes d'éducation artistique et culturelle pour l'année 2021

TARIF <u>MINIMUM</u> POUR L'AUTEUR		DROITS D'AUTEURS	
		BRUT	NET
DEMI-JOURNEE	2 INTERVENTIONS MAXIMUM	270,13	226,82
JOURNEE	3 INTERVENTIONS MAXIMUM	447,76	375,98
PLATEAU	A PARTIR DE 3 AUTEURS INVITES	168,67	141,63
LECTURE PERFORMANCE		449,79	377,69

Les montants 2021 sont indiqués sur la base des taux de cotisations sociales connus à ce jour et peuvent être amenés à évoluer au 1er janvier 2021.

Annexe 1

Grille tarifaire 2021 applicable à la rémunération des auteurs dans le cadre des manifestations littéraires.

Source, CNL [en ligne], Disponible sur : <https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2020-07/>

[Grille%20tarifaire%20CNL-2021.pdf](#)

FLYER RECYCLÉ
Un large choix de supports et de finitions.

DESCRIPTION PRODUIT QUANTITÉ ET DIMENSIONS COMPOSÉS DE MÉTIERS

FORMAT
 A4 recto/verso Format A5

POUR UN USAGE EN OFFICE
 10x15 cm 10x21 cm 15x10 cm 15x21 cm

ADRESSE
 Quadrillage auto Quadrillage

ÉTAT DE PRODUCTION
 Standard 3 parts de 48 Standard 2 parts de 48 Standard 1 part de 48

TABLEAU DES PRIX

Vous êtes revendeur ? Découvrez tous nos avantages et tarifs préférentiels en accédant à votre compte.

	10x21 cm Flyer Recyclé Standard	10x21 cm Flyer Recyclé 48 Standard	10x21 cm Flyer Recyclé Standard
100 Ex.	32,11	32,11	32,11
250 Ex.	32,11	32,11	32,11
500 Ex.	32,11	32,11	32,11
1000 Ex.	32,11	32,11	32,11
2000 Ex.	32,11	32,11	32,11

FLYER RECYCLÉ

- ✓ Format standard ou option : 10,2 x 15,2 cm
- ✓ Impression : Quadrillage
- ✓ État de production : Quadrillage 3 parts de 48

État de fabrication :
 Livraison gratuite
 Poids net (kg) :
 0,10 kg

Avantage revendeur : 0,07 centime offert
 Option B.A.T. papier : par unité
 Tarif en stock :
 Prix fournisseur : 32,11

PERSONNALISEZ VOS AFFICHES ET POSTERS
Sur papier offset, couché et recyclé.

DESCRIPTION PRODUIT QUANTITÉ ET DIMENSIONS COMPOSÉS DE MÉTIERS

FORMAT
 60x90 cm - A2 60x80 cm 40 x 60 cm - A3 50x70 cm

SUPPORT
 Offset Recyclé

ADRESSE
 Quadrillage Quadrillage auto

ÉTAT DE PRODUCTION
 Standard 2 parts de 48 Standard 1 part de 48

TABLEAU DES PRIX

Vous êtes revendeur ? Découvrez tous nos avantages et tarifs préférentiels en accédant à votre compte.

	60x90 cm Affiche Recyclé Standard	60x90 cm Affiche Recyclé Standard
50 Ex.	42,11	52,11
100 Ex.	42,11	42,11
250 Ex.	32,11	32,11
500 Ex.	32,11	32,11

CLASSIQUE & RECYCLÉ

- ✓ Support : Recyclé
- ✓ Impression : Quadrillage
- ✓ État de production : Standard

État de fabrication :
 Livraison gratuite
 Poids net (kg) :
 0,10 kg

Avantage revendeur : 0,07 centime offert
 Option B.A.T. papier : par unité
 Tarif en stock :
 Prix fournisseur : 32,11

ROLL'UP AVEC STRUCTURE EN CARTON
Entièrement recyclable.

DESCRIPTION PRODUIT QUANTITÉ ET DIMENSIONS COMPOSÉS DE MÉTIERS

FORMAT
 70x210 cm

SUPPORT
 100% recyclé (sans les grès 90)

AUTRES
 Recto + verso Recto/verso

TABLEAU DES PRIX

Vous êtes revendeur ? Découvrez tous nos avantages et tarifs préférentiels en accédant à votre compte.

	70x210 cm Roll'Up
1 Ex.	22,11
5 Ex.	22,11
10 Ex.	22,11
20 Ex.	22,11

ROLL'UP CARTON 70,8 X 210 CM

- ✓ Support : 100% Recyclé (sans les grès 90)
- ✓ État de production : Recto + verso

État de fabrication :
 Livraison gratuite
 Poids net (kg) :
 0,10 kg

Avantage revendeur : 0,07 centime offert
 Option B.A.T. papier : par unité
 Tarif en stock :
 Prix fournisseur : 22,11

Annexe 2
Devis Exaprint : flyers, affiches et roll'up

EDITEUR	TITRE	AUTEUR	ANNEE	PRIX €	NBR PAGE	FORMAT
FBLB						
	Le syndicat des algues brunes	Amélie Laval	2018	25	240	21*28
	Pauline à Paris	Benoît Vidal	2015	20	144	21*29.7
	Savoir pour qui voter est important	Grégory Jarry	2007	15	96	16*22
	L'os du gigot	Grégory Jarry	2018	15	80	16*24
	On y pense souvent	Grégory Jarry	2013		40	14.8*21
	Ça va pas durer longtemps mais ça va faire très mal	Grégory Jarry	2017	15	104	21*28
	Bloody Mary	Jean Teulé et Jean Vautrin	2018	20	128	21*28
	Même le grand soir a commencé petit	Clément Xavier et Lisa Lugrin	2019	15	88	15.5*22
	Homme sweet homme	Ype Driessen	2013	9.5	80	17*15
	Un gars et un gars	Ype Driessen	2013	9.5	80	17*15
	Malheur à qui me dessinera des moustaches	Gégé et Michel Lépinay	2010	18	144	21*28
	Le bonhomme au chapeau	Otto T.	2005	15	144	16*22
	Fort en moto	Collectif	2011	10	64	16.5*24
	Les maquisards du poirier	Collectif	2007	20	192	14*20
	Pas pareil !	Collectif	2008	10	48	20*14
	Magic Manouches	Collectif	2015	12	160	15.5*22
	Space Manouche Opera	Collectif	2018	15	96	21*28
Les Éditions de Minuit						
	Fugues	Marie-Françoise Plissart, Benoît Peeters	1983		128	24,5 * 32
	Droits de regard	Marie-Françoise Plissart, Benoît Peeters	1985		144	22 * 30,5
	Le mauvais œil	Marie-Françoise Plissart, Benoît Peeters	1986		80	22 * 30,5
Autrement						
	Pragues	Marie-Françoise Plissart, Benoît Peeters	1985		90	
Les impressions nouvelles						
	286 jours	Frédéric Boilet, Laia Canada	2014	36	544	21.6*15.4
	Droits de regard	Marie-Françoise Plissart, Benoît Peeters	reéd. 2010	25	160	17 * 24
Les Arènes						
	L'illusion nationale	Vincent Jarousseau	2017	22.90	168	21.5*29.3
	Les racines de la colère	Vincent Jarousseau	2019	22	170	21*28.5
Gallimard (coll. BD)						
	La fissure	Carlos Spotorno	2017	25	172	23*31
Ego comme X						
(épuisé)	Gens de France et d'ailleurs	Jean Teulé	juin 2005	38,6	255	
Édition Matière						
	Contrebandes Godard		2018	40	224	34*25
Éditions Partie Prise						
	Vasistas	Lia Rochas-Pàris	2010	15	42	20*26
	Comme un roman-photo	Lia Rochas-Pàris	2019	29	232	16.5*23
Éditions Les machines						
	L'Elzède	Camille Albaret et Pauline Lasmayous	2019	12	108	16,5 * 24
	Sous le silo exactement	Camille Albaret et Maxime Jeune	2018	3	36	14 * 21
	Le faussaire	Camille Albaret et Maxime Jeune	2018	3	40	14 * 21
	Lumaca !	Camille Albaret et Maxime Jeune	2017	8	80	16 * 24
La ville brûle						
	Blanche neige	Samuel Hercule - Météilde Weyergans	2016	20	116	21*25.5
Édition Hyperville						
	La ruée vers l'autre	Amélie Laval	oct. 2018	12	132	14,8 * 21
Éditions Xavier Barral						
	Amitié éternelle	Anouck Durand et Gilles de Rapper	2014	25	96	17,4 * 24
Editions Le bec en l'air						
	Le Destin tragique d'Odette Léger et de son mari Robert	François Bouton, Martine Ravache et François Cheval	2016	28	116	17 * 22
Editions Lapin						
	Big, histoires brèves mais courtes T1	Étienne et Antoine Vanderlick	sept. 2017	18	224	15,4 * 21
	Big, histoires brèves mais courtes T2	Étienne et Antoine Vanderlick	oct. 2019	16	120	15,4 * 21
	Mirobolnat	Grégory K. Mizol	janv. 2020	13	160	13 * 18
	Lapin 1 : je suis un lapin	Philip	nov. 2005	18		29,7 * 21
Jean-Michel Place						
	Le dépôt des rêves	David Deppeirraz, Muriel Nardin, Antonio Rodriguez	2006		96	17 * 24.5
Les Éditions Blabla						
	Night running moovie	Nicolas Kaiser et Nicolas Sarrade	mai 2013	5,99	122	num.
	Le mal de Moi	Anne-Marie Lafeu et Nicolas Sarrade	avril 2013	9,49	142	num.
	Urbains	Bruno Turcan et Nicolas Sarrade	mars 2013	9,49	290	num.
	Matières invisibles	Nicolas Sarrade	mars 2014	9,49	264	num.
	Diego	Georges Bonnet- Crozant et Nicolas Sarrade	août 2014	5,99	84	num.

Annexe 3

Liste des parutions photoromanesques

