

Les ruses du roman-photo contemporain

Philippe Sohet

Volume 30, numéro 1, automne 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sohet, P. (1997). Les ruses du roman-photo contemporain. *Études littéraires*, 30(1), 105–115. <https://doi.org/10.7202/501192ar>

Résumé de l'article

L'étroitesse thématique et l'indigence de réalisation du photo-roman traditionnel ne sont pas aisément explicables: évoquer l'impact des exigences économiques de son industrie ou les caractéristiques sociologiques de son lectorat a trop longtemps étouffé toute réflexion sérieuse à son propos. Des oeuvres contemporaines, par leurs explorations multiples et leur travail sur les conditions mêmes d'expression du photo-roman, obligent dorénavant à déplacer la réflexion des seuls niveaux esthétique ou thématique aux fondements matériologiques du médium. Dans la lignée des travaux de Jan Baetens, cet article parcourt un certain nombre des stratégies de renouvellement à l'oeuvre dans ces productions récentes.



LES RUSES DU PHOTO-ROMAN CONTEMPORAIN

Philippe Sohet

Photo-roman : une paralittérature de la paralittérature ?

Certains secteurs de l'espace paralittéraire se sont peu à peu dotés des signes extérieurs propres à la reconnaissance institutionnelle. Mais si le roman policier, par exemple, est désormais bien installé dans ces pratiques¹, il n'en va guère de même pour l'ensemble des phénomènes relevant du domaine de la paralittérature : aux yeux de l'opinion — tant académique que publique — le photo-roman occupe une position résolument peu valorisée.

S'interroger sur les causes de cette disqualification culturelle conduit rapidement à pointer l'uniformité de sa production qu'oblitére une indigence dans la réalisation. L'industrie photo-romanesque

se cantonne encore largement dans la thématique du récit sentimental et les diverses études qui se sont consacrées au phénomène, même en signalant l'existence d'alternatives (photos-romans policiers, d'espionnage, pédagogiques ou publicitaires), ne pouvaient que constater l'ampleur inégalée de ce qui se nomme souvent le « modèle italien du photo-roman » (Saint-Michel). Cette prégnance thématique est telle que dorénavant, le phénomène photo-romanesque renvoie à un genre de récit plutôt qu'à l'organisation singulière de matériaux d'expression qui définit un médium dans son irréductibilité propre.

Quelques expériences de ces dernières années, en rupture de la production courante mais malheureusement isolées, auront conduit la critique à redéployer

1 Avec des exemples étonnants de franchissement des espaces institutionnels. Le cas des écrits de Pennac est significatif à cet égard : passant rapidement de la collection *Série noire*, à celle des prestigieuses couvertures chamois pour s'autoriser ensuite un saut dans le métatextuel le temps d'un essai.

autrement l'approche réflexive du médium photo-romanesque. Ce sera dans la lignée, désormais incontournable, des travaux de Jan Baetens ² que ces quelques lignes veulent s'inscrire.

Pour une « matériologie » du photo-roman

L'étroitesse thématique et l'indigence de réalisation du photo-roman ne sont pas aisément explicables. Évoquer l'impact des exigences économiques de son industrie et les caractéristiques sociologiques de son lectorat ne sont que les leurres habituels à toute réflexion sérieuse sur le sujet. Mais qu'est-ce qui aura empêché le photo-roman de s'adjoindre d'autres publics, de se donner d'autres exigences esthétiques ? Aux cotés des perspectives historiques et culturelles, la question de la nature même du photo-roman, sa couche matérielle, les bases de son expressivité, commence enfin à être prise en compte.

C'est en Italie, dans l'immédiat après-guerre (1947) que le photo-roman est né, au croisement de deux traditions : cinéma et bande dessinée. Le legs du cinéma est multiple : outre ses caractéristiques techniques de reproduction photographique, c'est bien sûr le topos sentimental du bonheur individuel en vogue dans la production cinématographique américaine d'alors et que reproduira le photo-roman dans la foulée du succès des ciné-romans. De la bande dessinée, par contre, le photo-roman croit pouvoir reprendre l'efficacité d'une

technique de découpage et de présentation du récit ³. Peu se sont interrogés sur le poids réel du recours aux techniques d'expression propres à la bande dessinée. Or, une comparaison avec cette dernière devient impérative pour mieux saisir la spécificité photo-romanesque.

Ce qui frappe dès l'abord, c'est à la fois l'écart de qualité des productions de ces deux médias et la relative proximité des moyens d'expression dont ils disposent. La bande dessinée a elle aussi souffert de la confusion entre genre et médium ; elle a toutefois acquis, ces dernières années, une reconnaissance culturelle et académique, qui venait entériner une réelle diversité thématique et esthétique ⁴. Pourtant les deux médias disposent d'un support aux bases assez proches. Ainsi, et pour faire bref, tous deux ont recours à la page imprimée de format assez semblable ; leur narrativité s'exprime à travers la séquentialisation d'une série de vignettes imagées articulant une sémiotique complexe d'iconique et de linguistique.

La grande différence entre les deux médias réside bien évidemment dans la nature de la substance iconique : graphique d'une part, photographique de l'autre. Les effets de la « prégnance lourde » d'un référent préexistant à l'image photographique sont nombreux. Parmi les plus évidents, citons la restriction des champs thématiques (science-fiction, peplums guerriers et reconstitutions historiques deviennent moins aisément accessibles), et

2 Ces quelques notes se sont régulièrement nourries — quoique très librement — des écrits de Jan Baetens avec l'espoir qu'elles inciteront certains lecteurs à découvrir la pertinence de la réflexion de cet auteur. On en trouvera une bonne introduction dans son ouvrage synthèse : *Du photo-roman* (1992).

3 Voir Sohet (1982).

4 Pour mesurer la dynamique de cette reconnaissance sociale, il n'est que de comparer l'écart entre les études de Boltanski (1975) et de Maigret (1994) à près de vingt ans de distance.

la dominance du registre de l'expression réaliste (sur les possibilités du fantastique ou de l'onirique par exemple) ⁵. Mais les effets de cette différence s'inscrivent également sur l'organisation interne de l'image. Le tracé graphique de la bande dessinée peut se permettre de hiérarchiser les éléments figuratifs et il n'est pas rare d'épurer une surface pour mettre en valeur un détail (« oublier » les briques d'un mur pour mieux identifier une silhouette au loin, par exemple), de recréer par simple décalage dans les coloris des atmosphères (nocturnes notamment) qui autorisent une lisibilité inaccessible autrement ⁶. En outre, la bande dessinée s'est très rapidement dotée de tout un registre de signes non figuratifs mais hautement signifiants comme ces « gouttes de peur », cette « corolle de petits traits d'étonnement » et autres du même acabit.

Cette évidente différence dans la nature de l'image ne doit pas minimiser un autre saut qualificatif, au niveau de la composante linguistique cette fois. Comparer l'inscription de la lettre au sein de ces types de narration révèle au moins deux grandes fractures. L'une au niveau de la pratique, l'autre au niveau de l'essence même du matériau. Dans la bande dessinée, l'articulation de l'iconique et du linguistique ne relève pas de la simple juxtaposition, mais

d'une dynamique plus complexe, qu'il est peut-être plus approprié de nommer une « interpénétration ». Car l'iconique ne se réduit pas à la seule fonction représentative des éléments présentés dans la vignette, il « pénètre » le registre du linguistique et rend signifiants la forme des bulles, les appendices de raccords, le type de lettrage, son format, son épaisseur, sa disposition, etc ⁷... La pratique du photo-roman traditionnel semble renoncer à ces dispositifs d'expression, le caractère de la lettre y est mécanographiquement homogène et donc neutre, sans variation interne ; la bulle réduite le plus souvent à un simple angle de lignes, avec un appendice de forme unique ⁸ et une absence de couleur de fond. « En délestant ainsi le ballon », soulignait déjà Yves Kobry, « le P. R. [photo-roman] perd le bénéfice de sa dimension méta-linguistique qu'implique sa substance iconique » (Kobry, p. 176).

L'autre grande distinction relève de la nature même des supports, et concerne le rapport entre les registres linguistique et iconique. Dans le cas de la bande dessinée, les deux registres d'expression partagent une même origine : la trace graphique. Il y a homogénéité du matériau d'expression : lettres ou représentations de personnages et d'objets sont dessinées. Dans le cas du photo-roman, à l'inverse, les deux registres

5 Il va de soi que dans les notes qui suivent nous envisageons le photo-roman dans sa production la plus courante, hormis pour le renouveau du médium que nous aborderons plus loin.

6 Ce que, dans une formule heureuse et documentée, Jan Baetens résumera : « À un niveau très général, on dira que là où l'image dessinée **produit** un référent de façon **analytique** (trait par trait, couleur par couleur), c'est **synthétiquement** (par l'exposition intégrale d'un fragment de pellicule) qu'une portion de réel est **reproduite** par le photographe » (Baetens, 1987a, p. 92).

7 De même, le linguistique s'inscrit dans l'iconique, et surtout, l'oblige à être pensé en fonction du linguistique selon la longueur du texte à inclure et en lui prévoyant des espaces peu significatifs sémantiquement pour y apposer la bulle.

8 Seules véritables variations, le photo-roman conserve l'appendice en formes de petites bulles pour indiquer une modalité onirique ou encore en forme d'éclair pour les conversations via le téléphone.

relèvent de deux procédés et de deux matériaux distincts. L'impression mécanographique vient se surimposer à l'exposition chimique du cliché. Il y a dès lors rupture, hétérogénéité dans les matériaux d'expression. Et il est probable que cette distinction de nature soit à l'origine de la différence de pratique. En effet, rien, *a priori*, n'empêchait le photo-roman d'utiliser des artifices graphiques au niveau de la lettre et de la « mise en bulle » de celle-ci⁹. Pourquoi alors une telle discrétion expressive à ce niveau ? Dans le photo-roman, tout se joue comme si le lettrage venait rompre l'illusion de la représentation photographique, la parasiter au lieu de la compléter. Alors que, dans la bande dessinée, le contrat de lecture, d'emblée, soumettait le lecteur à la logique du graphique, avec le photo-roman on assiste à un aller-retour incessant entre la « réalité » de la photo et l'artifice d'un système d'inscription du linguistique :

En s'efforçant de restreindre à sa plus simple nécessité l'emploi d'un système de signes surimposé à la transcription du verbal, le P. R. [photo-roman] manifeste sa volonté d'éviter l'usage trop apparent d'un code qui se donnerait pour tel. Il dissipe l'artifice pour accréditer la fiction (Kobry, p. 177).

Ces traits caractéristiques de la couche matérielle à la base de l'expression du récit photo-romanesque ne peuvent toutefois rendre compte à eux seuls de la rigidité étroite de sa production. D'ailleurs, certaines œuvres récentes, qui visent à un renouveau du genre, ne se distinguent guère par une utilisation très différente de cette

base expressive¹⁰. Par contre il apparaît éminemment significatif qu'une large part de cette production récente se caractérise précisément par une réflexion et une pratique quasi exploratoire des articulations potentielles entre les registres linguistiques et iconiques du photo-roman.

Un florilège d'expériences

Depuis longtemps, certains récits photographiques ont retravaillé les rapports du texte et de l'image dans la perspective de minimiser, en quelque sorte, les différences entre bande dessinée et photo-roman. De ces travaux deux tendances principales émergent : celle de l'insertion et celle de l'altération.

La stratégie d'insertion. Nombreux sont les créateurs qui tentèrent d'« enrichir » le récit photo-romanesque en traitant son matériau linguistique à la manière de la bande dessinée, par exemple Gébé et Kenz (de courts récits parus dans *Hara-Kiri*), ou Bruno Léandri (qui continue son travail dans la revue *Fluide glacial*). Le texte des dialogues s'y manuscrit, on joue de l'épaisseur et du caractère de la lettre, la bulle prend des contours signifiants ; on ajoute même parfois ces traits graphiques d'accompagnement présents dans la bande dessinée (lignes de vitesse, nuages de déplacements etc...). Loin d'étoffer le matériel photographique, les ajouts graphiques ne parviennent qu'à souligner et exacerber la co-présence de deux niveaux matériologiques distincts. Les récits en deviennent inévitablement caricaturaux :

9 Il s'agira même d'une des marques d'écart que pratiqueront certaines productions du photo-roman actuel. Nous y reviendrons.

10 Ainsi en est-il de *Chausse-trappes*, d'Edward Lachman et Elieba Levine, avec une préface d'Alain Robbe-Grillet.

ce sera « tout naturellement » qu'ils s'orienteront quasi sans exception vers le genre humoristique et parodique.

La stratégie de l'altération. Abordant le défi en inversant la perspective, certains auteurs vont tenter de réduire la différence de nature des registres photographiques et graphiques. Dès les premiers épisodes de *Foolishbury* et *Magnum Song*, Jean-Claude Claeys a travaillé à partir de photos, originales ou tirées d'ailleurs, et souvent collées. L'impression en noir et blanc, la grosseur du grain, les retouches manuelles et l'évidement de certaines surfaces, y rendent les traces graphiques moins étranges. Si Claeys semble avoir opté pour un travail sur l'effacement, l'élimination, Teulé lui, privilégie davantage le détournement : il camoufle l'origine chimico-imprimée de l'image photographique par le jeu sur les collages, les sous ou sur-expositions, les tirages photocopiés ou par ordinateur, les ajouts de trames, de couleurs, de traits graphiques. Ces procédés lui ouvrent un large registre expressif : du caustique (*Morsures*) à l'onirique (*Filles de rêves*), du policier (*Bloody Mary*) au quasi journalistique (*Gens de France*), tous récits singuliers, aux marges de la bande dessinée et du photo-roman.

Dans une tout autre perspective, diverses productions récentes s'écartent davantage du dispositif de la bande dessinée et tentent d'explorer de nouvelles articulations entre ces registres linguistiques et iconiques.

Stratégie esthétique. La parution de *Fugues* en 1983 s'avéra rapidement constituer un événement singulier par plusieurs de ses aspects. Ce volume, publié par une maison littéraire réputée, se démarque d'emblée du photo-roman populaire par la qualité de son projet. Qualité du scénario d'abord qui, sur un thème aux marges du policier et de l'espionnage, prend un motif relativement banal (la filature) pour travailler subtilement une suite de perspectives en forme de boucles à chaque fois décalées selon les acteurs. À ce niveau déjà, ce motif central de la « lecture plurielle » et l'acuité spéculaire de certaines séquences¹¹ révèlent ce souci prononcé de réflexion sur la pratique du médium qui se répercute sur l'ensemble de sa réalisation concrète. Qualité de réalisation du matériel photographique ensuite, qui affiche un net écart face à la photo stéréotypée, surchargée et strictement illustrative de la plupart des récits photo-romanesques classiques. Variation des formats, des plans et des points de vue, mais aussi emphase sur la séquence plus que sur la simple juxtaposition d'images et, surtout, utilisation des possibilités de la mise en page (récurrentes, prolongements et dynamiques des motifs représentés d'une photo à l'autre, d'une page à sa page jumelle, etc.)¹². Dans la perspective qui nous occupe, la dynamique du rapport texte / image, *Fugues* semble se conforter dans cette « stratégie esthétique ». Par discrétion d'abord : la partie textuelle est à première vue plus

11 Car cette filature est aussi une filature « photographique ». On peut d'ailleurs y voir un des protagonistes étaler sur une table (dans une disposition qui rappelle celle d'une page) des photos qu'il a prises — et que le lecteur revoit avec lui — pour essayer de s'y retrouver dans le déroulement des événements comme le lecteur dans son parcours de lecture.

12 Quelques lignes rapides qui ne rendent certes pas justice à la finesse de ces procédés qui se sont mérités des études plus circonstanciées, voir notamment : Baetens et Ricardou.

réduite dans son ensemble (nombreuses séquences ou portions de séquences se passent du texte) comme dans ses parties (la dimension plus généreuse des photos réduit la portion occupée en leur sein par le cartouche textuel). Par variation ensuite : l'inscription du littéral dans la photo ou en marge des photos (dans les interstices intericoniques) permet aux auteurs de signifier les différents niveaux de focalisation narrative (celle du trio pris dans la filature, celle du trio qui doit comprendre ce jeu des filatures). Par modulation formelle enfin : Jan Baetens (1984) aura pertinemment relevé comment la forme, la taille et la disposition des cartouches sur le matériel photographique étaient régulièrement organisées selon des logiques de parallélismes, de formes croissantes ou décroissantes, voire de « rimes » visuelles. En s'articulant ainsi aux logiques du registre photographique (construction formelle de la page, dynamique visuelle des composantes d'image à image), la matérialisation de la partie textuelle profitait de cette stratégie globale d'esthétisme avec pour effet d'amoindrir, par une telle mise en évidence de l'acte énonciatif, la tension entre les deux registres dont souffrait le photo-roman traditionnel.

Stratégie d'éviction. Des œuvres comme *Droit de regards* ou *Et les Dieux firent l'amour...*¹³ présentent des récits exclusivement photographiques, l'enjeu étant de mesurer la capacité de la photo à soutenir à elle seule les exigences d'une

trame narrative. Si *Et les dieux firent l'amour...* rassemble une série de courts récits, *Droit de regards*, lui, est une ambitieuse histoire qui s'étend sur une centaine de pages. L'audace de cette œuvre a déjà entraîné nombre de commentaires et d'analyses¹⁴; aussi n'en relèverons-nous ici que les seuls aspects qui concernent notre propos sur les bases matériologiques du photo-roman. Cette stratégie d'éviction du linguistique dans l'expression photo-romanesque nous paraît avoir eu deux conséquences déterminantes : l'investissement majeur de la forme narrative et le retour du linguistique au travers de métaphores visuelles.

Le registre linguistique est en apparence évincé, malgré la présence centrale d'une page manuscrite de ce qui pourrait être un texte de Borges, véritable commentaire emblématique sur la thématique du récit en cours. Ce texte n'est pas « nécessaire »¹⁵, car la simple représentation de l'acte d'écriture eût probablement supporté à elle-seule la fonction narrative de cet élément. Par contre, le linguistique peut aussi opérer un retour dans le narratif via certains procédés de métaphores visuelles. Derrida aura basé l'essentiel de son commentaire sur la polyvalence de cette séquence où des fillettes « jouent aux dames » comme métaphore du thème même du récit. D'autres « mises en images » de cette sorte transparaissent, par exemple celles du « récit à tiroir », « briser la glace », « sortir du cadre »...

13 Suite de courts récits initialement publiés dans la revue *Charlie mensuel*, rassemblés en un volume (1979).

14 Ne fût-ce que la lecture de Jacques Derrida publiée à la fin de *Droit de regards*, les multiples remarques de Jan Baetens (1992 et 1987b).

15 Et Baetens, d'ailleurs, d'en regretter la présence (1987) p. 36-37.

Mais outre ces recours indirects à la lettre, l'essentiel de la qualité narrative de *Droit de regards* provient davantage d'un travail sur les possibilités narratives de la mise en forme. En effet, *Droit de regards* se présente à une première lecture comme un labyrinthe tant les chassés-croisés des personnages, des lieux et même des actions se répètent tout en variant certains de leurs paramètres. Ce ne sera qu'au sortir de plusieurs parcours de lecture qu'apparaîtra sa construction complexe en forme de quasi-palindrome. À partir d'un axe focal situé au cœur du récit (à la cinquantième page exactement), il est possible de reconstruire cette logique de symétrie doublement inversée qui constitue la dynamique narrative de ce récit. De part et d'autre de cette image nodale, les pages se répondent d'amont en aval, jouant dans une chronologie à rebours certaines séquences antérieures. Mais l'inversion joue également sur des paramètres de la mise en scène : un lieu éclairé pour un lieu sombre, un escalier à monter pour un autre à descendre, une mise en page travaillant l'horizontalité pour sa correspondante en verticalité. On le voit, l'architecture non linéaire du récit joue un rôle majeur dans la capacité expressive de *Droit de regards*.

Une telle articulation n'est possible qu'à une double condition : une composition (et une lecture) minutieuse de l'image d'une part, la création de procédés visuels d'expression de la logique narrative d'autre part. Pour arriver à une telle signifiante narrative de l'image, un contrôle total sur les éléments qui la composent est nécessaire et devient la condition impérieuse de lecture pour en délimiter les séquences.

En outre, l'expression des liens entre les séquences, liens temporels (avant / après) mais aussi modaux (vécu / fantasmé par exemple) nécessitait des opérateurs nouveaux entièrement photographiques. Dans *Droit de regards*, deux grands types d'opérateurs sont déployés : la mise en page et les images charnières. La rupture organisée dans la mise en page devient un indicateur efficace des niveaux narratifs. Une petite photo seule au centre de la page, sa répétition régulière toutes les deux pages, en agrandissant progressivement le format et en poursuivant un léger mouvement de recul, circonscrivent nettement un niveau diégétique au sein du labyrinthe des séquences. Les liens entre séquences s'opèrent ailleurs par le procédé de la mise en abyme. Par deux fois, la contemplation d'un cadre par un personnage ouvre sur une séquence qui « donne vie » au représenté encadré et se clôt sur un autre cadre du même type. Ces photos dans la photo deviennent ainsi le lieu d'« embranchements narratifs ».

Stratégie d'alternance. Dans *Prague* des mêmes auteurs, les éléments textuels et iconiques se voient mais sans s'imbriquer. Le mécanographique du textuel n'empiètera plus sur le photographique. Se trouve-t-on encore dans une logique du photo-roman ? Au-delà de la qualité et de la force de l'appareil iconographique, l'ensemble de la partie textuelle est largement autonome et peut se comprendre sans un recours systématique aux éléments visuels. Toutefois, tel que dans le cas du récit illustré, l'inverse n'est pas réalisable. La dynamique de ces niveaux matériologiques y apparaît donc bien pauvre ¹⁶.

16 Ce que dans une lucidité métatextuelle venait souligner le sous-titre : *un mariage en blanc*.

Par contre un ouvrage ultérieur de Bruel et Lambours, *la Mémoire des scorpions*, propose de poursuivre cette logique de cohabitation des matériaux expressifs de nature différente dans une perspective renouvelée. Ici également, textes et images ne se contaminent pas, mais s'articulent plutôt selon une logique d'alternance. Si quelquefois l'iconique peut sembler encore illustrer certaines portions textuelles, le plus souvent le cours du récit passe par la succession des séquences textuelles et des séquences visuelles sans que jamais l'un des deux registres ne puisse prendre une dominance décisive. Inhabituel, cet entrelacs des deux registres sur une page n'est parfois pas sans dérouter le parcours du lecteur et l'obliger ainsi à bien identifier les apports et les logiques complémentaires de ces niveaux.

Stratégie d'opposition. Dans un autre de leurs travaux, le tandem Plissart-Peeters est revenu sur ce parti pris de cohabitation non-imbriquée des éléments textuels et iconographiques, avec une tentative de pousser à son paroxysme la tension entre les deux registres. *Le Mauvais œil* exhibe un décalage systématique et antagonique entre le texte et l'image. Dans ce livre, des photos sont présentées à quelqu'un qui est sommé d'en rendre compte, d'y revenir, de les réorganiser et construire finalement un récit dont la cohérence (?) toujours échappe¹⁷. Contrairement à *Fugues*, l'élément textuel est ici présent et important sous la forme de dialogues encadrés. Cependant, quelques caractéristiques viennent lui donner un statut — et donc une dynamique — particulièrement originale et

inattendue. D'une part, les portions textuelles sont toutes situées à l'extérieur des icônes photographiques. Elles ne viennent donc pas se surimposer et briser l'homogénéité du matériel photographique. De plus, elles se voient délimitées d'un fin cadre noir identique aux encadrements des éléments photographiques qui participent également à la narration. Telles quelles, ces séquences dialoguées ne se présentent guère (à quelques hésitations près) en tant que dialogues illustrés par les images. Il s'agit plutôt d'un dialogue entre un personnage et deux interlocuteurs indécidables et potentiellement extra-diégétiques par rapport aux scènes figurées par la partie photographiée. Ce faisant, les portions textuelles entrent dans une dynamique (parfois conflictuelle) avec le matériel photographique : les informations visuelles et textuelles ne paraissent pas tant se compléter que se questionner mutuellement, voire se contredire. *Le mauvais œil* exacerbe donc l'hétérogénéité matériologique du photo-roman. Derrière une telle stratégie ce sont les apports respectifs de l'iconique et du textuel dans la construction même d'un récit qui sont questionnés : que peuvent prendre en charge l'un et l'autre, à quelles conditions se construit un récit ?

Stratégie d'incorporation. La piste amorcée avec *Droit de regards* se poursuit avec *Aujourd'hui* et prend de nouvelles dimensions. Benoit Peeters précise le défi proposé : « L'image n'illustre pas le récit. Elle le crée » (Plissart et Peeters, 1993, quatrième de couverture). Alors que *Droit de regards* procédait par une (quasi) exclusion de la lettre, ici on pourrait parler

17 Il y sera d'ailleurs question d'un livre dont on aurait arraché les dernières pages...

d'une stratégie d'incorporation du matériau linguistique dans le photographique. Le procédé vise à réduire l'hiatus entre les deux strates matériologiques en incorporant l'une (le linguistique) dans l'autre (le photographique). L'élément textuel ne sera pas surajouté à la photo, il « précédera » l'acte photographique, en faisant partie de la portion de réalité prise en charge par le photographique. Le textuel apparaît ainsi via le photographique. On pouvait rencontrer cet effet dans certaines des œuvres précédentes, mais ce qui caractérise *Aujourd'hui* est la forte présence du procédé, la variété de ses manifestations et l'exclusivité qu'il détient pour exprimer le registre du textuel. Ainsi y rencontrera-t-on de nombreuses photos de traces d'écritures diverses : billet manuscrit, extraits de journaux personnels, pages imprimées d'un livre, horaire des marées ou calendrier des saints. À vrai dire, une telle perspective ne fait sans doute que développer une donnée « naturelle » de la photographie : de tous temps en effet, l'image photographique peut se voir greffée — volontairement ou non — de traces textuelles présentes sur l'objet ou le décor captés (graffiti, affiches, etc.). Un souci de gestion stricte des éléments textuels dans des volumes comme *Droit de regards* et *Aujourd'hui* aura conduit les auteurs à éliminer soigneusement de telles occurrences. Certaines de ces traces, prises en compte, peuvent cependant être insérées dans une stratégie narrative afin de se faire

l'« écho » (par renforcement ou calembour) de certaines situations¹⁸.

Repenser le photo-roman

Même partiel, un tel éventail révèle l'effervescence des tentatives en cours et ne peut que marquer l'écart radical de ces œuvres avec la production traditionnelle. À l'instar de la plupart des productions paralittéraires, le photo-roman aura vu son existence longtemps soumise aux contraintes économiques, thématiques et techniques propres aux médias de masse¹⁹. Il aura fallu attendre près d'un demi-siècle pour qu'émerge — après une première vague de productions iconoclastes, transgressives et parodiques — un noyau d'auteurs qui parviennent à déjouer les attentes héritées de ce carcan.

L'homogénéisation désolante du photo-roman traditionnel ne peut dorénavant plus être simplement rattachée à une sorte de vice congénital d'une thématique qui en invaliderait *a priori* toute singularité qualitative. Et la déception de certains travaux aura prouvé qu'il ne suffisait pas de raffiner ou d'élargir la gamme des situations et des univers représentés pour extirper le photo-roman de sa sclérose. Un ouvrage comme *Chausse-trappes*, s'apparente ainsi davantage à la tradition du ciné-roman dans ses versions récentes (qui se donnent essentiellement une fonction de conservation d'un récit premier, le film, sans jamais trouver une expressivité propre). Le principal mérite des productions contemporaines

18 Voir Baetens (1984).

19 L'ouvrage de Paul Bleton et Christian-Marie Pons, *De Bécassine à Délitrius*, propose (p. 20-38) une schématisation éclairante de la fonction « matricielle » de l'instance mass-médiatique et de ses contraintes lourdes. Essentiellement appliquée au phénomène de la bande dessinée, elle n'est cependant pas sans points communs avec l'histoire du photo-roman.

sera d'avoir mis à jour l'impact réifiant qu'aura entraîné l'extrapolation non réfléchie d'une technique narrative dans un autre cadre matériologique. Le renouvellement de l'expression photo-romanesque ne devint possible qu'au prix d'une remise en cause fondamentale de ce legs malencontreux et d'une réflexion soutenue sur les contingences matériologiques du médium. Il ne faut pas, par ailleurs, confondre ce niveau d'exploration avec le formalisme d'une recherche esthétique : au-delà de leurs qualités plastiques, ce n'est pas tant vers un « art » de la photo que tendent ces œuvres mais vers une reformulation des conditions de rencontre entre photographie et narrativité.

À cet égard, les quelques avenues répertoriées ici ne sont pas sans entraîner nombre d'interrogations sur leur réel potentiel narratif. La volonté d'évincer l'élément textuel comme dans *Droit de regards* peut-elle soutenir d'autres réalités que des situations muettes élémentaires ainsi que le regrettaient déjà les auteurs²⁰ ? L'incorporation utilisée dans *Aujourd'hui* devra-t-elle toujours recourir à une sorte de récit second (la photo d'un récit déjà inscrit sur papier) ? Les dialogues en sont-ils définitivement exclus ? Ou encore plus fondamentalement, des explorations telles que *Droit*

de regards et *le Mauvais œil* peuvent-elles conduire à des récits et à des lectures plus « fluides » ou sont-elles condamnées à une tendance « métatextuelle » : récits en forme de réflexion sur le récit ? Aborder ces questions mériterait certes une étude plus généreuse que les quelques lignes précédentes.

Dans l'idée de ce survol, nous nous sommes restreints au seul critère du rapport entre le photographique et l'expression du linguistique. Il offrait la commodité de souligner ce qui constituait la clef d'un renouvellement de la production photo-romanesque : la prise en compte de la base matériologique. Un tel choix permettait en outre de laisser émerger l'enjeu fondamental qui se réactive également au sein de ces tentatives : l'extrême difficulté de sortir de la dominance discursive sur le visuel, de l'écrasement du photographique par le texte dans le photo-roman traditionnel, digne héritier en cela du logocentrisme de notre société²¹. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que ce soit vers la recherche d'une véritable « narrativité visuelle » que s'orientent les travaux en cours²². Peut-on, avec Robbe-Grillet²³, en déduire que le photo-roman est un genre radicalement nouveau ? C'est, à n'en point douter, une exploration qui ne fait que débiter²⁴.

20 Voir Plissart et Peeters, 1987, p. 9.

21 Voir Jan Baetens (1988).

22 Et pour lesquelles d'aucuns préférèrent dorénavant la notion de « roman-photo ».

23 *op.cit.*

24 Il nous faut remercier ici Mario Beaulac d'avoir réussi à réduire cet article aux dimensions requises.

Références

I. Œuvres citées :

- BRUEL, Christian et Xavier LAMBOURS, *la Mémoire des scorpions*, Paris, Le sourire qui mord, 1991.
- CLAEYS, Jean-Claude, « 1934 : A raincoat odyssey », dans *(À Suivre)*, 6-7, Paris, Casterman, 1978 [a].
- — —, « East side story », dans *(À Suivre)*, 8, Paris, Casterman, 1978 [b].
- — —, *Magnum Song*, Paris, Casterman, (Les romans À Suivre), 1981.
- LACHMAN, Edward et Elieba LEVINE, *Chausse-trappes*, Paris, Éditions de Minuit, 1981 [avec une préface d'Alain Robbe-Grillet].
- MÜHLSTEIN, Jean-Pierre, *Et les Dieux firent l'amour*, Paris, Éditions du Square, 1979.
- PLISSART, Marie-Françoise et Benoît PEETERS, *Fugues*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- — —, *Droit de regards*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 [a] [avec une lecture de Derrida].
- — —, *Prague, un mariage en blanc*, Paris, Éditions Autrement, 1985 [b].
- — —, *le Mauvais œil*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- — —, *Aujourd'hui*, s. l., Éditions Arboris, 1993.
- TEULÉ, Jean, *Morsures*, Paris, L'écho des savanes / Albin Michel, 1982.
- — —, *Copy-rêves*, Grenoble, Glénat, 1984.
- — —, *Filles de nuit*, Grenoble, Glénat, 1985.
- — —, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

II. Écrits analytiques

- BAETENS, Jan, « Des mots dans la photographie », dans *Conséquences*, Paris, 4, 1984, p. 63-74.
- — —, « Du même à l'autre : pour une comparaison du roman-photo et de la bande dessinée », dans *Les cahiers de la bande dessinée*, 74, (mars-avril 1987 [a]), p. 88-96.
- — —, « Entretien », dans Plissart, Marie-Françoise et Benoît Peeters, *À la recherche du photo-roman*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987 [b], p. 13-39.
- — —, « Texte et image dans le roman-photo moderne » dans *Word & Image*, 1, 1988, p. 170-176.
- — —, *Du photo-roman*, Paris, Médusa-Médias et les Impressions nouvelles, 1992.
- BLETON, Paul et Christian-Marie PONS, *De Bécassine à Délirius*, Québec, Télé-université, 1992.
- BOLTANSKI, Luc, « la Constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Éditions Actes de la recherche en sciences sociales, 1, 1975.
- KOBRY, Yves, « le Langage du photo-roman », dans « l'Art de masse n'existe pas », *Revue d'esthétique*, Paris, 3 / 4, 1974. (repris en 10 / 18, 903)
- MAIGRET, Eric, « la Reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », dans *Réseaux*, Paris, 67, CNET, 1994.
- PLISSART, Marie-Françoise et Benoît PEETERS, *À la recherche du photo roman*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987.
- RICARDOU, Jean, « Nouvelles aventures du triangle », dans *Conséquences*, Paris, 1 (automne 1983), p. 83-84.
- SAINT-MICHEL, Serge, *le Roman-photo*, Paris, Larousse, 1979.
- SOHET, Philippe, « le Photo-roman ou le langage javellisé », dans *Mine de rien, note sur la violence symbolique*, Montréal, Éditions Albert Saint Martin, 1982, p. 59-73.